

V. ALECSANDRI ȘI TEATRUL ÎN TEATRU

Dacă *Iorgu de Ia Sadagura* este o comedie a limbajului, unde caracterele se reflectă în actul vorbirii ca într-o oglindă, *Iașii în carnaval* — piesă a cărei premieră are loc la 22 decembrie 1845 — este o comedie de situații, în care succesiunea de confuzii și qui-pro-quo-uri este aceea care obligă până la urmă fiecare personaj să-și dea arama pe față. Subiectul este foarte cunoscut: postelnicul Tachi Lunătescu, speriat de vânzoleala și împușcăturile petrecăreților din carnaval, are un coșmar: el visează că irozii care cutreieră străzile în această perioadă nu sunt decât niște complotiști atentând la liniștea sa și a regimului, „buntușnici”, „revoltanți” sau „bonjuri” din tagma celor care agită „opinia publică”. Hotărât să demaște conspirația și să nu permită astfel sabotarea ordinii constituite, el cheamă pe comisarul poliției din cartier, pe șătrarul Săbiuță, hotărând să se deghizeze amândoi în irozi pentru a-i urmări mai ușor și a-i demasca pe tinerii revoluționari. În cele din urmă, oamenii agiei îi arestează chiar pe cei doi cetățeni onorabili, potrivit proverbului care zice că acela care sapă groapa altuia cade singur în ea, dar totul se va termina cu bine pentru că nepotul lui Lunătescu o va lua în căsătorie pe fiica polițaiului Săbiuță, Leonil pe frumușica modistă, iar postelnicul se convinge că nimeni nu voia să facă revoluție, n-a fost decât o alarmă falsă, și idila familială sub semnul căreia se încheie piesa simbolizează restaurarea idilei sociale.

Citită în lumina teatrului lui Caragiale, piesa are o savoare cu totul specială, mai mult de natură intelectuală, căci ea prefigurează câteva

dintre personajele celebre ale marelui nostru dramaturg: în Lunătescu îl regăsim pe conu Leonida, în Tarsița se poate vedea ușor o Efimiță cochetă încă, iar Săbiuță este și el un Pristanda în germene, care vrea să se sacrifice la datorie, dar cu viața... altuia. De fapt însă, la data reprezentației, piesa avea un înțeles satiric mult mai direct, dovadă că domnul a părăsit sala premierei în timpul spectacolului și că autoritățile au încercat să suspende reprezentația înainte de sfârșitul ei, fiind împiedicate numai de manifestația viguroasă a spectatorilor într-un început de bătălie care nu a fost fără similitudini cu aceea, celebră, prilejuită de premiera lui *Hernani*. Reacția aparent disproporționată este pricinuită — a arătat-o G. C. Nicolescu acum un sfert de secol — de coincidența premierei cu mișcările de stradă împotriva autorităților, a domnului deci, cu ocazia unei noi catagrafii a populației destinate să ducă la reevaluarea impozitelor, adică la creșterea lor; întâmplătoare sau nu, această coincidență nu trebuie însă înțeleasă ca o consecință directă, mecanică, a implicării lui Alecsandri în politica zilei, iar piesa ca un transfer simplist al vieții în literatură. O foarte interesantă interpretare* mai recentă a teatrului lui Alecsandri vede în această piesă materializarea cunoscutei teme „lumea pe dos”, caracteristică pentru carnavalul în timpul și în limitele căruia se înscrie acțiunea sa. Sugestivă, pentru că pune intriga piesei în termenii unei teme cu multiple consecințe, interpretarea ni se pare însă într-o oarecare măsură și excesivă, între altele pentru că personajele piesei nu evoluează în carnavalul propriu-zis, ci în marginea lui, irozii nu sunt revoluționari, ci numai bănuți că ar fi, și ordinea normală nu este răsturnată — simetric răsturnată, ca în orice convenție purificatoare de tipul carnavalului — în răstimpul limitat al acestei nebunii organizate —, ci doar tulburată prin confuzia care are la bază, este adevărat, îndreptarea tuturor către carnaval, până la consecințele căruia însă ei nu mai ajung; dimpotrivă, cu un pas înainte de răsturnarea spre care par să converge toate drumurile, măștile cad, lucrurile se lămuresc și personajele, ca într-un final de basm, își reintegrează condiția dinaintea păcatului, obținând pe deasupra și micile satisfacții urmărite: o căsătorie avan-

* Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, București, 1990, p. 38 și urm.

tajoasă, o avansare, sau măcar liniștea necesară pentru a se putea bucura omul de situația pe care și-a agonisit-o.

