

CRONICA DRAMATICĂ

Teatrul

„Lucia Sturdza Bulandra“

„O SCRISOARE PIERDUTĂ“

de I. L. Caragiale

*„Din două una, dați-mi voie :
ori să se revizuiască, primesc !
dar să nu se schimbe nimica ;
ori să nu se revizuiască, pri-
mesc ! dar atunci să se schimbe
pe ici pe colo, și anume în
punctele... esențiale... Din această
dilemă nu puteți ieși... Am zis !“*

(Farfuridi, Actul III, scena I)

Cînd o orchestră execută pentru prima dată Simfonia a V-a, criticii muzicali nu scriu nici despre Beethoven și nici despre copleșitoarea sa compoziție, ci despre noua interpretare a partiturii, străduindu-se să-i definească originalitatea, chiar între hotarele mai înguste ale libertății muzicianului-interpret. Mi se pare normal să procedăm la fel în cazul capodoperelor teatrului clasic — deci și al noilor montări ale *Scrisorii pierdute* —, chiar dacă premiера teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ coincide cu un foarte important moment sărbătoresc : împlinirea a 120 de ani de la nașterea lui I. L. Caragiale. Există, bineînțeles, un protocol al aniversărilor, incluzînd și articolele lungi, care o iau de departe. „de la 48“, refac biografia omagiatului și-i comentează amănunțit opera ; dar, de vreme ce într-o cronică nu se spun de obicei lucruri noi și esențiale pe aceste teme, e mai în spiritul lui Nenea Iancu să venim „la cestiune“.

Ce reprezintă, deci, *Scrisoarea*, în interpretarea regizoral-scenografică a lui Liviu Ciulei ? Răspunsul nu poate ocoli o altă întrebare (cea mai banală din lume, dacă vreți), care plutea în aer în preajma premierei : spectacolul e tradițional, sau avem de-a face cu o viziune modernizată ? Situația începe să fie amuzantă doar de acolo de unde unii din cei binecunoscuți pentru conservatorismul gustului lor în materie de spectacol își ascund cu greu decepția în fața clasicismului montării, în vreme ce iconoclaști cu reputație strîmbă din nas în fața unor inovații. Celebra dilemă a lui Farfuridi, pe care nu fără plăcere am transcris-o, planează asupra celor ce nu acceptă să privească actul teatral în propriile sale coordonate, servindu-se de alte înscenări, omologate, ca de o matrită, de un „pat al lui Procust“, pentru a măsura și a sancționa derogările. Ce-i drept, *Scrisoarea pierdută* nu debutează în atmosfera de furtună care a întâmpinat *D-ale carnavalului*, dar — fie că este lăudată, fie că este criticată — o pîndește un pericol mai mare : pîrînd mai „simplă“, să nu fie descifrată cu atenția pe care o merită. Cum nu sînt posibile cronicile exhaustive, mă înscriu în încercarea colectivă de a descrie, cît mai la obiect, unele particularități ale spectacolului.

