

# STRUCTURA SITUAȚIILOR ÎN COMEDIA „O SCRISOARE PIERDUTĂ”

Plecind de la „qui-pro-quo“-ul sumar al *acțiunii din scenă*, *Scrisoarea pierdută* își proiectează sensurile în marele univers, după o distilare savantă a acestora la etajul intermediar al determinărilor istorice. În planul întâi întâlnim, astfel, trama vodevilească ce urmărește avaturile unei scrisori pierdute. Liniile subțiri ale farsei își dezvăluie însă treptat o infrastructură realist-descriptivă, mijlocind o adincă situație în spațiu și timp, la care participă intens extinderea investigației sociale și psihologice prin intermediul „situațiilor narate”. Această „istoricizare” suculentă, departe de a-și ajunge sieși, se subordonează structurii clasicizante a comediei. Relatînd mișcarea moleculară a universului cațavencian și amănunțind descripția concretă, autorul comediei accentuează implicit procesul abstract al despărțirii personajelor de izvoarele autentice ale existenței. Încrustați într-un semnificativ tablou de epocă, eroii *Scrisorii pierdute* înfățișează cu atât mai pregnant desprinderea unor serii tipologice de sensul firesc al istoriei și construiesc astfel spectacolul halucinant al trăirii mimetice în semnificațiile sale generale.

O cercetare atentă, intrucîtva tehnicizantă, a celor trei dimensiuni care împlinesc fericit structura *Scrisorii pierdute* ni se pare a fi de un interes indiscutabil.

Se știe cît de insistent afecta Caragiale a fi preocupat de iscusința tehnică a „farselor” sale. Nu ne putem îndoi de priceperea teatrală a acestui dramaturg neobișnuit, dar, privite cu atenție, comediiile compuse de el par mai curînd niște „contrafarse”, tratînd cu degajare ironică canoanele genului. *O noapte furtunoasă* covîrșea expunerea sumară a „încurcăturii” cu ample investigații tipologice, în vreme ce dinamica „qui-pro-quo“-ului ceda simțitor spațiul lungilor monoloage cu mobiluri caracterologice.

În *D-ale carnavalului*, inadvertențele vădite în mînuirea „sforilor”, ca apariția nejustificată a lui Crăcănel în frizeria lui Girimea, sau ca escamotarea cu totul neortodoxă a rezolvării finale a „neînțelegerii”, indicau deplasarea interesului de la izbutirea unui „imbroglio” onest către denunțarea parodică, cu foci de artificii, a tragicului derizoriu.

În comedia *O scrisoare pierdută*, schema farsei este clădită atent, cu o grijă vădită pentru complicarea periodică a încurcăturii. Dar, urmărind acțiunea mai îndeaproape, este ușor de observat cum, pornită pe drumul farsei tradiționale, piesa își pregătește în surdina elementele necesare unei volute neașteptate, care contrazice fiziologia speciei printr-o grațioasă revenire la punctul de plecare. Această întoarcere a farsei împotriva obligației sale de a realiza circuite pe deplin rezolvabile conduce la o desprindere voită de convenția genului și — implicit — la acceptarea unui program satiric de un alt grad.

Să ne îngăduim cîteva observații „tehnice” asupra construcției *Scrisorii pierdute*. Este de stabilit mai întîi modul în care circulă motivul încurcăturii prin cele patru acte

ale piesei. Constatăm de la bun început că scrisoarea pierdută de Zoe declanșează două „imbroglio”-uri suprapuse : o răsturnare temporară a echilibrului unui tipic triunghi conjugal, și — în același timp — o tulburare a mecanismului alegerii unui deputat, prin deplasarea bruscă (dar de scurtă durată) a raportului obișnuit dintre partizanii guvernului și opoziția impertinentă. Dubla contabilitate dinamică, pe care o mijlocește scrisoarea de amor a prefectului, creează o etajare a acțiunii care se menține prin schimbarea alternativă a celor două surse, trecând cu abilitate de la un plan la celălalt și recoltând cele mai înalte tensiuni în momentele de suprapunere a spaimei celor doi amantii descoperiți pe momentele-cheie ale luptei pentru scaunul de deputat, ca în întâlnirea Tipătescu-Cațavencu, marcată tensional de prezența Zoii în camera alăturată, sau ca în clipele ce preced anunțarea candidaturii lui Dandanache, unde decizia „comitetului permanent” este pronunțată pe emoția intensă a cuplului aflat dincolo de paravanul dinspre „arhive”.

