ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 23
1976

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU.

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretari științifici de redacție: ION CAZABAN (Teatru, Cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (Muzică).

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ.

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, serviciul export-import presă — Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001 telex 011226, Bucarest, Roumanie. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur. Prix d'un abonnement: $ 8.

Prețul unui abonament este de 25 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.
Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, BUCUREȘTI, Calea Victoriei 125, cod poștal 71.021.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 23 1976

SUMAR

REFLECTAREA ISTORIEI PATRIEI — DIMENSIUNE FUNDAMENTALĂ A TEATRULUI ŞI FILMULUI

ION TOBOŞARU, Teatrologia şi teatrul românesc actual de inspiraţie istorică 3
MANUELA GHEORGHIU, Epopeea naţională şi filmul istoric românesc 6
ANDREI STRIHAN, Reflecţii asupra dramei istorice contemporane 8
ADRIANA HASS, Modalităţile teatrului politic şi unele probleme ale reflectării istoriei naţionale 10
IOANA MĂRGINEANU, Istorie şi stil în spectacolul românesc 13

VALORI ŞI SEMNIFICAŢII ALE TEATRULUI ROMÂNESC MODERN ŞI CONTEMPORAN

ANA MARIA POPESCU, Personaje reprezentative ale dramaturgiei originale contemporane şi interpretarea lor scenică 17
MEDEEA IONESCU, Camil Petrescu în actualitate (II): Danton 27
ILEANA BERLOGEA, Sentimentul tragic în piesa românească de inspiraţie antică 31

TEATRELE NAŢIONALE ŞI SOCIETATEA SOCIALISTĂ

MIHAI FLOREA, Teatrul Naţional « Vasile Alecsandri » din Iaşi (1945—1975) 41

CERCETĂRI

SIMION ALTERESCU, Noi metode de analiză a actului teatral 51
ARIÉ GRÜNBERG MATACHE, Unitatea acţiunii şi funcţia personajelor în drama istorică *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu 61
ION CAZABAN, Posibilităţile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale 73
ADRIANA ŞIRLI, Kecragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII—XIX). 109
CONSTANTIN STIHI-BOOS, Consideraţii asupra continuităţii gîndirii folclorice şi etnomuzicologice a lui Constantin Brăiloiu 119
PETER SZAUNIG (R. F. Germania), Carl Filtsch, un elev transilvănean al lui Chopin..... 125
ELENA ZOTTOVICEANU, Un pseudonim şi o problemă nerezolvată. Pe marginea unei piese necunoscute de George Enescu..... 143
MANUELA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, FLORIAN POTRA, B. T. RÎPEANU, OLTEEA VASILESCU, Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino 149

NOTE ŞI DOCUMENTE

ION V. BOERIU, Date noi despre turneele actorului Gherman Popescu în Transilvania şi Banat (1874—1875) 157

CONSTANTIN CATRINA, George Dima, ctitorul bibliotecilor muzicale româneşti din Braşov 162

ION IANEGIC, Mihai Iancu Văcărescu, cronicar muzical 167

ILIE CIUTESCU, Din iconografia unui spectacol: *Viforul* la Teatrul Naţional din Bucureşti (1909) 172

CRONICĂ

Teatru — Teatrologie (MEDEEA IONESCU) 181

Muzică — Muzicologie (VASILE ŞIRLI, ELENA ZOTTOVICEANU, IRINA DRAGNEA COMIŞEL) 183

Film — Filmologie (PAUL SILVESTRU) 187

RECENZII

Andrei Strihan, *Contururi scenice* (ANA MARIA POPESCU) 191

Traian Şelmaru, *Premiera de aseară* (EUGEN NICOARĂ) 191

Vicu Mîndra *Victor Ion Popa* (C. PARASCHIVESCU) 192

Paul Collaer, *La Musique populaire traditionnelle en Belgique* (EMILIA COMIŞEL) 193

Petre Rado, *Labirintul umbrelor (Expresionismul în cinema)* (PAUL SILVESTRU) 197

BIBLIOGRAFIE

Teatru — Muzică — Cinematografie 199

Discografie 200

REFLECTAREA ISTORIEI PATRIEI — DIMENSIUNE FUNDAMENTALĂ A TEATRULUI ȘI FILMULUI*

TEATROLOGIA ȘI TEATRUL ROMÂNESC ACTUAL DE INSPIRAȚIE ISTORICĂ

de ION TOBOȘARU

Din multitudinea sarcinilor ce îi revin în zona cercetării științifice, dinamice teatrologiei românești — integrată în sfera culturii umaniste militante și angajate —, unele au un caracter prioritar și sînt determinate de procese ce se impun, de fenomene ce apar, de variate obiective. Enunț una din preocupările științei teatrului, preocupare dominantă și corelată cu necesitatea afirmării continue a spiritualității societății socialiste multilateral dezvoltate. Este vorba de drama istorică, de ieri și de azi, de literatura dramatică de inspirație istorică și de rolul pe care îl are în estetica spectacolului, în istoria culturii poporului. Firesc, întîia întrebare pe care o ridică teatrologia, astăzi, în legătură cu drama istorică, pleacă de la necesitatea justificării acestui gen literar și spectacular. De ce avem nevoie de dramaturgie istorică și de ce dramaturgia istorică contemporană, dimensiunile sale actuale, valorile poetice și mesajul exprimat se impun în fața «cetății» noastre?

Teatrul românesc cunoaște o bogată tradiție în domeniul dramaturgiei de evocare istorică și este evident faptul că marii scriitori ai secolului al XIX-lea au intrat în cultura națională prin opere de relief artistic, civic, patriotic. Alecsandri, Eminescu, B.P. Hasdeu, Delavrancea și mai tîrziu Davila sau marele istoric român N. Iorga — prin drame istorice — au izbutit să contureze aspecte esențiale privind epopeea poporului român. Tradițiile teatrului românesc în ceea ce privește dramaturgia de inspirație istorică au contribuit de asemenea la afirmarea unei școli de artă dramatică realistă, pătrunsă de patos patriotic, și este cunoscut faptul că marii actori ai timpului și-au dat măsura talentului prin actul scenic construit în drama istorică. Un flux similar, în legătură cu dramaturgia de inspirație istorică, l-a înregistrat perioada interbelică, ilustrată prin opera lui Camil Petrescu, G.M. Zamfirescu, M. Sorbul, Victor Eftimiu, Lucian Blaga.

Lapidar enunț contribuția scriitorilor români din veacul al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea, spre a demonstra existența genului ca manifestare culturală a poporului nostru și ca o constantă ce consecvent s-a afirmat în sfera valorilor spirituale ale românilor.

* Publicăm cîteva din comunicările prezentate la sesiunea științifică cu această temă, organizată la Institutul de artă teatrală și cinematografică «I. L. Caragiale», 16—17 ianuarie 1976.

Revitalizarea literaturii dramatice de inspirație istorică în ultimele decenii se cuvine a fi privită sub două aspecte. Unul se referă la noua « lectură » pe care o propune spectacolul actual în materie de dramă istorică, deci o lectură inedită, o viziune contemporană, racordată cu sensibilitatea epocii.

Viziunea nouă sau noua concepție spectaculară în ceea ce privește drama istorică a fost potențată de valorificarea eroicului, sublimului, tragicului. În general, precizez faptul că reconstituirea în spectacol a dramei istorice clasice a reușit să îmbine elementul de tradiție cu cel de inovație, adică îmbogățirea tradiției și amplificarea dimensiunilor sale în raport cu spiritualitatea modernă și revoluționară a timpului.

