



Dorina Lazăr (Zoe) și Vasile
Gheorghiu (Tipătescu)

TEATRU
ȘI
CONTEMPORANEITATE

A DOUA TINEREȚE A „SCRISORII PIERDUTE”

PE MARGINEA SPECTACOLULUI
DE LA STUDIOUL INSTITUTULUI
DE TEATRU

C

red că spectacolul *O scrisoare pierdută* la Studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” depășește cadrele unei oarecare manifestări artistice a unei clase de studenți, și cadrele unui rezultat pedagogic de care, pe bună dreptate, se poate bucura maestrul acestor studenți, Ion Finteșteanu. Dincolo de realizările interpreților (unii dintre ei dovedind realmente frumoase perspective) și dincolo de unele aspecte de amănunt și de ansamblu regizoral-scenografic (remarcabile și, de altfel, remarcate

la vreme în cronica de specialitate), spectacolul ni s-a arătat — pentru rezolvările noi, încercate ori sugerate, în problema valorificării unei opere clasice — că intră vădit în sfera largă de preocupări, de căutări și experiențe care fac particularitatea de azi a creațiilor și intențiilor creatoare ale oamenilor noștri de teatru.

În majoritatea lor, artiștii teatrelor noastre sînt dornici să imprime realizărilor lor, artei noastre dramatice ca atare, o valoare transformatoare, corespunzătoare epocii noastre. Și ni se pare că din acest esențial punct de vedere se cere privită *O scrisoare pierdută* în felul cum se joacă la Studioul Institutului: ca o intenție de a realiza un pas spre o nouă etapă în valorificarea scenică a marelui clasic al comediei noastre.

O scrisoare pierdută nu mai prezintă astăzi nimănui taine. Este o viguroasă demascare a sistemului de gândire, a eticii și practicii orînduirii burghezo-moșierești. Caracterul protestatar al comicalui lui Caragiale este — de asemenea, evident pentru oricine — total, lipsit de reticențe și de ambiguitate. Cînd s-a întîmplat ca o echipă de actori să-i joace, fără vîrre, comedia ca pe o comedie de circumstanță (închipuind personajele ei sub masca unor politicieni ai zilei), autorul *Scrisorii pierdute* s-a împotrivit cu vehemență unei atari interpretări. „Lucrările mele”, a spus dînsul, sînt „nu niște bufonerii menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția de a înfățișa într-un mod mai durabil chipuri ideale”. Așadar, chintesența umane — odioase și rizibile totodată — reprezentative pentru o anumită epocă, pentru o anumită societate. Linia ofensivă a criticii și comicalui lui Caragiale este și ea clară. Ea țintuiește la stilul infamiei „sistemul curat constituțional” de pe urma căruia huzureau, în care și făceau mendrele și pe care-l reprezentau proști ariviști de tipul lui Farfuridi, canalii șantajiste de tipul lui Cațavencu, sinteze cepelege ale acestora, de tipul lui Dandanache, și alții din același aluat. Dar ea vizează — în plin îndemnul vodevillesc al finalului: „muzica! muzica!” — și necesitatea înlăturării acestor tipuri, necesitatea dispariției lor istorice. Firește, nu explicit. Comedia lui Caragiale se desfășoară între hotarele realismului critic. Orizonturile ei nu descoperă ieșiri, nu oferă certitudini eliberatoare. Rîsul ei e o pavază în fața odiosului ilar, o armă de lichidare morală a acestuia, dar înlăuntrul „sistemului” și în perspectiva unui viitor incert (de domeniul năzuințelor aprige, dar numai al năzuințelor). Scrisul lui Caragiale a însoțit însă, cu vigoarea lui nestinsă, certitudinea și lupta clasei rîncitoare, care a dus, în zilele noastre, la înlăturarea tipurilor și așezării sociale înfierate de Caragiale.

De-a lungul acestei îndelungate și grele lupte, comedia s-a păstrat în actualitate și a dăinuit mereu proaspătă și irezistibilă în perspectiva protestului mereu justificat de realitățile sociale date, în perspectiva necesității, mereu resimțite de omul de rînd, ca aceste realități să-și înceteze existența, să se schimbe. Era o perspectivă de viitor, întinsă peste ani și ani. Înlăuntrul acestor ani, tiparul scenic, inițial, al comediei (tăiat de însuși Caragiale, și nu din ambiție deșartă apărât de dînsul cît a fost în viață, împotriva degradărilor și răstălmăcirilor) a făcut tradiție. Perfecțiunea liniilor formale ale tiparului nu s-a pierdut nici în condițiile care (în regimul teatrului burghez) au dus la îngroparea tradiției prin eludarea caracterului ofensiv al comediei, prin zgîrcirea satirei pînă la dimensiunile benigne ale unui mărunț și gratuit pretext comic. Așa fiind, forța de șoc a *Scrisorii pierdute* s-a putut totuși manifesta, chiar dacă mai slabă, și sub această zodie grea a carierei sale. Cu atît mai viu și mai puternic a mișcat ea spiritele spectatorilor, cînd acești spectatori — în 1948, în plin proces revoluționar de năruire a orînduirii burghezo-moșierești și de început al operei de construire a socialismului — se aflau, pe plan istoric, deopotrivă contemporani cu tipurile și moravurile din *Scrisoarea pierdută* și supraviețuitori ai acestora. În acest moment, comedia revendica cu îndreptățire reluarea tradiției — „restaurarea” tiparului scenic inițial al comediei.

