

Fiul de la facultate (II)

Dar să vedem cum funcționează acest mecanism în continuare.

În *O scrisoare pierdută*, textul debutează cu un adevărat bombardament de astfel de structuri artificiale, alcătuite din formațiuni prestabilite în limbajul presei, loc comun, cum se știe, al universului caragialean, definit, în general, tocmai ca o culme a artificiozității: *...Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă unui vampir!..* Cum se știe, ultimul cuvânt al citatului din presă provoacă, în scenă, o dublă reacție: mai întâi, lectorul (din teatru) textului (Tipătescu) se indignează: *Eu vampir, ai?... Caraghioz!* După care, ascultătorul său (Pristanda) își exprimă nedumerirea, după o scurtă mișcare de înțelegere: *Curat caraghioz!... Pardon, să iertați, coane Fănică, că întreb: vampir... ce-i aia vampir?*

Ce ar fi de observat în acest prea scurt schimb de replici, câte una pentru fiecare protagonist? Mai întâi, că, în țesătura de formațiuni artificiale, chiar în finalul primei sale secvențe (frază), se află plasat un termen: *om*, care, în simplitatea sa extremă, dimensionată atât prin condiția singulară, cât și prin lipsa oricărei alte determinări, a oricărui atribut, cumulează, în fel și chip, toate sensurile și traseele, tot ce poate fi mai opus artificialului, pe de o parte, iar pe de alta, tot el se află și la capătul inițial de traseu al aceluiași artificial, ca unul care este unica lui sursă și unicul lui agent. Dar, cum fraza în încheierea căreia este plasat acest cuvânt capital (*om*), cu dublă deschidere, una spre emisfera naturalului, cealaltă spre cea a artificialului, se repetă, imediat, întocmai, cu toată cadența ei de formule goale care nu spun nimic tocmai prin stereotipia, artificialitatea lor, mai puțin ultimul ei cuvânt, care, de data asta, este schimbat: *vampir/om*, realizăm că tocmai aici, în această alternanță, se poate afla cheia principiului dramatic al comediei; și că, deci, din punctul de vedere al esenței proiectului dramaturgic, *O scrisoare pierdută* începe tocmai de unde s-a încheiat *Conu Leonida față cu reacțiunea*, adică de la desenarea unei confruntări între natura naturală (*om*) și cea artificială a ființei umane, cu fantasmalele pe care aceasta le creează (*vampir*).

Dar nu numai atât; auditoriul particular al acestei emisiuni textuale, Pristanda, care, într-un fel, este asemeni, se confundă

cu termenul generic al ecuației teatrale: spectatorul, iar în altul, se deosebește de acesta, deosebirea constând în faptul că, cel puțin în această formulă teatrală, personajul-auditor (spectator) are replică (inițiativă practică), având posibilitatea și chiar misiunea de a interveni în dialog (acțiune), pe când spectatorul propriu-zis nu are nimic din toate acestea. Iar replica (intervenția, inițiativa) lui, pe care am citat-o mai sus, conține în sine cel puțin două înțelesuri: unul ar fi acela al întrebării pe care o pune, prin care se cere o explicație, o decodare a unui termen și nu a unui oarecare, ci tocmai a termenului-cheie (*vampir*, înlocuindu-l pe *om*) din fragmentul de text care desenează, cum am văzut, nimic altceva decât principiul dramatic particular al comediei. Ceea ce înseamnă că nedumerirea lui Pristanda ne face atenți la ceea ce poate să fie esența concentrată a principiului dramatic: alternanța vampir/*om* (vom reveni). Cel de-al doilea înțeles al intervenției personajului-spectator, care, deci, poate fi și un substitut al termenului generic *spectator* din ecuația teatrală, stă în distorsionarea fonică, atât de nevinovată, în aparență, ori atât de vinovată prin trimiterile unilaterale și de jos nivel la aspecte precum lipsa de cultură ș.c.l.: *bampir/vampir*.

