

o atmosferă de basm (Kir Ianulea, Abu Hasan) și presupunând o modificare a structurii psihice a personajelor. Dar nici proiecția monstrosului, 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 Maioreșcu le combătuse, pe plan teoretic, în studiile sale de critică literară. Aceasta e explicația prezenței absurdului în proza marelui dramaturg.

Clasic, prin spiritul de înțelegere și conștientizarea 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 elemente 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 semnificațiilor 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 reluai cu aceste prilejuri 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 teatru, 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 stereotip 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.

plici. Realizarea sensului în condiții de „căldură mare” (comunicare confuză, într-un context ca acela denotat de titlu) seamănă cu o experiență de laborator. Uneori, programul de punere în funcțiune a cuvintelor este și mai direct: „Moșii (Tablă de materii)”. Cuvintele funcționează în sine, în locul oricărei descrieri și împotriva ei. Poetica este aceea a instaurării lor în stare pură, fără nici un fel de imagine artistică: „Turtă dulce-panorametri-coloruri-bragă-baloane...” în crescendo spre expresiile-nume: „Hop și eu cu țapa Lina, adevărata plăcintă română și cozonaci moldovinești” etc. Nu întâmplător, textul a devenit motiv de spectacol — saltul de la *mimesis* (realismul semnificativului, al repertoriului, adică) la *poiesis* (sens nou instaurat în procesul de semn) fiind el însuși, ca negație, de calitatea unui conflict.

În cazul piesei *Conu Leonida față cu reacțiunea*, calculatorul a relevat ca termen-pivot al piesei cuvântul *revoluție*. Iată, pe scurt, conotațiile cuvântului, pus în funcțiune într-un mecanism dinamic cum este acela al unei piese de teatru (fie ea și numai într-un act). *Revoluție* este conotat chiar ca *teatru* („Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, și o luăm repede pe jos pînă la teatru...”), dar și ca ilustrație (vizuală) și sonoră: „Steaguri, muzici, chioțe, tîmbălău...”, ca aglomerare („lucru mare și lume, lume”). Deriziunea sensului principal nu se epuizează, însă, aici. Faza ironică e urmată de aceea sarcastică: *revoluția* ca *durată* („Ei, atît te gîndești c-a ținut toată revoluția... Trei săptămîni de zile, domnule”), ca *republică* (de la referința la „Galibard”, la falsul sens egalitarist: „nu mai plătește nimenea biru, fieștecare cetățean ia cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate”, și pînă la legea de moratorii, de „murături”, cum îi spune Leonida). *Revoluția* mai este *bătălie mare*, *obsesie* („a intrat la o idee? fandacia e gata, ei!, și după aia, din fandacie cade în ipohondrie...”), ca *vis*, *primejdii personale*, *acțiune* a *reacțiunii* („Reacțiunea a prins iar la limbă...”), și chiar ca oraș (Ploiești, evident: „Acolo nu mai mi-e frică: sunt între ai mei, republicani toți, săracii!”). Caragiale a surprins, astfel, *golirea treptată de sens a cuvintelor*. Expprimînd dialectica autentică a procesului, el recurge la o retorică neobișnuită. Intriga, în sine, e banală, aproape inexistentă; comedia se consumă, însă, nu la nivelul întâmplărilor, ci la acela al asociațiilor ce le prilejuiește.

În *D-ale carnavalului*, procedeul este adîncit. Termenul-pivot este acela de *traducere* (trădare, înșelătorie, infidelitate). Absolut toate personajele *traduc* și sînt *traduse*. Mai mult, traducerea este un ideal general, atît al victimelor cît și al infidelilor. Faptul se reflectă atît în frecvența termenului (și a sinonimelor sale ad-hoc), cît și în funcționarea sa, în contaminarea vocabularului tuturor. Acest carusel de *traduceri*, pe care măștile carnavalului, în mișcarea pe fundalul anume derizoriu imaginat de autor (și care, ne amințim, a oripilat sfînta inocență a unor comen-