La această „restaurare”, Ion Finteșteanu a participat activ și cu recunoscută strălucire, slîndu-se laolaltă cu ceilalți interpreți ai Teatrului Național, struși de bagheta regională a lui Sică Alexandrescu, să se apropie cît mai mult de ceea ce documentele vremii și amintirile regretatului N. Soreanu arătau a fi fost — în fondul și în formele lui — spectacolul vrut și pus de Caragiale însuși. Un spectacol cu oameni („astfel cum i-a cunoscut, i-a văzut și înfățișat” autorul; cu „adevăratele” lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau ai aparatului acesteia”) și nu o bufonerie cu paiețe (cum decăzuse în anii de după moartea lui Caragiale). Așadar, un spectacol menit a restabili „caracterul realist-critic al operei” și a reconstitui „cît mai fidel autenticul «stil Caragiale» al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg”. Acest act de restaurare, de reconstituire a unui spectacol montat în 1884, repunea, în toată valoarea lor, puternicul conținut antiburghez și anti-moșieresc și toată uriașa încercătură portretistică și comică a satirei. În același timp, el repara, cu respectul pe care revoluția noastră culturală îl poartă marilor valori ale trecutului, nedreptatea pe care trecutul o făcuse și lui Caragiale și operei lui. În acest act de restaurare și reparare, făuritorii spectacolului au prezentat de

* Vezi: „Caiet de regie pentru *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale”, întocmit de Sică Alexandrescu și redactat în colaborare cu Radu Beligan, E.S.P.L.A., 1953, pag. 7.

aceea *O scrisoare pierdută* din perspectiva ei protestatară, în granițele realismului critic. Și ca un strălucit spectacol realist-critic, a fost și continuă să fie și astăzi prețuit.

Iată însă că perspectivele care au prezidat la scrierea și tradiția *Scrisorii pierdute* sînt azi altele. „Sistemul constituțional“ luat de Caragiale în târbacă și ars cu fierul roșu este la noi de domeniul trecutului. Iar tipurile reprezentative ale acestui sistem însoțesc la caracterul lor comic un caracter fantomatic. Perspectiva spectacolului față de universul de idei și de relații sociale existent în *Scrisoarea pierdută* a încetat de mult — de aproape două decenii — să fie perspectiva unei îndrîjiri lipsite de altă putere decît aceea a osîndirii prin rîs. Este perspectiva omului care a atins pîsul, a cuceritorului care a învins dușmanul. Privind la *Scrisoarea pierdută*, el privește înapoi, și rîsul lui este rîsul tonic al celui care s-a despărțit de trecut. Comicul realizat de Caragiale, punînd în contrast emfaza și pretenția personajelor sale cu conținutul lor politic și uman, real — comicul acesta de neegalat, sporește în ochii spectatorului de astăzi, care adaugă la ilaritatea structurală a acestor personaje, micimea lucrurilor văzute de departe sau cu ochianul întors.

Putem, în această perspectivă, să mai prezentăm, pe tiparul „restaurat“, *O scrisoare pierdută*? Nu cumva, oprindu-ne la acest tipar, limităm marea comedie a lui Caragiale la dimensiunile unui document artistic — ilustru, nespus de savuros, nespus de instructiv — dar document? Dincolo de interesul documentar, de savoarea ei comică, nealterată și nealterabilă, nu ne oferă *O scrisoare pierdută* nimic în măsură să miște, în și pentru actualitatea noastră, pe spectatorii noștri? Să ne mulțumim oare cu eventualitatea unui spectacol, în universul istoric, social și de idei al căruia să ne plasăm (uitînd ciștigurile esențiale pe care conștiința noastră le-a dobîndit în anii noștri revoluționari) pentru a gusta numai valorile desfătătoare ale spectacolului? Poziția spectatorului de azi față de actul artistic a încetat de mult să fie una pur și pasiv hedonistă. Emoția artistică se pretinde, conștiinței contemporane, deschizătoare de noi perspective. Ea se pretinde productivă, ca să indicăm, în înțelesul cel mai constructiv, sensul forței și funcției transformatoare a emoției artistice. Dacă este așa, nu putem oare îmbogăți tradiția *Scrisorii*, pentru a găsi astfel în ea resurse în stare să contribuie la accelerarea procesului de transformare ce se petrece în conștiința noastră?