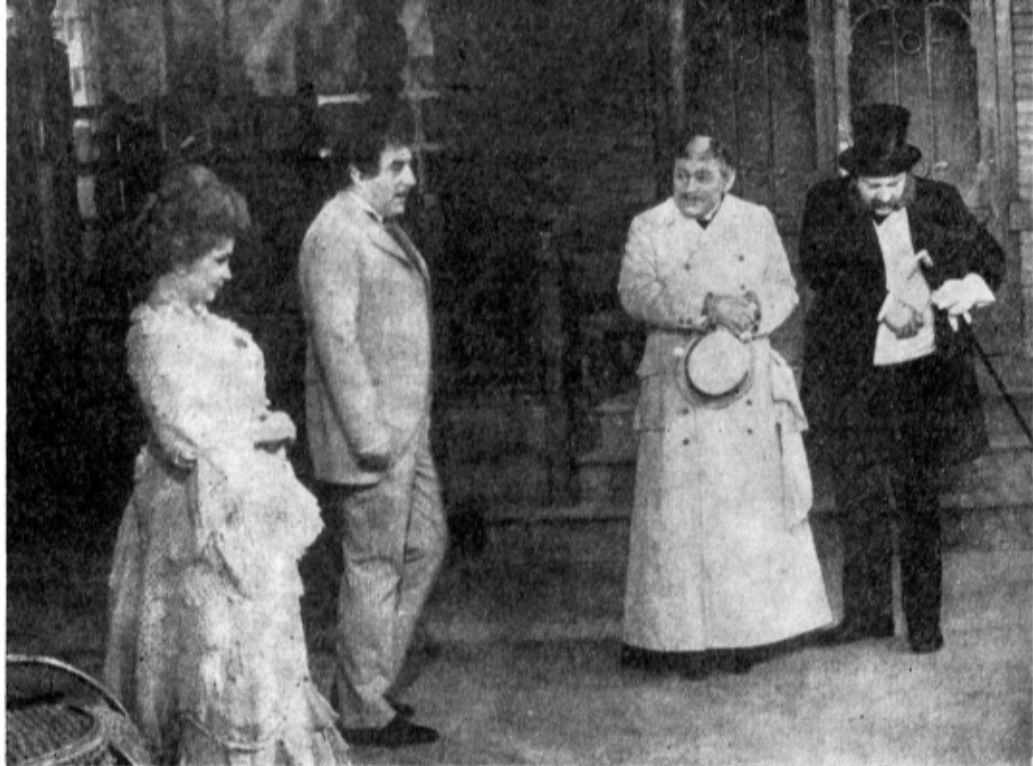
I. *Radiografie de text*. Știînd — în spiritul minuțioaselor documentări care se practică la teatrul „Bulandra“ — tot ce se putea ști despre piesă, Liviu Ciulei pare să fi păstrat totuși capacitatea unei priviri „ingenue“ — fiindcă nu tratează personajele cu acel respect înghețat destinat unor entități definitiv cristalizate, ci le consideră vii, mobile, capabile de reacții imprevizibile. Această „ingenuitate“ e clarvăzătoare, străbate în adîncime, radiografiază. Ea se exprimă pe mai multe planuri : în alcătuirea distribuției, care revine în asemenea măsură la datele și tipologiile originare, încît pare multora, obișnuiți cu imaginea stilizată, de-a dreptul șocantă ; apoi, în scenografie (scenograf secund, Dan Jitianu ; costume, Doris Jurgea), care con-



„O scrisoare pierdută“ pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“

densează cu ascutime ironică contrastul dintre prostul-gust și ifosele notabilităților urbei (salonul lui Tipătescu, cu ferestre-vitrailii și cu farfuriile pe pereți, cu capul de cerb împăiat, canapelele învelite în cuverturi plușate, și cu minusculele, rafinatele servicii de cafea; sala de întruniri, cu lemnăria vopsită oribil într-o culoare „instituțională“), dar așază parcă pe deasupra un vâl fin de înțelegere, care o împiedică să degenereze în caricatură; în sfârșit, într-o serie de detalii de mizanscenă (de pildă: prefectul ascultă relatarea polițaiului bărbierindu-se, îi oferă protector o cafea, dar îl pune totodată cu nonșalanță, ca pe o slugă de casă ce-i este, să-i țină oglinda sprijinită de burță). De îndată ce principalele fire ale intrigii au fost expuse — încurcătura cu scrisoarea, posibila consecință asupra alegerilor, raporturile de forțe dintre tabere —, tot ce urmează să se întâmple se sudează, interesele nu se mai pot despărți de sentimente, amorul, teama de scandal și ambiția politică sînt absorbite în una și aceeași viață agitată a personajelor. Zoe se răsfată, senzual ori copilărește, după cum trebuie să-și dirijeze amantul ori soțul, decide apurig și tranzaționează cu energie, se servește concomitent de farmec și de șantaj. În funcție de evenimentele ce se succed cu repeziune, schimbînd și răsturnînd situațiile, se schimbă și stările de spirit — sînt neliniști, sînt disperări, sînt triumfuri și umilinte, trăite total, în ciuda caracterului mes-