Cel de-al doilea aspect privind drama istorică scrisă în ultimul sau în ultimele decenii, considerațiile și reflecțiile teoretice, cere a fi cercetat mai adînc sub raportul tipologiei, al conflictului real, al adevărului istoric, al semnificației istoriei ca obiectivare umană.

În anii noștri experiențele dramaturgiei istorice, ilustrate prin operele lui Paul Anghel, Horia Lovinescu, Paul Everac, Al. Voitin și, în strict context actual, dramaturgia lui Mihnea Gheorghiu, solicită eforturile cercetării teoretice spre a sesiza notele distinctive ale unei posibile teorii a dramei istorice actuale.

Drama istorică actuală, deci drama istorică scrisă în anii socialismului, urmărește direct dinamizarea educației în spiritul patriotismului, al civismului înaintat, inculcă sentimentele nobile ale iubirii de patrie prin modelele marilor înaintași, prin contribuția aparent anonimă a unui popor ce și-a apărat cu statornicie ființa națională într-o frămîntată istorie, epoci de răscruce pline de sacrificii și sîngeroase încleștări. De aici rezultă cu siguranță importanța trecutului istoric care însoțește pilduitor prezentul, iar gîndirea scriitorilor « patruzecioptiști » și mai cu seamă doctrina istorică de orientare materialistă a lui M. Kogălniceanu sînt elocvente în această direcție.

O anumită predilecție manifestată față de trecutul istoric al românilor a inspirat pe autori în ceea ce privește evocarea figurilor marilor voievozi, adîncindu-li-se caracterele și punînd în valoare meritele reale în raport cu nevoile timpului. Însă evocarea trecutului istoric al poporului român în spiritul contemporaneității modifică structura dramei istorice actuale. Aceste modificări compoziționale sînt determinate de o nouă optică în legătură cu complexitatea eroilor, aparenta lor demitizare, cu premeditata intenție a dramaturgilor de a ne apropia nouă contemporanilor tipologia, conflictul acut, obiectiv, real, național și nu de « împrumut », universul psihologic, moral, politic, de a face receptiv acest univers în formule dramaturgice și spectaculare inedite, apte totodată de a ne integra mai adînc în pulsația epocii.

Din acest punct de vedere, reușită este drama istorică a lui Mihnea Gheorghiu *Capul*, ca și spectacolul actualei stagiuni de la Teatrul Național « I.L. Caragiale » al aceluiași valoros dramaturg și distins cărturar. Dramaturgul — prin caracterul lui Mihai Viteazul, evocat trepidant și cu nervozitate artistică, raportat la istoria românilor și la istoria Europei contemporane frămîntărilor destinului tragic al voievodului patriot și vizionar — oferă un model de dramă istorică, convingătoare, atît prin caractere, cît și prin implicațiile conflictului pe plan național și european, ce sparge normele clasice ale genului, construind o formulă dramatică novatoare, încărcată ideologic și estetic cu patosul ardent al mesajului care duce la conștiința de sine a ființei naționale.

Tentativele de a modifica structura genului în construcții de « reportaj », « reconstituire », « ipoteză poetică », « demers dramaturgic » demonstrează eforturile creative ale dramaturgiei de a elabora opere de inspirație istorică care mai pregnant, modern și revoluționar să răspundă imperativelor morale ale societății noastre socialiste. Modificările nu se referă însă și nu sînt limitate numai în materie de structură. Modificările angajează simultan viziunea nouă în ceea ce privește tipologia eroilor, fie ea convertită în personalitate istorică sau tipologie « comună ».

Istoria românilor redescoperită și regîndită, istoria în teatru și teatrul în istorie, prin forța evenimentelor obiective și artistic transfigurate, dinamizează conștiința com-

plexă a publicului, creînd totodată posibilităţile de afirmare a teatrului politic şi a unei conştiinţe estetice naţionale lucide, militante.

Debutul unor asemenea modificări de structură, compoziţie şi artă dramaturgică, de viziune materialist istorică, de integrare deci a eroului în succesiunea evenimentelor istorice şi de participare incandescentă la trepidaţia timpului îl constituie drama *Bălcescu*, a lui Camil Petrescu. Consecinţele ideologice şi estetice ale teatrului istoric românesc actual au fost şi sînt de natură a contribui la fortificarea morală a publicului.

Responsabilitatea teatrului istoric se măreşte azi în funcţie de caracterul modelator al artelor ce urmăresc formarea convingerilor patriotice şi civice, stimularea mîndriei naţionale în opera de fortificare a conştiinţei umane, permeabilă tezaurului culturii naţionale clasice şi celei pe care epoca noastră o naşte cu statornic interes.

Viziunea istoriei naţionale în drama istorică contemporană, redimensionarea istoriei în spectacolul modern şi contemporan, spiritul actualităţii în materie de spectacol istoric, modalităţile estetice ale teatrului istoric, tendinţele de constituire a unui stil în sfera dramei istorice şi spectacologiei, toate acestea vor să demonstreze posibila existenţă a unui statut de teatru istoric modern şi revoluţionar. Existenţa dramei istorice actuale în cultura noastră naţională şi experienţele dobîndite pînă acum nu exclud îngrijorările teatrologiei faţă de producţia teatrală circumscrisă în zona acestui gen. Eforturile se cuvin a fi concentrate în domeniul calităţii artistice a dramei istorice, în înţelegerea riguroasă a evenimentelor istorice cercetate în spiritul obiectivităţii, în selectarea din istoria românilor a momentelor semnificative, mai puţin oglindite sau denaturat zugrăvite. Respectul faţă de aceste valori insuficient explorate, ca şi gama largă de probleme teoretice, începînd cu sensul exact al conceptului de demitizare şi terminînd cu incorporarea şi convertirea artistică a categoriilor esteticii teatrale în literatura dramatică istorică şi în spectacol, schiţează cîteva aspecte care, articulate în teoria teatrului istoric contemporan, ar amplifica spiritul exigent al creaţiei dramaturgice.

Prudenţele sugerate nu sînt insinuante, ci ele vor să prevină ilustrativismul operetistic, falsele modele care pot adumbri opera privită în sensul actului cultural, util procesului de formare a spiritualităţii socialiste, româneşti. Căci teatrul istoric de ieri, redimensionat în spectacolul contemporan, teatrul istoric de azi, rimînd cu sensibilitatea timpului, urmăresc clare obiective de interes major pentru naţiunea noastră socialistă. Dincolo, deci, de raţiunile estetice ale dramaturgiei istorice sau de raţiunile angajate ale teatrologiei actuale, problemele istoriei în teatru şi ale teatrului în istorie sînt de natură a trezi interesul nostru comun, matur. Istoria românilor trebuie să o cunoaştem şi se cuvine a fi cunoscută; « petele albe » cer a fi acoperite prin imagini artistice de relief estetic şi ideologic, de altitudine spirituală, de gravă meditaţie filozofică.

Conceptul de *epopee naţională* reclamă a fi înţeles în dubla lui semnificaţie. Prima semnificaţie, succint prezentată, a avut în vedere trecutul istoric, mult sau mai puţin îndepărtat. Cert este însă că epopeea naţională, epopeea românilor de astăzi, în epoca societăţii socialiste multilateral dezvoltate, reclamă stimularea interesului pentru arta şi cultura ultimelor decenii ale secolului al XX-lea. A doua semnificaţie, deci, a conceptului de epopee se referă la cel ce angajează construcţia socialismului şi care reprezintă un izvor inepuizabil de inspiraţie. Eforturile poporului român cer în continuare opere durabile, în imaginile cărora să se topească cutezanţa şi inteligenţa celor ce clădesc noua orînduire socială, socialistă.