La asemenea întrebări ni se pare că încearcă să răspundă spectacolul *O scrisoare pierdută*, pus de Ion Finteșteanu la Institutul de Artă Teatrală. Și strădania regizorului de a afla și oferi răspuns acestor întrebări este cu atît mai vrednică de salutat, cu cît, cum arătam, el a participat la „restaurarea“ din 1948 și putea deci să rămînă prizonierul acestei „restaurări“.

Actualizarea *Scrisorii pierdute* s-a infiltrat mai de mult în preocupările unor creatori de teatru. Ca o ispită. Și ca o problemă. Soluțiile s-au căutat însă, se pare, mai mult pe tărîmul înnoirilor aparente, al „modernizării“ în spectacol a liniilor formale ale piesei. Așadar, soluții străine de fondul problemei, destinate firește eșecului și derutării. Caragiale nu poate — și nici nu se cere — modernizat, cum nu poate Hamlet — și nu cere — să fie îmbrăcat în sacou englezesc pentru a fi actual. Căci, oricît de modernizate, tipurile *Scrisorii pierdute* rămîn, pentru noi, tipuri ale trecutului. Vremea — și istoria — n-au schimbat în ele decît veșmintul, poate manierele, poate psihologia. Esența lor socială, chiar dacă rafinată, rămîne însă aceeași: „curat murdară“.

A înfățișa în chip contemporan aceste figuri înseamnă, de aceea, nu a le apropia de timpul, de lumea și gîndirea noastră, ci dimpotrivă a le păstra, în epoca, în veșmintele, în climatul social-moral în care le-a descoperit și fixat pentru eternitate Caragiale; așadar, a delimita clar: între ieri și azi; între ei și noi. Figurile comice ale satirei vor fi, astfel, în perspectiva zilei de azi, și figuri de tristă aducere aminte. „Marșul cu mult brio“, care salută victoria în alegeri a lui Dandache, va răsuna, astfel, în urechile noastre, ca marșul de îngropăciune al clasei și al orînduirii pe care el și „famiila lui de la patuzopt în cameră“ a reprezentat-o.

În esență, problema înfățișării contemporane a *Scrisorii pierdute* este o problemă de luciditate, de stăpînire a legilor istoriei, nu numai una de poziție critică față de lumea pe care o prezintă piesa. Ceea ce teatrul contemporan citește: rea-

list-socialist) numește comuniune a scenei cu sala, trebuie să se realizeze în manifestarea deschisă, combativă, din partea scenei, și în iscare a vie în sală a acestei lucidități. În cazul nostru, ceea ce, din perspectiva trecutului, părea imuabil, ireversibil (în măsură cel mult a fi tratat cu protestul ascuțit al satirei comice), cată a dobândi cu claritate, din perspectiva actuală, caracterul logic al relativității, al vremelniciei. Adevărul că lumea devine, că e transformabilă, că se transformă, urmează să pătrundă ca o supraproblemă, prin excelență actuală, în substanța comediei, să răpească actului ei demascator prundișul ireversibilului, care stăruia altădată, oarecum amar, la fundul lui. Aceste întîmplări, aceste idei, această etică, această „lume“ au existat cîndva; noi am putut-o zdrobi, noi am zdrobit-o și înlocuit-o: iată și sentimentul major, actual, care cată să stăpînească pe spectatorul de astăzi al *Scrisorii pierdute*.

Conștiința calității umane superioare, puternice, libere, deschise spre cucerirea celor mai înaintate și luminoase orizonturi ale cunoașterii, se cere însă a fi nu numai demonstrată, ilustrativ, spectatorului. Ea cere să-i fie și stimulată, dinamizată. Cu alte cuvinte, ceea ce poate fi obținut prin contrastul izbitor dintre chipul moral al spectatorului de azi și etica rimelor cu ifose ce populează și constituie „umanitatea“ *Scrisorii pierdute*, a trecutului, a vechiului, nu e îndestulător. A înfățișa pentru omul de azi, în chip activ, sensul satirei lui Caragiale, a extinde acest sens în problematica zilelor noastre înseamnă a da noi proporții și o adresă mai larg cuprinzătoare personajelor satirei și faptelor lor. Așa fel, încît — precum înțelepciunea și forța de penetrație continuă a proverbelor (și a multora din replicile comediei) — ele să devină transmutabile unor situații și comportamente, puține cîte se mai întîlnesc în zilele noastre. Dincolo de elementele concrete ale fabulei, acest obiectiv poate fi descoperit în latențele ei generalizatoare, etice, filozofice. Și, ca atare, nu are decît a fi detectat și dezvăluit. În adevăr, protestul lui Caragiale, țintind istoricește împotriva unei orînduiri sociale apuse, dacă vizează nemijlocit o lume dominînd ca o spumă arrogantă suprafața acelei societăți, el poate viza cu aceeași forță (chiar dacă nu de-a dreptul), în condițiile de azi, rămășițele morale ale acestei lumi, prizărite ca o drojdie, tînzînd să mineze mersul înainte al societății noastre. Linia și forța inițială protestatară a comicului lui Caragiale vor pătrunde nealterate, și cu atît mai mult, în problematica inexorabil înnoitoare și constructoare a zilelor noastre. Căci protestul satirei caragialiene este, la urma urmelor, în ceea ce afirmă negînd, un elogiu adus noului, o chemare la luptă pentru nou. Pe plan uman, o chemare la luptă pentru o calitate umană nouă, superioară.