De altfel, piesa se numea într-o variantă anterioară *Iașii noaptea* („Jassy la nuit”) și nu *Iașii în carnaval*, punând astfel accentul tocmai pe amestecul și pe egalizarea aparentă a tuturor conturilor pe care o facilitează noaptea — vechi motiv al comediei de pretutindenii — și nu pe răsturnarea definitivă pentru carnaval. Confuzia, ca temă esențială a piesei, apare încă din primele ei scene, ca un acord preliminar, avertizând spectatorul asupra cheii în care se va desfășura avalanșa de întâmplări, când dialogul dintre Tachi și Tarsița se împarte în două registre concomitente, în două teme diferite cântate împreună, ca într-un pantum malaez, o temă majoră (teama de revoluție) și alta minoră (discuția despre dulceața pe care o aduce Safta) armonizându-se pentru a face posibilă deraierea, amestecul de planuri, din care apare chiar ideea apelului la poliție.

Lunătescu (luând dulceți): Eu unul mă-ngrijesc foarte mult... Ce dulceți sunt aieste?

Safta: Șerbet de nufăr.

Lunătescu: Nu pentru mine, ci pentru obștie... dulceți de chitru mai avem?

Safta: Mai sunt încă două chisele.

Lunătescu: Îmi vine să dau de știre poliției ca să ieie măsurile cuviincioase.

Tarsița: Să-ți fie de bine, dragă.

Și qui-pro-quo-ul verbal continuă. Tarsița, aflând că Leonil n-a mai trecut prin fața casei sale, se răstește la Safta („Lipsești, toantă!”), Tachi, care nu ia aminte la discuția femeilor, continuă: „Să-ți fie de bine, soro!” ș.c.l.

Lectura piesei îngăduie mai multe interpretări, între altele și pentru că autorul aglomerează în jurul motivului central, care este teama de revoluție, de „răsturnare” sub orice ipostază, o serie destul de largă de motive adiacente. Multe dintre acestea sunt bine reprezentate în epocă și mai apar și în alte piese ale lui Alecsandri, satira „burghezului”, a

tipului care vrea să parvină prin orice mijloace și care imită întru totul pe superiori, fie el provincial sau nu (jignicerul Vadră în *Iașii în carnaval*, Jăvrescu în *Creditorii*, sau Cârcei din *Modista și cinovnicul*), cea a militarului fanfaron, veșnic fără bani dar veșnic în căutare de aventuri (Leonil aici, personajul ofițerului pe care îl joacă celălalt Leonil în *Chirița în provincie*), cucoana coaptă dar amatoare încă de amoruri romantice (Tarsița aici, Gahița Rozmarinovici în *Iorgu de la Sadagura*, Chirița în *Chirița în provincie*), tânărul cam zăpăcit și superficial, dar fundamental cinstit, care revine la calea cea dreaptă după ce primește lecția vieții (Iorgu de la Sadagura, Alecu) ș.a.m.d. O simplă privire asupra unor personaje atât de diverse ne face să vedem că ele au în comun atmosfera de confuzie în care evoluează, fără — dar mai ales cu voia lor; ea le este necesară pentru că toate aceste personaje vor, măcar la un moment dat, să pară altceva decât sunt, caută să întruchipeze un ideal spre care tind și, pentru că nu-și pot construi noua personalitate prin modificări reale, o sugerează prin mijloace frauduloase, mimându-o. Cu alte cuvinte, ele joacă teatru.

