

culpabile în buzunar, acesta e și contraargumentul său forte : îl denunță pe Cațavencu ca pe „Un plastograf patentat !”, ceea ce și iscă, imediat, urletele partizanilor prefectului, poate informați în prealabil : „Afară plastograful !” În orice caz, desenarea personajului exclusiv în tonurile credulității placide și opace nu mai pare, azi, chiar atât de convingătoare.

Se și caută, dealtminteri, în genere, transpuneri în alt regim estetic decât cel tradițional. *Năpasta*, la Teatrul Giulești, a fost înscenată de Alexa Visarion ca un act tragic condensat și laconic, de tip elin, relevându-și, în acest fel, surprinzătoare tangențe cu mitologia populară română. Oare nu e firesc ca, din punct de vedere scenic, să se caute, pe lângă factura realistă tradițională, și modalități ale realismului metaforic, sau hiperbolizării? Anea Ovanec (la Iași — 1975) a așezat întreaga

acțiune din *Scrisoarea pierdută* la prefectură, noul loc de joc arătându-se perfect posibil. Jean Prat (la Televiziunea franceză — 1963) a stilizat personajele, decorurile și costumele, însoțind abstractizarea cu foarte multă mișcare, „obținând, cred, pe această cale, relevarea laturii bufone a acelor oameni politici în luptă cu instituții noi a căror funcționare o ignoră”. Philippe Judge, animatorul teatrului englez numit „al Camerei Verzi” (1961), a revărsat adunarea electorală peste rampă, organizând-o, tumultuos, și în sală, prelungind-o în spiritul povestirii lui Pristanda despre ceea ce s-a întâmplat după întrunire. S-au ivit — și se vor mai ivi, desigur — alte unghiuri de privire, se vor descoperi, în aceste texte inepuizabile, și alte mobiluri ale acțiunii, vor fi percepute, probabil, și alte mișcări sufletești.

■ MIRCEA MANCAȘ

Clasicitate și modernitate

Pentru istoria literară, ca și pentru cercetătorii istoriei teatrului, Caragiale rămâne cel mai autentic reprezentant al realismului critic în dramaturgie, ca și în proza epică, omul de teatru complet, care și-a întregit opera literară cu considerații teoretice, ce îi definesc atitudinea și concepția artistică. Caragiale a fost, în adevăr, nu numai prozatorul și dramaturgul consacrat, ci, totodată, pasionatul, scormonitorul spirit care și-a pus întrebări asupra esenței, a structurii dramei și a specificului teatrului, ca fenomen artistic complex, sintetizând elemente ale celorlalte arte. Scriitor de o singulară forță de persuasiune, el a reflectat o întreagă epocă în comedii, „momente”, cronici și articole, dând o nouă dimensiune modului de a înțelege și a înfățișa realitatea timpului său : dimensiunea privirii critice, a stigmatizării formelor de viață degradante, a criteriului etic în aprecierea actelor și comportării umane, în relațiile sociale. Spiritului său caustic, ironicii lui corosive nu i-a scăpat nimic din deformările psihologiei legate de un mod de viață sortit, odată cu societatea, unor radicale transformări. Optica scriitorului măsura distanța, releva contrastul dintre viziunea luminoasă a unei lumi în perspectiva perfectibilității și realitatea deceptivă a vremii sale.

Nu rareori, scriitorii cu o personalitate excepțională îmbină, în modalitățile de realizare a creației originale, cele mai variate

tendențe. Realul se întretese cu fantasticul în feeria shakespeariană, umorul atenuază tristețea amară a dramei eehovicene, ridicolul și satira acoperă fondul — uneori tragic sau numai dramatic — al comediei molieresti. Caragiale se încadrează în marea familie a creatorilor care dețin o rară virtuozitate a expresiei, pentru un fond psihic neexplorat sau insondabil la primul contact al operei cu cititorul. Și, oricât ar părea de neverosimil, dramaturgul în a cărui operă pulsează datele realității contemporane lui ; care a definit teatrul ca o „artă constructivă ale cărei elemente sînt chiar arătările vii și imediate ale conflictelor dintre oameni” ; care a luptat pentru diferențierea teatrului de literatură („*Oare este teatrul literatură?*”) și a insistat asupra nevoii unei convenții acceptate între scenă și spectator, pentru a da o bază reală ficțiunii actului scenic, figurează printre scriitorii folosind și limbajul absurd în caracterizarea directă a personajelor.