Teatrul românesc şi, implicit, dramaturgia românească contemporană au înregistrat succese privind oglindirea artistică a societăţii noastre. Sînt cunoscute etapele pe care le-a parcurs teatrul românesc în ultimele decenii şi aportul dramaturgiei în această direcţie. Exigenţa, astăzi sporită, în raport cu Programul Partidului Comunist Român, cu sarcinile ideologice ce stau în faţa oamenilor de cultură şi artă, ridică noi aspecte creaţiei literar artistice, influenţei pe care trebuie să o exercite artele în afirmarea plenară a spiritualităţii omului contemporan. Drama istorică şi problemele teatrologiei corelate cu teatrul istoric reprezintă una din fundamentalele chestiuni ce angajează dimensiunea patriotică, civică şi morală — componentă de forţă în formarea conştiinţei socialiste. Prin intermediul teatrului istoric, clasic şi contemporan, pregătim un public apt să înţeleagă valorile culturii

naţionale în specificitatea limbajului artistic, scenic, atragem la participare un public ce doreşte să se regăsească în istorie, lărgim orizontul cunoaşterii prin nobila artă a teatrului, dinamizăm sentimentul mîndriei patriotice faţă de istorie, popor, naţiune.

Raportul dintre teatrul istoric şi educaţia estetică rămîne o permanenţă a epocii noastre, care influenţează binefăcător şi consecvent creaţia teatrală şi receptarea, unificate într-un act de autentică cultură. Epopeea românilor în teatrul contemporan, epopeea românilor în deschiderea largă a construcţiei socialismului va purta amprenta valorilor civice şi morale de bine, de frumos, de demnitate, de justiţie în contextul istoric al societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Teatrologia românească contemporană, critica teatrală, estetica teatrului şi a spectacolului, cercetările conjugate trebuie să aducă un substanţial aport la orientarea şi direcţionarea creaţiei în spiritul aplicării principiilor politicii partidului nostru în domeniul culturii şi artei. Experienţele existente pînă în prezent în materie de dramaturgie istorică pot fi valorificate în ştiinţa teatrului prin generalizări ce aparţin producţiei teatrale înregistrate de cultura noastră contemporană.

Prin istoria şi teoria teatrului românesc, în egală măsură, prin istoria dramaturgiei contemporane, arta timpului nostru şi inteligenţele ce investighează sacerdoţiul teatral contribuie la afirmarea culturii româneşti aici, acum, în viitor şi în lume.

EPOPEEA NAŢIONALĂ ŞI FILMUL ISTORIC ROMÂNESC

de MANUELA GHEORGHIU

La începutul veacului, mai exact în 1913, Leon Popescu, unul dintre eroicii pionieri ai cinematografului românesc, pentru că, pe atunci, să faci film era într-adevăr un act de eroism, nota în al său *Memoriu asupra unui program cultural cinematografic* aceste tulburător de actuale cuvinte: « cunoaşterea unui neam de către fiii lui e tăria acelui neam ». Pornind de aici, primul nostru producător teoretiza pe larg posibilitatea utilizării cinematografului în educarea maselor, convins fiiind, printre altele, că filmul istoric poate şi trebuie să contribuie la « hrănirea idealului nostru ca neam », pentru că din « faptele trecutului se trag marile învăţăminte şi pe discernarea lor se clădesc simţămintele sufletului. Cartea neamului nostru este plină de aceste învăţăminte. Şi arta cinematografului poate învia scene înălţătoare din trecut ».

Din nefericire însă, cum bine ştim, condiţiile precare de artizanat în care avea să se desfăşoare activitatea cineaştilor noştri pînă la instaurarea puterii populare a făcut imposibilă aplicarea generosului program cultural propus de Leon Popescu, şi cel mai lovit a fost, bineînţeles, filmul istoric, ale cărui date specifice împiedicau realizarea lui în absenţa unei baze tehnico-materiale adecvate. Dacă totuşi s-au putut improviza sub cerul liber filme ca *Independenţa României*, *Cetatea Neamţului*, *Haiducii*, *Iancu Jianu* este pentru că autorii lor au avut salutara intuiţie să abordeze istoria prin intermediul unor genuri limitrofe — filmul de război sau filmul de aventuri. De aceea, nu este exagerat să afirmăm că, pînă în 1948, în România evocarea istorică propriu-zisă a fost absentă din producţia cinemato-

grafică, ea avînd să-şi ia din plin revanşa abia în anii de după al doilea război mondial, cînd avea să ajungă să ocupe un loc prioritar în filmografia naţională.

Astăzi, în ceasul bilanţurilor, la mai bine de un sfert de veac de cînd *Răsună valea* deschidea cronica în imagini a unui nou capitol din destinul României, putem constata, cu îndreptăţită satisfacţie, că filmul istoric a înregistrat cîteva din cele mai trainice izbînzi, atît din punct de vedere al virtuţilor artistice, cît şi al succesului de public. Şi cum de obicei — de ce să nu o recunoaştem — sînt destul de rare cazurile cînd sufragiile unanime ale criticii coincid cu entuziasmul necondiţionat al milioanelor de spectatori, cu atît mai mult trebuie să ne bucurăm că dintre producţiile studioului « Bucureşti » recordurile de încasări au fost stabilite tocmai de filmele istorice, şi anume de acelea cu o tematică şi o realizare de superioară ţinută estetică: *Tudor*, *Dacii*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Columna*, *Mihai Viteazul*, *Ciprian Porumbescu*. Faptul, cu deosebite semnificaţii, dovedeşte încă o dată cît de preţioasă este misiunea şi responsabilitatea educativă — deopotrivă din punct de vedere etic şi estetic — a filmelor de evocare a trecutului, de vreme ce conţinutul lor patriotic le asigură o asemenea priză la marele public.

S-ar cuveni aici să precizăm că sfera de cuprindere a genului este deosebit de largă. Aici se încadrează deopotrivă: 1, filmele de evocare a veacurilor mai mult sau mai puţin îndepărtate şi 2, filmele referitoare la evenimentele secolului nostru — cele două războaie mondiale, mişcarea muncitorească, activitatea ilegală a P.C.R. şi U.T.C., lupta antifascistă, insurecţia de la 23 August 1944. O categorie aparte o constituie apoi filmele referitoare la perioada imediat postbelică şi la lupta forţelor progresiste pentru instaurarea Republicii. Şi, în sfîrşit, să nu uităm că pentru tinerele generaţii de spectatori, primii ani de edificare ai societăţii socialiste, colectivizarea agriculturii sau construirea barajului de la Bicaz sînt evenimente ce aparţin deja istoriei, de aceea unor pelicule ca *Puterea şi Adevărul* sau *Viforniţa*, mai degrabă decît *filme de actualitate* li s-ar potrivi apelativul de *filme de istorie contemporană*.

Deşi inegal din punct de vedere al împlinirii artistice, luat în ansamblu, din 1960 încoace, filmul istoric — cu toate subgenurile lui — a avut în cadrul producţiei noastre o pondere constantă, fluctuaţiile fiind numai de ordin calitativ. Privirea retrospectivă asupra filmografiei noastre relevă un fapt cel puţin surprinzător, cvasitotala, în primul deceniu de existenţă a cinematografiei socialiste româneşti, a filmelor de evocare istorică, cu excepţia *Nepoţilor gornistului*, film compromis însă de un nivel primar de exprimare estetică şi de o viziune eronată asupra istoriei. Nici filmul de război n-a fost abordat decît foarte tîrziu, abia în 1958, cu *Dincolo de brazi*. Faptul devine cu atît mai evident cînd observăm că împlinirea unui deceniu de la insurecţia armată de la 23 August 1944 sau de la semnarea armistiţiului nu au fost marcate de către filmul de ficţiune.