Cum această distorsionare apare, în fluidul textual (și, deci, și în cel de semnificații dramaturgice) al comediei, încă înainte de formularea întrebării: *bampir... ce-i aia, vampir?* înseamnă că, în demonstrația (de algebrică teatrală) a principiului dramatic al comediei, contrariul (*vampir*) termenului natural (*om*) apare distorsionat, este supus, cu alte cuvinte, unei interpretări încă înainte de interpretarea pe care personajul principal al comediei (Tipătescu) i-o va da în formulări de dicționar: *unul care sugerează sângele poporului...*

Înaintând în raționament, trebuie să executăm o mică întoarcere la posibila semnificație a distorsionării (de fapt, a interpretării) executate de Pristanda; cum am văzut, ea precedă explicația dată de prefect, ceea ce poate avea înțelesul că, orice lămuriri i-ar da stăpânul său, polițaiul are, cum se spune, vederile sale, felul său propriu de a interpreta (lucrurile, chiar existența). Iar acest fel propriu este de natura unei distorsionări, suprapusă peste distorsionarea pe care artificializarea și artificialitatea o realizează deja. Evident, fața de om, de vampir reprezintă un grad acut de artificialitate, cu conotațiile îndobște și prea cunoscute, fruct monstruos al fantasmelor pe care

acesta le creează; *om* este o creație istorică și chiar supraistorică a întregii umanități; este felul în care umanitatea întreagă, ca totalitate conștientă a unor ființe conștiente, își reprezintă ipostaza sa proprie, individualizată, individul numit *om*. Pe când *vampir* este creația unui segment destul de larg, de altfel, al acestei umanități, spre utilitatea cu totul particulară a unui segment al ei încă mai larg, creația fantasmelor unui segment de umanitate care își închipuie așa ceva, ca și a celui alt segment care se complăce activ în credința ori măcar în jocul cu credința în aceste închipuiri.

Dar ce poate reprezenta, tot față de *om*, creația lui Pristanda, *bampir*? Firește că o anumită scăpărare, ori măcar o adiere de imaginație trebuie să fi tutelat creația acestei formațiuni din fantezmele spontaneității subconștiente a polițaiului; după cum receptăm noi, este o fantazare mai deloc terifiantă, nedumerită, e drept, poate fi chiar, într-o măsură sau alta, bătuită de îngrijorări, dar, oricum, înclinând, s-ar părea, mai mult spre nădejdea (secretă) a unei de-tensionări prin explozia sonoră pe care o exprimă și chiar imită, într-un fel, năstrușnica invenție. Pe această linie, presupuneri se pot avansa, și încă destule, amatorilor de astfel de exerciții stându-le la dispoziție unele sugestii din estetica fonetică și fonologică, inaugurată, la noi, de D. Caracostea; semnalăm, însă, că, de la un anumit punct înainte, traseul interpretărilor de acest fel intră sub umbra relativului și a subiectivității.

Toate bune și frumoase, ar spune cineva, știm cu toții cine, dar să nu uităm a face observația că, spre deosebire de *bampir*, care este creația unui actant, a unui agent teatral, *vampir* a fost numai pronunțat de un astfel de actant, un agent evident important al mecanismului dramaturgic care îi dă expresie sonoră în fața unui dublu registru auditorial: cel de pe scenă, din ficțiunea teatrală însăși, și cel din afara acesteia. Dar cine, cine anume este creatorul, principiul motor nu propriu-zis al acestei formațiuni, cât al exercițiului ei particularizat, al valorii ei de întrebuințare pentru timpul și locul conținute și precis indicate de ficțiunea dramatică? Evident, nu Tipătescu, care doar citește cuvântul (exploziv) într-un articol de ziar. Răspunsul la această întrebare ni-l poate da angrenajul interior al comediei, din care reiese că textul care conține cuvântul este cuprins într-un ziar, „Răcnetul Carpaților”, și că ziarul aparține și, desigur, este scris de oponentul principal al lui Tipătescu, Nae Cațavencu, avocat, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților”, președinte-fondator al Societății enciclopedice-Cooperative „Aurora Economică Română”, împreună cu Ionescu și Popescu, fiecare, institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți.

