

UNIVERSUL TEATRAL BUCUREȘTEAN ȘI POLITICILE CULTURALE DUPĂ 23 AUGUST 1944. PRIN FURTUNILE REALISMULUI SOCIALIST (II)

LUCIAN SINIGAGLIA*

Resumé

La doctrine du réalisme socialiste prévoyait la valorisation du patrimoine littéraire national et universel selon ses propres dogmes. L'enrôlement de Ion Luca Caragiale a commencé par la représentation de la comédie *Une lettre perdue*, mise en scène par Sică Alexandrescu. Cet article présente la réalisation et la réception critique du spectacle.

Mots-clés: Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, Sică Alexandrescu, critique théâtrale.

Înregimentarea lui Caragiale

În ceea ce privește integrarea *de facto* a dramaturgiei lui I.L. Caragiale în repertoriul curent după instaurarea regimului comunist, credem că se puneau două probleme mari, interconectate: 1. Putea fi ignorată opera marelui dramaturg? 2. Dacă nu, era necesară și utilă cooptarea lui I.L. Caragiale ca tovarăș de drum? Găsim răspunsul într-o intervenție a lui Sorin Toma¹ în cadrul unei discuții a factorilor decizionali ai epocii în domeniul propagandistic: „Am observat la unii tov[arăși] [o] neîncredere prea mare. Se pot da exemple elocvente: Caragiale. Reacțiunea a fost contra lui, noi suntem contra. Nu ne dăm seama de valoarea lui. Să jucăm piesele lui. Cred [că] este o greșeală că l-am înmormântat pe Caragiale.”²

Deși unii exegeți ai creației caragialiene, precum și o parte dintre istoricii literari³ sau ai culturii leagă revenirea lui Caragiale de manifestările prilejuite de sărbătorirea în 1952 a

* Dr. Lucian Sinigaglia este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Adresă de e-mail: lucian.sinigaglia@insse.ro.

¹ Sorin Toma (1914–2016, numele adevărat fiind Sorin Moscovici) a fost ziarist și ideolog. Era fiul poetului Alexandru Toma, ales membru al Academiei la reorganizarea din 1948, deși nu avea o operă literară care să-i justifice prezența în acest for, și a fost căsătorit cu activista Ana Toma. Sorin Toma a fost membru al PCR din 1933. S-a reîntors în România din URSS, unde a desfășurat diverse activități, cu Divizia „Horia, Cloșca și Crișan” (1945). A fost redactor-șef la *Glasul Armatei*, apoi la *Scânteia*. În această ultimă publicație citată, cel mai important instrument propagandistic al PCR, a publicat infamul articol „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei” (1947), în care l-a atacat pe Tudor Arghezi. A fost membru al CC al PCR (*la vremea aceea, denumit Partidul Muncitoresc Român, n.n., L.S.*) în perioada 1955–1960. *Apud Membrii CC al PCR, 1945–1989. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2002, p. 578–579.

² Dosarul nr. 37/1948, fila 35, existent în fondul CC al PCR, Secția Propagandă și Agitație, aflat în posesia Arhivelor Naționale Istorice Centrale. *Apud* Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă 1948–1953*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 122.

³ Un exemplu concludent poate fi găsit în lucrarea lui Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, Constanța, 2002, p. 86.

centenarului nașterii marelui scriitor, reparația acestuia în atenția publică este fundamental legată de ciclul spectacolelor Caragiale, început la Naționalul bucureștean în 1948.

În numărul din 2 mai 1948 al revistei *Rampa*, Zaharia Stancu, directorul Naționalului bucureștean, anunța că în deschiderea stagiunii 1948–1949 a Sălii Comedia va fi pusă în scenă *Scrisoarea pierdută*. Peste trei decenii, Ioan Massoff, cel care, în acea perioadă, fusese secretarul literar al instituției, ne va informa că Serviciul teatrelor din cadrul Ministerului Artelor și Informațiilor, cu care Teatrul Național avea o conlucrare dificilă, își dăduse aprobarea numai pentru reprezentarea *Scrisorii pierdute*.



Fig. 1 – Carmen Stănescu (Zoe) în *O scrisoare pierdută*, regia: Sică Alexandrescu.



Fig. 2 – Elvira Godeanu (Zoe) și Niki Atanasiu (Cațavencu) în *O scrisoare pierdută*, regia: Sică Alexandrescu.

Din totalitatea operei dramaturgice a marelui scriitor, se pare că fusese respinsă în special *D-ale carnavalului*⁴ (probabil că această piesă fusese propusă de direcția teatrului înainte de înscrierea pe afiș a primului titlu amintit). Sub îndrumarea regizorului Sică Alexandrescu⁵ urmau să evolueze artiștii Elvira Godeanu⁶ (Zoe), Mihai Popescu⁷ (Tipătescu), Ion Finteșteanu⁸ (Trahanache), Niky Atanasiu⁹ (Cațavencu), Alexandru Ionescu-Ghibericon¹⁰ (Farfuridi), Jenică Constantinescu¹¹ (Brânzovenescu), Grigore Vasiliu-Birlic¹² (Dandanache), M. Iordănescu-Bruno¹³ (Pristanda), Marcel Anghelescu¹⁴ (Un cetățean turmentat)¹⁵. Vom vedea în cele ce urmează că distribuția care a susținut premiera a suferit modificări substanțiale.

În numărul din 16 mai 1948 al *Rampe* a început activitatea de promovare a marelui dramaturg în sensul dorit de oficialități. Astfel, printre primii care și-au exprimat opinia privind oportunitatea prezenței lui I.L. Caragiale în repertoriul curent a fost unul dintre ideologii teatrali de serviciu ai epocii, George Dem. Loghin¹⁶, proaspăt numit regizor la Teatrul Național. „În epoca burgheziei capitaliste”, nota acesta, „la noi și aiurea, lupta pentru câștigarea patrimoniului spiritual al artei ca armă în slujba exploatarei, a mers până la totala falsificare a intențiilor inițiale ale creatorilor de artă. Una din victimele acestei odioase falsificări este, în dramaturgia noastră autohtonă, I.L. Caragiale. Cultura burgheză l-a atașat pe Caragiale în coada partidului conservator, citând câteva evenimente biografice neconcludente și contrazise de însăși conduita cetățenească a plebeului Caragiale, conduită care culminează prin fulminantul său articol scris pe marginea evenimentelor din

⁴ Apud Ioan Masoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, Editura Minerva, București, 1981, p. 505–506.

⁵ Sică Alexandrescu (1896–1973, numele adevărat fiind Vasile Alexandrescu) a fost regizor și director al mai multor teatre. Pentru parcursul activității sale, este relevant amplul studiu pe care i-l consacră cercetătoarea Margareta Andreescu ca introducere la volumul: Sică Alexandrescu, *Un drum în teatru*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 7–60. Amănunte asupra punerii în scenă realizate de regizor între 23 august 1944 și momentul premierei *Scrisorii pierdute* pot fi citite în studiile noastre publicate în *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, serie nouă, t. 7–9 (51–53), 2013–2015, și t. 13 (57), 2019.

⁶ Elvira Godeanu (1904–1991) a fost actriță. Și-a desfășurat cea mai mare parte a carierei la Teatrul Național din București, exceptând stagiunile 1934–1935 și 1946–1947, în care a jucat la Teatrul Comedia, și stagiunea 1945–1946, în care a fost asociată artiștilor Maria Filotti, Marietta Deculescu și A. Pop-Marțian la conducerea Teatrului din Sărindar. A fost căsătorită cu arhitectul Emil Prager.

⁷ A se vedea nota biografică inclusă în: Lucian Sinigaglia, „Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Prin furtunile realismului socialist (I)”, *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru. Muzică. Cinematografie*, tomul 13 (57), 2019, p. 18.

⁸ Ion Finteșteanu (1899–1984) a fost actor, regizor și profesor universitar. A jucat pentru scurt timp la Compania Bulandra, după care și-a desfășurat întreaga carieră actoricească la Teatrul Național din București. A colaborat ocazional la realizarea unor spectacole muzicale și, mai ales, a desfășurat o prodigioasă carieră didactică. A fost căsătorit de trei ori, cu actrița Fifi Mihailovici, cu balerina Edith Brejan și, respectiv, cu actrița Janina Tomescu.

⁹ A se vedea nota biografică inclusă în: Lucian Sinigaglia, *art. cit.*, p. 10.

¹⁰ Alexandru Ionescu-Ghibericon (1891–1960), fratele filozofului Nae Ionescu, a fost actor. Și-a început activitatea pe scena Naționalului clujean. Apoi s-a mutat la București, unde a activat atât în cadrul mai multor companii particulare, cât și la Teatrul Național.

¹¹ Jenică Constantinescu a fost actor. A jucat la Teatrul Iancovescu, Compania Bulandra, Teatrul Liber, Teatrul Comedia, Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”, Teatrul Nostru, Teatrul Victoriei, Teatrul Odeon, desfășurându-și ultima parte a carierei (1948–1956) în cadrul Teatrului Național din București.

¹² A se vedea nota biografică inclusă în: Lucian Sinigaglia, *art. cit.*, p. 36.

¹³ M. Iordănescu-Bruno a fost actor. A jucat pe scenele teatrelor Alhambra, Maria Filotti, Intim, Gioconda, Armatei (secția de operetă) și cele ale grădinilor Colos, Forum, Boema.