Teatrul în teatru este o temă veche, predilectă în barocul vest-european, dar pe care o putem găsi și la Marivaux (*Les acteurs de bonne foi* de pildă), și pentru care au arătat o oarecare înclinare romanticii germani timpurii precum Tieck, Hoffmann sau Grabbe; în piesele lor, „teatrul în teatru” este o modalitate de a sugera mai degrabă imposibilitatea cunoașterii lumii reale prin intermediul proiecției sale scenice, căci dacă lumea este modelul scenei, și reversul este adevărat, căci și scena poate fi modelul lumii, iar omul așezat în fața unui spectacol nu mai știe bine dacă el este doar spectator, sau a devenit el însuși actor într-o altă piesă mai vastă, cum spune — cu disperare mi se pare mie — Scăvola din *Die Verkehrte Welt* (Lumea pe dos) a lui Ludwig Tieck, care reia, probabil fără să știe, o temă din Scudéry: „Suntem aici în calitate de spectatori și asistăm la o piesă; în această piesă, spectatorii sunt așezați în fața unei piese și, în această a treia piesă, actorii spectatori urmăresc o altă piesă...” Avem a face aici, într-un fel, cu o variantă a temei „viața e un vis”: cine e actorul și cine e spectatorul în acest teatru fără de sfârșit care este lumea?

La Alecsandri, teatrul în teatru nu este un procedeu de relativizare a perspectivei și el nu are această adâncime pe care o implică meditația asupra propriei poziții și a ambiguității sale, pornind desigur de la conștientizarea ei. Dar el nu poate fi nici lipsit de orice semnificație, de vreme ce este atât de des întâlnit, nu numai în *Creditorii* (care poate fi și o adaptare încă neidentificată), unde eroii actori repetă efectiv o scenă dintr-o tragedie, cu efecte parodice prilejuite de calambururile involuntare, ci și în *Iorgu de la Sadagura*, unde Iorgu, deghizat în saltimbanc, dă o reprezentație acceptată ca atare prin complicitatea spectatorilor de pe scenă, Enachi Damian și ceilalți, în *Piatra în casă*, unde un personaj se referă la Iorgu de la Sadagura, în *Chirița în Iași*, unde teatrul în teatru atinge absolutul pentru că personajul principal se duce la Teatrul Național ca să vadă spectacolul „parastuind despre mine”, adică piesa reprezentată în acel moment, pomenită aici sub cel de al doilea titlu al său, *Două fete și-o neneacă*, în *Boieri și ciocoi*, unde sunt menționate avaturile reprezentației cu *Iașii în carnaval*, în urmă cu trei decenii, ș.a.m.d.

Există fără îndoială un prim nivel al acestei convenții, un nivel elementar în care actorii își integrează publicul dincolo de convenția obișnuită, i se adresează, îl iau drept martor și complice, iar în finalul piesei îi mulțumesc pentru colaborare. Căci este o evidentă colaborare peste rampă, între unele personaje și spectatori existând o comunicare directă, care face parte numai aparent din schimbul de replici ale piesei; așa sunt fragmentele de text incluse în dialog, nu atât pentru a participa la el, cât pentru a da expresie generală unei nemulțumiri, unei observații critice adresată direct unei stări de lucruri existente în lumea spectatorului, nu în aceea a piesei, așa-numitele „șopârle”, a căror tradiție se va perpetua și dezvolta până în zilele noastre: „azi cu rușinea n-o scoți la capăt”, „ridicarea nasului îi de bonton”, „mai bine să fiu sărac și curat decât bogat și hulit de lume” ș.c.l. Familiar unui public obișnuit de mult cu cititul printre rânduri și cu înțelegerea celor mai discrete-aluzii, procedeu — care face parte dintre strategiile oralității — nu implică neapărat ideea de teatru în teatru, ci doar pe aceea a conștiinței unei duble apartenențe simultane, atât la lumea spectacolului, cât și la cea a marii scene a lumii. Pe el se sprijină însă al doilea nivel al dublei