chin al mizei. Noutatea principală, aceasta e: jucarea deplină, pînă la detaliu, a fiecărei reacții individuale, trăirea fiecărei situații, integral și cu convingere, comunicînd senzația de viață foarte concretă. Pe nesimțite, din toate aceste mărunțișuri, se încheagă impresia că într-o asemenea lume „fără moral și fără princip“, în care deciziile politice sînt la che-renul deznodămîntului unei povești de alcev și forța publică se pune în mișcare pentru a o sluji, orice e cu putință, nici o ticăloșie, nici o aberație, prea din cale-afară. Caragiale cunoștea înspăimîntător de bine societatea românească, înțelesese că tragicomedia ei pornea din benign, din dulce-inconștienta lipsă de scrupule în chestii oarecari, de fiecare zi, din seninătatea și din voioșia de la sine înțeleasă cu care fărădelegea se practica la diferite niveluri. Zoe și Tipătescu, Tipătescu și Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu, Zoe și Cațavencu, etc., etc., apar foarte puternic în spectacol ca sisteme de alianțe și adversități, determinate de presiunea „interesului“, ca atare interșanjabile, deschise, transformabile. Apariția lui Dandanache — conceput ca o lichea sinistra, sosind dintr-o sferă în care relațiile politice și de afaceri sînt escrocherii mai abjecte și mai crude — modifică dimensiunile, introduce un alt ton, spulberă farsa. Abuzurile unui prefect cu temperament coleric, dar ușor de dirijat, găinările lui Cațavencu, uneltirile de partid ale onorabilului Trahanache cu Farfuridi și



Rodica Tapalagă (Zoe), Toma Caragiu (Tipătescu), Livia Ciulei (Dandanache),
Petre Gheorghiu (Trahanache)

Brinzovenescu duse la capăt cu mâna poliției, în văzul alegătorilor, se integrează într-o imagine structurată, în care, păstrindu-și caracterul comic, dobîndesc o alură amenințătoare. Dincolo de puterea de sinteză a replicii, conflictul transpare mai acut, ciocnirea e mai dură, combatanții sînt mai viguroși, întreaga piesă apare astfel într-o lumină mai crudă.

O idee originală a lui Liviu Ciulei a fost aceea de a aplica lumii personajelor un soi de test de inteligență; cu toții (începînd cu Zoe, femeie cu judecată rapidă și infailibil simț practic; urmînd cu Tipătescu, incapabil să lege o cauză de o consecință; cu Farfuridi, cu spectaculoasele lui prăbușiri într-un vid de gîndire; cu Cațavencu, șmecher de mina a doua cu visuri de gangster; cu Pristanda, cu flairul lui exclusiv pentru avantele situațiilor tulburi; și terminînd, bineînțeles, cu Dandanache, cretin absolut, orientîndu-se cu ajutorul unui instinct aparte, al pradei) apar trecuți printr-un revelator special, care-i obligă să se definească prin prisma comportamentului intelectual. Firește, rezultă o galerie a chipurilor „prostiei ome-nești”, care exprimă foarte sugestiv degradarea, descompunerea lentă a materiei cenușii în mediile închise, statice, organ alterat de lipsa funcției.

Înfățișînd astfel lumea piesei — cu tenacitate, cu plăcere, cu mare forță plastică și cu

un matur scrupul de exactitate —, spectacolul nu provoacă uimirea, șocul emotiv, nu aprinde pasiunile, așa cum fac îndeobște montările care răstoarnă viziunea consacrată asupra operei de căpătîi. Să nu ne grăbim însă a-l considera tradiționalist: prin bogăția observației, prin tonalitate, aceeași structură de spectacol s-a limpezit și s-a adîncit, devenind modernă.