tatori, cam amnezici, ai versiunii scenografice a lui Liviu Ciulei), îl duc la apogeu, se realizează continuu prin funcționarea cuvintelor. Dramaturgul sugerează labilitatea morală ca labilitate verbală, ca echivoc și proces de accentuare a echivocului. Distribuția statistică piramidală (ce cuvinte se așază, în discursul dramatic, în imediata vecinătate a termenului-pivot) arată că procesul tinde de la *traducerea* celuiilalt spre *autotraducere*, condiția finală a personajelor (și, în definitiv, a *tipului* surprins) rămînd, astfel, comică. Aceasta justifică interpretarea dusă pînă la înconștiența jocului mecanic, necruțătoare cu toate personajele și, astfel, necruțătoare cu mentalitatea surprinsă atît în concretețea ei istorică, cît și în relativa ei generalitate.

Complexitatea comediei *O scrisoare pierdută* — ultimul exemplu pe care-l supunem discuției — face ca analiza de tip sintactic și statistic să nu mai fie suficientă. În piesă funcționează nu un singur cuvînt-pivot, și nici o serie, ci cîteva stereotipuri de vorbire, reflexe ale stereotipului de gîndire (sau ale sclerozei, chiar). Caragiale extinde, de pildă, sensul asocierii a doi termeni contradictorii. Adică, la prima replică a lui Pristanda: „Curat caraghioz!”, oximoronul nu este încă format. Se gradează, însă, drumul spre el („Curat mișel!”) și, din clipa în care el se constituie (celebrul „Curat murdar!”), orice cuvînt alăturat stereotipului *curat* (citez cuvintele „în ordinea intrării în scenă”: ca un cîine, condei, să le lăsăm, moflujii, să-l lucrăm, violare, plastograf, instrument, coane Nicule, constituțional) intră în context cu un sens deviat. Se permanentizează, astfel, forța de șoc a acestui procedeu literar — asocierea ironică e accentuată de faptul că al doilea termen este silit să conoteze un contradictoriu — evitîndu-se monotonia tocmăi prin surpriza alegerii făcute. Funcționarea cuvîntului (aici, o contaminare de sens și anihilare imediată) nu se rezumă, însă, la atît.

Un grup (Farfuridi-Brînzovenescu) e definit prin funcționarea constantă a cuvintelor în limitele ilogicului: „iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători”, „o dăm anonim! Așa da, o iscălesc!”, „din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc!, dar atunci să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc!, dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale...” etc. Sensul e mereu distrus, nici un enunț logic nu se poate forma.

Celălalt grup (Catavencu, Ionescu) nu-și stăpînește cuvintele, ele aparțin dicționarului retoric și se supun regulilor formale ale retoricii, participînd constant la realizarea figurilor clasice de persuasiune. Intervine, însă, și un element nou: sensul parodiat și înfățișat ca atare. Eliberate din context, cuvintele redevin neutre. În context, ele participă la agresiunea unuia împotriva celuiilalt; eroziunea de sens e continuă și-și află culmea în bîlbîiala lui Agamiță, din cînd în cînd structurată de evocarea șantajului-etalon. Se

parodiază literatura (gîndul de sinucidere al coanei Zoe, persiflat de Tipătescu, ideea de a fugi a acestuia, persiflată de consoarta stimabilului Trahanache etc.), dar și teatralitatea politicii (demagogia, retorismul), labilitatea morală. Serisoarea e punctul-limită, întrucîpînd reificarea relației personajelor. Cuvintele revin la normalitate numai în vecinătatea contextuală a scrisorii. Funcționarea lor este controlată de obiectul care le-a adus în situația extremă în care sînt surprinse. Retorica stereotipurilor este zero-semnificativă — celebra adunare electorală nu produce nici un fel de sens, ceea ce justifică, o dată în plus, versiunea regizorală (Anca Ovanec-Doroșenco, la Teatrul Național din Iași) în virtutea căreia adunarea electorală a fost redusă la minimum. Nu se poate vorbi de un conflict între gîndire și expresie, cel puțin pentru că despre gîndire nu poate fi vorba. Manipularea cuvintelor este dusă la limită, adică, nu mai contează rezultatul — pe care Cațavencu crede a-l cunoaște —, ci gesticulația. Este, de asemeni, evident corectă și ipoteza regizorală (Alexa Visarion) potrivit căreia Cațavencu se cuvine tratat ca prototip al unei evoluții politice care transformă orice circumstanțialitate (inclusiv cea naționalistă)