Nu aș vrea să fie considerate cele spuse mai sus, mai mult decît vor să fie: niște păreri (bucuroase a se confrunta cu altele) într-o problemă ce ni se pare însemnată, în climatul de căutare în care se desfășoară mișcarea noastră teatrală. Roade ale acestor păreri, stîrnite de spectacolul de la Institutul de Artă Teatrală, vor fi de aceea și cele gîndite în legătură cu expresia scenică pretinsă de imaginea cu care se impune azi gîndurilor noastre, *Scrisoarea pierdută*.

Din unele soluții propuse (ori sugerate) de spectacolul lui Ion Fintescu reiese (chiar dacă nu statornic) o primă preocupare de bază a regizorului, de a privi trecutul — *Scrisoarea pierdută* (fabula, culoarea, „oamenii ei“) — din perspectiva actualității. Ceea ce nu înseamnă doar perspectiva cantitativă a timpului ce ne desparte de momentul comediei, ci și — ceea ce este esențial — din perspectiva calitativă, a revoluției și a clasei revoluționare care marchează net și iremediabil această despărțire. Apoi, o a doua preocupare de bază: de a aduce pe spectator la această perspectivă. De a-l face să-și dea seama că societatea și moravurile din *Scrisoarea pierdută* nu numai că nu sînt ale lui astăzi, dar că n-au fost nici altădată, vreodată, ale lui. Ambele preocupări tind să se releveze nu prin infiltrarea imaginii dramatice (a anecdoticii, situațiilor și caracterelor) în conștiința interpreților și publicului; cu alte cuvinte, nu prin risipirea aburului timpului istoric, nici, mai ales, prin eludarea (chiar vremelnică și de dragul convenției artistice) a diferențelor ideologice, sociale, umane, care înstrăinează de noi personajele *Scrisorii* și care le fac în ochii noștri deopotrivă odioase și ridicele. Poziția critică adoptată față de aceste personaje și față de acțiunile și timpul lor nu e de ordinul șarjei „trăite“; ea duce necesar la înlocuirea intrării clasice a interpretului în pielea rolului, iar din partea spectatorului, la ocolirea contopirii lui, pe calea emoției, cu pășaniile eroului. Spectatorul e chemat nu să se „regăsească“ în eroi. El e chemat, dimpotri-



Scenă din actul I.

vă, să ia cunoștință de ceea ce îl desparte de ei, să ridă de ei, să se bucure că ei nu mai sînt. De regăsit, păstrîndu-ne în cadrele convenției teatrale, spectatorul e chemat să se regăsească în interpret: în linia deschis și ofensiv critică a jocului său. Interpretul, în cazul eroilor lui Caragiale, este îndemnat nu „să-i trăiască”, ci, cu cea mai elocventă dar trează sinceritate, să-i denunțe oprobiului nostru, prezentîndu-ni-i în ceea ce au ei caracteristic, reprezentativ, pentru clasa, timpul și grupul lor de interese; mimînd, dar în fond relatînd și indicînd precis atenției noastre, comentînd, cînd este cazul (și cînd scenic este cu putință), faptele, atitudinile, gîndurile lor.

În acest loc, al interpretării, se pune însă cu ascutime problema (una din marile dificultăți ale înnoirii lui Caragiale) raporturilor dintre perspectiva tradiției și perspectiva actualității în montarea *Scrisorii pierdute*.

Putem — și cum? — păstra tradiția spectacolului lui Caragiale, cînd vrem să realizăm cu textul comediei lui un spectacol actual? Perspectiva tradiției și perspectiva prezentului, simultane în jocul interpreților: prima — perspectiva fabulei (o perspectivă construită, relatată, mimată, perspectiva rolului lîngă actor); a doua — perspectiva concluziilor (o perspectivă de subtexte, de comentarii adiacente, perspectiva actorului lîngă rol). Iată soluția la care, practic, pare că a fost condus Ion Finteșteanu. Așa se face că spectacolul studenților n-a omis mai nimic din ceea ce tradiția a întipărit ca nealterabil în desfășurarea acțiunii și în sublinierea anumitor situații-cheie. Chiar pe linia mișcărilor, grupărilor, atitudinilor, accentelor, interpreții au respectat adesea indicațiile tradiției. Numai că jocul lor