¹⁴ Marcel Anghelescu (1909–1977) a fost actor. A debutat pe scena Naționalului din Chișinău, jucând apoi la Teatrul Comedia, Teatrul din Sărindar, Teatrul din Lipscani, Teatrul Nostru, Teatrul Alhambra, Teatrul Savoy, Teatrul Ateneului, Teatrul Mic, Teatrul Atlantic și, timp de aproape trei decenii, la Naționalul bucureștean. A fost asociat la conducere și a jucat în Compania Nora Piacentini – Marcel Anghelescu – Radu Beligan, care a funcționat în parteneriat cu Teatrul Alhambra (1943–1945). A fost căsătorit de două ori; ambele soții – Fifi Harand și Eva Pătrășcanu – erau actrițe.

¹⁵ Apud C. Panaitescu, „Noua organizare a Teatrului Național”, *Rampa*, 2 mai 1948.

¹⁶ A se vedea nota biografică inclusă în: Lucian Sinigaglia, *art. cit.*, p. 8. În completare, menționăm faptul că George Dem. Loghin a activat ca regizor la Naționalul bucureștean timp de două stagiuni. A fost apoi regizor la Teatrul Muncitoresc CFR, în timp dedicându-și activitatea exclusiv lucrului cu studenții.

1907.” În ceea ce privește afilierea politică ale marelui scriitor, istoriografia literară menționează că I.L. Caragiale s-a înscris în 1896 în Partidul Conservator, apoi în 1908 în Partidul Conservator Democrat, luând parte la turneele politice ale lui Take Ionescu. Anterior, Caragiale fusese un adept al ideilor liberale, apoi membru al Partidului Radical¹⁷. Este adevărat că aceste afiliere au avut un caracter mai degrabă efemer, dar putem considera că ele au făcut parte organică din existența unui intelectual cu o conștiință vie, interesat de întreg fluxul ideilor care străbăteau societatea în care trăia. Cât privește eticheta de *plebeu* (în sensul de om din popor, fără conotații peiorative) pe care autorul i-o pune lui Caragiale, aceasta era menită, desigur, să-i ranforseze postum statutul moral și politic, într-o epocă în care „originea sănătoasă” era premisa tuturor virtuților. Loghin afirmă în continuare că „opera lui Caragiale a fost valorificată de exegeții ei burghezi pe criterii pur formaliste (*aici regizorul-ideolog folosește una din marotele epocii: acuzația de formalism, n.n., L.S.*). (...) Satira a devenit astfel simplă comedie, divertisment gratuit, creându-se tradiția unui Caragiale umorist, care și-a consumat verva comică pentru a-i ironiza pe cei care viețuiesc la periferia societății. Azvârlind în spinarea mahalalei aluziile satirice ale lui Caragiale, burghezia se simțea scoasă de sub acuzație, rezolvând totodată și problema conservatorismului lui Ion Luca Caragiale. În procesul pe care îl facem astăzi burgheziei, la capitolul cultură, e cazul să procedăm la o reconsiderare a operei lui Ion Luca Caragiale, întrebându-ne care au fost obiectivele satirei sale și cui se adresează această satiră”.



Fig. 3 – Veta din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, în viziunea scenografului W. Siegfried¹⁸.

¹⁷ A se vedea *Dicționarul General al Literaturii Române* (coord. general Eugen Simion, lucrare la care ne vom referi în următoarele note prin acronimul DGLR), vol. C–D, Editura Univers Enciclopedic, București, p. 58–71.

¹⁸ Schiță de costum preluată din volumul *Personaje și decoruri din teatrul lui Caragiale de W. Siegfried*, cu un cuvânt introductiv scris de Petru Comarnescu, ESPLA, București, 1956.

În încercarea de a demonstra cu tot dinadinsul că personajele comediilor caragialiene nu aparțin mahalalei, Loghin începe cu eroii *Scrisorii pierdute*, care, într-adevăr, se află semnificativ mai sus în ierarhia socială. În ceea ce-l privește pe Pristanda, acesta e desemnat în mod eronat ca fiind „șeful poliției locale”. Total falsă e încadrarea personajelor din *O noapte furtunoasă*, despre care Loghin afirmă că „n-ar fi consimțit să populeze mahalaua bucureșteană”. Patron al unei prăvălii în care se vindea chereștea, aflat în curs de a-și definitiva construcția unei case cu două niveluri, Jupân Dumitrache era totuși mai aproape de lumea mahalalei decât de cea a *Scrisorii pierdute*... Loghin o considera pe Veta o „prețioasă”, deși femeia care cosea uniforma unui angajat al soțului fără să apeleze la o servitoare (pe care nu știm dacă o avea) nu putea fi calificată astfel. Nici precizarea dramaturgului că, la un moment dat, Veta fredona un cântec scris pe versurile poeziei *Portretul* de G. Sion nu îndreptățește caracterizarea lui Loghin. În mod hilar, Zița era considerată „soție de industriaș”, Loghin ignorând ceea ce spune Jupân Dumitrache despre Țircădău (cel de care Zița divorțase): „zice că e negustor, alege-s-ar praful”¹⁹. Între concluziile studiului găsim și câteva idei demne de luat în seamă, Loghin distanțându-se, oarecum paradoxal, de considerațiile ideologice fanteziste amintite: „Descoperirea adevăratului substrat satiric al operei caragialiene reclamă o reconsiderare a modalităților spectacologice de reprezentare a acestei opere, o renunțare la tradiționalul stil caragialesc (fundat pe caricatură și grotesc), o aprofundare a naturii umane, de care comediograful nostru nu a răs din cinism, ci dintr-un bun simț al cetățeanului onest”²⁰.

George Dem. Loghin a revenit la subiectul Caragiale în *Rampa* din 6 iunie 1948, axându-se pe considerații privind progresismul dramaturgului, cu referiri la piesa care urma să fie pusă în acea toamnă la Național. „Comedia pe care punem în discuție”, nota autorul, devenit istoric de ocazie, „ilustrează moravurile politice ale societății românești de la 1883, societate ce corespunde epocii de organizare a statului pe temeiurile enunțate de burghezia revoluționară. Întregul haz al piesei rezultă nu din ideile – în majoritatea lor generoase – ce au animat generația pașoptistă, ci din felul cum s-a acționat în numele acestor idei, ajungându-se la crearea unor instituții sociale și a unei vieți constituționale lipsite de conținutul ce le justifica existența. La adăpostul inițiativelor democratice ale lui Bălcescu, Kogălniceanu sau Alexandru Ioan Cuza, burghezia postpașoptistă a creat forme sociale inoperante din cauza contradicțiilor ce existau între ideile inițiale și metodele de aplicare a lor pe plan concret (în realitate, formele sociale inoperante – sau formele fără fond despre care vorbea Maiorescu – au fost generate, între altele, de slăbiciunea burgheziei autohtone, o clasă de-abia în formare în epocă, n.n., L.S.)”. Mai departe, poncifele ideologiei comuniste se împletesc cu inexactități istorice, creând un tablou simplist al timpului: „Burghezia și moșierimea, apărându-și interesele lor de clasă (interese în realitate divergente, n.n., L.S.), au înțeles să limiteze votul în primul rând la acele categorii cetățenești care luptau în alianță cu ele, iar mai târziu, când aceste limite au dispărut, s-au folosit de practici samavolnice pentru a falsifica realitățile, a mistifica rezultatul voinței poporului, desemnând în Parlament și, implicit, în guvern, unelte ale intereselor lor, oameni pe care voiau să ni-i prezinte ca pe aleși ai poporului. Pseudo-democrația burgheză (...) ce-și are punctul de plecare în falsa iluzie a liberei manifestări a voinței populare alcătuiește conținutul comediei satirice *O scrisoare pierdută*”. După ce a încadrat fiecare personaj al piesei în tiparul prestabilit, Loghin a făcut o referire la una din directivele sovietice care stătuseră la baza rescrierii istoriei naționale de către Mihail Roller²¹ și echipa lui în manualul publicat în 1947. Astfel, Loghin

¹⁹ Citatele din piesele lui I.L. Caragiale sunt preluate din volumul 3, *Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ale ediției *Opere*, apărută sub egida Academiei României, la Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011.

²⁰ George Dem. Loghin, „Împotriva cui se îndreaptă satira lui Caragiale?”, *Rampa*, 16 mai 1948.

²¹ Mihail Roller (1908–1958) a activat ca istoric și a fost membru al Academiei Române. A făcut studii tehnice în Franța și Germania, fiind membru al partidelor comuniste din acele țări. A fost membru al PCR începând

afirma: „Nici acel cult al tradiției istorice ce a degenerat apoi în șovinism și rasism nu scapă observației lui Caragiale, concretizându-l în [spusele lui] Farfuridi, care e gata să se declare solidar cu strămoșii săi Mircea cel Bătrân și Mihai Bravul (în realitate, Farfuridi spune: «eu totdeauna am repetat cu strămoșii noștri, cu Mihai Bravul și Ștefan cel Mare», n.n., L.S.), ori de câte ori ia o atitudine politică”. Concluzia lui Loghin nu e lipsită de o săpuneală zdravănă aplicată ilustrului înaintaș: „Recunoscând în Caragiale un spirit realist, care și-a dat seama de tarele burgheziei, înfățișându-le critic, nu putem să nu subliniem o lipsă a operei sale, provenită din neobservarea vieții prin prisma unei concepții sociale. Bunul simț l-a condus pe Caragiale la anumite constatări critice la adresa societății burgheze, dar aceste constatări n-au fost privite în perspectiva istoriei, a lanțului evolutiv al societății umane așa cum o făcea Dobrogeanu-Gherea (critic literar, scriitor și prieten al lui Caragiale, adept al teoriei «artă cu tendință», în opoziție cu teoriile lui Titu Maiorescu, și al ideilor social-democrate, Gherea era adesea invocat de propagandiștii comuniști ca un precursor al ideologiei lor, ceea ce era o exagerare, n.n., L.S.). De aici caracterul lor de document crud, de transpunere critică a realității sociale în operă, fără a oferi premisele vieții constructive, posibilitățile de regenerare ale societății”²².