Aci ar putea fi semnalată o contradicție *ab initio*. Opera literară — și, îndeosebi, aceea a unui scriitor ce prezintă în creația sa tabloul psiho-social al unei realități concrete, istoricește verificabilă — atestă prezența unui mesaj, a unei comunicări de idei și conținut uman, precum și sublinierea sensurilor acestuia. Călea cea mai directă e imaginea, reflectarea, în condițiile transpunerii artistice, a vieții reale. Or, reducția la absurd repre-

zintă o schemă esențializată pe linia abstrac-tizării, din care s-a eliminat factorul inteli-gibilității. Aci, libertatea autorului e totală. Fantezia — nelimitată de cadre raționale — și limbajul — care scapă regulilor ex-primării logice — deschid un larg câmp de investigație. Expresia se imprimă în limbaj fără obligația reconstituirii unei experiențe anterioare. Această posibilă diminuare a ac-cesibilității comunicării înseși este facilitată și de o condiție intrinsecă a producției lite-rare. În adevăr, procesul creației implică o dublă acțiunea compensatorie. În primul rând, disocierea analitică a datelor realității; în al doilea, modelarea reconstituitivă — marcată de subiectivitatea artistului — a elementelor re-ținute în reprezentarea de ansamblu. Or, toc-mai în acest ultim stadiu al construcției lite-rare, în care originalitatea plătește un larg tribut fanteziei, absurdul poate interveni, cu elementele lui de șoc, care răstoarnă imagi-nea originară.

Poate fi considerat Caragiale ca promotor al absurdului în teatrul contemporan? Teza a fost susținută, temerar, într-o lucrare ju-dicioasă și informată (*Caragiale și începuturile teatrului modern*, Minerva, 1974), de către istoricul literar I. Constantinescu, autorul, sprijinit de opiniile unor comentatori avizați (de la Martin Esslin la R. M. Albrères), pro-punându-și să configureze fizionomia lui Cara-giale în această lumină, ca precursor al dada-ismului și al teatrului absurdului.

Incontestabil, trăsături sau simple elemente, ulterior fructificate în drama contemporană, se întâlnesc, în germene, la cel mai mare dramaturg român, „Momentele” sînt mici acte dramatice, beneficiind de condiții reducăto-rii textului. Motivarea situațiilor apare sumară și intempestivă, trecutul se integrează — fără o prealabilă relateare — în momentul prezent; ieșirea din situații e uneori imposibilă (ca în teatrul lui G net sau S. Beckett); dialogul are efecte de umor, nu numai imprezvizibile, ci și contrare logicii curente (de exemplu, cel dintre Conu Leonida și Cucoana Efimița); glumele (absurde) din unele schițe, derutante sau răsturnate în exprimare („Căldură mare”, „Grav eveniment”, „Casa justiției” ș.a.), ar putea apărea ca simptome de degradare psi-hică sau chiar ca manifestări de automatism mental. Căci mecanizarea limbajului înseamnă dispariția sensului, deci, a facultății de a raționa. Ea e o utilizare a cuvintelor în sensul atestării procesului de descompunere psihică și vădește — în accepție generală — un pro-ces de dezumanizare. Vom observa, totuși, că, la Caragiale, absurdul are un sens cu totul deosebit de cel pe care i-l conferă dramaturgii contemporani ai absurdului.