e treaz, nu covârșit de rol, nu una cu rolul. Actorii stăpînesc rolul și-l minuiesc ca pe un argument-mărturie într-o pledoarie. Ceea ce e trăit la ei e pledoaria (rechizitoriul), nu personajul. Vorbesc, firește, gîndindu-mă foarte mult la intenția și ambiția regizorului și, mai puțin, la realizările interpreților. Deși, într-un moment de avîntată mișcare, de „uitare de sine“, a interpreților, Ion Finteșteanu ne-a făcut mărturisirea: „Îi vezi? În orice moment îi poți întrerupe din joc cu o întrebare. Nu-și vor pierde firea. Îți vor răspunde calm și apoi își vor continua jocul cu același brio“. Am căutat să confrunt mărturisirea aceasta, prețioasă și edificatoare, cu realitățile personal constatate. Și efectiv, în bună măsură, ceea ce mi s-a părut vrednic de reținut în evoluția scenică a tinerilor actori-studenți (dincolo de ceea ce la unii dintre ei vorbește despre lipsa de familiaritate cu scena) a fost vădita lor străduință de a sublinia conținutul social și socialmente anacronic și ridicol al personajelor interpretate. Ne gîndim bunăoară la Dandanache, construit de Marin Moraru, nu atît din pelticie și întîrziere mentală, ci din pronunțate stigmate de degenerescență de clasă; nu atît prost, cît simulînd tactic prostia; nu atît uituc și distrat, cît circumspect. Ne gîndim la Marian Hudac, al cărui Trahanache, mai puțin ramolît decît ni l-a lăsat tradiția, se impune atenției noastre, prin aparența bonomiei, ca stăpîn netulburat de „machiavelicuri“ al intereselor partidului său, descoperindu-se în același timp un dibaci trăgător de sfori și trăgător pe sfoară. Ignorarea deliberată a calității sale de „prieten“ cu Tipătescu (de soț încornorat) cade pe al doilea plan (tras poate înapoi de tradiție, dar poate și pentru că această latură a rolului s-a părut interpretului că-l stînjenește în relevarea liniei lui majore, prin excelență social-politică). Am urmărit valorile geometrice studiate ale lui Cațavencu la Voicu Jorj și cele, dimpotrivă, născute și mișcate în haos, marcate haotic, ale gesticii și agramatismului lui Farfuridi, la Constantin Rîșchitor. În general, caracterul lucid-critic al jocului interpreților ni s-a arătat predominant. Unele inconsecvențe pe această linie întăresc, după părerea noastră, tocmai prin neajunsurile ce nasc, intențiile și, desigur, formula nouă încercată de Ion Finteșteanu de a sublinia epoca *Scrisorii pierdute*, cu caracterul ei socialmente vetust, de a desprinde această epocă — și lumea ei — de epoca noastră, de a lega în vederile critice ale protagoniștilor, pe de o parte tradiția *Scrisorii pierdute* de perspectivele înnoitoare ale actualității, și pe de altă parte, de a uni, în aceste vederi, scena (în ceea ce denunță și comentează) cu sala.

De aceea ne-a surprins ca o dare înapoi (pe acest plan al comuniunii critice, a actorilor cu sala), recursul la procedeul prelungirii scenei în sala de spectacol, tocmai în momentele nodale ale comediei: în actul întrunirii electorale de la primărie și în actul final al alaiului notabilităților urbei, în fața casei lui Trahanache. Ca realizare artistică, momentele sînt remarcabile. Străbate prin ele suflul caricatural al liniilor puternic comice ale lui Jiquididi. Preocuparea de a individualiza cu pregnanță elementele de figurație, de a le integra în problematica satirei și de a-i spori astfel acesteia dimensiunile, este nu numai clară, dar, ceea ce e important, împlinită. O seamă de personaje ce plutesc mai mult în umbră de-a lungul piesei capătă aci carne și rezonanță, sporind linia demonstrativă, contemporan agitatorică a spectacolului. I-am recunoscut, de pildă, în actul III, și i-am putut urmări în atitudini și gesturi, de o savoare reală, lipsită de ostentația șarjei și a prim-planului, dar tocmai prin modestia lor scenică, mai subliniată, „pe Ionescu, pe Popescu, pe Popa Pripici, pe Tăchiță, Petcuș, Zapisescu, toată gașca în păr“. Tabloul actului III păcătuiește însă, cu un efect dăunător care nu poate fi trecut cu vederea, prin punerea față în față a tribunei electorilor cu sala. Evident, substanța semidictă a oratorilor și a cuvîntărilor lor se realizează cu claritate; deopotrivă și calmul cu care Trahanache pregătește lovitura numirii candidaturii. Dar în construcția actului — care este prin excelență plastic-scenografic, un act de stampă ilară a epocii — linia critică în care știm că s-au lucrat interpretările se pierde. Așa cum se pierde unitatea, ce se vrea realizată pe baza viziunii critice și a perspectivei actuale, între scenă și sală. În schimb, adăugînd și extinderea sălii de întrunire, de pe scenă în sala de spectacol, se încheagă în chip neacceptabil (desigur, fără vrere nici din partea regizorului, nici din partea interpreților) o comuniune a *alegătorilor* de ieri cu publicul de azi.