Pe ecranele noastre istoria a apărut tîrziu şi într-o ordine cronologică destul de eclectică. După *Dincolo de brazi*, un an mai tîrziu singularul *Viaţa nu iartă* se inspira din prima conflagraţie mondială şi de-abia în 1960, în *Valurile Dunării*, spectatorii au putut, în sfîrşit, să vadă, la 15 ani distanţă, un film închinat momentului de transcendenţă al lui 23 August 1944.

În 1962, *Străzile au amintiri* deschidea seria filmelor de ilegalitate, iar în 1963, *Lupeni 29* evoca un episod din mişcarea revendicativă muncitorească, în timp ce *Tudor*, primul film istoric propriu-zis, inaugura epopeea noastră cinematografică.

Deci, în faţa absenţei evocărilor istorice din peisajul cinematografiei noastre, era o datorie de onoare pentru cineaşti ca, recuperînd în grabă timpul pierdut, să omagieze în opere de un cald şi vibrant patriotism trecutul strămoşesc. Muindu-şi penelul în cerneala de sînge a hronicului, scenariştii erau chemaţi să reînvie pe ecran figurile eroice ale Pantheonului nostru, momentele de cumpănă cînd de-a lungul veacurilor salvarea patriei a stat în solidaritatea, în credinţa faţă de ţară şi în dragostea pentru dreptate a fiilor săi.

Tudor, film-pilot al producţiei istorice româneşti, cum îl numeşte Florian Potra, a deschis epopeea naţională la nivelul unei înţelegeri superioare a fenomenului istoric. El ne-a propus formula sobră a dramei cu implicaţii politice, autorii refuzînd deopotrivă eroizarea sau demitizarea gratuită, monumentalismul sau ilustrativismul romantic, în favoarea desluşirii sensului şi lecţiei tragice a trecutului. Nu toate filmele care i-au urmat aveau însă

să se înscrie pe această linie, preferînd deseori calea unei reconstituiri exterioare, a spectaculosului de tip muzeistic, deşi excesul de monumentalitate în evocarea unor personalităţi sau întîmplări nu face decît să sărăcească reconstituirea de tensiune a dezbaterii sociale şi politice, de rezonanţele ei actuale. Or, ştiut este că filmul istoric îl poate interesa pe spectatorul contemporan numai în măsura în care abandonează idealizarea marilor personalităţi în vederea evidenţierii sfîşierilor interioare presupuse de înălţarea pe scara puterii. Iată de ce o înşiruire de bătălii sau de discursuri nu poate suplini aprofundarea şi analiza resorturilor istoriei. Cîtă vreme personajele cvasilegendare ale unui popor sînt prezentate numai în datele lor superficiale, orice realizare cinematografică este condamnată să nu depăşească nivelul unui spectacol didactic, iar didacticismul n-a făcut niciodată casă bună cu arta.

Încă în 1932, Panait Istrati afirma, referindu-se la filmele istorice, că « ceea ce trebuie să ne impunem noi, realizatorii, este o *prezentare modernă* a faptelor: să umanizăm această dramă, să dăm la o parte orice eroism umflat peste măsură, să-i investim pe eroi cu slăbiciuni şi defecte omeneşti ». Dat fiind caracterul lor naţional-popular, importanţa patriotică şi educativă, misiunea ideologică-socială a filmelor de evocare a trecutului, este absolut necesar, deci, ca ele să-l impresioneze pe spectator nu numai prin amploarea figuraţiei sau prin gradul de autenticitate a reconstituirii de epocă, ci, în primul rînd, prin vibraţia lui actuală. Aici se află cheia succesului. În faţa unui asemenea film trebuie să simţi că « de te fabula naratur ». *Tudor*, *Dacii*, *Mihai Viteazul*, *Cantemir* au dovedit cu prisosinţă că, dacă este susţinută de o solidă bază dramaturgică şi de flacăra unor convingeri patriotice, chiar şi o superproducţie poate depăşi condiţia unui simplu spectacol, pentru a deveni operă de artă.

REFLECŢII ASUPRA DRAMEI ISTORICE CONTEMPORANE

de ANDREI STRIHAN

Încă de la primele începuturi, istoria a constituit o permanentă atracţie pentru teatru, alcătuind, în cele mai multe cazuri, atît substanţa unor drame de o marcată putere de convingere, cît şi temeiul cunoaşterii de sine a fiinţei naţionale.

Din păcate, însă, din cauze ce nu dorim a le analiza aici, o perioadă destul de îndelungată de la eliberarea ţării, trecutul istoric de emancipare socială şi naţională, mai ales, n-a constituit un motiv de inspiraţie pentru crearea dramei istorice contemporane. E de semnalat şi faptul că timp de un deceniu, cu excepţia Teatrului Naţional din Iaşi, care în 1945 a pus în scenă *Despot Vodă*, nici un alt teatru nu şi-a înscris în repertoriu vreuna din piesele istorice clasice româneşti. *Apus de soare* a revăzut lumina rampei abia în stagiunea 1955/1956. Adică la unsprezece ani de la insurecţia armată. Nici măcar acest moment capital în istoria nouă a României nu şi-a găsit, în perioada la care ne referim, o oglindire autentică şi convingătoare în dramaturgie: în unele piese, înfăptuirea acestui act crucial a fost pusă exclusiv

pe seama factorilor externi, cînd, de fapt, lucru ştiut de toată lumea, ea s-a datorat, în primul rînd, contribuţiei decisive a factorilor politici interni.

Readucerea istoriei ca izvor de inspiraţie dramatică are loc către sfîrşitul deceniului al şaselea şi se accentuează în deceniul al şaptelea, datorindu-se interesului şi necesităţii pe care *prezentul politic* le manifestă pentru argumentele istoriei, precum şi aplicării, cu mai multă fermitate, în politica creaţională, a concepţiei materialiste asupra istoriei. Un dramaturg, în scrierile sale din tinereţe, intuise remarcabil legăturile dintre politic, istoric şi artistic, notînd că nu are nici un rost să scrie pentru oamenii de peste o sută de ani, deoarece opera de artă nu poate fi desprinsă de actualitate, din prezent, pentru că reprezintă acest prezent.

Şi nu oare în oglinzile istoriei prezentul îşi întrezăreşte chipul de mîine? Materialismul dialectic şi materialismul istoric precizează că în procesul real de transformare a lumii singura cauză activă nu este numai situaţia economică. Şi celelalte forme de conştiinţă, conştiinţa politică, cea istorică şi cea artistică, în cazul de faţă, acţionează una asupra celeilalte, exercitînd la rîndul lor o influenţă asupra bazei economice. La acest joc dialectic, de interferenţe şi intercondiţionări, arta participă într-un fel unic; ceea ce explică, printre altele, nota ei aparte, farmecul şi influenţa ei formativă.