II. *Compunerea expresiei.* Stilul spectacolului nu poate fi despărțit de căutările mai vechi ale nucleului regizoral de la teatrul „Bulandra”, mai ales ale lui Liviu Ciulei și Lucian Pintilie — evident, cu amendamentele rezultînd atît din deosebirile lor individuale, cît și din ale obiectelor asupra cărora și-au aplicat gîndirea și talentul. *Scrisoarea* reprezintă și ea realismul teatral, dar într-o modalitate supradistilată, foarte îndepărtată de verism; expresia e dilatăată, încărcată de o tensiune suplimentară, potențată. Dat fiind că registrul comic fertilizează invenția, se obține un spor de teatralitate. Trei scene mi se par situate la pragul de sus: scena întrunirii electorale, cu agitația ei sterilă, ca sub un eplot de sticlă, clocot de vorbe golite de sens, în vreme ce intrările și ieșirile misterioase ale lui Pristanda-„deghizat” duc eficient mai departe acțiunea; magistrala intrare a lui Dandanache, în maniera memorabilelor lovituri de teatru; și banchetul



De la stînga : Mircea Diaconu (Brînzovenescu), Toma Caragiu (Tipătescu),
Dem. Rădulescu (Farfuridi)

popular, al politicianilor cu alegătorii, scenă nu numai de un irezistibil efect comic, dar în același timp violentă, *rea*, înțesată de sens. Falsa fraternizare patriotardă „la un mic și-o tuiică” și-a găsit în tabloul final efigia teatrală.

De ce, totuși, în aceste condiții de claritate a gândirii, de bogăție a inspirației și beneficiind de o distribuție de excelență, spectacolul nu are tot timpul aceeași strîngentă și coeziune? De ce unele scene par să alunece din întreg și să se depărteze, parcă minate de o ascunsă forță centrifugă? Explicația rezidă, cred, în natura distribuției. Marea echipă de comedieni nu e toamă cea ce se numește o echipă. Talentele, toate foarte puternice, aparțin unor „serii spirituale”, formații intelectuale, școli de interpretare și antrenamente deosebite. Eforturile de apropiere au șters decalajele flagrante, au curățat relele deprinderi și răsfățurile de vedetă căpătate în show-urile de televiziune; dar un adevărat limbaj comun, comunicarea profundă, nu se naște atât de repede. Am avut impresia că dacă un magnet uriaș s-ar plimba pe deasupra scenei, s-ar alectui, ca în elementara experiență de fizică, un desen, în care actorii s-ar grupa după cum urmează: de o parte, Toma Caragiu (Tipătescu) și Petrică Gheorghiu (Trahanache), jucînd calm, într-un fel de osmoză liniștită cu rolul, cu partenerul, cu sala, înscriindu-se fără efort în universul comic; pe de alta, Liviu Ciulei (Agamiță Dandanache), Rodica Tapalagă (Zoe) și Octavian Cotescu (Cațavencu), partizani ai

elaborării minuțioase, cu gustul dificultății și cu voluptatea performanței; de sine stătător, cu o intuiție fără greș, imperturbabil ca un fenomen al naturii, Dem. Rădulescu (Farfuridi); nedefiniți, surprinși în migrație dinspre spontanul gratuit spre o formulă de comedie mai elevată, Ștefan Bănică (Pristanda) și Aurel Gioranu (Cetățeanul turmentat); aliaj rar de expresivitate nativă și concizie studiată, Mircea Diaconu (Brînzovenescu). Nu intră, în aceste delimitări, intenția vreunei ierarhii de valori; dar e de observat că unele scene ai căror protagoniști îți de „serii” diferite sînt minate parcă de o disjuncție lăuntrică, în ciuda plăcerii cu care se urmăresc varietatea și suculența fiecărei interpretări.

Dar, la nivelul general înalt al actorilor, nu e interesant atât să stabilim clasamente, cît să fixăm cîteva croquis-uri. Liviu Ciulei continuă drumul început cu *Play Strindberg*; compoziția lui e senzațională, grotescă și stranie. Agamiță Dandanache e o fantează dezarticulată, a cărei apariție îți strecoară totuși un fior rece pe șira spinării. Din ungherele minții lui întunecate răzbat greu rudimente de propozițiune, doar manierele, ticurile, savoir-faire-ul lumii lui îl țin strîns, ca un corset, și nu-l lasă încă să se descompună; Dandanache trăiește o viață exterioară, făcută din gesturi întrerupte, zîmbete de circumstanță, complimente de rutină, care-l mențin pe linia de plutire; însă, în spatele măștii, o putere reală și primejdioasă acționează și determină personajul să se conducă după legile-i imanente. Rodica Tapalagă ne-a uimit prin polyvalența și înalt voltaj. Fulgerătoarele ci treceri de la feminitatea cea mai dulce la izbucniri de mejeră, știința de a schimba vîrste, chipuri, stări, de a li strălucitoare de frumusețe și crispată de miie, tandră, afurisită, mahalagioaică, „damă bună”, au impus-o în centrul ansamblului. Dominîndu-și forța explozivă, antrenată pe partituri de solist, Toma Caragiu nu ne-a mai paralizat reflexele printr-o intrare „trăznitoare”, în schimb a eiștigat în subtilitate și ne-a insinuat în conștiința un personaj cu adevărat nou ca existență și semnificație: masiv, viril, bine înfipt în funcție și situație, cu grosolănia grăbită și nepăsătoare sugerînd o anume parvenire, cam obtuz, în fond fără personalitate, năzuind la lene, la comodități și tabieturi. Iată, dacă

