

## „O SCRISOARE PIERDUTĂ” — COMEDIA PĂPUȘILOR

## „A LOST LETTER” — PUPPETS COMEDY

AURELIAN BĂLĂIȚĂ,

conferențiar universitar, doctor,  
Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România

*Pornind de la ideea creării unui spectacol de animație pe un text dramatic caragialian, în articolul de față prezentăm etape ale transformării unui proiect virtual, la stadiul de spectacol, dezvoltând argumente pentru valențele păpușărești ale textului.*

*Descriem o variantă proprie de reprezentare cu păpuși a comediei O scrisoare pierdută, de I.L. Caragiale, eveniment care este deocamdată unic pe scena teatrului de animație în România și marchează în egală măsură spectacolul de licență al promoției 2011 în cadrul Universității de Arte „G. Enescu”.*

**Cuvinte-cheie:** O scrisoare pierdută, teatru de animație, inovație, Caragiale.

*Starting from the idea of creating an animation show of one of Caragiale's dramatic texts, in this article we present stages of transforming a virtual project into the stage of a show, developing arguments for the puppets' valences of the text.*

*We describe our own variant of a representation with puppets of the “A lost letter” comedy, by I. L. Caragiale, event that is for the moment unique on the scene of animation theater in Romania and equally marks the Bachelor's degree exam show of the 2011 class at the University of Arts „George Enescu” Iasi.*

**Keywords:** „A lost letter”, theater animation, innovation, Caragiale.

În subcapitolul „Pălăria — ax comic în *O scrisoare pierdută*<sup>1</sup>”, din cartea pe care am publicat-o ca urmare a studiilor doctorale, structurase coordonatele pentru o ipotetică montare a comediei prin mijloacele teatrului de animație. Pălăria, în acea variantă, urma să fie însăși scena, o turnantă a cărei rotire ar fi putut asigura cu rapiditate și ușurință schimbările de decor dintre actele spectacolului. Dificultățile pe care le-am întâmpinat la montarea propriu-zisă ne-au determinat renunțăm la turnantă și să căutăm alte soluții scenografice, mult simplificate. Astfel, au apărut modificări care s-au dovedit a fi binevenite pentru reprezentare în proiectul final. Varianta noastră de reprezentare a comediei *O scrisoare pierdută* s-a materializat pe o scenă de dimensiuni modeste, prin evoluția personajelor întruchipate de păpuși cu mimică, de statura unui om, animate de mânuitori costumați în negru și cu pălării negre. În proiectul inițial Dandanache ar fi fost un alt tip de păpușă, o marionetă cu fire lungi, manevrate de la pasarelă sau de la pod. Întrucât Sala Studio Teatru a Universității de Arte „George Enescu” nu are posibilitățile tehnice necesare, Dandanache a fost întruchipat tot cu o păpușă cu mimică.

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

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

1 Bălăiță, Aurelian, *Un univers virtual — Figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Iași, Editura Artes, 2006.

În afară de propria noastră montare, din 2011, nu am reușit să identificăm, până acum, puneri în scenă cu *O scrisoare pierdută* duse la bun sfârșit în teatrele profesioniste de păpuși din România. Un asemenea demers este, evident, foarte dificil, dar și argumentele pentru a porni aventura unei înscenări cu păpuși a celei mai importante capodopere caragialiene sunt din cele mai incitante. De semnalat însă ceea ce afirmă Bogdan Ulmu: „În Costa Rica, *O scrisoare pierdută* a fost chiar montată cu păpuși! Sunt marionete, mecanisme, automate. Iar autorul lor este un „burrattinaio„! Teatrul-în-teatru ar putea deveni, în acest punct al discuției, *teatru-în-teatru de păpuși...*“ [1, p. 338].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Steagurile de culoare gri — culoarea locală — delimitează unele planuri de joc, se transformă unde e nevoie în paravane, sunt folosite ca arme în bastonada de la sfârșitul actului al III-lea. În primul act, când Pristanda îi raportează lui Tipătescu împrejurările în care a surprins gruparea lui Cațavencu conspirând la o partidă de cărți, polițaiul transformă unul dintre steaguri în ecran de teatru de păpuși pe care joacă umbrele celor implicați în întâmplarea evocată. Am construit, astfel, un moment de *teatru-în-teatru de păpuși*. După apariția lui Dandanache (îmbrăcat în portocaliu, culoarea puterii centrale), și după câștigarea alegerilor de către acesta, scena se umple cu steaguri portocalii.

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

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

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

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

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

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

Spectacolul oferă posibilitatea de emancipare în domeniul politicii. Propunem abordarea păpușărească a piesei pornind de la așezarea personajelor — întruchipate prin păpuși cu mimică — într-o configurație prin prisma tipurilor temperamentale. Modalitățile și procedeele comice ale dramaturgului își găsesc, astfel, rezolvări scenice prin limbaj păpușăresc relevând, prin jocul măștilor, situații comico-dramatice cu reverberații actuale care, îmbrăcate de imaginația și entuziasmul interpreților conduc spre descifrări cu valoroase efecte educative.

Prin măștile personajelor sale, Caragiale demască mecanismul perfid și înșelător al puterii politice. El pune sub lupă și luminează unealta diversă a șantajului financiar, politic, afectiv, moral, sexual, ca metoda infailibilă a carieriștilor.

### Referințe bibliografice

1. ULMU, B. *Mic dicționar Caragiale*, Iași: Editura Cronica, 2001.