Drama istorică românească a evoluat pe un drum care nu a fost lipsit de obstacole, naturale unele, altele dovedite, ulterior, artificiale. Trebuia curăţată calea de efectele persistente ale paseismului istoric, ale viziunii semănătoriste asupra istoriei, în care fapte şi personalităţi evoluau într-un cadru bucolic, ilustrativist, la antipodul adevărului istoric şi al celui artistic esenţializant. În acelaşi timp trebuia eradicată din cîmpul creaţiei teatrale influenţa nocivă a teoriei de import a « lipsei de conflict». Teorie ce avea să întroneze nu numai o stare de inerţie, născătoare de piese artificiale şi schematice, ci şi iluzia că drama în general şi cea istorică în particular pot fiinţa şi subzista ignorînd realităţile sociale şi condiţiile istorice proprii, făcînd abstracţie sau ocolind contrastele şi contradicţiile particulare şi specifice, care le determinau pe primele să existe şi să se transforme continuu. Or, e de prisos a dovedi că în viaţă, şi în viaţa obiectivată, adică în istorie, progresul are loc numai printr-o continuă confruntare de fapte, interese, poziţii şi idei. E de prisos a demostra că o literatură dramatică, indiferent de gen, deci şi drama istorică, îşi arată trăinicia şi îşi exercită puterea formativă numai în măsura în care transfigurează, în spiritul adevărului istoric şi al celui artistic, starea dinamică, dialectică a existenţei, a relaţiilor umane. Condiţie cu atît mai evidentă cu cît substanţa însăşi a cadrului o constituie conflictele dintre oameni. Nimic nu-i este mai străin teatrului decît lipsa de conflict dramatic, decît escamotarea coliziunilor reale, într-un cuvînt, decît simularea adevărului vieţii. Ambele laturi ale conflictului sînt la fel de îndreptăţite să intre în structura piesei şi a spectacolului. Dacă « autenticitate istorică înseamnă adevăr istoric al conflictului», atunci « conceperea profundă şi cu adevărat istorică a conflictului, în esenţa sa, poate fi suficientă în reprezentarea celor mai importante momente ale unui conflict autentic. Expresia ideatică a acestor momente, necesar intensificată în dramă, poate depăşi mult orizontul real al epocii, păstrînd totuşi — dacă nu distruge esenţa conţinutului istoric, ci dimpotrivă, o reflectă în mod intensificat — fidelitatea necesară faţă de istorie»[1].

Dramaturgii actuali continuă cu succes cele mai bune tradiţii ale dramei istorice clasice. Faţă de antecesori ei au, însă, avantajul de a-şi fi însuşit concepţia materialistă asupra istoriei. Istoriei îi sînt reliefate dimensiunile ei umane. De remarcat că forţa artistică şi educatoare, ca şi diversitatea modalităţilor de abordare a pieselor istorice contemporane (începînd cu *Bălcescu* şi continuînd cu *Procesul Horia, Avram Iancu, Tudor din Vladimiri, Zodia Taurului, Capul, Săptămîna patimilor, Viteazul, Petru Rareş, Urme pe zăpadă, Iancu de la Hălmagiu, Croitorii cei mari din Valahia, Laonic, Vlad Ţepeş în ianuarie*) decurg din viziunea modernă a autorilor asupra evenimentelor şi personalităţilor din trecutul istoric. Aceste piese aduc în circuitul politic ideea extrem de însemnată că personalităţile sînt pro-

[1] G. Lukács, *Specificul literaturii şi al esteticului*, Bucureşti, 1969, p. 297—298.

duse ale împrejurărilor istorice obiective, faptele, sentimentele și gîndurile lor aparținînd nu unor ființe supraomenești, ci unor oameni între oameni. În consecință ei abordează istoria unei individualități nu desprinsă de istoria individualităților care au precedat-o sau îi sînt contemporane, ci, dimpotrivă, ca fiind determinată de ea. « Ideea determinismului, care stabilește necesitatea acțiunilor omului și spulberă povestea absurdă a liberului arbitru — scria Lenin — nu exclude cîtuși de puțin nici rațiunea, nici conștiința omului și nici aprecierea acțiunilor lui. Dimpotrivă, numai punctul de vedere determinist face posibilă o apreciere viguroasă și exactă, în loc să pună totul pe seama liberului arbitru ». În acest fel, eroul dramatic este prezentat în complexitatea sa omenească, cu virtuți și scăderi, trăiește bucurii și amărăciuni, cunoaște și izbînzi și înfrîngeri, iubește, urăște, se zbuciumă, gîndește, se îndoiește, visează, acționează ca oricare ființă omenească.

Ștefan din *Săptămîna patimilor* apare preocupat nu atît de efemeritatea clipei (pe care n-o irosește zadarnic), cît de conștiința responsabilității în fața viitorimii, cum anume să se facă înțeles urmașilor, Vremii. Și tocmai această luciditate a implacabilității împrejurărilor istorice, acest continuu zbucium între timpul fizic prezent, trupul fierbinte al țării, și timpul abstract, viitor, soarta acestui spațiu geografic și spiritual, formează conținutul, miezul acestui zguduitor tragism uman. Tocmai acest destin, domnesc și omenesc în același timp, îndărătul căruia se profilează, solidar, destinul unui popor, dă nota dominantă și originală acestui poem dramatic. Cîtă vreme autorul dramei-spectacol *1601 — Capul*, de la înălțimea viziunii contemporane, comentează cu o vădită superioritate ironică paradoxurile și avatarurile istoriei, chipul lui Mihai Viteazul, mai ales calitățile sale de strălucit strateg și diplomat, se realizează, în contrast cu cele ale principilor vecini, cu o forță emoțională exemplară. Formula de « teatru în teatru » este saturată de intensitate dramatică și de substanță documentară, modelatoare. E suficient, însă, ca autorul să-și părăsească unghiul de judecare și transcriere critică a istoriei, să așeze, cu alte cuvinte, istoria pe postament, mai exact să diminueze temeiul conflictului, pentru ca eroul piesei să-și piardă din puterea și farmecul pe care le exercitase pînă atunci asupra spectatorilor.

De unde rezultă că, în drama istorică, interesează nu atît evenimentul, nu atît personalitatea, în aspectele lor fenomenale, aparente, ci interesează semnificația autentică, dinamismul interior al devenirii istoriei și personalității istorice. Din istorie, drama trebuie să extragă poezia semnificațiilor filozofice ale unei permanențe spațiale și ale unor trăsături psihice specifice spiritualității românești, poezia semnificațiilor lungului și zbuciumatului drum parcurs de poporul român pentru emanciparea sa socială și națională, popor ce a pus în fruntea lui, potrivit postulatului istoric, acele personalități dotate cu un acut simț al sensului istoriei și cu o adîncă clarviziune a condițiilor sociale, care l-au putut conduce, în situații grele, către împlinirea năzuințelor lui legitime.

Numai sub acest semn, drama istorică contemporană va putea metaforiza concludent zisele lui Kogălniceanu că «după priveliștea lumii, după minunile naturii, nimic nu este mai interesant, mai măreț, mai vrednic de luarea noastră aminte decît Istoria », scrisă cu majusculă.

MODALITĂȚILE TEATRULUI POLITIC ȘI UNELE PROBLEME ALE REFLECTĂRII ISTORIEI NAȚIONALE

de ADRIANA HASS

Creat pentru om, ca o necesitate obiectivă pentru înscrierea existenței sale pe coordonata perpetuă a timpului, conceptul istoriei a fost și este prilej major de continuă confruntare. Societatea omenească a parcurs pe calea dezvol-

tării ei o linie ascendent progresivă, dar niciodată dreaptă; meandre larg cotite sau avalanșe bruște, reveniri temporare și înfrîngeri, izbucniri ale noului cu toate implicațiile sale i-au marcat desfășurarea. Ritmul accelerat al unui progres înregistrat concomitent în toate sferele existenței și nu rareori spectaculos, ce marchează secolul al XX-lea, acest secol al revoluției tehnico-științifice, cu o implicare a individului mai stringentă ca oricînd în devenirea istorică, este fără precedent. Luciditatea cu care individul secolului al XX-lea participă și își depune tributul pentru acești pași rapizi, deschizînd neîndoielnic perspective luminoase — dar tăind uneori suflul, elanul, rezistența — își lasă amprenta asupra vieții spirituale în general și a climatului artistic în special.

