

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”

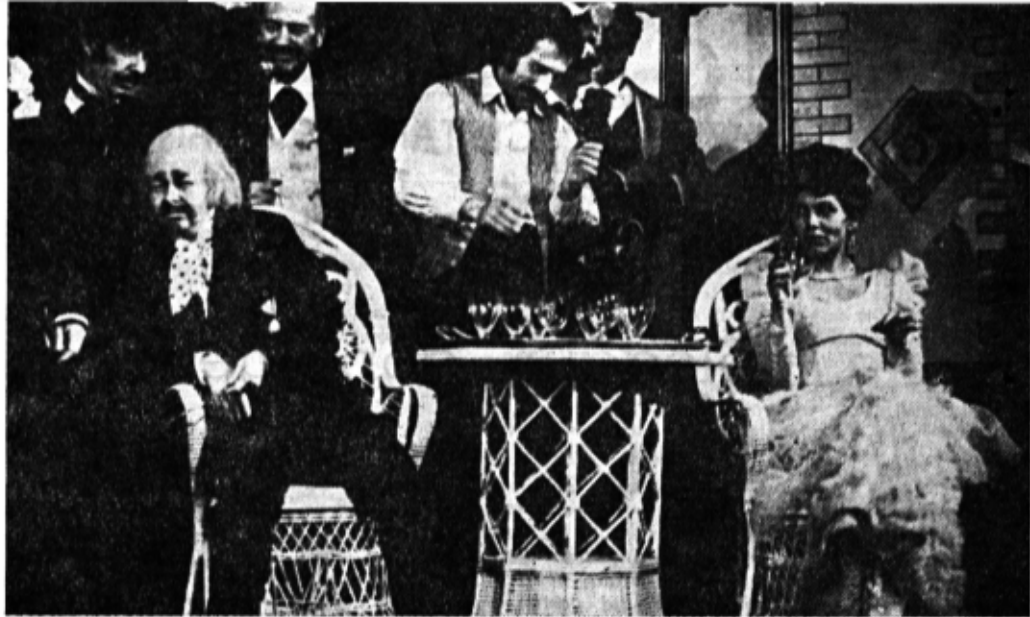
Se întîmplă cam rar ca un regizor să scrie despre un actor. Și trebuie să recunoaștem că nu e drept. Preocupați pînă peste cap de viziunile noastre, neapărat originale, uităm adesea că materializarea lor depinde, în ultimă instanță, de talentul și receptivitatea actorului. Sau, ca să fim corecți, ne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



În prim-plan, Livia Doljan (Agamiță Dandanache) și Zoe Muscan (Zoe Tipătescu)

lui Emil Fagure, la 17 februarie 1912. Ur-mărind, în timp, modul în care critica în-registra creațiile ulterioare ale rolului, ai sen-zația că rezervele persistă. Mai aproape de noi rămîne creația lui Liviu Ciulei și cea, mai puțin cunoscută, dar absolut remarcabilă, a lui Marin Moraru — într-un specta-col de institut, sub bagheta lui Ion Finteș-teanu, în urmă cu 16 ani. Știm cu toții — din relatarea lăsată de I. D. Suchianu — că, în intenția autorului, Dandanache trebuie să fie „...mai prost ca Farfuridi și mai cana-lie decât Cașavenoo; (sic!) Asta-i culmi-nație de teatru, asta-i deznodămîntul de sur-priză...”. Recitind și răsцитind textul, observi că Dandanache nu e numai prost și cana-lie, dar, în același timp, petic, sîslit, confuz, abulic etc., etc. Adică o *cumulare* de defecte de tot soiul, un personaj bizar, o apariție evasiimposibilă. Apariția aceasta — îndelung gestată de autor — corespunde perfect acelei *ars poetica* caragialeene semnalată de Zari-fopol în „*Grand Hôtel Victoria Română*”: „Simț enorm și vîz monstruos”. Naturalul proliferază monstruosul... Și așa se face că mi s-a părut că Dandanache e și asexuat. Teatrul din Tg. Mureș nu dispunea de prea mulți actori. Dar o avea pe Livia Doljan.

Agamiță Dandanache-Livia Doljan e măr-unțel și hidrocefal, cu gesturi pătrătoase și reacții incomodante. Are un suflu astmatic care aduce uneori a exclamație zeflemisitoare. Clasică pelerină e împodobită cu un lung fular cenușiu pe care îl țirîie după el: un șobolan cu țilindru. În afara „sc'io'ii beche-ului” mai posedă o teribilă armă secretă: pulverizarea identității celor din jur; Trahanache e nevoit să recurgă la cartea de vizită spre a se convinge că e Trahanache (el, care știe atît de bine din cîte „comitete și comițe” face parte!), Tipătescu uită cum

îl cheamă, iar Zoe dă în clocot. După dis-cursul final, istovit de „misiunea istorică” împlinită, Agamiță devine o păpușă de cîrpă pe care Tipătescu o ia de subsuori pentru a o reazeza în fotoliul de paie al electoralului galantar.

Livia Doljan intrupează cel mai amenință-tor personaj al comediei, cel ce suspendă dramatic desfășurarea firească (sau previzi-bilă) a întrigilor provinciale. Bătrînelul stu-pid, decrepit și neputincios, seamănă în scenă confuzie și teroare, potențînd la maximum climaxul comie. Sub aspect estetic-ideologic, interpreta a valorificat cu precizie și aplomb semnificația caragialeană a deznodămîntului-surpriză, ce răstoarnă, prin absurd și deri-ziune, orice sens valid al farsei electorale burghize.

Cît despre *travesti*, în sine, el nu funcțio-nează, ca atare, decât prin referirea la caietul-program al spectacolului, ce anunță, negru pe alb, că interpretul e o actriță. Nu e un travesti „jucat”, un travesti care să mizeze pe efectele complicitare ale convenției teatrale (așa cum au procedat, de pildă, actorii care au interpretat rolul *Efîmîței*). E un travesti care îngăduie imaginea unui gnom cu țcălie firavă, ce utilizează un registru vocal ambiguu (sau ambigen).

Cei care au văzut acest spectacol nu m-au întrebat: „de ce travesti?”! Din această pri-cină, ca și pentru Zamfira din *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, în regia lui Dan Micu, sau mai recenta tanti Rozalia din *Balconul aceluiași* D. R. Popescu, în re-gia subsemnatului, dar în special pentru acest Agamiță Dandanache — sincera și integrala mea plecăciune în fața unei actrițe de talent, care a știut să aștepte, răbdătoare și munci-toare, timpul marilor împliniri. ■