Aceștia sunt cei care formează una dintre cele două „partide” combatante ale comediei, creatorii acestei fantasme (*vampir*), care intră în formula esențializată a principiului ei dramatic, ei constituie unul dintre termenii binomului contrastiv care susține arhitectura ei dramaturgică; celălalt îl are ca vârf de lance tocmai pe Tipătescu, prefectul, cel care dă citire textului în care el însuși este arătat ca întrupare superlativă a unei viziuni fantasmatică negative. Reamintim cititorilor noștri că ceilalți componenți ai celeilalte „partide” (Zoe, Trahanache, Farfuridi, chiar, dar mai ales, Pristanda) nu solicită nici pe departe virulența adversității, respectiv atacului și, consecutiv, violența „prelucrării” fantasmatică; iar în finalul piesei, însuși prefectul apare în cu totul altă lumină oponentului său principal, Cațavencu.

Ce încheiere se poate trage din această pe cât de rapidă, pe atât de eficientă strategie textuală? Una cu două componente: mai întâi, una în plan strict textual: formulele prestabilite au rolul de a izola și pune într-un spot de lumină clarificatoare, în comedialogia lui Caragiale, raportul și disputa dintre natura naturală și artificiozitate, ca element de rezistență al structurii dramaturgice. Apoi, în cel al conținutului uman al acestei arte, în continuarea interpretării bunului Steinhardt: când este în adversitate cu cineva, omul natural din noi (din români) proiectează asupra oponentului său întreaga lui putere creatoare de fantezme negative, dar, odată ce este vindecat de această adversitate, iese la rampă capacitatea lui de a ierta și chiar iubi.

Dacă, prin artificul personajului care nu apare în teatrul său, Caragiale a practicat și perfecționat tehnica emisiunii textuale sentențioase, memorabile, atunci am putea spune că, de fapt, culmea performanței în domeniu o realizează printr-un personaj care apare, este foarte adevărat, dar este ca și când nu ar apărea; și aceasta prin două considerente, nu foarte greu de identificat:

1. Mai întâi prin ceea ce s-ar putea numi gratuitatea dramaturgică a prezenței lui, a lui Farfuridi, căci despre el este vorba; dacă analizăm, în detaliu, dezvoltarea aritmetică concret faptice a comediei, nu vom putea să identificăm nici o urmă de consecință dramatică reală a prezenței și faptelor (?) acestui actant. Cât privește faptele lui ca atare, le-am pus dintru început sub semnul întrebării, întrucât, numai două fiind, una constă în cea sfărăitoare inițiativă de a expedia la forurile centrale ale partidului său (prin altcineva, ca să nu se recunoască semnătura, la poștă) telegrama de semnalare a „trădării” (de către prefectul și oamenii lui), faptă fără nicio consecință directă decât una strict colaterală și lipsită de importanță scenică: readucerea

Cetățeanului turmentat în circuitul atenției spectatorului/cititorului. Cealaltă constă în prestația lui oratorică, așa cum se cunoaște, în două reprize: discursul și controversa cu Cațavencu, de la întrunirea electorală din actul al III-lea, mai întâi, toastul din finalul comediei, pe urmă; ambele, mai mult fapte de repetiție, de serie, alături de cele similare ale altor actanți. Încât, în ansamblu, am putea evalua aportul strict dramaturgic al lui Farfuridi numai în sensul îmbogățirii și nuanțării partiturii orchestrale a textului și, respectiv, spectacolului care, prin el, devin mai bogate doar în coloratură specifică.

2. În al doilea rând, Farfuridi s-ar putea alătura personajelor care nu apar din (în) teatrul lui Caragiale prin rețeta construcției sale; fiind o entitate vidă din punctul de vedere al sarcinii scenice specifice, personajul (?)/actantul (?), poate ar fi mai bine spus semnul dramatic respectiv, se manifestă dramaturgic cu precădere prin mijlocirea formulilor, sentințelor care, aproape toate, au devenit memorabile și au făcut carieră ilustră și perenă nu numai în istoria spectacologiei române, dar în însăși manifestarea și conștiința verbală a mentalității noastre comune de pe un anumit palier de intelectualitate. Cine nu știe, chiar astăzi, după ce generații întregi de români cultivați au știut-o și au repetat-o, după neuitatul dramaturg și nemuritoare lui operă?:

Eu, am, n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg... Eu, am, n-am clienți acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din târg... Eu merg și mai departe și zic: trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi!... ..eu, am, n-am înfățișare, la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal!... Da, când e vorba de prințipuri (...), mă fac, adică nu, nu mă fac, sunt când e vorba de asta, sunt mai catolic decât Papa. ... eu totdeauna am repetat cu străbunii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare: iubesc trădarea (...) dar urăsc pe trădători... Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64... Din două, una (...): ori să se revizuiască, primesc! Dar 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...

Sintetizând, rețeta acestei „figuri” dramaturgice ar fi următoarea: un plan de acțiune (de nivel) zero (sau foarte aproape), pe care se „agață”, cu evident rost decorativ, în sens specific spectacular, astfel de „afișe” cu inscripții sentențioase, memorabile. Rezultatul este o construcție care se încastrează în spectacularul de ansamblu al comediei tocmai și numai prin astfel de date, valori spectaculare, cum sunt aceste formule/afișe; în impactul acestei figuri (Farfuridi) asupra termenului receptor

(cititor/spectator), prioritate are (mă rog: ar fi/trebuie să aibă) șocul componente senzoriale (=formă+colorit+sunet), susținută, nutrită abundant de cea intelectuală, care acționează tot prin șoc, de preferință prin paradox, nonsens, alte figuri de vorbire prezentate convingător în cartea d-nei Marta Petreu.

Dar ceea ce ne-a îndemnat să zăbovim asupra acestui episod din construcția arhitecturii dramatice la Caragiale nu este numai pură și simplă lui spectaculozitate, nici întâmplarea ca una dintre exprimările emblematice ale vreunei astfel de figuri mai mult sau mai puțin absente de pe scenă să poată trece din text în subtitlul sau în afișul comediei care o conține; adu-mecăm, aici, eventualitatea unei „rețete” pentru întreg „bestiarul” de „figuri dramatice” ale celor patru mari comedii. Care ar fi să prescrie alegerea unei schițe de parcurs dramaturgic (ingredient lipsă în cazul variantelor de personaje/figuri care nu apar), iar apoi decorarea lui cu câteva (deloc întâmplătoare) astfel de formule sentențioase, memorabile, după un plan de dispunere și repetare dictat de calculele stricte ale proiectului dramaturgic și ale realizării traseului ergonomic (în sens iarăși dramaturgic) implicit.

Coerența internă, termenul opus celui de *întâmplător*, a figurilor astfel construite realizându-se pe teme dramaturgic spectacular, este evident că un minim de coerență psihologică a fiecărei figuri funcționează, după cum funcționează și o, încă mai perceptibilă, coerență în plan istoric-social-politic, prin simplul, dar evidentul fapt că mecanismul dramatic respectiv nu funcționează în gol, ci în condițiile date cunoscute. Dar ceea ce este important este că nu acest plan este cel decisiv, pentru că nicio ecuație dramatică, odată formulată prin expunerea principiului dramatic în primele secvențe ale fiecărei piese, nu își găsește soluția într-un astfel de plan; după cum nu și-o găsește nici în plan psihologic, deși o anumită adiere de coerență psihologică trece peste fiecare din figurile acestei comediografii. Ceea ce înseamnă că o receptare critică a figurilor respective, odată cu textele/spectacolele care le conțin, în plan psiho-socio-politico-istoric, cu terminologia specifică acestor domenii, merge alături cu drumul intenției cu care au fost create. Pentru că, eventual, prostia ori semidoctismul, pure și simple, ale unor astfel de figuri, conținute și trădate prin formulările respective, nu pot produce decât valorile relative ale unei interpretări scenice de nivel scăzut, vizând un public corespunzător; pe când dramaticitatea lor genuină și pură, exploatată și valorificată la maximum, în valori spectaculare corespunzătoare, le redă abia intenției care se poate descifra în adevăratele performanțe de virtuozitate dramaturgică care stau la baza lor.