Produs al unui asemenea tip de spiritualitate, teatrul secolului al XX-lea este și a fost dintotdeauna arenă a dezbaterilor și intenselor trăiri, configurîndu-și existența pe marile jaloane ale confruntării cu istoria. Or, considerarea evenimentelor, a faptelor trecute sau prezente, a celor ce de fapt scriu istoria cu litere de sînge și foc, de lacrimi și zîmbete nu poate fi înfăptuită în afara unei *angajări* — fie ea declarată mai ferm sau mai discret. Angajarea nu poate evada din lanțul determinărilor sale, născute din necesitățile de epocă, naționale, de clasă, individuale. Angajarea înseamnă implicit și concepție despre lume și viață, deci *atitudine*: ideologică, politică, etico-estetică.

Teatrul, act artistic împlinit prin participarea armonios unitară nu numai a grupului de producători-creatori, dar și de cea a receptorilor — publicul —, este chemat în acest context să se înscrie prompt și cu eficacitate în dezbaterea temelor majore ale istoriei în mers. Or, se consideră că una din modalitățile cele mai directe și convingătoare pentru împlinirea acestui deziderat este în ultimul timp foarte frecvent folosita, poate prea frecvent folosita formulă de «*teatru politic*». Noțiunea este atît de mult și atît de felurit nuanțat utilizată încît începe să necesite, cu precădere pe plan teoretic, unele precizări.

Inițial conceptul de «teatru politic» a fost circumscris unui perimetru restrîns, referindu-se la teatrul inițiat și practicat de primul său teoretician, Erwin Piscator. Repertoriul său înscria nume ca Hauptmann, Büchner, Strindberg, Wedekind, Kaiser etc., transformînd însă scrierile acestora în confruntări ale politicului cu istoria trecută și contemporană. Pe primul plan trece preocuparea pentru valențele și mesajul social-politic, pentru capacitatea textului de a semnifica pentru spectatorul acelui moment, de a-i trezi impulsul către reflecție. O mișcare teatrală ce se vrea tot mai mult în miezul vieții contemporane contribuie la lărgirea conceptului de «teatru politic». Se emit păreri în legătură cu diverși autori și diverse spectacole, trăindu-se revelația politicului cu asemenea intensitate, încît începe să fie considerată drept teatru politic orice dramaturgie cu implicații sociale, politico-istorice. În acest fel conceptul începe să-și piardă din substanță prin pierderea contururilor. Este indubitabil faptul că *teatrul a fost și este un obiect al politicii*. Reacțiile opresive își au însă neîndoielnic cauzele în celălalt revers al medaliei, în faptul că, la rîndul său, *politicul a fost și este obiectul teatrului*. Aruncînd o privire retrospectivă și una circulară, în contemporaneitate, asupra dramaturgiei în general și a dramei istorice în special, constatăm că tema fundamentală a rămas permanent *meditația asupra puterii*. Regăsim în plăsmuire artistică bătălia desfășurată pentru cucerirea puterii, modul ei de mînuire odată avută, precum și lupta pentru menținerea ei. Numai din acest unghi luminate putem desluși politicul întreținut în *Orestia*, în dramele istorice shakespeariene, în cele ale lui Schiller, Ibsen sau Brecht. În acest sens semnifică intenția unui Jürgen Fehling, care în 1937 îi îmbrăca pe oamenii din suita lui Richard al III-lea în uniforme negre, amintind de cele ale SS-ului, sau a lui Sartre, care montînd *Mușteie* în Parisul ocupat al anului 1943 îi aducea în fața publicului pe Orest și Electra în costumele rezistenței. Cum altfel poate fi înțeleasă *Antigona* lui Brecht la Berliner Ensemble, sau în variantă londoneză la Living Theatre, dacă nu ca protest îndrăzneț împotriva dominației, a războiului, a abuzului de violență și putere? Iar dacă revenim pe meleagurile noastre, ce altceva decît o reflectare a politicului prin prisma istoricului sînt dramele noastre istorice ca *Vlaicu Vodă*, trilogia lui Delavrancea, sau *Bălcescu*, a lui Camil Petrescu?

Se impune totuși delimitarea că nu orice dramă istorică sau psihologică cu implicații social-politice, că nu orice spectacol care dă viață scenică unei asemenea literaturi dramatice

poate fi încadrat ferm în modalitatea « teatrului politic ». Pentru claritatea conceptelor – oricum abundente și diverse în epoca contemporană – , menținerea definirii teatrului politic în sensul celui practicat de Piscator și Brecht inițial, proliferat în următoarele decenii în nenumărate exemple amplificate, modificate, îmbogățite sau sărăcite uneori, rămîne necesară.

Pentru că « teatru politic » se scrie și se joacă mult. În fond, întreg așa-numitul teatru documentar practicat de Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Hochhuth, Dieter Forte nu este altceva decît un vlăstar altoit și ocrotit de însuși Piscator. În prefața pe care o scria cu ocazia apariției în volum a piesei lui Hochhuth, *Vicarul*, Piscator mărturisea : « O piesă epică, epico-științifică, epico-documentară ; o piesă pentru un teatru epic, « politic », pentru care mă lupt de mai bine de treizeci de ani : o piesă « totală » pentru un teatru « total »[1].

Ecourile acestei modalități de « teatru politic », ca modalitate de confruntare cu istoria, cu precădere cea contemporană, au răsunet și în perimetrul românesc, în care viața teatrală reprezintă unul din compartimentele cele mai active și valoroase ale cîmpului cultural. Spectacolul politic propriu-zis, în formula comentată aci, ni se înfățișează cu o gamă nu prea largă de evenimente. Gîndind la textul aparținînd unui trecut mai mult sau mai puțin apropiat, care să fi oferit baza unei noi lecturi, de evidentă tălmăcire politică, am putea enumera cîteva : *Hamlet*-ul lui Dinu Cernescu, de la Teatrul « Nottara », și o încercare mai veche a aceluiași regizor și tot cu o piesă a nemuritorului Will, *Măsură pentru măsură*. Dintre textele de teatru documentar politic ce se scriu în diferitele colțuri ale lumii, puține au ajuns la audiența publicului românesc : este *Vicarul* lui R. Hochhuth, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », *Cazul Oppenheimer*, al lui Kipphardt, la același teatru, *Dosarul Andersonville*, de Paul Levit, de curînd la Piatra Neamț.

În creația dramatică românească a ultimilor treizeci de ani se detașează net un titlu sugestiv pentru această modalitate de teatru. Este vorba de *Puterea și Adevărul*, de Titus Popovici. Nu este mult, dar este îmbucurător, pentru că, așa cum afirmam la început, conștiința istoriei, a implicației individului în procesul devenirii ei este astăzi mai acută ca oricînd ; de aceea și modalitățile de confruntare a individului cu acest proces ne apar mai importante ca altădată. « Teatrul politic » este cel puțin tot atît de actual și necesar ca atunci cînd s-a constituit. Se obișnuiește să se afirme că tot teatrul nostru contemporan este un teatru politic. Este adevărat, dar trebuie precizat că în substanța și preocupările sale, prin reverberațiile politice ale unor texte și spectacole, dar nu prin tot ce se scrie sau prin tot ce se joacă. În această categorie, în această modalitate, riscînd acuzarea de rigiditate metodologică, rămînem totuși la piesa lui Titus Popovici.