După desființarea publicației *Rampa*, discuțiile despre Caragiale și a sa *Scrisoare pierdută* și-au găsit locul în *Contemporanul* și în *Flacăra*, care reflectau și ele viața culturală, evident tot în spirit partinic normativ.

„Conul Leonida față cu reacțiunea”
comedie într-un act de I. L. Caragiale

„O Noapte Furtunoasă”
Comedie în 2 acte de I. L. Caragiale

D I S T R I B U Ț I I L E :

Conul Leonida, pensionar.- 60 de ani
Coana Efimița, consoarta lui 56 ani
Saște, slujnica lor

V. Maximilian
G. Timică
Sereda Sorbul

Regia : **Sică Alexandrescu**
Decourile : W. Siegfried

Jupân Dumitrache Titircă Intmă—Rea chereștiu, căpitan în garda civică	V. Maximilian
Nae Ipingsescu, ipistat, amic politic al căpitanului	G. Timică
Chiriuc, teșgetar, om de încredere al lui Dumitrache, sergent în gardă	A. Athanasescu
Spiridon, băiat pe procopseală în casa lui Titircă	Leny Caler
Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist	Ion Iancovescu
Veta consoarta lui Jupân Dumitrache	Maria Filotti
Zița sora ei	Sylvia Dumitrescu

Regia : d. **Sică Alexandrescu**
Decourile : W. Siegfried

Acțiunea se petrece la București, în casa lui Dumitrache

Fig. 4 – Programul de sală la spectacolul-coupé cu piesele *Conul Leonida față cu reacțiunea* și *O noapte furtunoasă*, regia: Sică Alexandrescu, Teatrul Comedia (colecția Lucian Sinigaglia).

din 1931. Din 1940 a plecat în URSS. Unele surse indică faptul că ar fi urmat studii universitare de istorie la Moscova. Reîntors în România în 1944 și integrat în aparatul propagandistic al PCR, Roller a devenit principalul artizan al interpretării istoriei României în concordanță cu principiile istoriografiei sovietice. A coordonat colectivele care au elaborat *Istoria României. Manual unic pentru clasa a VIII-a secundară* (1947) și *Istoria RPR. Manual pentru învățământul mediu* (1956). A intrat în dizgrația conducerii PCR prin faptul că a coordonat luarea unor interviuri unor foști ilegaliști, în care aceștia negau, de exemplu, rolul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej în diverse activități revoluționare. Încă din timpul vieții a fost acuzat că și-a însușit munca altor cercetători și că a falsificat în mod grosolan date fundamentale ale istoriei românilor. Apud cercetările efectuate de Ștefan Bosomitu, Mihai Burcea și Stan Stoica, apărute în diverse reviste și volume, precum și lucrările memorialistice ale istoricilor Florin Constantiniu, Titu Georgescu, Apostol Stan.

²² George Dem. Loghin, „O scrisoare pierdută. O satiră a coaliției burghezo-moșierești din secolul trecut”, *Rampa*, 6 iunie 1948.

Cu opt zile înainte de premieră, în *Contemporanul* au apărut considerațiile lui Sică Alexandrescu despre textul pe care îl transpusesse scenic. Înainte de a-l prezenta, credem că este util să menționăm antecedentele artistice pe care le avea regizorul în legătură cu opera dramatică semnată de I.L. Caragiale²³. La Naționalul clujean, în stagiunea 1919–1920, semnase regia pentru *O noapte furtunoasă*, iar în stagiunea 1922–1923 și-a asumat aceeași postură pentru *Conul Leonida față cu reacțiunea*, ambele spectacole avându-l ca director de scenă pe Ion Stănescu-Papa (în epocă, regizorul avea îndeosebi îndatoriri privind coordonarea tehnicii de scenă, pe când directorul de scenă era cel care coordona jocul propriu-zis al actorilor). În vara anului 1927, Sică Alexandrescu a pus în scenă *D-ale carnavalului* la Grădina Marconi, acesta fiind un spectacol al primei companii care purta denumirea de Teatrul Nostru. Cea mai important spectacol caragialean fusese spectacolul-coupé care cuprindea *Conul Leonida față cu reacțiunea* și *O noapte furtunoasă*, realizat în colaborare cu scenograful W. Siegfried pe scena Teatrului Comedia în 1937, când lumea teatrală l-a omagiat pe dramaturg la 25 de ani de la trecerea în eternitate.

Referitor la acest din urmă spectacol, considerăm necesar să cităm opinia lui Camil Petrescu, intelectual lucid și critic exigent: „Cu festivități interesante s-au comemorat cei 25 de ani de la moartea lui I.L. Caragiale. Încercarea de la Teatrul Comedia, îndrăzneală și aproape senzațională ca distribuție, nu poate fi, însă, considerată un succes. S-a dovedit din nou că numai TRADIȚIA (sublinierea lui Camil Petrescu, n.n., L.S.) permite o adevărată prezentare a clasicilor – la noi, teatrul tradiției este Teatrul Național”²⁴.

Articolul publicat în *Contemporanul* pe 10 septembrie 1948, scris de Sică Alexandrescu, poartă titlul „După 64 de ani, *O scrisoare pierdută* va fi prezentată publicului în adevărata sa lumină”. Un calcul simplu ne arată că intervalul de timp amintit în titlu pornea de la data premierei absolute, care avusese loc pe 13 noiembrie 1884. Una dintre posibilele interpretări ale titlului este aceea că semnatarul plasa spectacolele anterioare, semnate de Constantin Nottara, Paul Gusty și Vasile Enescu (dacă ne referim doar la reprezentațiile bucureștene), de-a dreptul sub semnul minciunii, cel puțin în raport cu textul, deci cu intențiile dramaturgului. Îl cităm din nou pe Camil Petrescu, care afirma următoarele despre un spectacol cu *Scrisoarea pierdută* al Naționalului bucureștean: „E adevărat că, printr-o întâmplare fericită, text și interpretare în spectacolul de la Național, Maria Ciucurescu, Iancu Brezeanu, Iancu Petrescu, Ion Morțun, Aurel Athanasescu și Ion Manu pot fi mândri de a fi egalat expresia lui Caragiale”²⁵. Nu e lipsit de temei să ne gândim la faptul că nici Sică Alexandrescu, nici comanditarii, pretins propagandiști ai adevărului, tocmai de adevăr nu țineau seama.

Iată câteva idei semnificative din arsenalul propagandisticii normative, pe care fostul patron de întreprinderi teatrale burgheze le vehicula cu însuflețire: „Reluarea pe scena Naționalului a *Scrisorii pierdute* capătă azi o nouă semnificație, în măsura în care i se face dreptate lui I.L. Caragiale, la 64 de ani de la premiera capodoperei sale. Spunem dreptate, fiindcă niciodată până azi *O scrisoare pierdută* n-a fost văzută din stal în lumina justă în care a fost scrisă. Scriitorul cel mai vehement, peisagistul cel mai complet al frescei sociale și al mediului românesc din jurul anilor 1880 a fost redus în mod sistematic la rolul de simplu humorist de către interesele de clasă ale burgheziei și moșierimii, care au făcut toate eforturile să minimalizeze o critică îndreptată cu violență întru demascarea acestora. Schimbările adânci și

²³ Datele despre spectacolele regizate de Sică Alexandrescu care porneau de la operele dramatice ale lui Caragiale au fost preluate din Ion Cazaban, *Caragiale și interpreții săi*, Editura Meridiane, București, 1985.

²⁴ Camil Petrescu, „1937 în teatru”, *Timpu*, 1 ianuarie 1938.

²⁵ Camil Petrescu, „Cronica teatrală. Teatrul Național: *Scrisoarea pierdută*, pentru sărbătorirea dnei Maria Ciucurescu”, *Argus*, 3 februarie 1924.

structurale produse în țara noastră după 23 august 1944 și, mai cu osebire, după 6 martie 1945 (data investirii guvernului condus de Petru Groza, acesta fiind primul guvern de orientare comunistă din România, n.n., L.S.), lichidarea statului burghezo-moșieresc și transformarea lui într-o reală democrație populară, ce se îndreaptă cu pași siguri înspre societatea socialistă, modificările esențiale ivite în mentalitatea oamenilor fac astăzi posibilă înțelegerea deplină a lui Caragiale și repunerea lui în drepturi. Și este cu atât mai meritată această reconsiderare, cu cât Caragiale era pe deplin convins de îndatoririle sale, ce decurgeau din condiția sa de scriitor neaservit clasei exploatatoare. Caragiale era pătruns de rolul scrisului ca armă îndreptată împotriva claselor opresoare și dovada stă în aprecierea pe care o face privind rolul social al răsului: «Nimic nu arde pe ticăloși mai mult ca râsul» (din articolul «Lascăr Catargiu» din *Epoca*, 8 decembrie 1896, n.a., S.A.) (*Lascăr Catargiu*, n. 1823 – d. 1899, a fost un om politic conservator, desemnat de patru ori ca prim-ministru, n.n., L.S.). (...) Dacă *Scrisoarea pierdută*, scrisă în 1888, nu relevă decât aspectele negative ale societății în care autorul a trăit, este pentru că el nu intuia încă valorile pozitive și forța în devenire a proletariatului, care avea să realizeze idealul său social la 60 de ani de la premiera *Scrisorii pierdute*, cu toate că avea premisele științifice prin care critica sa ar fi putut deveni mai completă”. Credem că lui Caragiale nu i se putea imputa decât pur demagogic faptul că nu a dat atenție rolului proletariatului în piesa sa. Este bine cunoscut faptul că nici unul din personaje nu aparținea muncitorimii. În caz contrar, ar fi putut să se situeze pe o poziție progresistă (ca să vorbim în limbajul epocii comuniste). În realitatea politică a momentului, în care se confruntau două partide mari, cel conservator și cel liberal (ultimul – prezentat în piesă prin lupta dintre facțiunea radicală și cea moderată), nu exista nici un partid care să reprezinte interesele muncitorimii²⁶. În ceea ce privește premisele științifice, cred că e firesc să ne întrebăm dacă regizorul însuși citise ceva din așa-zisa literatură progresistă (ne referim, de exemplu, la scrierile lui Marx și Engels).