Introdus în cursul dialogului, prezent în retorica lui Farfuridi sau a lui Cațavencu, ilustrînd „logica” Catindatului, absurdul are, aci, un caracter funcțional, denunțînd unele dispoziții psihice care reflectă condiția socială a momentului respectiv. Caragiale nu prezintă limbajul incoerent sau absurd al personajelor

sale în contextul unei filozofii pesimiste, de condamnare a umanității, tarată esențial de incapacitatea unei comunicări reale (J. G net) sau al unei minime iluzii de ferice (S. Beck-ett: *Oh, les beaux jours*). Viciul vorbirii, la personajele lui Caragiale, nu este deter-minat de un destin nefericit, derivat dintr-o ordine cosmică absurdă, ci, mai curînd, de condițiile de funcționare și organizare a unei societăți, într-un anumit moment (*hic et nunc*). Spre deosebire de Artaud, care con-damna limbajul teatral, acuzîndu-l de a fi contribuit — prin excesul verbal — la în-departarea teatrului de esența lui originară, și propunea reîntoarcerea la limbajul vital, reducerea substanțială sau suprimarea evasi-integrală a cuvîntului, Caragiale respectă — ca material indispensabil de exprimare — cuvîntul și indică modalitățile de valorificare a textului în scenă (vezi și indicațiile sale scenice). Neagația caragialeană depășește, în esență, absurdul momentului, ca atare, căci autorul pare a întrevădea fundalul recuperării sensului autentic. Caragiale refuză, astfel, re-fugiului în absurd statutul de permanență. El știe că utilizarea elementelor absurde an-trenează, în bună parte, dimensiunea ridicolu-lui și provoacă risul; de aceea, le folosește chiar atunci c nd ridicolul capătă pro-portii demențiale, monstruoase. Astfel, la Caragiale, absurdul revendică nu un caracter de tragism, ci unul care poate deveni stenic, de ordinul satiric, reflectînd fondul viziunii critice a dramaturgului. Aceasta, fiindcă au-torul — deși nutrește un dezgust profund față de ambianța socială degradantă, în care omul e adesea capabil de infamii și turpitudini — nu pierde din vedere esența umană, suscep-tibilă de valorificare în condiții de viață modificate.

Lectura atentă a „momentelor” și a come-diilor vădește obiectivul poziției contestatare a lui Caragiale. Departate de a nega funcția de comunicare a limbajului, el urmărește, dimpotrivă, un scop precis — satirizarea deformațiilor acestuia, a automatizării lui (a se vedea formulele caracteristice, repetate me-canic, ca reflex al poziției de clasă, al situa-ției icerarlice, al elocinței sterile datorate ignoranței, șireteniei sau limitelor înțelegerii situațiilor).

Există, în teatrul lui Caragiale, o preocu-pare de a sublinia, pînă la caricare, defor-mațiile verbale și de a cultiva grotescul gesturilor, care poate fi luată în considerare pe linia tradiției spectacolului comic medie-val autohton (măscărici, suitari), ale cărui forme de manifestare primară, cu mijloace reduse și saturate de pantomimă, foloseau chiar masca, în scopul accentuării tipurilor, în fond, pentru reducerea expresiei la esen-țial. În unele cronici caragialeene, gigan-tismul sau monstruosul viziunii autorului schimbă dimensiunile realului, impunînd o proliferare a ființelor sau obiectelor, iar în unele povestiri își fac loc elemente de fan-tastic și miraculos (de inspirație orientală) în redarea formelor obișnuite, aducînd cu ele

o atmosferă de basm (Kir Ianulea, Abu Hasan) și presupunând o modificare a structurii psihice a personajelor. Dar nici proiecția monstruosului, nici prezența miraculosului, nici deformarea verbal-lingvistică nu constituie trăsături definitorii pentru gândirea scriitorului; ele nu sînt decît *procedee* de demonstrație literară. Relevarea și satirizarea deformațiilor de limbaj fac parte din aceeași preocupare constantă a autorului, de combatere a formelor de exprimare improprii, ce ating ridicolul și, exacerbate, frizează absurdul, de dezavuare a folosirii abuzive a neologismelor sau a cuvintelor despuiate de sensul lor propriu — erori pe care Maiorescu le combătuse, pe plan teoretic, în studiile sale de critică literară. Aceasta e explicația prezenței absurdului în proza marelui dramaturg.