Să fie vinovate condițiile de spațiu ale scenei? Sau, poate, să recunoaștem aici gîndul regizorului de a marca, odată cu stingerea moravurilor și tipurilor zugrăvite în *Scrisoarea pierdută*, și rămășițe ale lor în zilele noastre? Am saluta această eventualitate; și oricum, vom reveni asupra ei. Căci, ea ni se pare prețioasă în descifrarea nu numai a formelor, dar și a combativității pentru

actualitate a spectacolului. Ne exprimăm însă, aici, îndoaia cu privire la eficiența soluției artistice adoptate. Deoarece, o sală de teatru — publicul — nu poate fi privită decât global. Ca atare, ea reprezintă azi, la noi, în principiul ei, un timp, o etică, o societate care neagă pe cele de ieri. A o comuna (și tocmai în tablourile-pivot ale comediei) cu mentalitatea și apucăturile „eroilor“ din *Scrisoarea pierdută* este o contradicție în soluția scenică de ansamblu și derutant în rezultate. În perspectiva actualității, Théâtre de Poche, la Paris, poate folosi cu succes această formulă. Nu numai din „lipsă de figuratie“, cum mărturisesc conducătorii lui, dar și pentru că, în Franța, moravurile electorale (și etice dominante) nu se deosebesc prea mult de cele zugrăvite de Caragiale. La noi însă, formula — în cazul pomenit și, în bună măsură, în cazul marii veselii din ultimul act — este inadvergentă. Și cu atât mai păgubitoare, cu cât, privity ca realizare artistică în sine, tablourile sînt, cum remarcam, într-adevăr valoroase.

• • •

Cele remarcate în legătură cu principiul interpretării se cuvin și se pot extinde asupra întregii linii de desfășurare a spectacolului. Publicul trebuie atras nu în ce se întîmplă pe scenă, ci în cum se întîmplă și în ce se explică din ce se întîmplă. El trebuie să-și însușească *argumentele* spectacolului și să privească fabula (desigur desfătîndu-se cît mai copios), nu pentru ea însăși, ci ca pe un mijloc de pătrundere a acestor argumente. De-a lungul spectacolului, spectatorul cată a fi una cu linia lucid-critică a scenei (de la decor pînă la interpret, figuratie, joc de lumini și de sunet). Și datorită celor ce făuresc spectacolul și răspund de forța de transmisie a ideilor încorporate în el este ca spectatorul să nu fie furat de fabulă și de eroi, să nu devină în timpul și să nu plece după spectacol, complice cu ei.

Din acest punct de vedere, aflat la temeiul intențiilor regizorale (și orientării profesionale) ale lui Ion Finteșteanu, ni s-a părut, din capul locului, cu totul elocvent faptul că, înainte de a se „declanșa“ propriu-zis acțiunea, publicul este invitat să mediteze — nu fără o reală notă de destindere anticipată — la fabula și sensul *Scrisorii pierdute*, la geniul și adresa comică ale lui Caragiale. În acest scop s-a dat cortinei funcția unui prim și sintetic, deși mut, comentator. Pe schița care înfățișează caricatural panorama capitalei județului de munte, în care vor avea lor întîmplările din *Scrisoarea pierdută*, pictorii-scenografi Yvonne Vlăduț și Camil Ossorovitz au marcat izbitor trei jaloane-cheie ale întîmplării. Un jalon: expresia „curat murdar“, expresia de *raisonneur* fără voie a lui Pristanda, întinsă ca un dicton heraldic deasupra panoramei populației capitalei de județ. Mai jos, al doilea jalon: pe un portativ muzical, literele-note ce compun, ca un refren stăpînînd atmosfera, numele lui Dandanache. În sfîrșit, al treilea jalon: în lături, curbat în liniile lui frînte, Cetățeanul turmentat susținînd peisajul, precum leul unui blazon, armele unei case ilustre. Este o punere în lumină a „zilelor noastre“, atît de ascuns-ironic precizate de Caragiale ca moment al comediei: „zilele noastre“ — epoca orînduirii burghezo-moșierești. Este, în același timp, o neechivocă despărțire a noastră de epoca acestor zile. Un sput de lumină după bătaia de gong, dar înainte de ridicarea cortinei, urmărește apoi, notă cu notă (în sunetele unei cîntări lăutărești, și aceasta trimițînd la epocă), numele lui Dandanache. Cortina aceasta cade de trei ori — după fiecare act — punctînd esențialul, precizînd epoca, oamenii și ideologia lor, distanțîndu-ne (ca să folosim pentru toată claritatea, termenul) de ele. Fiecare cădere (și invitație la reflectare) a cortinei reduce în conștiința privitorului, pe diferitele trepte ale conflictului, esența și sensul acestui conflict al lumii și vremii care l-au putut isca. Le readuce, sporite în pregnanță de datele acțiunii, pentru ca, după marele și „veselul“ final cu cîntece, urale, ciocniri de pahare și pupături, cortina să cadă pentru ultima oară, cu elocvență. De data aceasta, ea e menită să-l răpească pe spectator din eventuala bună dispoziție în care l-ar fi putut purta atmosfera scenică în care se petrece dulcea împăcare vodevilească dintre prostie și ticăloșie: veselia aceasta *a fost*; veselia aceasta *a fost* a celei lumi...