în manifest și program. Corectă a fost și ipoteza Scrisorii „developată în alb-negru” (Radu Stanca), adică, menținută riguros la condiția de proces continuu de semne: obiect, mijloc, interpretant (acesta, realizînd sensul).

Caragiale nu și-a menajat personajele. Dar asta nu înseamnă că a fost rău cu ele. Mai curînd, viclean: le-a lăsat iluzoria libertate a exprimării de sine, a suspendat orice autocenzură (morală, psihologică, culturală) și cuvintele, intrate în mecanismul menit să producă sensuri, au funcționat fără milă, eliberîndu-se de personajele ce le rostesc exact cum se întîmplă cu surzii ce nu-și mai pot asculta vorbele și cred că trebuie să vorbească tare pentru a fi înțeleși. Ei și-au pierdut autocontrolul și trec, curînd, la gesturi. Cecitatea tipurilor din teatrul lui Caragiale e o măsură a oricărei suficiente demagogice.

Dacă acest spectacol, la care lectura unui calculator ne-a ajutat, ca o altă formă de „ochelari de citit”, nu s-a jucat încă pe scenă, el a fost văzut de multe ori în realitate. Nenea Iancu l-a văzut, la timpul lui. Și alții, între care marii interpreți ai teatrului său, la timpul lor. Cine vrea să-l joace pe Caragiale și să-l înțeleagă nu i se poate sustrage.

TRIBUNA REGIZORULUI

■ NICOLAE
SCARLAT

„Un virtuoso” pentru acel „concerto obligato”

Se întîmplă cam rar ca un regizor să scrie despre un actor. Și trebuie să recunoaștem că nu e drept. Preocupați pînă peste cap de viziunile noastre, neapărat originale, uităm adesea că materializarea lor depinde, în ultimă instanță, de talentul și receptivitatea actorului. Sau, ca să fim corecți, ne aducem aminte doar atunci cînd facem distribuția.

Se întîmplă cam rar, dar... se întîmplă. În cazul de față, cu atît mai mult cu cît ceea ce i s-a întîmplat actriței Livia Doljan se întîmplă mai rar: un regizor, adică subsemnatul, i-a propus să joace... Agamiță Dandanache. Pînă aici am putea spune că era vorba de o întîmplare. Dacă, după două luni,

întîmplarea se transforma în eveniment, meritul îi aparține actriței. Și asta pentru că Agamiță al ei nu era, pur și simplu, primul Agamiță jucat în travesti, dar, mai ales, o creație de zile mari, căreia i-a lipsit doar puțină publicitate pentru a sta alături de cea a unuia sau altuia dintre celebrii antecesorii. Și, pentru că un concurs nefast de împrejurări a lăsat aproape neconsemnată această creație*, m-am încumetat să abuzez de ospitalitatea Tribunei regizorului pentru a vorbi despre realizarea unui actor.

Cei care m-au auzit povestind despre spectacol m-au întrebat aproape automat: „de ce travesti?” Nu cred că aș putea elabora o teorie „Agamiță-travesti”; mai degrabă, aș putea explica de ce *acest* travesti. Pregătindu-mi spectacolul, mă îngrijora foarte distribuția lui Dandanache. Caragiale a manifestat pînă la sfîrșitul zilelor sale o marcată nemulțumire pentru felul în care era interpretat rolul. „Spune-mi, rogu-te, cine și cum a jucat pe Dandanache, acea meschină bucată de *concerto obligato* pentru care aștept de atîta veac un *virtuoso*” — îi scria el, de la Berlin,

* Au existat, totuși, două cronici: Bogdan Ulmu, în „Știința tineretului”, și Hajdu Gyözö, în „Élőre”.