

# Centenar

## „O scrisoare pierdută“

La drept vorbind, data la care este adusă la cunoștința publicului o operă are mai mare însemnătate decât aceea a nașterii autorului. Prin urmare, nu vom pregeta să credem că anul 1884, în dramaturgie anul apariției la rampă a Scrisorii pierdute, precum și anul 1883 pentru poezie (Luceafărul), constituie pentru cititorul de pretutindeni reperele sigure ale certificatului de maturitate a literaturii române, însăși dimensiunea universală a acesteia. De la lectura piesei în cadrul aniversar al „Junimii” (octombrie) și de la premiera absolută (13 noiembrie) au trecut o sută de ani, și comedia și-a argumentat, cu prisosință, intrarea în veșnicie. Versiunile-spectacol, transpunerile în alte idiomuri i-au dat act de cetățenie pe toate meridianele, iar creatorului, consacrară de „om în spiritul tuturor timpurilor artist”.

Secretul longevității centenare a capodoperei caragialeene, actualitatea întresului unanim și intensiv în jurul său își află explicația în capacitatea de a surprinde „clipa în starea ei eternă”, de a evoca, așadar, la prezentul continuu, faptele trecutului. Asimilind tehnicile de compoziție dramatică, probate de comediografie — de la antici, la commedia dell'arte și contemporaneitate, „revolver vecinic încărcat” (după expresia mai tinărului său emul T. Arghezi) —, propune

## Din istoria scenică a capodoperei

În 1927, în plină dispută publicistică asupra falsei dileme privind perenitatea teatrului lui Caragiale, urmașul său direct în raza valorii, Camil Petrescu, afirma categoric, întemeiat pe un criteriu istoric: „Singura tradiție în teatrul românesc e tradiția jocului Caragiale”. Viitorul mare scriitor avea în vedere stăruința cu care, de-a lungul anilor, Caragiale însuși impusese primei noastre scene, mai ales prin *O scrisoare pierdută*, stilul și analiza realistă, ideile sale regizorale fiind perpetuate și adincite.

### LA RAMPA TEATRELOR NAȚIONALE

BUCUREȘTI, 13 noiembrie 1884. Delavrancea scrie entuziasmat „Rareori s-a văzut în teatrul nostru un succes mai strălucit și mai deplin meritat”. Comedia localizată „într-un județ de munte” fusese concepută, va mărturisii autorul, „cu intenția de a înfățișa într-un mod mai

durabil tipuri ideale”. Ziaristul Ion Bacalbașa — viitor director al Naționalului — îl văzuse pe Caragiale asistând „la toate repetițiile, piesa (*O scrisoare pierdută* — n.n.) s-a pus în scenă după arătările sale, fiecare actor a creat tipul așa cum i-a arătat autorul că-l vede”. Iar Ion Petrescu, creatorul lui Trahanache, ținuse minte prin ani că dramaturgul nu admita „să i se schimbe o virgulă din textul lui”. Distribuția a fost la înălțimea textului; încît Liviu Rebreanu exclama peste trei decenii „stagiunea 1884—1885 este, poate, cea mai glorioasă stagiune a Teatrului Național”. Fuseseră ovaționați C. Nottara (Tipătescu), Ion Panu (Dandanche), Iancu Niculescu (Cațavencu), A. Catopol (Farfuridi), Ștefan Iulian (Pristanda), Mihai Mateescu (Cetățeanul turmentat), Aristizza Romanescu (Zoe).

Pînă în pragul secolului nostru, capodopera are o existență scenică zburcîmă, conflictele lui Caragiale cu direcția Naționalului pornind mai totdeauna de la concepția de interpretare (lesne, interpreții alunecau în farsă și vodevil). Abia în 1905 directorul A. Davila reia piesa într-o nouă montare, încredințată lui Paul Gusti, marele regizor care-l asistase pe Caragiale.

iubitului lui de teatru un text literar de rară originalitate stilistică, demn să fie memorat cuvint cu cuvint, lucru care se și întâmplă dealtfel, contaminând generație după generație, indiferent de înălțimea pregătirii școlare sau de preocupări, ca un bun comun, așa cum numai limba maternă o poate face.

O bibliotecă întreagă stă mărturie despre virtuțile spectaculare ale piesei, exegeza Scrisorii... impunându-se între actele de cultură cele mai prestigioase din domeniile filologiei și teatrului. Cine să spună numărul celor care au tratat subiectul, al specialiștilor în fel și chip, în calitate de comentatori de text, cronicari de spectacol, regizori, scenografi ori, pur și simplu, și nu în cele din urmă, interpreți (pe scenă, pe micul sau pe marele ecran) ?