Revenind la articolul semnat de Sică Alexandrescu, cităm următoarele afirmații: „Regizorul de astăzi, căruia îi revine sarcina să cerceteze materialul menit a fi transformat în spectacol în lumina învățaturii marxist-leniniste, deschizătoare a atâtor orizonturi, în stare să explice atâtea puncte obscure altădată, regizorul de astăzi, chemat să pună în scenă *Scrisoarea pierdută*, se află în fața unei duble îndatoriri: de a reda cu fidelitate atmosfera «caragialescă» atât de specifică, prin perspectiva vederilor critice ale autorului, și, în același timp, de a restitui în adevărata și reala lor valoare o serie întreagă de «amănunte» totdeauna neglijate.”²⁷

În același număr din *Contemporanul*, grupajul „Din lumea scenei” are în vizor repetițiile *Scrisorii pierdute*. Un reporter anonim a consemnat: „Săptămâna trecută a avut loc la Teatrul Național – [Sala] Comedia o fructuoasă ședință de producție cu *O scrisoare pierdută* de Caragiale, în care dl Sică Alexandrescu a expus viziunea sa regizorală, pe care o înfățișăm în articolul dumisale de mai sus”. Să ne reamintim că era vremea ședințelor de producție, așa cum subliniam și în prima parte a studiului despre realismul socialist în teatrele bucureștene. Interesant este ceea ce urmează: „S-a văzut cu ocazia discuțiilor care au urmat că analiza operei dramatice nu a fost suficient adâncită cu interpretii piesei și că existau discrepanțe (...) între concepția regizorului și a actorilor, despre spectacol și personaje”. Aici ne-am putea pune întrebarea firească: nu fusese regizorul capabil să le impună actorilor propria viziune? Și mai departe: chiar avea Sică Alexandrescu o viziune proprie pe care s-o impună? O oarecare clarificare ideologică a fost adusă de autorul anonim al articolului: „Defectul pornește și de la o

²⁶ Dacă ideile socialiste circulau deja de ani buni, mai ales prin intermediul presei, în schimb Partidul Social-Democrat al Muncitorilor din România s-a înființat abia în 1893.

²⁷ Sică Alexandrescu, „După 64 de ani, *O scrisoare pierdută* va fi prezentată publicului în adevărata sa lumină”, *Contemporanul*, 10 septembrie 1948.

veche racilă a teatrului nostru, care face ca actorii să prefere rolurile «simpatice» și să determine chiar denaturarea poziției unui personaj, pentru a putea apărea într-o lumină favorabilă în fața publicului. S-a putut astfel constata, la momentul în care actorii au început să-și analizeze personajele, că mulți dintre interpreți căutau să salveze simpatiile pentru rolul în care fuseseră distribuiți, fără să-și dea seama că, în felul acesta, se merge către o nouă falsificare a *Scrisorii pierdute*. Astfel, nenea Trahanache, conservatorul retrograd, a fost înfățișat de dl Giugaru ca un «om cumsecade», victimă a bunătății și credulității sale; Cetățeanul turmentat, pe după al cărui «Eu cu cine votez?» se ascunde veșnicul oportunism al «apropitarului» care votează cu guvernul, a fost considerat de dl Săvulescu ca singurul om cinstit al piesei, cetățean bun, dar vicios; sau dl Critico, care, intrând în amănuntele viziunii sale despre Tipătescu (...), l-a descris pe acesta ca pe un pașoptist cu idei avansate, independent și... apolitic (?)». La nivelul agresiv al politizării din epocă, ne putem aștepta și la unele interpretări fanteziste ale interpreților... „Aceste denaturări ale personajelor importante”, opina anonimul observator, „nu sunt decât consecințele unor insuficiente ședințe de lămurire (*iată o sinistră componentă ideologică nou introdusă, n.n., L.S.*) a unei munci regizorale care nu aplică într-o suficientă măsură sistemul discuțiilor colective. Munca înfăptuită a comisiei de producție a fost efectivă (*ar fi fost interesant să aflăm cine făcea parte din această comisie, n.n., L.S.*). Prin discuțiile care au urmat, s-a putut stabili o linie unitară în interpretarea piesei și s-a netezit drumul pentru o reală cunoaștere a personajelor lui Caragiale. Luând cuvântul, criticii dramatici și membrii comisiei de producție au reconstituit momentul 1883, în care se situează acțiunea *Scrisorii pierdute*, plasând fiecare personaj în cadrul clasei sociale căreia îi aparține și analizându-i critic evoluția. Astfel, s-au putut trage concluziile dorite asupra fiecărui personaj. Lucru important pentru drumul lor, pe care actorii îl vor avea de urmat în interpretarea lor”²⁸. Din finalul articolului, înțelegem că Partidul, prin reprezentanții săi la ședința de producție, i-a ajutat pe Sică Alexandrescu și a sa echipă de actori să-și îndeplinească misiunea în spirit normativ.

Am ajuns și în seara premierei. Ea a avut loc, așa cum arată și afișul reprodus în Fig. 5, în seara zilei de 18 septembrie 1948. Așa cum rezultă din afiș, cât și din cronicile care s-au succedat după premieră, distribuția a fost următoarea: Elvira Godeanu (Zoe Trahanache), Alexandru Critico²⁹ (Ștefan Tipătescu), Grigore Vasiliu-Birlic (Agamemnon Dandanache), Alexandru Giugaru³⁰ (Zaharia Trahanache), Ion Finteșteanu (Nae Farfuridi), Nicolae Brancomir³¹ (Iordache Brânzovenescu), Niky Atanasiu (Nae Cațavencu), Marcel Anghelescu (Ghiță Pristanda), Costache Antoniu³² și Nae Săvulescu³³ (Un cetățean turmentat, în alternanță). Se remarcă diferențe substanțiale față de distribuția care fusese publicată inițial³⁴.

²⁸ „Din lumea scenei”, articol nesemnat, *Contemporanul*, 10 septembrie 1948.

²⁹ Alexandru Critico (1895–1963) a fost actor și regizor. A jucat și în cadrul unor companii private, dar principala sa activitate artistică se desfășoară la Naționalul bucureștean. În stagiunea 1944–1945 este numit la conducerea Teatrului Muncitoresc, instituție efemeră care înlocuia Teatrul Muncă și Voie Bună (înființat la inițiativa lui V.I. Popa). A revenit apoi la Teatrul Național, jucând aici până în 1950. A făcut parte timp de un deceniu din trupa Teatrului Tineretului din București. Din 1960, după desființarea acestuia, a colaborat cu teatrele din Constanța și Pitești.

³⁰ Alexandru Giugaru (1897–1986) a fost actor. A jucat întâi sub pseudonimul Sandi Huși în spectacole improvizate pe scenele unor cinematografe, precum și în spectacole prezentate la grădinile de vară. După această primă perioadă, absolvind și Conservatorul, a desfășurat o serioasă activitate la Teatrul Maria Ventura, Teatrul Cărbuș (unde a jucat și în spectacole de operetă), Teatrul Muncă și Voie Bună. Ulterior, Sică Alexandrescu l-a adus la Teatrul Național din București, unde s-a remarcat printr-o activitate prodigioasă.

³¹ Nicolae Brancomir (1904–1991, pe nume adevărat Nicolae Turculeț) a fost actor. A desfășurat o activitate continuă, de aproape șase decenii, pe scenele Naționalului bucureștean.

³² Costache Antoniu (1900–1979) a fost actor și profesor. A jucat la Teatrele Naționale din Chișinău și București. A fost o perioadă îndelungată rector la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București. A fost deputat în Marea Adunare Națională în mai multe legislaturi, fiind unul dintre primii angajați ai Naționalului bucureștean care a devenit membru al partidului comunist.



Fig. 5 – Afișul premierei *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, în regia lui Șică Alexandrescu.

Spectacolul regizat de Șică Alexandrescu a rezistat pe afiș timp de un sfert de secol. Decorurile și costumele semnate de W. Siegfried au suferit modificări, unele făcute chiar de autorul lor, până în momentul în care a părăsit definitiv România (în 1957³⁵), altele făcute de autori anonimi. Distribuția nu avea cum să rămână neschimbată. Configurația acesteia reprezintă o adevărată provocare. În cele ce urmează, oferim câteva repere, în acord cu afișele și programele de sală pe care le-am avut la dispoziție pentru consultare și cu unele date incluse de Ion Cazaban în volumul *Caragiale și interpretii săi*³⁶ (cu precizarea că nu toate informațiile incluse de regretatul istoric de teatru se confirmă). Se pare că în rolul Zoe fusese distribuită și Aglae Metaxa³⁷, dar artista a fost trimisă să joace la nou-înființatul teatru din Reșița

³³ Nae Săvulescu (1884–1966) a fost actor. Și-a desfășurat o mare parte a activității la Teatrul Național din București. A jucat sporadic și la Teatrul Comedia, Teatrul Municipal I.L. Caragiale, Teatrul Central, Teatrul Alhambra, Teatrul Mic.