Este o chemare la realitatea zilelor noastre.

Realitatea zilelor noastre nu se reduce însă la satisfacția de a ne ști rupți și deasupra realităților imunde de ieri. O asemenea satisfacție ar slăbi conștiința noastră în ceea ce îi este, cu deosebire astăzi, caracteristic: elanul spre mai

departe, spre contuinăre înnoire. Așa fiind, putem oare privi astăzi *Scrisoarea pierdută* numai din perspectiva depășirii datelor ei istorice? E îndestulător să actualizezi comedia, distanțind lumea ei de lumea noastră, să dezlegi, așadar, problematica *Scrisorii*, numai deschizând orizonturile care se arătau închise autorului ei? Chestiunea ni se pare crucială. O lucrare dramatică se justifică și-și vede dăinuind în timp valoarea, mai mult prin întrebările cu care agită, decât prin răspunsurile cu care împacă și liniștește conștiințele. Să-și fi istovit *Scrisoarea pierdută* virulența, deși lumea pe care ne-o înfățișează și-a încheiat veacul? Să nu mai pună oare *Scrisoarea pierdută* nici o întrebare, azi, lumii noastre? Am încercat să arătăm că nu. Problematika istorică-politică a satirei caragieliene — da — a fost dezlegată. Dar în plină dezlegare, această problematică se extinde, încorporându-se — e drept, mai greu sesizabilă și mai puțin organizată — în problematica celei mai stricte actualități: în sfera de probleme care privesc construcția nouă a conștiinței noastre, afirmarea ei în spiritul umanismului și eticii comuniste, împotriva spiritului și eticii burgheze și mic-burgheze. Nu înseamnă însă, aceasta, a forța vulgarizator înțelegerea satirei lui Caragiale? Și, așa fiind, nu formulăm regizorului o cerință practică de neîmplinit? Credem că nu. Actualitatea a fost și este tratată în dramaturgie nu numai prin reflectarea ei imediată, ci și prin reflectarea ei mijlocită. Simbolul, alegoria, parabola au, în această privință, funcții de mult statornicite și forța lor clarificatoare și edificatoare se arată adesea mai viguros penetrantă decât actul și argumentul direct ilustrativ. La o adică, socotind că adevărata operă de artă reflectează nu prin copii (de altfel, imposibile la modul absolut), ci prin esențe și sensuri, convenția simbolurilor (în înțelesul ei aluziv, larg cuprinzător) ne apare drept instrumentul dominant al argumentației și generalizărilor artistice. Să încercăm atunci *Scrisoarea pierdută* — conflictul ei, acțiunea ei, eroii ei — cu o pondere simbolică nouă, peste aceea pe care o poartă? Desigur, nu. *Așa ceva* ar fi forțat, artificial, potrvnic, mai ales, respectului cu care împlinim și tratăm moștenirea clasică. Atunci? Nu ne-am gândit — și nu ne stă nouă în măsură — să dăm dezlegare practică problemei. Ne gândim însă că, într-o lectură actuală a *Scrisorii pierdute*, realizăm nu numai o detașare istorică de societatea și moravurile ei, ci și o deplasare a centrului ei de greutate: o deplasare de pe linia comediei de moravuri pe accentele comediei de caracter. Moravurile *Scrisorii* (acea triplă „ce lume!“ a lui Tipătescu și acea „societate fără prințip“ a lui Trahanache) se configurează astfel ca fundal, ca ambianță, lăsând să apară pe prim-plan, elementele care, conjugate între ele, au generat și constituit acele moravuri.

