

meie fragilă și derutată, care numai din disperare ia decizii și acționează autoritar. E făcută să inspire tandrețe și ocredire din partea celor doi bărbați care o iubesc. Conul Zaharia nu mai e **aparentul** zaharisit din interpretările tradiționale (căci și în ele nu e, de fapt, decît în aparență zaharisit), ci un „solid bărbat” cum bine îl numește Brînzovenescu, un adevărat „prezident”, cu voce de stentor și statură impunătoare, care știe ce face și „știe” tot, cu înțelegere și spirit patern). Faptul că umblă cu lăutarul după el nu e decît un atribut al autorității.

Ar mai fi destule de subliniat, dar nu am vrut să fac o cronică dramatică și nici nu vreau să mă întind prea mult. Despre **Scrisoarea pierdută** și interpretările ei vom discuta mereu. E pentru noi, ca să zic așa, o „temă națională” (fără glumă). Oricum, spectacolul acesta, cu elogiile unora și obiectiile altora, va intra în referințele acestor dispute. Așa că vom mai vorbi.

AI. PALEOLOGU

Un Caragiale mai puțin cunoscut

Scrisoarea pierdută în ultima-i versiune scenică de la Teatrul Mic a putut șoca; faptul îmi pare și firesc și binevenit pentru igiena noastră intelectuală. Istoricul ce mă aflu a avut de cîteva ori să nu subscrie la unele transpuneri pe care regizorul le operează în zone ideologice și sociale cu finețe vizate de Caragiale. De acel Caragiale pe care, legitim, Ibrăileanu l-a socotit a fi fost la noi „cel mai mare istoric al epocii dintre 1870—1900”.

Sigur este însă că există în noua punere în scenă — dincolo de momente admirabile obținute vizual și sonor în registrul unui lirism neașteptat și rafinat — o concepție demnă de respect și de tot interesul. O concepție, aș adăuga, proprie unei generații tinere demnă și ea de tot interesul și respectul nostru.

Cei ce ne apropiem de vîrsta jumătății de secol ne-am construit imaginea teatrală a **Scrisorii...** grație neuitatei echipe de mari artiști al Naționalului bucureștean din anii '50 și viziunii lui Sică Alexandrescu. Memorabilele interpretări de acum trei decenii ne puneau înainte chipul unei lumi românești burghize, ridicole, corupte, semidocte, demne de ironia nesfîrșită a lui Caragiale și a posterității. Într-o epocă precum aceea din jurul lui 1950, vreme de disjunctii și răsturnări în sfera socială, Tipătescu și Zoe, Trahanache și Cațavencu erau, trebuiau să fie, înainte de toate, tipuri sociale. Așa au fost atunci deslușite de regizor, iar lectura sa rămîne perfect legitimă.

La sfîrșitul anilor '80, cînd răsturnările aparțin în primul rînd nu socialului, ci existențialului, lăuntricului, planetarului, o echipă de tineri actori — cei mai mulți dintre ei — și un regizor tînăr și el au citit personajele **Scrisorii pierdute** ca tipuri de umanitate labilă, perversită, infricoșătoare și pe alocuri idioată.

Din gravitatea, dramatismul și misterul celui care asculta ca nimeni pe Beethoven și putea scrie **Năpasta** sau **Hanul lui Minjoală** — fiind poate mai mult decît comediograful suprem al românilor —, regizorul Silviu Purcărcie și echipa Teatrului Mic au luat, îmi pare, o undă de inspirație. Ei vor să ne spună, cu un glas nou, că nicăieri oamenii nu ar trebui să ierte ascensiunea ticăloșiei lui Dandanache și că niciodată ei nu trebuie să ajungă ca muzica dorită să fie hotărîită de poliția lui Pristanda.

Răzvan THEODORESCU

În spirit și în literă

După clasică versiune trecută în caietul de regie al lui Sică Alexandrescu, după montarea lui Liviu Ciulei la „Bulandra”, după n variante văzute de noi și de alte generații, aici și aiurea (să nu uităm totuși că **Scrisoarea...** a făcut deliciul spectatorului din zeci de țări), montarea (cea mai) recentă impune, indiscutabil, prin originalitatea viziunii

asupra textului, multe din lucrurile amintite, în continuare, pe scurt, fiind observate de critică și împărțite ca atare.