Perseverând în această direcție, cercetarea ar lumina laturi interesante ale îndemnării lui Caragiale ca autor de farse. Ni se pare totuși mai important să revădem valoarea perespectării de către autor a cerințelor genului și aceasta — cum vom vedea — nu din simpla dorință de a-i aplauda neconformismul. Intenții de o certă substanțialitate au schimbat în *O scrisoare pierdută* cursul meșteșugăresc al „qui-pro-quo”-ului și au impus — mai mult sau mai puțin conștient — o tratare deosebită a tramei comice. O anume imprecizie a liniilor, accentuată de refuzul unei soluționări definitive a „încurcăturii”, introduce în structura comediei o notă sceptică, ce incită la meditație și semnalează insistent zăcămintele interioare ale operei.

Întorcându-ne la examinarea triunghiului amoros observăm că unul dintre unghiurile acestuia se desemnează neclar, contrazicând vesela severitate a schemei tipice. Într-adevăr, în tripticul Zoe — Tipătescu — Trahanache, acesta din urmă nu pare să accepte net și irevocabil funcția de „magnific încornorat”. Prin jumătăți de cuvinte și — mai ales — prin echivocal unor replici (cum ar fi, de pildă, aceasta : „Ei, Fănică, să vezi imitație de scrisoare ! Să zici și tu că e a ta” etc. ...), „placiditatea” lui Trahanache, consemnată în paranteze de autor, lasă loc unui „suspense” abia perceptibil. Caragiale însuși a lăsat să plutească misterul asupra dubioasei ingenuități a unui bărbat care conduce politica unui întreg județ. Sigur este că Zaharia Trahanache nu devine un element de stabilitate liniară, care să susțină construcția simplă a unui triunghi comic. Textul piesei împiedică, prin subtile intervenții, identificarea acestui „solid bărbat” cu imaginea înșelatului credul de felul lui Boubouroche, eroul lui Courteline. Instabilitatea unei laturi a triunghiului sacrosanct poate provoca suspiciuni cu privire la semnificația exactă a celorlalți termeni ai ecuației. Iată, astfel, o întrebare posibilă : dacă Trahanache nu este un inocent tras pe sfoară, n-o fi cumva Tipătescu cel înșelat cu adevărat ? Știm doar — din replicile piesei — că el își ratează cariera în provincie, în loc să meargă spre a se afirma în Capitală. Dar dacă de pe urma legăturii ilicite cu Zoia, venerabilul prezident trage profitul păstrării unui prefect care unește în construcția sa superioară cu supunerea totală față de interesele clanului Trahanache ? Aceasta este, firește, o simplă supoziție, și nu demonstrația temeiniciei sale ne interesează acum. Ceea ce ni se impune, însă, este *ambiguitatea* care înconjură schema triunghiului conjugal, contrazicând-o și depășind liniaritatea inerentă unei construcții de farsă. Prin fisura care se creează în convenția stabilă a „qui-pro-quo”-ului conjugal, se strecoară viața cu complicațiile ei. Farsa începe astfel să capete nuanțe. Tratarea infidelă a comediei amorului casnic deschide drum observațiilor tipologice complexe și sugerează existența unui univers spiritual al piesei.

Trecând la celălalt etaj al comediei, unde scrisoarea pierdută face să tremure inimile celor angajați în bătălia pentru deputăție, ne apare cu mai multă claritate distanța care se stabilește treptat între obligațiile unui bun „imbroglio” și avatarurile bilețelului lui Fănică. Stirnind o furtună ilariantă și crescând mereu în „boule de neige” prin supralicitarea complicațiilor comice, o farsă iscată de un pretext minor sfârșește prin a repune lucrurile în totală ordine, reducând în ultimă instanță motivul încurcăturilor la dimensiunile lui reale. Dar în vreme ce „pălăria de paie” a lui Labiche, reconstituită în fine, își regăsește, în final, locul exact și reface, astfel, armonia deplină a universului, scrisoarea pierdută din comedia lui Caragiale nici nu apucă să se întoarcă la locul de plecare, cînd, pe o paralelă agravantă, apare a doua sa înfățișare, descărnată și rea.