mai era nevoie, demonstrația faptului că actorul de mare calibru ciștigă înfinit mai mult în teatrul de relație, fiindcă se reflectă și se regăsește în parteneri. Octavian Cotescu s-a lansat într-o compoziție complicată, pe mai multe „etaje”, în care nici un amănunt nu rămâne la voia întâmplării: Cațavencu al său e de asemenea un personaj neașteptat, combinație de slăbiciune și violență, clântău ghinionist, dibaci, impertinent, tirându-se pe burta la nevoie, știind să-și poarte umilita ca pe o floare la butonieră — ca să iasă intact din orice încercătură și s-o poată lua apoi de la capăt, adaptabil, insistent, tenace, în felul său, nemuritor.

Mijloacele portretistice ale lui Petrică Gheorghiu sînt mai puțin frapante, dar foarte sigure și concise: un Trahanache bonom, respectuos cu conveniențele, știind să se poarte cu toată lumea ca să-și atingă cît mai sigur scopul, apărîndu-și cu îndărătnicie iluzia de ordine, stabilitate și armonie, prezent peste tot, supraveghînd, știind să înfățișeze orice fapt, orice situație, chiar orice ilegalitate într-un ambalaj cuviincios, de onorabilitate — într-un cuvînt, o mică „éminence grise” autohtonă, blajină și foarte periculoasă.

De mult, Dem. Rădulescu nu mi s-a mai părut atît de sincer în joc, de recules și de convingător; întîlnirea cu un mediu de creație necunoscut l-a regenerat parcă, întinerindu-i reflexele. El a făcut din Farfuridi un monument de prostie sumbră, nefericită, vindicativă. Tandemul său cu foarte tînărul Mircea Diaconu, care s-a achitat exemplar de sarcina de a „pune accente”, nefiind nici o clipă neutru ori absent, a funcționat perfect.

Active în spectacol, contribuțiile lui Ștefan Bănică și Aurel Gioranu n-au conturat însă profiluri, în filiera celor de mai sus. La Bănică, intențiile sînt clare, dar între ele și realizare se strecoară mereu o materie fluidă care indulcește, împacă; zburfînd prin scenă ca un arlechin, surzînd complice, ștregar simpatic, Pristanda nu izbutește să devină odios, jalnic ori de temut. În ce privește Cetățeanul turmentat, am impresia că e singurul rol nerezolvat în adîncime din întregul spectacol, și Gioranu se zbate literalmente cu respirația tăiată, fără a scoate la liman o idee precisă. E cazul tipic în care regizorul i-a rămas dator actorului cu celebrul „punct de sprijin”.

Ileana Popovici



Teatrul Național „Vasile Alecsandri”

„SFÎNTA IOANA A ABATOARELOR”

de Bertolt Brecht



*În prim plan: Cornelia Gheorghiu
(Ioana Dark)*

Ciudat, numele lui Brecht deșteaptă, încă, un caracteristic reflex retracil. Cu toate că s-a așternut de mult, în judecata rece a exegezei, unanimitatea în prețuirea lui drept dramaturg al secolului; cu toate că clasicitatea lui tînde să se substituie vigoaroasei și temutei actualități în jurul căreia și datorită căreia s-au purtat pînă mai ieri aprige dispute, pe toate meridianele — ici opera lui