Încă de la început, O scrisoare pierdută a primit elogiile opiniei publice oficiale, între păreri aceea a directorului de conștiință a spiritului critic, Titu Maiorescu, avind, deopotrivă, calitatea de recunoaștere testamentară și de mesaj profetic : „Comediile domnului Caragiale (...) sînt plante adevărate (...) și dacă au viața lor organică vor avea și puterea de a trăi”. Superioară față de tot ce s-a scris pînă la el (și de către el) — și am adăuga și față de ceea ce s-a produs ulterior în spațiul creației dramatice românești, identificînd una dintre posibilele imagini ale perfecțiunii — O scrisoare pierdută a determinat evoluția ascendentă a școlii naționale de teatru, stimulînd practicarea unui gen, „înalta comedie”, pentru care se bătea monedă forte încă din „faza de dezvoltare foarte gîngășă” a dramaturgiei originale. Indisolubil legate de numele acestei înalte comedii sînt personalitățile regizorale și, mai ales, actoricești fără fișa de creație a cărora arta spectacolului de teatru în România ar fi serios diminuată, iar șansele noastre de a ieși în larg, în imensul ocean al faptelor spiritului, amenințate în aceeași măsură.

O știe toată lumea, Scrisoarea pierdută a inspirat teorii privind sincrētismul artelor, sugerind noi elemente pentru definiția teatrului ; a propus mijloace inedite de transpunere a pretextului dramatic în spectacol ; a descoperit vocații, a pus în valoare talente ; în fine, a creat, mai mult decît oricare altă operă românească, ierarhii și popularitate.

Victor BIBICIOIU

Tentative de reîntinerire a versiunilor scenice au mai fost, la Naționalul bucureștean, în stagiunea 1920—1921 (director, Victor Eftimiu) și în octombrie 1939, cînd directorul Camil Petrescu reia festiva piesa — se împlineau abia 250 de reprezentații de la premiera absolută. Cu acel prilej, Șerban Cioculescu observa cu pătrundere : „O scrisoare pierdută nu e o comedie care datează, adică de valoare strict istorică. Ea pune în mișcare resorturile permanente ale pasiunilor omenești, legate de condiția politică”. Iar Mihail Sebastian răspundea, tot în 1939, detractorilor anacronici ai genialului scriitor, detractori aflați pe baricadele dreptei politice : „Ce minte (...) poate gîndi că existența unei opere de artă e subordonată condițiilor exterioare ce i-au dat naștere și moare odată cu ele ? O astfel de stupidă idee ar duce imediat la anularea întregii literaturi de la Homer la Shakespeare și a tuturor artelor de la începutul lumii pînă azi”.

Prin timp, mari actori ai scenei naționale și-au legat numele de cariera piesei devenită clasică : Iancu Brezeanu („investit” de Caragiale în rolul Cetățeanului turmentat), Aristide Demetriade (Tipătescu), Nae Soreanu (Farfuridi), So-

nia Cluceru și Maria Filotti (Zoe), George Calboreanu, Ion Finteșteanu (Cetățeanul turmentat), A. Pop Marțian (Tipătescu).

În seara de 17 septembrie 1948, în regia lui Sică Alexandrescu, o nouă strălucită distribuție se punea în slujba ideilor exprimate apoi în „caietul de regie” al spectacolului. Primul deziderat : „să reconstituim cît mai fidel autenticul stil Caragiale al spectacolelor clasice”. Regizorul „a văzut înainte de primul război mondial de peste treizeci de ori spectacolul jucat de marii creatori și interpreți care au lucrat direct cu Caragiale...” Mai bine de două decenii, în sute de reprezentații, această versiune antologică i-a numărat pe Al. Giugaru (Trahanache), Marcel Anghelescu (Pristanda), Elvira Godeanu (Zoe), Ion Finteșteanu (Farfuridi), Costache Antoniu (Cetățeanul turmentat), Bîrlîc, Ion Manu, Radu Beligan (Dandanache), Ion Țălianu, Niki Atanasiu (Cațavencu).

Și nu fără semnificație, în septembrie 1979, în regia lui Radu Beligan, mereu tinăra capodoperă prilejuiește pe scenă, potrivit criticului Florin Tornea, „un spectacol-școală, un spectacol de inițiere nesofisticată, cîstit artistic, în clasi-