³⁴ Diferențe sunt și față de ceea ce se poate citi pe site-ul oficial al Institutului Național de Patrimoniu (http://www.cimec.ro/scripts/TeatreNou/detaliu_premiera.asp?sq2=O+SCRISOARE+PIERDUT%C4%82&sq=410101614801&sq1=1 – pagină accesată pe 2 iunie 2021).

³⁵ După plecarea lui W. Siegfried, în programele de sală nu a mai figurat nici numele scenografului, nici al celui care a modificat concepția scenografică.

³⁶ Ion Cazaban, *Caragiale și interpretii săi*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 242–264.

³⁷ Aglae Metaxa(-Enescu) a fost actriță. A jucat timp de un deceniu la Teatrul Național de București. Apoi, după o scurtă perioadă când a evoluat la Teatrul din Reșița, a făcut parte dintre artiștii Teatrului Armatei (denumit ulterior Teatrul Nottara). A fost căsătorită cu avocatul Ștefan Enescu, cel care, sub pseudonim, și-a asumat paternitatea piesei *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, în perioada când legislația antisemită nu permitea reprezentarea pieselor cu autori evrei în teatrele românești.

(unde a interpretat acest rol la premiera din 2 iulie 1949), făcând apoi parte din colectivul Teatrului Armatei.

DISTRIBUȚIILE SPECTACOLELOR ROMÎNEȘTI	
„O SCRISOARE PIERDUTĂ“	
Comedie în 4 acte de I. L. CARAGIALE	
Ștefan Tipătescu — prefectul Județului	C. BĂRBULESCU
Aqamemnon Dandanache — vechi luptător de la 48	RADU BELIGAN Artist emerit Laureat al Premiului de Stat
Zaharia Trahanache — Președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții	AL. GIUGARU Artist emerit Laureat al Premiului de Stat
Tache Farfuridi — avocat, membru al acestor comitete și comiții	I. FINTEȘTEANU Artist emerit Laureat al Premiului de Stat
Iordache Brinzovenescu — asemenea	GR. VASILIU BIRLIC Artist al Poporului Laureat al Premiului de Stat
Nae Cațavencu — avocat, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților” președinte-fondator al Societății Enciclopedice Cooperative „Aurora Economică Română”	NIKI ATANASIU Artist emerit Laureat al Premiului de Stat
Ionescu — institutor colaborator a acelui ziar și membru al acestei societăți	ION ILIESCU
Popescu — institutor, asemenea	ION HENTER
Ghiță Pristanda — polițaiul orașului	MARCEL ANGHELESCU Artist emerit Laureat al Premiului de Stat
Un cetățean turmentat	C. ANTONIU Artist al Poporului Laureat al Premiului de Stat
Zoe Trahanache — soția celui de mai sus	CELLA DIMA
Un fecior	N. ENACHE
Direcția de scenă :	SICĂ ALEXANDRESCU Maestru emerit al Artei Laureat al Premiului de Stat
Decorurile și costumele :	W. SIEGFRIED Maestru emerit al Artei Laureat al Premiului de Stat
Director tehnic :	ȘTEFAN NORRIS
Execuția costumelor :	FLORICA GEORGESCU-SCIRȚAN și IONEL POPA

Fig. 6 – Distribuția spectacolului cu *O scrisoare pierdută* prezentat la Paris, regia: Sică Alexandrescu.

După acest spectacol, Elvira Godeanu a fost singura interpretă a lui Zoe până la turneul parizian pe care Teatrul Național din București l-a făcut în iunie 1956. Amintim aici că artista interpretase acest personaj în stagiunea 1939–1940 și, mai înainte, o portretizase și pe Zița în *O noapte furtunoasă* în stagiunea 1930–1931. În mod cu totul surprinzător, artistei i-a fost interzisă plecarea în Franța. În această conjunctură, actrița Cella Dima³⁸, care se remarcase în repertoriul caragialian prin interpretarea Didinei Mazu în *D-ale carnavalului* (1951), a fost integrată rapid în spectacol. În culegerea de amintiri grupate sub titlul *Cu teatrul românesc peste hotare* (1968), regizorul a relatat că repetițiile scenelor care o solicitau pe noua interpretă a personajului Zoe s-au desfășurat în vagoanele trenului care transporta trupa Naționalului la Paris.

³⁸ Cella Dima (1916–2000) a fost actriță. Timp de mai bine de patru decenii a jucat pe scenele Teatrului Național din București.



Fig. 7 – Distribuția spectacolului *O scrisoare pierdută* în stagiunea 1958–1959, regia: Sică Alexandrescu (reproducere după programul de sală aflat în colecția Lucian Sinigaglia).

După reîntoarcerea de la Paris, Elvira Godeanu și Cella Dima (Fig. 8) au apărut alternativ în rolul Zoei. Din 1962, rolul a fost preluat de Carmen Stănescu, din al cărei palmares caragialian făcea parte, printre altele, și celebra partitură a Miței Baston din *D-ale carnavalului* (1951). Este posibil ca, o vreme, Carmen Stănescu să fi jucat Zoe în alternanță cu Cella Dima, în timp ce Elvira Godeanu își îndreptase atenția spre alte zone repertoriale. Să notăm că ultima artistă menționată, eminenta Elvira Godeanu, a fost pensionată forțat, într-un lot care cuprindea mari nume ale teatrului românesc, precum Aura Buzescu, Marietta Deculescu, Tanți Cocea, Marietta Anca, George Calboreanu, Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic³⁹.

Ne asumăm opinia că pensionarea acestora, unii aflați în plină formă, a fost o consecință a morții lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și a ascensiunii la putere a lui Nicolae Ceaușescu. Este cunoscut faptul că Dej, în ciuda tuturor faptelor sale abominabile, avea o anumită admirație pentru artiști și era văzut nu de puține ori în sălile de teatru, un obicei străin succesorului său.



Fig. 8 – Cella Dima.

³⁹ Evenimentul s-a petrecut, se pare, în 1965. Relatările memorialistice diferă în ceea ce privește momentul exact al pensionării și numele celor pensionați. Aspectele privind acest fapt vor face obiectul unei cercetări viitoare.

D I S T R I B U Ț I A	
Ștefan Tipătescu, prefectul județului	CONST. BĂRBULESCU
Agamiță Dandanache, „vechi luptător de la 1848”	RADU BELIGAN Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
	GR. VASILIU BIRLIC Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
Zaharia Trahanache, președintele Comitetului permanent, Comitetului școlar, Comitetului electoral, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții	AL. GIUGARU Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
Tache Farturidi, avocat, membru al acestor comitete și comiții	ION FINTESŢEANU Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
Iordache Brinzovenescu, asemenea	GR. VASILIU-BIRLIC Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
	N. BRANCOMIR Artist emerit
Nae Catavencu, avocat, director-proprietar al ziarului „Răscăntul Căpâşilor” președinte fondator al Soc. Enciclopedice-Cooperative „Aurora Economică Română”	DEM. RĂDULESCU
Ionescu, institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți	EMIL LIPTAC
Popescu, institutor, asemenea	ION HENTER
Ghiță Pristanda, poezia lui oreșului	MARCEL ANGELESCU Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
Un cetățean turmentat	COSTACHE ANTONIU Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat
Zoe Trahanache, soția celui de sus	CARMEN STĂNESCU Artistă emerită
Un fecior	MIRCEA COJAN
Alegători — Cetățeni — Public În capitala unui județ de munte, în anul 1883	
Regia: SICA ALEXANDRESCU Artist al poporului Laureat al Premiului de Stat	
Regia tehnică: Puiu Mirea	Machiaj: Jean Romanită
Directorul Teatrului Național I.L. Caragiale: RADU BELIGAN Artist al poporului	

Fig. 9 – Distribuția spectacolului *O scrisoare pierdută* în stagiunea 1968–1969 (program de sală, colecția Lucian Sinigaglia).

Primul interpret al lui Tipătescu a fost, așa cum afirmam mai sus, Alexandru Critico. După o escală la nou-înființatul teatru din Brăila, ca interpret al aceluiași rol, artistul a fost trimis în 1950 la Teatrul Tineretului, împreună cu Victoria Mierlescu, Lia Șahighian, Doina Tuțescu, Constantin Codrescu, V. Valentineanu, A. Pop-Marțian, Haralambie Polizu etc. Această instituție fusese, pentru început, o secție a Naționalului bucureștean, ulterior devenind instituție de sine stătătoare. După plecarea reputatului artist, partitura lui Tipătescu a fost interpretată, pe rând, de Constantin Bărbulescu și Niky Atanasiu. Când Niky Atanasiu a reintrat în Cațavencu, Constantin Bărbulescu a rămas singur pe rol.

În Agamemnon Dandanache a apărut întâi Grigore Vasiliu-Birlic. Nu am identificat exact momentul în care Radu Beligan⁴⁰ a



Fig. 10 – Alexandru Critico.