teatralității, cel efectiv: introducerea în scenă a unei alte reprezentații. Dacă în micile piese anterioare, precum *Creditorii* sau *Iorgu de la Sadagura*, această suprapunere are doar consecințe parodice, în *Iașii în carnaval* e vorba de un efect mai adânc. Reprezentația și cupletul păpușarilor pe care tinerii petrecăreți îi întâlnesc în primul act se bucură de privilegiul — cunoscut pentru teatrul de păpuși la noi, pentru teatrul de umbre în Orient și în general pentru comedia carnavalescă — de a uza nu numai de un limbaj mult mai liber, dar și de a ataca grupuri sociale protejate de regulă împotriva criticilor, boierimea, poliția, ocupantul străin (fie el rus sau turc, după împrejurări), păstrând, desigur, oarecare distanță de cele mai multe tabuuri ale structurii, domnul și biserica. Faptul că Alecsandri recurge tocmai la convenția păpușilor, a căror circulație era încă foarte vie și ale cărei privilegii erau deci bine cunoscute, arată destul de clar intenția sa de a-și pune îndrăznelile sub protecția unei tradiții de genul „excepției tolerate”, cum era însuși carnavalul. Dar dramaturgul tinde să introducă în această excepție toată gama procedeelelor care se pot subsuma ideii de teatru în teatru, oferind actorilor aflați în această situație posibilitatea de a spune replici „neplăcute” pentru urechile oficialității. Unul dintre multele exemple de acest tip care se pot invoca este acela al celor doi coțcari din *Chirița în Iași*, Bondici și Pungescu, ziși și spătarul Hațmațuchi și aga Cras-tavetovici, ale căror roluri în această piesă se bazează probabil pe vechiul vodevil *Spătarul Hațmațuchi*. neajuns până la noi sub această formă dar atestat ca atare de însuși Alecsandri în prefața ediției sale de teatru din 1875. Cei doi pungași sunt niște meșteri ai deghizării, ei joacă în piesă, ca și în viață, rolul unor *attrape-nigauds*, al unor gineri de profesie și încă pe acela al unor trișori la cărți, dar partitura lor cuprinde un cuplet, cu o acuzație la fel de directă și de supărătoare ca și cea din cupletul păpușarilor din *Iașii în carnaval*, lăudând Iașii pentru că, „de-ai umbla întreaga lume... / N-ai găsi chiar într-o mie / Așa târg vestit să fie / Pentru boscărie, / Pentru stosărie, / Pentru coțcărie... Și potlogărie!” Bondici, care teoretizează pe marginea temei „ce e viața?”, expune într-un vocabular tehnic cu rol parodic (unul din multele exemple de acest fel) o profesiune de credință care atacă direct temeliile morale ale structurii sociale contemporane, punând declarația de

principii în termenii jocului de cărți și obținând astfel nu numai efectul de sabotare caracteristic parodiei, ci și pe cel de demascare a unui viciu care infestase întreaga societate înaltă a vremii, „viața-i un stos de la început până la sfârșit, și lumea o masă de cărți. Tot meșteșugul îi să pontarisești la vreme și să găsești ruteaua norocului, ca să faci roi...”.

Sugestia însumată a acestor roluri este mult mai întinsă, cu consecințe mult mai largi, care implică întreaga reprezentare a vieții într-o societate care nu numai că tolerează, ci generează asemenea situații: viața nu e doar „un stos”, sau „fum”, cum spune el în altă parte, ci un imens teatru în care fiecare ins este un actor, o mască destinată să acopere realitatea personajului. Prin chiar acest fapt, ele se dezvăluie însă („nu sunt ce par a fi”, vorba poetului) și intră într-o lume aparte, a celor care vor să pară altceva decât ceea ce sunt, în care guvernează alte legi decât cele ale firii, o „lume pe dos”, dar nu de carnaval, ci de apocalipsă, ca în textele populare, o lume pe dos, deci, unde nu mai există înșelători și înșelați, ci numai înșelători înșelați, un adevărat „marché de dupes” în care toate numerele sunt necâștigătoare; căci dacă Chirița caută gineri după dorința ei pentru a le pune în brațe cele două „pietre în casă”, cam urâtele și cu o zestre ca vai de ea (lectura foii de zestre pe care cei doi o găsesc în besactea e în sine o capodoperă), și ginerii, „doi bujori... două zarnacadele”, nu sunt la rândul lor decât niște bieți aventurieri. La acest al doilea nivel, teatrul în teatru este un teritoriu al idealității morale, în care fiecare abatere, fiecare culpă este sancționată prin ea însăși; dacă teatrul lumii suportă, vai, atâtea nedreptăți, teatrul în teatru este acea rezervație a speranței în care fiecare primește ceea ce merită. Este, desigur, o formă de didacticism, dar o formă superioară, uzând de un artificiu care deschide porțile unui evantai de interpretări diferite și prin aceasta chiar pe cele ale unei nesperate modernități.