

premergător alfabetelor europene, dar atât de expresive ca imagine grafică, încât pot constitui decoruri în sine. Realismul și naturalismul în teatru nu are nici o legătură cu literatura. Nu literatura, ci excesul de cuvinte dăunează teatrului precum și viziunile regizorale pleonastice și ilustrative. Cât de concis exprimă Paul Claudel, citat de Sorin Crișan, aceste dileme, vorbind despre Jean-Louis Barrault, „regizorul francez pentru care cuvântul este o plastică orală”. Este adevărat, uneori, Sorin Crișan ne vorbește într-o limbă ciudată: „Sprijinul pe care ni-l dă acum analiza heideggeriană – mai ales paragrafele 22–24 din *Ființă și timp* – este acela că putem considera scena ca exemplu fidel al unei spațializări fundate pe *mundanitatea lumii*”. Nu e nimic ocult aici: lumea e o scenă de teatru și, astfel, ne întoarcem de la Heidegger la Shakespeare și Eminescu. Pe de altă parte, revoluția declanșată în arta spectacolului de regizorii de teatru examinați de Sorin Crișan nu este compensată de analiza reformelor înfăptuite de scriitori, de autorii dramatici. Cam în același timp cu Gordon Craig, Cehov cu *Livada de vișini* și Alfred Jarry cu *Ubu* ofereau și ei un alt fel de a juca teatru, nu numai de a scrie drame. Ca și Ibsen sau, mai târziu, Eugène Ionesco sau alte personalități de aceeași mărime din literatura dramatică. Exclusivitatea directorilor de scenă în domeniul reformelor din arta spectacolului este un mit ce nu poate fi demolat decât prin examinarea temeinică a stilurilor literaturii dramatice. Cartea lui Sorin Crișan este a unui filosof al teatrului cum sunt puțini la noi. Înmarmat cu acest arsenal teoretic, el trebuie să se întoarcă în arena sălilor de spectacol pentru a confrunța teoria cu practica. Deși, la acest nivel, întoarcerea ni se pare imposibilă.

Actorul și personajul

Opera lui Caragiale produce, în continuare, o bibliografie critică paralelă ineputabilă. Tendința de a epuiza domeniul se manifestă, după 1990, prin apariția unor *dicționare de personaje*, gen în s-au făcut cunoscuți Bogdan Ulmu, Constantin Cubleşan și, recent, Gelu Negrea, cu un ***Dicționar subiectiv al personajelor lui Caragiale***. Ca orice dicționar, nu este făcut, pentru a fi citit de la cap la coadă, ci pentru a fi consultat. Ceea ce am și făcut, începând cu cel mai ciudat personaj din teatrul lui Caragiale, o caricatură complet antirealistă, o marionetă de cârpe ce pâlpâie intermitent, de parcă n-ar avea viață, ci doar memoria ei: *Agamiță Dandanache* (sau Dandanache Agamiță, cum îl numește autorul, ca la catalog). Pe urmele lui Dumitru Radu Popescu, eseist reabil, care a scris despre Agamiță Dandanache în revista *Drama* nr. 2/2002 (cu care Gelu Negrea se înrudește, aici, prin plăcerea discursului aburit, semi-opac, ce solicită perspicacitatea asociativă), criticul caută originea marionetei caragialiene în *Iliada* lui Homer, strămoșul său fiind nefericitul comandant de oști Agamemnon. Gelu Negrea dezvoltă analogia lui D.R. Popescu pe ideea napoleoniană „cherchez la femme”. Astfel micul război electoral din orașelul de munte al lui Caragiale pornește de la o femeie: Elena lui Menelaos, în expresie tragică, „nevasta becherului”, în versiune degradată, cum spunea D.R. Popescu. Stilul nonșalant și neconvențional al comentariilor critice ale lui Gelu Negrea pornesc dintr-o aversiune justificată, până la un punct, față de critica științifică. „Cred că, în forma ei clasică, critica literară și-a cam trăit traiul și și-a mâncat cozonacul”, spune, în felul său, autorul. Nu credem defel că s-a întâmplat așa ceva cu critica literară, fie ea clasică sau modernă ci, dimpotrivă, cu literatura