Cînd Caragiale, după cum atestă unele mărturii, s-a oprit în compunerea *Scrisorii pierdute*, citind să atribuie scaunul de deputat lui Cațavencu sau lui Farfuridi, în gestația operei sale s-a ivit presimțirea unui prag superior care trebuie trecut cu orice preț.

Zămislirea lui Agamemnon Dandanache, departe de a semnifica pur și simplu sinteza precipitată a altor două caractere, a creat o dimensiune nouă comediei, deschizând larg ușile către semnificațiile generale.

În vreme ce alegerea lui Cațavencu sau Farfuridi ar fi menținut schema farsei, cu amendamentele, firești unui condei deosebit de subțire, imaginarea variantei Dandanache a însemnat o apreciabilă depășire a situațiilor inițiale. Dacă am desena circulația bilețului pierdut de Zoe, urmărind graficul zigzagat al staționărilor sale de la Cetățean la Cațavencu, din nou la Cetățean și iarăși la Joița, am observa că circuitul se închide, fără a pune capăt acțiunii propriu-zise. Intervine cea de-a doua scrisoare, găsită de Agamiță în buzunarul unei „persoane însemnate”, dubletă malignă a dulcelui bilețel provincial, care nu consemnează o simplă repetiție a primei mișcări, cu scopul redus de a comunica că, în această privință, istoria se repetă.

O dată cu apariția lui Dandanache, situațiile de farsă capătă un luciu cinic, subliniat prin cretinitatea agresivă a personajului. Cea de-a doua scrisoare n-a fost înapoiată posesorului după efectuarea șantajului. În structura comediei itinerariile celor două scrisori pierdute ne apar tratate cu cerneluri diferite. Scrisorica „becherului” reia, fără înfloritură jucăușe, drumul celei dintii, ca un comentariu înăsprit al tribulațiilor anterioare. După ultima cădere a cortinei, impresia finală nu conduce la refacerea unui univers tulburat temporar, și nici măcar la imaginea unor cercuri concentrice plane. Prin elaborarea savantă a decalajului dintre schema farsei și procesul de dezvăluire treptată a unui univers incurabil se conturează spirala unei devenirii negative, într-o lume contaminată de o maladie ireversibilă.

\* \* \*

Există în *Scrisoarea pierdută* un raport esențial și constant între *acțiunea vizibilă* pentru spectator și mișcarea continuă ce se desfășoară dincolo de dimensiunile scenei. O asemenea relație este firească oricărei creații dramatice adevărate. Ceea ce ne interesează în acest caz este aspectul specific al comunicării dintre ceea ce se petrece pe scenă și ceea ce — după câte ni se povestește în text — se întâmplă dincolo de zidurile decorului. S-a vorbit în repetate rînduri despre rolul important al „acțiunilor narate” în piesele lui Caragiale. Ceea ce atrage însă, în mod deosebit, atenția este deosebirea evidentă dintre natura *situațiilor dramatice* care ocupă spațiul scenic și *situațiile*, antrenînd aceleași personaje, care au loc în exteriorul „cubului”. Într-adevăr. Dacă am suprima (experimental) acele pasaje din piesă, care relatează scene suplimentare acțiunii, am observa cu ușurință că ceea ce se rostește în înfruntările din scenă realizează cu precădere caracterizarea bogată a personajelor ca tipuri, cu un mare accent pe generalitatea trăsăturilor. Demagogul egocentric Cațavencu, infatuarea și suficiența lui Farfuridi, viclenia solemnă a lui Trahanache, ș.a.m.d. se pronunță și se definesc în dinamica acțiunii deschise, în vreme ce episoadele povestite materializează cadrul social al conflictului, localizînd în spațiu și contribuind la atmosferizarea de epocă. Altfel spus, în liniile sale mari, constitutive, acțiunea din perimetrul scenei comunică impresia de *clasicitate*, printr-o apăsată marcă a tipologiei imanente, iar scenele narate de Pristanda, Trahanache sau Agamiță adîncesc suportul spațial și temporal al situațiilor-cheie, într-o acumulare de date necesară unei ambiante favorabile dezvoltării caracterelor și detașării sensurilor întregi ale piesei. În scenă se urmărește astfel o maximă *focalizare* a observației monomaniilor revelatoare și — în general — a coordonatelor automatizării existenței în universul moftologic.

În același timp, dincolo de jocul de scenă, se deschid ferestrele către descripția *realistă* a cadrului istoric.