⁴⁰ Radu Beligan (1918–2016) a fost actor, regizor și traducător. Până în vara anului 1948, a jucat pe majoritatea scenelor teatrelor particulare bucureștene, după care, până 1989, a fost angajat al Naționalului bucureștean. Începând din stagiunea 1960–1961 a condus Teatrul de Comedie din București, fiind inițiatorul înființării acestuia. Până în 1969, când a abandonat conducerea acestui teatru, a apărut mai rar pe scena Naționalului. Între 1969 și 1989 s-a aflat la conducerea Teatrului Național din București. A condus Consiliul Teatrelor, care a funcționat în subordinea Consiliului de Stat pentru Cultură și Artă. A fost președinte, începând din 1971, apoi președinte de onoare pe viață al Institutului Internațional de Teatru. A fost membru al Comitetului Central al P.C.R. între 12 august 1969 și 24 noiembrie 1989. A fost deputat în Marea Adunare Națională în perioada 1961–1975. S-a căsătorit de trei ori, cu actrița Nineta Gusti, cu jurnalista Dana Crivăț și, respectiv, cu scriitoarea Marica Beligan. Datele despre activitatea politică a artistului au fost preluate din *Membrii C.C. al P.C.R., 1945–1989. Dicționar*, lucrare editată sub egida C.N.S.A.S., coordonator Florica Dobre, Editura Enciclopedică, București, 2004, p. 95.

intrat în rol. Cert este că, până la trecerea în eternitate a lui Grigore Vasiliu-Birlic, în 1970, interpretul de la premieră și ultimul artist menționat au interpretat rolul alternativ (mai puțin în timpul directoratului lui Radu Beligan la Teatrul de Comedie, perioadă în care acesta a jucat mai rar pe scena Naționalului).



Fig. 11 – Constantin Bărbulescu (Tipătescu) și Radu Beligan (Dandanache).



Fig. 12 – Ion Finteșteanu (Farfuridi), Alexandru Giugaru (Trahanache) și Grigore Vasiliu-Birlic (Brânzovenescu).

Zaharia Trahanache l-a avut ca interpret constant pe Alexandru Giugaru (Fig. 12). Tot în mod constant a susținut și Ion Finteșteanu (Fig. 12) rolul lui Tache Farfuridi. Actorul îl jucase și pe Cetățeanul turmentat într-o montare mai veche, începând din stagiunea 1932–1933. În memoriile sale⁴¹, Ion Finteșteanu a menționat că în actul final al unei reprezentații cu *Scrisoarea pierdută* din 1961 a preluat rolul lui Dandanache, unica replică a lui Farfuridi din acel act fiind rostită de Brânzovenescu. Acest din urmă personaj, interpretat la premieră de Nicolae Brancomir, a fost preluat și de Grigore Vasiliu-Birlic. Atunci când marele comedian susținea rolul lui Agamiță Dandanache, precum și după dispariția lui, Brânzovenescu a fost interpretat de Nicolae Brancomir.



Fig. 13 – Dem. Rădulescu (Cațavencu) în *O scrisoare pierdută*.

În ceea ce-l privește pe Cațavencu, în momentul în care Niky Atanasiu a început să-l joace pe Tipătescu, în rol a intrat Ion Talianu⁴². La moartea acestuia, în 1956, rolul a fost reluat de predecesorul său. În 1967, după decesul lui Niky Atanasiu, Dem. Rădulescu (Fig. 13) a fost cel care l-a portretizat pe Cațavencu până la scoaterea spectacolului de pe afiș.

În Ghiță Pristanda a jucat numai Marcel Anghelescu (Fig. 14).

Unicul interpret al Cetățeanului turmentat a fost Costache Antoniu, cu excepția câtorva spectacole în care rolul a fost preluat de Nae Săvulescu. În trecut acești doi interpreți mai susținuseră la Naționalul bucureștean rolul Cetățeanului turmentat, ambii fiind, de altfel, și foști

⁴¹ Ion Finteșteanu, *De la clovnul citire...*, Editura Sport-Turism, București, 1982, p. 110–111.

⁴² Ion Talianu (1898–1956) a fost actor și regizor. A jucat la Compania Bulandra, Teatrul Cărbuș, Teatrul Alhambra, Teatrul Comedia, Teatrul Liber, Teatrul Alhambra-Excelsior, Teatrul Vesel, apoi, între 1948 și 1956, la Naționalul bucureștean.

interpreți ai rolului Pristanda. Nae Săvulescu mai fusese Jupân Dumitrache din *O noapte furtunoasă* și Ipistatul din *D-ale carnavalului* (1931–1932).



Fig. 14 – Marcel Anghelescu (Pristanda) în *O scrisoare pierdută*.

A doua zi după premieră, un nou articol propagandistic a apărut în presă. Îi aparținea lui Barbu T. Cămpina⁴³, un „om al zilei” în materie de istorie interpretată ideologic-normativ. „Teatrul Național deschide cu *Scrisoarea pierdută* prima sa stagiune în Republica Populară Română”, afirma istoricul, continuând oracular, precum o Pythie a noilor vremuri: „Este un fapt a cărui semnificație depășește obișnuitele ceremonii festive. În această premieră, istoricii viitorului vor recunoaște un semn al atașamentului pe care regimul democrației populare îl manifestă, prin Caragiale, tuturor valorilor progresiste ale trecutului românesc; un semn, în același timp, al fermității cu care românul român se desparte de ticăloasele așezări sociale atât de pregnant zugrăvite în *Scrisoarea pierdută*. Începutul de stagiune al Teatrului Național capătă astfel înțelesul unui manifest politic și literar. El afirmă solidaritatea dintre îndrumarea de azi a artei noastre și o tradiție culturală sănătoasă – luptătoare, atât una, cât și cealaltă, pentru interesele poporului. În *Scrisoarea pierdută*, clasa muncitoare recunoaște tabloul realist al monstruoasei coaliții burghezo-moșierești pe ale cărei resturi le-a biruit numai în zilele noastre.”⁴⁴

Pe 24 septembrie 1948 au apărut două cronici. Cea din *Contemporanul* era semnată de Simion Alterescu⁴⁵, iar cea din *Flacăra* purta semnătura lui Geo Dumitrescu⁴⁶. Prezentăm

⁴³ Barbu T. Cămpina (1923–1959) a fost istoric și conferențiar universitar. A fost, în mare măsură, un autodidact. Excelsa în interpretări de tip dialectic, prin care stârnea entuziasmul multor studenți. O parte din studiile sale aveau la bază documente traduse sau chiar texte scrise de istorici indezirabili, angajați ca simpli tehnicieni sau documentariști. O parte din teoriile sale au fost amendate științific. Apud Florin Constantiniu, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, Editura Enciclopedică, București, 2007, p. 53–62.

⁴⁴ Barbu T. Cămpina, „La reluarea *Scrisorii pierdute*”, *Flacăra*, 19 septembrie 1948.

⁴⁵ A se vedea nota biografică inclusă în Lucian Sinigaglia, *art. cit.*, p. 8–9.

⁴⁶ Geo Dumitrescu (1920–2004) a fost poet, traducător și publicist. A debutat cu poeme în revista *Cadran*, colaborând apoi la revistele *Albatros*, *Gândul nostru*, *Timpul*, *Victoria*, *Vremea*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Viața românească*, *Scânteia tineretului*, *Orizont*. Între 1944 și 1950 a fost inspector la Direcția Generală a Teatrelor. A fost

câteva pasaje din primul articol, al cărui autor era, așa cum am mai afirmat, unul dintre criticii care dădeau acerbe verdicturi normative: „Sunt 84 de ani de când pentru prima oară a fost prezentată piesa lui I.L. Caragiale. Și de la prima ei reprezentare până la cea de astăzi Caragiale a fost trădat de fiecare dată, căci nimeni nu s-a învrednicit, ori n-a voit să-l înțeleagă și să o prezinte publicului așa cum autorul a conceput-o. Caragiale este, de aceea, un scriitor nou, care trebuie redat generațiilor de azi, iar *Scrisoarea pierdută* este o «piesă regăsită», pentru că abia astăzi, după atâția ani, a fost reprezentată nu unui public burghez, ci oamenilor muncii, acelora care alcătuiesc publicul nou, conștient și pregătit pentru a desprinde din opera lui Caragiale sensurile adevărate ale satirei. (...) Problemele care s-au pus regizorului, decoratorului și interpreților care au avut sarcina reconsiderării lui Caragiale au fost dintre cele mai dificile, mai ales că unii dintre ei au montat și jucat un Caragiale denaturat, de altă dată, de a cărui amintire nu le era ușor să se rupă. Eforturile directorului de scenă, dl Sică Alexandrescu, au dat roade importante. Viziunea sa, mărturisită, de altfel, și în coloanele revistei noastre, corespundea din punct de vedere principal intențiilor de reconsiderare critică a *Scrisorii pierdute* și, pe această linie, d-se a urmărit o montare realistă, nouă, debarasată de șarjă sau farsă (*aici sunt evidențiate merite reale ale spectacolului, n.n., L.S.*). De asemenea, încadrând spectacolul în epocă și condus de o informație istorică suficientă, a creat cu ajutorul dlui Siegfried cadrul social pe care, până azi, niciodată *Scrisoarea pierdută* nu l-a avut. *Scrisoarea pierdută* nu a mai fost o comedie cu mahalagii (*ne întrebăm dacă pe scena Naționalului bucureștean fusese posibil vreodată acest fapt, n.n., L.S.*), ci eroii ei și-au recâștigat pozițiile lor sociale juste: moșieri, burghezi, parveniți, stâlpi ai puterii, slugi. Tablou viu al coaliției burghezo-moșierești. Acesta reprezintă unul din punctele pe care, odată câștigate, se poate spune că am pășit pe calea unei reale reconsiderări a *Scrisorii pierdute*. Dl Siegfried a contribuit într-o mare măsură la aceasta, prin decorurile și costumele care au marcat mediul social și poziția socială a fiecărui personaj, chiar dacă uneori au fost mici exagerări, ca eleganța excesivă a Coanei Zoe sau măștile lui Trahanache sau Tipătescu, care sub aspectul de epocă au pierdut din specificul românesc. Problema cea mai mare a spectacolului o constituie interpretarea, căci între ceea ce în mod teoretic urmărea regizorul spectacolului sau chiar și interpretii și aplicarea în practică intervenea acea «tradiție» caragialească, despre care am vorbit mai sus, și care a constituit pentru actori, în special, o mare dificultate. Căci dacă actorii se declarau principal de acord cu o nouă viziune asupra personajului, era mult mai greu de depășit și pe scenă această «tradiție» nenorocită (*să amintim că acestei sintagme jignitoare criticul îi subsuma marea artă a unor adevărați monștri sacri, precum Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Iancu Petrescu, Ion Niculescu, Alexandru Catopol, Nicolae Soreanu, Iancu Brezeanu, Cazimir Belcot, Ștefan Iulian ș.a., n.n., L.S.*), care s-a simțit pe alocuri gata să răbufnească. (...) Spectacolul de la [Sala] Comedia a adus pe scenă o societate imorală, a condamnat-o împreună cu Caragiale (...) și a reușit, într-o mare măsură, să convingă spectatorul că prăbușirea acestei societăți era inevitabilă. (...) A fost evident că direcția de scenă nu a dat dovadă de suficientă insistență pentru a evita greșeli de interpretare din partea unor personaje importante din piesă. Credem că s-a lucrat insuficient după metoda discuțiilor colective (...) dacă în spectacol au mai putut să mai apară denaturări, ca aceea a lui Tipătescu (Al. Critico). Personajele din *Scrisoarea pierdută* sunt extrem de variate și cu personalități atât de diverse, dar, prin raportare la poziția