Vremelnicia orînduirii lui Trahanache și compania, dispariția ei se lasă demonstrate pe cale documentară. Vetustețea ei apare ireparabilă, confruntată cu ziua și viața de azi. Dar boarea vătămătoare a ideologiei acestei orînduiri se face încă simțită. E drept, ici și colo, în forme mai puțin de epocă, dar nu mai puțin ilare și hidoase: în manifestări și trăsături de caracter înrudite prin esență și izvorite din tipurile sociale ale *Scrisorii pierdute*. Dispariția lumii lui Trahanache nu a dus automat, mecanic, și la dispariția elementelor ei constitutive. Tipurile din *Scrisoarea pierdută* — depășite pe plan istoric — rămîn arhetipuri (simboluri) ale anumitor porniri și deprinderi, de care conștiința noastră este educată să se dezbrace. Apropiem astăzi, apelativ, de Cațavencu, lipsa de scrupule și carierismul zgomotos și dubios, mascat de demagogie. Numim brinzovenism și farfuridism, oportunismul ascuns după principii găunoase („dacă e trădare, s-o știm și noi“), lașitatea timp-agresivă („trebuie să ai curaj ca mine! Trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă“), aflarea prețioasă în treabă, dar nu mai puțin timpă („ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica; ori...“). Evocăm pe Dandanache cînd ne e dat să întîlnim canalia drapată de prostie. Evocăm pe Trahanache, cînd, în duhul înțelepciunii și blîndeței aparente, descoperim personificîndu-se tergi-versarea interesată, befele în roate, intrigăria...

Prezența, ici și colo, a acestor actuale deprinderi și trăsături de caracter s-ar cere s-o resimtă spectatorul în galeria de tipuri ale comediei lui Caragiale. Și impulsul spre lichidarea lor din conștiința noastră și din preajma noastră ar trebui să-l des- tepte spectacolul. Am crezut că remarcăm în spectacolul lui Ion Finteșteanu această preocupare. Atunci cînd am discutat soluția — după părerea noastră, derutantă și contradictorie — a prelungirii acțiunii scenice în masa publicului. Dar, în ansamblul lui, spectacolul urmărește mai mult latura distanțării noastre în timp de lumea *Scrisorii pierdute*, decât latura distanțării de ea în principiul ei etic. Desigur, aceste laturi coincid; nu se pot înțelege una fără alta. Totuși, una e latura

moravurilor (care trimite în trecut — și satisface), cealaltă e latura caracterelor (și acestea sînt întîlnite încă în prezent — și agită). Nu se poate face sesizabilă, pentru spectatori, distincția? Sîntem convinși că da. Pentru că sîntem convinși de forța actual educativă a *Scrisorii pierdute*. După cum, în același timp, sîntem convinși de dificultatea soluției. Oricum, fără a ne hazarda într-un domeniu care aparține creatorului de spectacole, sîntem ispițiți să vedem calea spre soluție în înseși datele textului lui Caragiale. Sînt în acest text, dacă-l citim pentru uzul actualității, posibilități latente de alternare între ieri și azi, între aparențe și esență, posibilități care pot proporționa convingător pe coordonatele noastre chipurile *Scrisorii*. Caragiale a împrumutat unor personaje — două — un fond cert de umanitate, contrastant cu fondul total dezumanizat al reprezentanților societății burghezo-moșierești: unul, sub masca servilismului — Pristanda; celălalt, sub masca indeciziei politice — Cetățeanul turmentat. În universul fără omenie în care trăiesc, ei joacă din nevoie jocul lipsei de omenie. Lipsa de umanitate a pătruns în ei dinafară. Ea nu este — ca la reprezentanții orînduirii — o țară organică. (Ba, Cetățeanul turmentat se păstrează, în toată amara lui față rizibilă, într-o statornică și ingenuă onestitate.) De aci, atît la unul cît și la celălalt, dispoziția și disponibilitatea spre comentariul critic, spre rezonare, detașarea lor adesea marcată de lumea „științabililor“ cu care se află în relații. Pe ei, istoria nu-i condamnă întru totul. Nu ar putea interpretării acestor două personaje să comenteze deschis (nu cu aparteurile sau apropourile sfioase la care îi silea „tiparul“ vremii și al spectacolului clasic) și să arate răspicat, în spiritul liber al contemporaneității noastre, că tipurile din *Scrisoarea pierdută* sînt, în structura lor sufletească și ideologică, rădăcinile și sămînța deprinderilor și trăsăturilor de caracter pe care le abhorăm? Ne vine în minte Arlechin — Marcello Moretti. Jocul lui, trecînd vizibil de la ieri la azi, apropia cu o volubilitate și o forță uimitoare de convingere, satira lui Goldoni, *Sluga la doi stăpîni*, de actualitate și făcea din ea o comedie actuală...

Problema rămîne deschisă. Sîntem însă siguri că dezlegare există. Și ne întemeiem convingerea pe înseși datele spectacolului *O scrisoare pierdută*, reprezentat la Institutul de Artă Teatrală „I. L. Caragiale“. Prin ce a intenționat și prin cîte a realizat (chiar cu umbrele, mai mult din considerente teoretice, subliniate în rîndurile acesteia), acest spectacol a deschis, în problema ridicată aci, o poartă. El se așază fructuos pe drumul străduințelor menite să îmbogățească cele mai frumoase tradiții ale artei noastre, prezentînd clasicismul realist-critic în chip contemporan, tratîndu-l adică cu metoda realist-socialistă. Și nu este oare acesta drumul spre a doua tinerețe a *Scrisorii pierdute*?

Florin Torna

Scenă din actul III