S-a amintit adesea despre avariția extremă a indicațiilor de decor în piesele lui Caragiale, de obicei cîteva notații sumare, necesare mai ales indicării ieșirilor și intrărilor în scenă. Adevăratul decor se află în cuprinsul *situațiilor narate*, înfățișînd nu o cameră izolată, ci orașul întreg, cu geografia sa caracteristică.

În ceea ce privește comedia *O scrisoare pierdută* putem alcătui o hartă edificatoare a „orașului de munte” utilizînd exclusiv informațiile cuprinse în secvențele de dincolo de culise.

Din situațiile vizibile desprindem caractere și din mișcările acestora raporturile care definesc tragicomedia existenței mimetice. Situațiile povestite accentuează coloratura vremii, amănunțînd cadrul social inerent unei tipologiei grotesce. Relatările lui Pristanda, evocarea de către Tipătescu a plimbării cu trăsura la luminăție, intervențiile lui Farfuridi compun astfel planul director al orașului și mișcarea sa într-o singura zi, mișcare diurnă cu caracter stereotip reprezentînd schema-tip a dinamicii străzii în cetatea comică

prezidată de Trahanache. Plecînd din locul Prefecturii, trecem prin piața „11 Februarie” și întîlnim Primăria. Dacă o luăm prin spatele Primăriei trecem maidanul și ieșim la bariera Unirii, în plină periferie. Dacă ne menținem în zona centrală, știm că vom trece pe lingă casa lui Cațavencu (unde se află și redacția ziarului „Răcnetul Carpaților”), după care în puncte succesive vom afla Școala de băieți, Școala de fete, Spitalul și „Catrîndala” Sfîntul Nicolae. Nu departe trebuie să fie Tribunalul, Telegraful și, în certă apropiere, Hirdăul lui Petrache, închisoarea. Pînă la moșia Zăvoiul, de la marginea orașului, trebuie să întîlnim, neapărat, ulița comercială a Lipscanilor, unde află Zoe despre afisul amenințător al lui Cațavencu și, neapărat, cîteva circumi, stațiile firești ale Cetățeanului turmentat. Orașul este luminat seara de felinare, străbătut de cîteva birje și cunoaște apariția a cel puțin două ziare locale.

În decorul acestei urbe intră orarul unei zile neobișnuit de active: la opt și jumătate Zaharia Trahanache, abia sculat din somn, nu-și băuse caleaua încă. Între orele nouă jumătate și zece, Nae Cațavencu primește vizite simandicoase la redacția „Răcnetului”. A sosit ora... 10 fix. Farfuridi merge în tîrg. Pînă la orele 11, cînd se întoarce acasă, Pristanda traversează orașul în birjă, iar Zoe este văzută intrînd la Cațavencu. După o vizită împreună cu Brinzovenescu la prefect, Farfuridi se grăbește la „12 trecute fix” spre Tribunal, ora „înfățișărilor”. Seara este întrunire în sala Primăriei, iar după întrunire „preferanță” la Trahanache acasă. Toate aceste date *nu cuprînd situațiile care compun acțiunea propriu-zisă a piesei*. Tabloul geografic și programul-orar al orașului se desenează pe nervura exterioară a piesei, întemeindu-se mai ales pe aportul situațiilor narate.

O relație specifică se stabilește, astfel, între relieful prim, generalizant, al *situațiilor vizibile* și amănuntul pitoresc din trimiterile la subsolul acțiunii. Cele trei decoruri ale piesei încercuiesc restrictiv personajele și le limitează mișcările într-o stilizare a vieții, clasicizantă. Situațiile povestite intervin ca anexe, documentare de construcție barocă într-o simbioză particulară, care amestecă severitatea comicului monumental cu setea balcanică de culoare. Contradicția fecundă pe care Blaga o observa în opera lui Anton Pann, așezată la răscrucea a două structuri artistice, o regăsim, amplificată, la Caragiale.

Este momentul să observăm că în *O scrisoare pierdută situațiile vizibile* se recomandă preponderent printr-o dinamică *tensională*, în vreme ce *situațiile narate*, cu un pronunțat caracter anecdotic, țin de o dinamică, prin excelență, *activă*.