însăși. Critica literară, eseul literar pe care îl definește cam pedant Gelu Negrea în prefața *Dicționarului* este cam tot ce mai rămâne din literatură. Puțini oameni îl mai citesc astăzi pe Eminescu, pentru că, încă de pe băncile școlii, li se vorbește *despre* Eminescu. Mai mult decât atât, monografia lui Călinescu despre Mihai Eminescu este la fel de importantă astăzi ca și opera lui Eminescu. Și în alte zări culturale se întâmplă la fel, în civilizația modernă: comentariul asupra operei înlocuiește opera. Nu critica literară clasică „și-a mâncat cozonacul” ci, cum spuneam, critica scientiștă, critica de jargon științific care transformă – mare eroare ! – critica literară într-o disciplină pentru inițiați când, de fapt, ea nu poate fi scoasă din perimetrul artei literaturii unde singura lege este aceea de a fi plăcută la citit. Sunt lucruri deja consumate: George Călinescu a făcut, demult, din critica literară, literatură propriu-zisă. Lăsând deoparte tonul colocvial, un pic păsăresc al lui Gelu Negrea („Dacă va rămâne cantonată în vetustul perfid al gloriei de odinioară” sau „îmi place să cred că se legitimează cel mai adecvat”) care este al profesorului de literatură de care se îndrăgostesc liceenele, Gelu Negrea ne explică abia în final rațiunea de a fi a unui asemenea *Dicționar*: „Căci, nu-i așa, personajul rămâne un element fundamental pentru genul dramatic dar și pentru epică, sectoarele în care Nenea Iancu s-a exprimat la superlativ”. Așa este, dar aceste dicționare de personaje desprind din context un element literar, personajul, ce trăiește numai în context. Cel mai bun exemplu este articolul despre *Farfuridi Tache*. Criticul îl examinează ca om în carne și oase, cu psihologie și program aparte. Așa ar fi, dacă arta s-ar rezuma la realism. Numai că *Farfuridi Tache* face parte dintr-un tandem comic cu *Brânzovenescu, Iordache*. Și, în acest caz, el nu are existență autonomă. Cum ar fi, într-un spectacol, ca actorii care interpretează cele două personaje să joace, fiecare de capul lui ? Și, apoi, nu interesează psihologia personajelor, ci tehnica tandemului comic. Cum a ajuns Caragiale la această soluție fără să citească *Revizorul* de Gogol cu ai săi Bobcinski și Dobcinski, iată întrebarea. De altfel, mai multe poți să afli de la Grigore Vasiliu Birlic, Mircea Diaconu, Dan Puric, și alți actori care au jucat aceste roluri decât din orice interpretare de text pentru că actorul *însumează*, nu *însiră* explicațiile critice. Spectacolul de teatru este un bun remediu pentru această meteahnă critică a scoaterii din context și a privirii sub lupă: actorul care nu știe să joace relația cu celelalte personaje are, în scenă, o prezență rătăcită și o prestație vanitoasă. Asemenea, într-un fel, lui Gelu Negrea, pentru că el părăsește critica (ce interpretează global textul literar) spre a deveni actorul care studiază un rol. Poate că articolele sale despre personajele lui Caragiale să fie de folos actorilor ce pregătesc asemenea roluri, nu și cititorilor care descoperă fragmente în locul întregului. În plus, examinarea separată a fiecărui personaj din *Scrisoarea pierdută*, să spunem, duce în mod involuntar la repetarea faptelor, a situațiilor, a replicilor, uneori. În sfârșit, critica lui Gelu Negrea este factologică. Povestește subiectul textului și despică firul în patru, interpretând „faptele” până la exasperare, în manieră avocătească. N-ar fi nimic grav dacă generalizările ar fi majore, dar ele sunt previzibile : „Anghelache este, după părerea mea un delapidator potențial măcinat în egală măsură de gândul făptuirii fraudei și de dorința de a-și păstra integritatea morală”. Foarte adevărat, dar lipsește revelația. La ce bun atâtea cuvinte dacă nu se încheie cu o revelație ? Fișe de lectură puse cap la cap, dicționarele de personaje vor rămâne instrumente didactice mai mult sau mai puțin penetrante, dar lipsite de viziunea asupra operei. Nu este neapărat cazul lui Gelu Negrea care în volumul *Anti-Caragiale*, a conturat o anumită viziune asupra acestei suprasolicitate opere literare, ci de principiul care le guvernează.