După cum am mai arătat, conceptul de « teatru politic » nu se oprește în împlinirea sa doar la baza literară – de importanță capitală dealtfel – cuprinzînd în concordanță armonioasă și latura spectacologică. Actul teatral adevărat nici nu se poate constitui decît din îngemănarea celor două elemente, singură capabilă să-i dăruiască o viață autonomă, de sine stătătoare. Or, piesa lui Titus Popovici, fie că a fost jucată în premieră absolută la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca sau că a fost montată de Liviu Ciulei cu admirabila trupă a Teatrului « Lucia Sturdza Bulandra », fie că a constituit baza unui experiment interesant al tînărului regizor Alexa Visarion, la Combinatul de aluminiu de la Slatina, pentru Teatrul TV, a dat naștere, de fiecare dată, unui spectacol de autentic « teatru politic ». Confruntîndu-l cu celelalte piese ale genului, textul dramatic semnat de Titus Popovici ne dezvăluie un element deosebit de valoros și important : o anume specificitate românească. Tema majoră a piesei este aceeași cu cea fundamentală pentru întreaga orientare – cea a meditației asupra puterii. Ruptă dintr-un moment crucial al istoriei patriei, se constituie drept dramă politico-istorică, în care confruntarea dintre putere și adevăr trebuie să deschidă calea unei etape noi, superioare. Venită pe firul tradiției dramei istorice naționale, care a vădit un permanent și pronunțat caracter politic, piesa lui Titus Popovici păstrează și transmite acestei modalități de teatru, celui politic, filonul principal al existenței românești : omenia.

[1] R. Hochhuth, *Der Stellvertreter*, Rowohlt, 1963, p. 9.

Desigur, *Puterea și Adevărul* nu pune în mișcare mase largi de ostași aruncați în bătălii eroice și nici nu înfățișează contradicțiile acerbe, antagonice, caracteristice sistemului capitalist. Dar este o meditație profundă și pătrunzătoare asupra felului cum trebuie mînuită acea putere care a fost cucerită prin mișcarea maselor largi populare pentru ca ea să rămînă o putere populară. Este o meditație asupra puterii ce, în condițiile socialismului, nu are voie să-și piardă reala, autentica autoritate, cea a adevărului.

Dacă în toate exemplele de « teatru politic » amintite anterior efectul scontat se realiza printr-o mare amploare, variație și aglomerare de elemente de surpriză, mijloace formale multiple și adesea șocante, în piesa românească penetrația, virulența, implicarea se realizează prin simplitate și condensare, prin autenticitatea faptelor de viață, prin introspecția psihologică. Tribunalul, atît de frecvent prezent în piesele « teatrului politic », se mută aici în conștiința individului. Față în față cu sine însuși, omul zilelor noastre își face singur bilanțul și dă seama. Lucide și adînc înfipte în seva plaiului din jurul coroanei Carpaților, personajele lui Titus Popovici cristalizează tipurile umane ale epocii noastre, entuziaste și frămîntate, vitale, dorind să facă totul și dacă s-ar putea chiar dintr-o dată, frînîndu-și cu greu dorința de împlinire. Ele poartă măreția marilor caractere ce au tăria să spună : am greșit. Au înțelepciunea specifică românului, ce « învățînd din mers », cum spune la un moment dat unul din personajele piesei, nu se oprește din elanul său. Țelul propus trebuie atins.

Cu această imagine interiorizată și profund umană, de for interior, confruntîndu-se prin sine cu tot ceea ce poate fi esențial la un moment dat pentru un popor într-o etapă a dezvoltării sale, piesa lui Titus Popovici se înscrie pe coordonata « teatrului politic » universal.

ISTORIE ȘI STIL ÎN SPECTACOLUL ROMÂNESC

de IOANA MĂRGINEANU

Piesa istorică poate fi considerată o « matrice » stilistică, semnificațiile genului diferă însă de accepția tradițională. Raportul dintre conceptele « clasic » și « modern » s-a modificat și, în consecință, și relația dintre tradiție și inovație.

Piesa istorică poate fi integrată conceptului de *teatru politic*, indicînd fie o tragedie antică — *Perșii* de Eschil sau o tragedie renascentistă ca *Asediul Numanciei* de Cervantes —, dramele istorice, dar și marile tragedii shakespeariene, ce respiră același spirit istoric ca și dramele istorice propriu-zise. Importantă este concentrarea dramatică, caracterizarea « mai antropologică » decît în cronici, așa cum arată Georg Lukács [1].

În acest sens, tezaurul dramaturgiei istorice naționale trebuie privit din perspectiva prezentului nu numai ca o prețioasă transfigurare artistică a marilor evenimente din trecutul patriei, ci și ca o confruntare vie a marilor înaintași cu posteritatea. Aceasta ni se pare a fi orientarea posibilă în stabilirea unei relații fertile cu trecutul, evitînd reconstituirea muzeistică. Acest *dialog* pe care dramaturgii zilelor noastre îl realizează, potențat, pe scenă, solicită meditația spectatorului lucid, dar îl și emoționează. Un element important pentru esența dialogului și, am spune, pentru stabilirea « temperaturii » sale este ceea ce sublinia Goethe :

[1] Georg Lukács, *Schiță a dezvoltării istorismului în dramă și dramaturgie*, în *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 302.

« . . .poetul epic recită evenimentele ca absolut trecute, iar dramaturgul le reprezintă drept absolut *prezente* »[2]. Tocmai concepția, optica prezentului este aceea care interesează și pasionează omul contemporan în dialogul său cu Istoria. Prin spectacolele sale cele mai reprezentative, arta spectacolului din țara noastră este o ilustrare elocventă a acestui punct de vedere. Și aceasta, stabilind filiația cu mari spectacole clasice, care conturează un stil, începînd cu textul dramatic și continuînd cu viziunea de ansamblu asupra spectacolului, interpretarea, scenografia. Desigur că ceea ce îi impresiona pe spectatorii contemporani ai marelui actor Constantin Nottara nu mai corespunde, cum este și firesc, gustului și spiritualității prezentului. Dar piese ca *Despot Vodă*, trilogia lui Delavrancea, sau *Vlaicu Vodă* au prilejuit spectacole-eveniment, au contribuit la conturarea unor stiluri actoricești, au dus la procesul cristalizării regiei românești cu o conștiință de sine.

Visurile lui Eminescu despre « aerul cel curat, poetic, plin de inimă și de minte» se împlineau cu fiecare dintre noile creații dramatice. Frumusețea verbului a oferit un teren propice dezvoltării artei și tehnicii vorbirii, cizelării dicțiunii. Noblețea și patosul gestului, ce poate apărea astăzi încărcat de emfază și retorism, a dus, totuși, situînd arta spectacolului în epocă, la un prim contur al dimensiunii *monumentalului*, al grandorii, care nu excludeau firescul, simplitatea. Grigore Manolescu, ca interpret al lui Despot, a impresionat prin sinceritate, iar Nottara, cunoscut pentru cerebralitatea sa, a realizat « un joc absolut neașteptat de puternic și adevărat[3]. Dealtfel, actorul și dascălul Nottara a scos în evidență importanța deosebită a dramei istorice *Despot Vodă*, care « avu o mare înrîurire asupra actorilor, căci dînșii îmbrăcînd haina românească și vorbind o limbă aleasă și armonioasă, își apropiaseră și simțirea românească la interpretarea personajelor »[4]. Conceptul de *stil* este folosit de cronicarii vremii și în legătură cu decorul, « fiecare tablou înfățișează, după stilul și caracterul epocii, locul și împrejurările unde poetul face să se petreacă acțiunea »[5].