Începînd cu prima situație, în scenă se stabilește tensiunea așteptării unor dezlegări de cele mai multe ori legate de urmărirea unor *acțiuni* din afară. Tipătescu ascultă ce s-a întîmplat în casa lui Cațavencu, discută apoi cu Trahanache despre întîlnirea acestuia cu candidatul dizident, are o explicație cu Zoe în așteptarea rezolvării problemei de către Pristanda. Farfuridi și Brinzovenescu își împărtășesc, în scenă, teama de trădare, comentînd agitația din oraș și suita de vizite bizare la domiciliul adversarului. În actul întrunirii, grupurile partizane așteaptă înfrigorat proclamarea candidatului. Mai apoi, Zoe, crispată, se întrebă ce face Cațavencu în misterioasa sa dispariție, cită vreme bărbații din jurul său așteaptă terminarea în bune condiții a alegerii. Pe acest fundal de așteptări încordate, care dă mișcării din scenă forța dramatică necesară avansării acțiunii, personajele rostesc discursuri și monologuri sau își etalează cu o rară grație satirică gesturi și ticuri definitorii. Baletul lent din perimetrul scenei portretizează abil și suculent, profitînd de tensiunea emoțională pe care o provoacă, în felurile chipuri, pierderea ilustrei scrisori. În același timp, comedia își creează, prin introducerea cu deplin firesc a unor *situații active*, povestite de unul sau altul dintre personaje, o rezervă apreciabilă de sevă dramatică. Este interesant de urmărit că frecvența acestor *narări de situații*, accentuată în primul act, scade în actele doi și trei, cînd tensiunea din scenă menține destul de sus dinamica teatrală a textului, și cunoaște o relativă creștere în ultimul act, cînd încordarea se ameliorează. Într-adevăr, în actul întii, care în limitele scenei apare cu deosebire static, se întretes patru *situații povestite*, într-o gradatie vădită către o mecanică tot mai vie a mișcărilor, aproape cinematografică. Începînd lin cu „plimbarea în trăsură la luminație” (incluzînd numărarea steagurilor de către coana Joițica), acțiunea cîștigă teren cu relatarea jocului de cărți de la Cațavencu și se menține în acest plan activ cu povestirea vizitei lui Trahanache în casa „nifilistului” și, apoi cu evocarea chefului la care „dom’Nae” îi fură Cetățeanului scri-soarea cu pînică.

În fișa caracterologică a personajelor implicate, aceste situații adaugă detalii care-și dezvoltă substanța în confruntările din perimetrul scenic și, schițînd figuri din afara listei de roluri (grupul „dascălîmii”, familia lui Pristanda), sporesc consistența principalelor tipuri, căci Cațavencu — de pildă — surprins la masa de joc, între Zapi-

sescu și Popa Pripici, capătă un surplus de vitalitate scenică. Funcția dinamizantă a *situațiilor narate* în construcția teatrală a piesei se îmbină, așadar, cu suplimentarea creației de caractere. Întărind osatura arhitectonică, raportul dintre *situațiile* active și cele tensionale alcătuiește formula artistică a unei capodopere care oscilează programatic între esențializarea clasicizantă și observarea realului derizoriu.

O considerație specială cere *situația* descrisă de Dandanache în ultimul act, *situație* care introduce în piesă o altă tonalitate. Conflictul dintre Agamiță și „becherul” sus-pus părăsește nu numai localizarea strictă a acțiunii, ci ne duce cu gândul în cercurile înalte ale burgheziei bucureștene. Paralela amară pe care o sugerează relatarea celui de-al doilea șantaj trimite întregul dosar de caractere către o altă instanță, implicând meditația adâncă asupra condiției morale a umanității. În vreme ce situațiile din interiorul sau dinafara scenei, completându-se reciproc, alcătuiesc ceea ce Etienne Souriau denumește „microcosmosul scenic”, varianta Dandanache face pe deplin evidentă comunicarea substanței comice a *Scrisorii pierdute* cu macrocosmosul ideilor generale, spiritualizând întreaga farsă și obligînd la o reevaluare a întregii acțiuni, în perspectiva unei înțelegeri superioare. Aprecierea rolului decisiv pe care Agamemnon Dandanache îl îndeplinește în construcția capodoperei caragialeene se verifică astfel încă o dată.

V. Mindra



# Fotocronica

Teatrul Național „I. L. Caragiale”

„TOPAZE” de Marcel Pagnol

Regia: Constantin Dinischiotu

Ion Finteșteanu (Regis Castel-Bénac), Gr. Vasiliu-Birlic (Topaze) și Valeria Nanci (Suzy Courtois)