director, pentru scurtă vreme (1946), al Teatrului Național din Craiova. A fost redactor, apoi redactor-șef la *Flacăra* (1947–1950). A condus revista *Almanahul literar*, colaborând apoi la *Zorii socialismului*, *Iașul nou*, *Urzica*. A fost primul redactor-șef al revistei *România literară* (1968–1970). Este autorul volumelor de poezii *Aritmetică* (1941), *Libertatea de a trage cu pușca* (1946), *Aventuri lirice* (1963), *Nevoia de cercuri* (1966), *Africa de sub frunte* (1978), *Căinele de lângă pod* (2000) ș.a. A tradus, printre altele, *Florile răului* de Baudelaire și, în colaborare cu Liana Dobrescu, două romane biografice scrise de Irving Stone (*Bucuria vieții și Agonie și extaz*). Apud DGLR, vol. C–D, p. 780–783.

socială și morală, dau în ansamblu un tot armonic al acestei fresce a societății politicianiste corupte. Dl Critico a fost un element de stridență, din acest punct de vedere. Zoe Trahanache și, într-o oarecare măsură, Zaharia Trahanache au mers numai până la jumătatea drumului unei juste interpretări din punct de vedere social, iar Tipătescu a reapărut într-un mod greșit, care dacă nu este cel al trecutului, nu trebuie să fie în niciun caz al lui Caragiale jucat astăzi. A existat la mai mulți actori intenția de a scoate în evidență aspecte «simpatice» ale personajului. Aceasta dovedește, în afara unei lipse de atitudine critică față de personajul interpretat, și păstrarea unei prejudecăți învechite a teatrului burghez de a nu juca roluri antipatice. Acesta este cazul dlor Alexandru Critico și Alexandru Giugaru, care au avut inițial concepții greșite asupra rolurilor, și al dnei Elvira Godeanu care, având o atitudine principială justă asupra personajului, l-a sărăcit totuși de conținutul ideologic prin interpretarea timidă pe care i-a dat-o. Toți trei au diminuat astfel valorile sociale ale eroilor respectivi. Aceasta s-a întâmplat pentru că dl Critico a văzut un «apolitic» și un indiferent față de putere în însuși «instrumentul» regimului burghezomșieresc (...) sau pentru că dl Giugaru, care în timpul repetițiilor plecase de la premisa că Trahanache este un «boier cumsecade» – premisă la care a renunțat mai târziu –, nu s-a convins până la urmă că «Nenea Zaharia» este unul din «stâlpii puterii», președintele «Comitetului agricol», deci un mare latifundiar și că trebuia să aducă în scenă impresia greutății sale sociale împovăratore, păstrătoare a rămășițelor semif feudale în organizarea societății românești, chiar naiv sau incult fiind. (...) Remarcabile au fost în interpretarea dnei Godeanu variațiile de ton instantanee, care au caracterizat în mod just o fire plină de perfidii și ipocrizii amoroase. Pentru dnii Finteșteanu și Brancomir, respectiv Farfuridi și Brânzovenescu, debarasarea de «caragialesc» (*termen prin care cronicarul sugerează că vechilor lecturi scenice ale operei lui Caragiale, cantonate într-un umor benign, le-ar fi lipsit consistența etico-socială, n.n., L.S.*) a fost o problemă dificilă pe care au rezolvat-o cu multă aplicație. Aceasta s-a datorat faptului că dl Finteșteanu a părăsit ideea din trecut că Farfuridi trebuie interpretat ca un bufon și, chiar dacă au mai fost unele intenții de caracterizare a personajului, conținutul social a fost redat în mod just. A existat însă un decalaj între justetea, viziunea rolului și interpretarea tehnică, care a avut unele goluri de mecanică actricească lipsită de convingere, lucru care s-a simțit și la dl Brancomir în Brânzovenescu, ca și la dl Vasiliu-Birlic în Dandanache. Dl Birlic a creat un politician de profesie, timorat, senil, șantajist, dar construit cu grija unui actor de șarjă care are teamă să nu abuzeze, ceea ce i-a dat dlui Birlic o reținere puțin stângace. D-sa a fost totuși un interpret conștient de ceea ce reprezintă personajul. Cei mai apropiați de personajele interpretate au fost dnii Niky Atanasiu (Cațavencu), Marcel Anghelescu (Pristanda) și Costache Antoniu (Cetățeanul turmentat). Dl Niky Atanasiu a aprofundat serios personajul, [astfel] încât i-a găsit forma cea mai convenabilă, chiar dacă au apărut sporadic câteva atitudini prea caricaturizante. (...) Ghiță Pristanda, în interpretarea dlui Marcel Anghelescu, a fost cu adevărat reprezentantul unei întregi funcționării corupte, slugarnice, mieroase, oportuniste, în același timp plin de umor și cu un pitoresc născut dintr-o mimică bogată și plastică. Pe aceeași linie, ca metodă de interpretare, se găsește și creația dlui Costache Antoniu. Având încă în față modelele înaintașilor săi, dl Antoniu a impus o reconsiderare (...) a acestui personaj, în care trebuie să apară nu numai alcoolicul, ci [și] turmentatul politic cu scăpări de bun simț, înecate în vinul politicianismului, și setea de parvenire a unui funcționăraș de poștă mai mult automatizat decât cinstit, mai mult corupt de mediu decât lichea. Amestecul acesta indefinit între viciile societății acumulate peste un fond inițial bun care mai apare foarte rar a fost concretizat într-o interpretare scenică de către dl Costache Antoniu, care merită calificativul de «mare creație». Toate aprecierile făcute până aici ne dau dreptul să tragem concluzia că *Scrisoarea pierdută* este astăzi, într-o mare măsură, o «piesă regăsită»⁴⁷.

⁴⁷ Simion Alterescu, „O piesă regăsită: *O scrisoare pierdută*”, *Contemporanul*, nr. 104, 24 septembrie 1948.



Fig. 15 – Nicolae Brancomir și Constantin Bărbulescu, doi dintre interpreții *Scrisorii pierdute* în regia lui Sică Alexandrescu, într-o ședință de înregistrare a unei piese de teatru la Radiodifuziunea Română.

Inspector la Direcția Generală a Teatrelor în perioada premierei, Geo Dumitrescu a consemnat: „Până nu de mult, piesa lui Caragiale a trăit adânc în prezent, spectatorul fiind solicitat să identifice șirul de «onorabili» de pe scenă în societatea din jurul lui, în viața de toate zilele, în chipurile – mai mari sau mai mărunte – ale galeriei politice contemporane. Până ce ultimii mari «onorabili» ai vieții noastre politice – Maniu, Brătianu, Tătărașcu etc. – au părăsit scena pentru a intra în întunericul meritat din plin, *Scrisoarea pierdută*, cu satira ei vehementă, cu rechizitoriul ei energic și amar, a operat pe viu în societatea noastră, a beneficiat de o semnificație și de o eficiență în plus, în ciuda interpretărilor deformate care i s-au dat, în ciuda viziunilor scenice diversioniste de care a avut parte. Noua ei reprezentare, în condițiile politico-sociale ale Republicii noastre populare, sărbătorește însăși trecerea eroilor lui Caragiale în domeniul trecutului și marchează, din acest singur punct de vedere, însăși inactualitatea capodoperei marelui nostru dramaturg (*absurditatea ideii enunțate aici de gazetar nu trebuie să ne mire, mai ales că avea în fundal dureroasa stare de fapt a întemnițării unor foști oameni politici și a unor mari intelectuali care nu aveau nicio vină reală, n.n., L.S.*), fără a atinge însă cu nimic – ba chiar sporind – valoarea ei de document social, inepuizabila ei valoare artistică, puternicul sens moral al criticii sale și, prin toate acestea, însăși valoarea ei operativă, luptătoare. (...) Tov. Sică Alexandrescu, ajutat de o largă discuție pregătitoare la care au participat atât oamenii noștri de teatru (...), cât și majoritatea publicațiilor noastre, a izbutit să-și alcătuiască o viziune regizorală în general justă. (...) În cadrul acestei perspective noi, întreaga lume a piesei este puternic subliniată în culoarea ei specifică, în identitatea ei socială și istorică – și e de remarcat aici substanțialul aport al costumelor, măștilor (*probabil comentatorul se referă la machiaje, n.n., L.S.*) și decorurilor tov. Siegfried. (...) Clasa muncitoare recunoaște operei lui Caragiale (...) merite strălucite și, revendicându-l trecutului, îl așază, în lumina nouă, în patrimoniul artei și culturii noi a Republicii noastre”⁴⁸.