Clasic, prin spiritul de sinteză în conceperea și realizarea valorilor literare și prin echilibrul superior în dozarea elementelor reprezentative, el a pus în lumină însemnătatea accentului și a valorificării sensului cuvintelor, pentru exploatarea lor maximă în contextul literar. Opera sa, întrunind rezultatele unei experiențe creatoare de vaste proporții, conține atît clemente ale tradiției clasice, cît și temerare inovații în modalitățile de expresie — ceea ce dă tenta specifică și tonalitatea originală proprie scrierilor sale. Ea poate contribui la înțelegerea dezvoltării ulterioare a literaturii și artei dramatice, la explicarea mutațiilor structurale în drama contemporană și, prin aceasta, își dovedește puterea de a se proiecta — chiar fără consecințe directe — în gândirea și creația literară a epocii noastre.

■ MIHAI
NADIN

Sens și sensuri la Caragiale

Actualitatea lui Caragiale nu decurge din caracterul de previziune al operei, ci din esențialitatea reprezentărilor. Realismul semnificanților se dovedește neimportant în raport cu acela al semnificațiilor. Termenul de referință la actualitate este semnificația sau, mai larg, *sensul*, adică revelația caracterului *contextual determinat* al realității de referință. Toate acestea au valoare în măsura în care actualitatea lui Caragiale este probată prin *lectura scenică* și confirmată ca atare, nici o interpretare, oricît de complexă, nejustificîndu-se altfel decît ca premisă a unor noi spectacole, acum sau în perspectivă. Facem această precizare pentru că, la o primă vedere, o cercetare ce se extinde pînă la folosirea calculatorului electronic poate părea nu numai ne-teatrală, ci direct rebarbativă. Ba, chiar, vorba lui Caragiale, moftangistă. Evident, în ce măsură este vorba numai de o impresie, rămîne a se vedea.

Afirmăm * că literatura lui Caragiale marchează un moment important pe linia aban-

donării retoricii în favoarea *dialecticii*, respectiv, a *mimesis*-ului, în favoarea *poiesis*-ului, idee înfățișată în analize recente (chiar dacă folosirea termenilor reluați cu aceste privilejii este discutabilă). Lucrurile devin evidente plecînd de la literal spre literar, dar fără a despărți, în fapt, cele două domenii. Substratul estetic al oricărei literaturi este evident acela al limbii *în și prin care* se realizează.

Perspectiva sensului se pune în evidență prin determinarea *funcționării* cuvintelor. Un calculator convenabil programat poate reține, dintr-un text dat, oricare ar fi amploarea lui, cuvintele de maximă frecvență și formele sub care apar, deci, cum funcționează ele în mecanismul operei. Legătura dintre structurile verbale și cele ale gândirii, pe care se bazează, de fapt, această tehnică de interpretare, este revelatoare la două niveluri: autorul și structurile verbale; personajele și cuvintele lor. Pentru teatrul, ca practică interpretativă, ultimul nivel este cel important.

Caragiale are o deosebită sensibilitate a contextului. El realizează, printr-o punere în funcțiune în contexte inedite, sensuri noi, atît la nivelul cuvintelor și expresiilor, cît și la acela al textului, în întregul său. Intuiția faptului că sensurile simple tind să se adune într-un fel de stereotipii este reflectat chiar și în cele mai banale schimburi de re-

* „Teatrul, între retorică și dialectică“. *Seșiunea de comunicări a Institutului de istoria artei*, 14—15 mai 1974, respectiv. „Old and New Elements in the Dialectical Relationship Literature-Rhetoric“, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, nr. 1, 1975, p. 43—50.