Silviu Purcărete a citit opera lui Caragiale în spiritul și litera ei, poate cu mai puțină rigoare tabloul întrunirii electorilor, de unde și justificarea nostalgiei legate de o distribuție ideală pe care teatrul era în măsură să nu i-o refuze. Accente de fond noi și detalii — de la mimică la gesticulație și frazare — întrețin impresia că, fără a neglija sursele de comic (de situație și limbaj), regia a dezvăluit și alte fațete ale ideaticii și caracterologiei conținute în text și care-i asigură perenitatea. Atrage luarea-aminte, în primul rând, raportul polivalent dintre rolul asumat de personaje în cadrul piesei și modul în care fac concurență stării civile în societatea de odinioară. Să amintim, astfel, de Pristanda — „intruchipat“ cu reală aplicație de Ioan Chelaru, spațiul și timpul personajului dilatându-se în favoarea unei mai limpezi instalări a acestuia într-o ilustră serie tipologică; de Trahanache — alias Nicolae Dinică — deloc impacientat de trădarea „onoarei de familist“ sau de optica politică transmisă de la centru, mai degrabă degajat, pus pe trai („nineeacă“) — de, viața-i scurtă!; de Cațavencu — încarnat de Dan Condurache, briant în scena molestării lui Tipănescu (doar n-are martori, până la apariția Zoiticăii), excesiv de țanțos și gutural în alte ocazii; de Dandanache — în travestiul reușit de Leopoldina Bălănuță, „Gașamiță“ cel care — vorbă veche și adevărată — e mai, canalie decît Cațavencu și mai prost decît Farfuridi, vioi peste așteptări, autoritar, pișicher cît încape; de popa Pripici — un soi de Goliat, împăcînd cele sfinte cu păcatele zilnice — puncheur la o adică! Să amintim, de asemenea, în ordinea pozitivă a faptelor artistice petrecute pe scenă, de intrările și ieșirile în și din casă,acompaniate de lătrături (știu pînă și clinii pe cine nu agreează stăpînul, și aceștia — se înțelege — sînt, în principal, Farfuridi și Brînzo-venescu, „mai mulți membri ai partidului“, cum se iscălesc în anonima bătută la telegraf); de acompaniamentul vioristului — subtil, în funcție de dramatismul jocului; de efectele sonore (tunete, răpăit ploi) și vizuale (fulgere, „inundația“ sugerată, stroboscop); de momentele în care se comunică secrete în prezența persoanelor implicate fixate în **stop-cadru**; de descinderea „catindatului“ uns de centru, ambetat de călătoria în „birza“; de faptul că Zoe este curtată

(cînd se ivește posibilitatea) fie de Cațavencu, fie de... Dandanache și cîte altele.

Desigur, există și motive pentru care nu trebuie confundată concepția regizorală cu spectacolul, fiecare reprezentare demonstrînd capacitatea de adaptare la aceasta, sau, dimpotrivă, „spiritul creator“ al trupei.

Victor BIBICIOIU

Puterea capodoperei

Întrebîndu-l o dată pe un mare interpret, un violonist, care este sala cea mai de temut în care cîntă concertele lui Mozart, mi-a răspuns fără ezitare: Viena! — De ce? — am vrut să aflu. — Foarte simplu — a venit răspunsul. La Viena, fiecare ascultător vine cu partitura sub braț. Cînd te-ai urcat pe podium știi că o sală întreagă te urmărește după partitură. Nu ai cîteva sute de ascultători, ci cîteva sute de examinatori!

Prin analogie, am putea spune că dificultatea cea mai mare de a juca piesele lui Caragiale este în România, unde replicile marelui dramaturg sînt știute pe dinafară. Iar din România, Bucureștiul este, desigur, locul cel mai de temut, atît pentru regizori cît și pentru actori, fie chiar și pentru simplul fapt că primele montări ale pieselor au avut loc aici, sub ochiul inteligent și necruțător al autorului. Există aici, deci, o mare tradiție în interpretarea pieselor celui mai de seamă dramaturg al literaturii noastre. Dar tradiția, fără talent și inteligență artistică, exprimate la modul superior, se suportă greu, dovedindu-se nu o dată copleșitoare.

De acest fapt cred că ambițioasa și talentata trupă a Teatrului Mic, în frunte cu directorul său, scriitorul Dinu Săraru, și cu regizorul Silviu Purcărete, a fost conștientă atunci cînd și-a propus o nouă montare a *Scrisorii pierdute*. Dificultățile unei asemenea întreprinderi nu erau puține și nici ușor de trecut. În primul rînd, confruntarea cu textul capodoperei. Textul caragialian, se știe, exercită o anume teroare asupra interpreților. Este scris atît de strîns că „n-ai de unde să-l apuci“. Un diamant de ca-