⁴⁸ Geo Dumitrescu, „*O scrisoare pierdută, într-o nouă lumină*”, *Flacăra*, 24 septembrie 1948.



Fig. 16 – Marcel Anghelescu (Pristanda) și Costache Antoniu (Un cetățean turmentat).

Concluziile critice au fost sintetizate de Valentin Silvestru⁴⁹, un adevărat prestidigitator în probleme normative. A rezultat o adevărată schiță metodologică pentru scrierea unei cronici de tip nou. Criticul a eludat faptul că despre teatru scriseseră în România, în perioada interbelică, intelectuali de mare calibr, precum Alice Voinescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian etc., și afirma ritos: „Este îndeobște cunoscut faptul că, până mai deunăzi, noi n-am avut propriu-zis o critică dramatică, acest sector de manifestare spirituală rămânând la îndemâna aventurierilor condeului, a «armăsarilor» mânați de interese personale, precum și a câtorva scribi plătiți de directorii întreprinderilor de spectacole pentru disimularea rețetei respective (*aici criticul se referea la suma de bani obținută din vânzarea biletelor, dar și, probabil, la spectacolul în sine, văzut ca o simplă*

marfă, n.n., L.S.) sub forma unei «cronici». (...) În acest anotimp-zero al vieții teatrale (...) s-a creat o critică dramatică orientată și competentă, de o indiscutabilă bună credință și onestitate, purtând pecetea unei mentalități inexistente înainte (...). Reprezentarea piesei *O scrisoare pierdută* a fost un eveniment artistic și politic. Cel mai mare autor dramatic român, victima unor îndelungi mistificări – corespunzătoare unor parțiale sau totale falsificări de conținut –, omul al cărui rechizitoriu satiric la adresa claselor dominante a fost estompat constant timp de mai bine de șase decenii, a ieșit la rampă la premiera de la Național cu adevăratele lui credințe, ilustrate cu adevărate în linie și interpretare, cu o limpezime fără echivoc. În fața acestei valorificări a lui Caragiale făcută cu pricepere și dragoste de adevăr, critica dramatică a luat atitudine și a dezbătut problemele legate de piesă și spectacol, făcându-și datoria esențială. (...) Nemaexistând întreprinderi de divertisment și preocupări minore, dispărând în mare măsură interesele personale (...), aducându-se pe plan primordial noțiunea de teatru ca artă cu scopul de educare a maselor, critica a intrat în rosturile ei firești și a înțeles că misiunea ei este aceea de a contribui la ridicarea nivelului spectacolelor, de a ajuta, îndruma și sprijini teatrul și oamenii săi în mersul lor înainte. (...) Contribuția serioasă au adus-o cronicile dramatice publicate după premiera spectacolului, pentru că au lămurit din nou piesa, astfel încât să nu mai existe nici un dubiu asupra conținutului ei. (...) Astăzi, e cu deosebire important a vedea în ce măsură problemele sunt rezolvate și înfățișate din punct de vedere scenic, în ce măsură ideile pe care le extragem din conținutul piesei au căpătat ființă între pereții decorului. (...) Metodologic, discuția asupra unei piese se poate fragmenta, însă nu se poate trece peste legăturile esențiale între piesă, regie, decor și interpretare, după cum nu se pot observa cu de-amănuntul unul sau două din aceste elemente constitutive și neglija altele. Dar aici intervine și o altă problemă. Există în cronica noastră dramatică o anumită carență: se pun – uneori cu perfectă justete – problemele textului, se explică piesa cât se poate de bine, dar când se ajunge la capitolele specifice

⁴⁹ A se vedea nota biografică inclusă în Lucian Sinigaglia, *art. cit.*, p. 14–15.

interpretării, o iuțea inexplicabilă face ca nivelul critic să fie părăsit și câteva etichete sau clișee să soluționeze în bloc toate problemele legate de decor, regie și actori. Proveniența acestei atitudini injuste este de diverse ordine, dar denotă în toate cazurile o lipsă de spirit critic. (...) Când cel care iscălește o cronică dramatică se va edifica concret asupra semnificației criticii și importanței ei politice în situația generală actuală, el va scrie sau așa cum trebuie să scrie sau nu va scrie deloc”⁵⁰.



Fig. 17 – Ion Talianu (Cațavencu) și Grigore Vasiliu-Birlic (Brânzovenescu) într-o secvență din filmul *O scrisoare pierdută*, regia: Sică Alexandrescu și Victor Iliu.

La 5 ani după premiera *Scrisorii*, Sică Alexandrescu a publicat, în colaborare cu Radu Beligan, caietul de regie al spectacolului. Cum corect afirmă Miruna Runcan, „mult lăudatul și utilizatul caiet de regie e o improvizație de indicații regizorale de o transparentă banalitate, însoțite de copilărești schițe de mișcare pentru scenele – altminteri mai degrabă statice – ale fiecărui act”⁵¹. Oricât de discutabil ar fi caietul de regie în sine, ceea ce reține atenția cu asupra de măsură este alinierea perfectă la opresanta ideologie a epocii. Aceasta transpare atât în introducere, cât și în indicațiile de regie asociate unor scene. Apar frecvent două marote: regimul burghez care a denaturat intențiile autorului (ca și cum oamenii politici, oricât de discutabile ar fi fost gradul lor de cultură și interesele unora dintre ei, ar fi avut în agenda de lucru acțiunea de a da indicații privind reprezentarea operei marelui dramaturg) și ajutorul dat de regimul sovietic pentru a ajunge la esența adevărată a creațiilor caragialiene. Să analizăm un aspect, pe care-l considerăm legat de prima „marotă”. În *Introducere* poate fi citită afirmația: „Regizorul de azi al *Scrisorii pierdute* a văzut înainte de primul război mondial de peste treizeci de ori spectacolul jucat de marii interpreți care au lucrat direct cu Caragiale și s-a străduit să reconstituie cu cât mai multă exactitate acest spectacol, îmbogățindu-l totodată în lumina critică

⁵⁰ Valentin Silvestru, „O privire asupra criticii dramatice la început de stagiune și despre critica criticii la spectacolul *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale”, *Flacăra*, 10 octombrie 1948.

⁵¹ Miruna Runcan, *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism, Fluctuantul dezgheț 1956–1964*, Editura Tracus Arte, București, 2019, p. 323.

a contemporaneității. Această reconstituire s-a bucurat de supravegherea și adeziunea chiar a unuia din reprezentanții glorioasei generații – N. Soreanu⁵². Analiza acestui fragment dă naștere unor nelămuriri: 1) Se subînțelege că actorii care au lucrat cu Caragiale au contribuit la realizarea unui spectacol valoros. În aceste condiții, de ce se vorbea în epoca premierei din 1948 despre falsificarea intențiilor lui Caragiale de-a lungul timpului? 2) Concepția premierei din 1948 era bazată pe simpla reconstituire „din amintiri” a vechilor spectacole, agrementată cu accente care conveneau normativelor vremii? 3) După informațiile noastre, marele actor și profesor Nicolae Soreanu, care a încetat din viață la doi ani de la data premierei din 1948 (era născut în 1873), nu a făcut publică nici o opinie în acest sens.

Uluitoare este ultima indicație regizorală, care e mai degrabă un comentariu al scenei finale. Conștienți de faptul că dramaturgul a conturat un tablou veridic al politicianismului din epoca sa, ne vine greu să acceptăm aserțiunea: „Astfel se încheie comedia marelui satiric, anticipând profetic faimoasa scenă de împăcare din 1907, când cei doi șefi ai partidelor istorice s-au îmbrățișat în parlament, pecetluind astfel acordul lor perfect pentru sângeroaselor represiuni ale răscoalelor țărănești din acel an”⁵³.

Dincolo de diverse interpretări distorsionate ale capodoperei caragialiene pe care le-am rezumat aici, apărute în presă înainte sau după premieră, nu putem încheia fără o concluzie asupra creației scenice înseși. Credem că publicul de azi poate să distingă câteva trăsături esențiale ale spectacolului *O scrisoare pierdută*, așa cum a fost montat în tulburele an 1948, ascultând cele două interpretări de care dispune fonoteca Radiodifuziunii (1952 și 1961), vizionând filmul semnat de Sică Alexandrescu și Victor Iliu⁵⁴ (1954), precum și filmarea care a păstrat una dintre ultimele reprezentații. Se conturează astfel imaginea unui spectacol cu impact puternic, pe care nici o aberație ideologică emisă de regizor sau de altcineva nu-l întunecă. E o mărturie de artă a actorului pe care o putem considera uneori ușor desuetă, alteori surprinzător de modernă. Se vedește aici că abile jocuri de nuanțe pot declanșa varii accentuări caracterologice. Nu i se poate nega regizorului meșteșugul cu care a armonizat stiluri câteodată diferite. Poate părea hazardat, dar opinăm că spectacolul *O scrisoare pierdută* montat de Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra (1972, 1979) face parte în sens larg din aceeași familie ca montarea lui Sică Alexandrescu.

⁵² Sică Alexandrescu și Radu Beligan, *Caiet de regie pentru „O scrisoare pierdută” de I.L. Caragiale*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1953, p. 7–8.

⁵³ *Ibidem*, p. 339.

⁵⁴ Victor Iliu (1912–1968) a fost regizor și publicist. Printre filmele regizate se numără *În sat la noi* (1951, în colaborare cu Jean Georgescu), *Mitrea Cocor* (1952, în colaborare cu Marietta Sadova), *La Moara cu noroc* (1957), *Comoara din Vadul Vechi* (1964).