Printr-un efort de rememorare, încărcată de emoție, încerc să fac mai vii nuanțele estompate ale unui spectacol ce m-a impresionat adînc cu ani în urmă: *Bălcescu*, de Camil Petrescu, al cărui protagonist a fost neuitatul actor Mihai Popescu. Pot spune pe deplin convinsă că Mihai Popescu a fost un actor *modern*, « un fiu al erei științei », cum spunea Brecht, la care luciditatea și finețea, discreția simțirii s-au îmbinat armonios. Îngîndurarea frunții sale, privirea arzătoare și ușor tristă a vizionarului, noblețea ținutei, eleganța pasului — rar sau agitat —, « vibrato »-ul timbrului său (ce poate fi, într-adevăr, asemuit sunetului viorii sau, poate mai curînd, al violei) mi se conturează *astăzi* ca un portret desăvîrșit al actorului modern. Creația sa definea un *stil*. Actorul-verigă al lanțului marii tradiții a școlii românești realiste de artă dramatică prefigura un tip stilistic perfect valabil astăzi, după aproape un sfert de veac.

Mai limpede mi se desenează în minte una dintre variantele (astăzi, desigur, mai « vechi ») ale dramei istorice *Apus de soare*, cu același viguros interpret, George Calboreanu. Se stîrnise, dacă nu tocmai o polemică, în orice caz, o dezbatere foarte vie pe marginea spectacolului. În centrul ei ar putea fi situat însuși conceptul de *stil*. Căci sînt dezbătute, pe de o parte, noi concepții asupra jocului actoricesc, în fond o anticipare a conceptului astăzi demonetizat al « demitizării ». George Călinescu reproșa regiei (Marietta Sadova — Mihai Zirra) « umanizarea eroului », în dauna aurei eroice, mitice, legendare. Figura domnitorului reunea trăsături titanice renascentiste și, totodată, simplitatea omului, duioșia părintelui, sfătoșenia țăranului român, îndreptățind o sugestivă imagine: « sprijinindu-se de spadă ca de un toiag »[6]. Spectacolul dezvăluia o stilizare a elementului folcloric, topind în ornamentația costumelor note folclorice, iar decorul său schița linia bizantină a frescei de la Sucevița.

Peste două decenii, la sărbătoreasca inaugurare a noului lăcaș al Teatrului Național, lăcaș cu o linie ce amintește de « nava » Suceviței sau a Voronețului, *Apus de soare* avea să deschidă ca un simbol viu șirul reprezentațiilor. De data aceasta bolți înalte, simboluri

[2] *Ibidem*, p. 275.
[3] Cf. Mihail Dragomirescu, apud Virgil Brădățeanu, *Drama istorică națională*, București, 1966, p. 252.
[4] *Ibidem*, p. 166.
[5] *Ibidem*.
[6] Șt. Aug. Doinaș, *Apus de soare*, în *Teatrul*, 1956, nr. 4, p. 26.

votive aveau să reverbereze pe un nou plan al monumentalului, în spații uriașe, solia iubirii de țară a lui Ștefan. Pe noua scenă am putea spune că am asistat la închegarea unei *noi* relații spațio-temporale: mișcarea amplă, imaginea de frescă, verticala care devenise laitmotivul plastic se îmbinau cu linii spiralate, sinuoase, stampe de epocă alternau cu ciocniri explozive. Dimensiunea grandorii cîștigase o latură contemplativă evidentă: firescul, simplitatea, fără a cădea în cotidian. S-a spus atunci că « istoria se simte stingherită într-o dramaturgie și într-un teatru de cameră »[7], s-ar putea arăta, însă, că pe de altă parte istoria (transpusă în spectacol) nu exclude neapărat teatrul de cameră, coexistînd cu eroicul, monumentalul sau legendarul.

« Matricea » stilistică pe care o constituie drama de inspirație istorică oferă prin unele opere dramatice mai noi imaginea unei evidente diversificări stilistice. Astfel, piesa unui tînăr gazetar, Mircea Bradu, intitulată *Vlad Țepeș în ianuarie*, a oferit Teatrului Dramatic din Brașov realizarea unui spectacol ce a scos teatrul din conul de umbră în care a stat cîtva timp. Disputa tensionată a domnitorului cu cronicarii se înscrie în ceea ce astăzi numim « teatru-document », dublat de valențele lirice ale unui poem dramatic. Cadrul scenic sugestiv, de o rafinată simplitate, conceput de Liviu Ciulei, evocă nu atît calma ambianță monahală, cît freamătul, căutările prezentului. Gestul hieratic, timbrul grav, învăluitor, ochiul pătrunzător al protagonistului (tînărul actor Ion Jugureanu izbutea unul dintre rolurile-cheie ale evoluției sale) se înscriu într-un tablou de ansamblu de o evidentă omogenitate stilistică.

Scriitura ultimei piese a lui Mihnea Gheorghiu, *Capul*, conține nucleul unei transpuneri scenice novatoare. Stilul piesei ni-l descoperă pe învățatul shakespeareolog, pe traducătorul versului shakespearian. Epoca și personalitatea lui Mihai Viteazul sînt circumscrise suflului titanic al Renașterii. Interesul major al spectacolului conceput de Letiția Popa este trezit de îmbinarea formulei « teatru în teatru » cu mobilitatea, cu fluiditatea structurii personajelor. Caracterul lor aleatoriu este în acord cu nevoia intimă de analiză a omului de astăzi. Factura antiiluzionistă a spectacolului, în care oricînd (printr-un « efect de distanțare » *sui generis*) fiecare erou poate redeveni actorul ce-și analizează partitura, dialogînd cu spectatorii și avînd mereu imaginea întregului, nu înseamnă « demitizare » în sensul coborîrii de pe soclul idealizant, ci *umanizare*, transcendere a eroului pe scara incandescentă a idealurilor contemporane. Publicul este înconjurat de o punte (amintind de « hanamichi », puntea florilor japoneză, dar circulară), acțiunile desfășurîndu-se sub forma unor iluminări de intensă participare, reprezentarea neexcluzînd trăirea, dar neajungînd la identificare. Într-un spațiu de « Kammerspiel », sau mai precis de « Kellertheater », în sala « Atelier » a Teatrului Național se simte pulsînd Istoria. Elemente parcimonios alese, dar cu o certă capacitate de sugerare, în care doar apele « nestematelor » și migala broderiilor par a rămîne fidele « culorii locale », evocă fie atmosfera epicureană a unui ospăț boieresc, fie glacialitatea Dietei, fie zgomotele pădurii, zăngănitul armelor în luptă, neliniștea dintre zidurile ce par a păzi liniștea mănăstirii. Imagini-cheie cu forță de șoc, pe plan vizual și sonor: butucul obsesiv din centrul scenei, harta desfășurată, ca un cod al unui « theatrum mundi », invadarea spațiului sonor de către sunetele impetuoase ale orgii, melopeea bocetului, pîlpîirile roșietice iluminînd silueta unui haiduc-martir ca un *memento mori*, păpușa-regină, simbol și obiect al cabalelor de curte. Sînt tot atîtea elemente din care se articulează metafora scenică, aparenta eterogenitate putînd fi, în fond, unitatea în diversitate, întregul avînd o cheie stilistică unitară, pornind de la motivul shakespearian al lumii ca teatru, dar mai ales de la configurarea legendar-istorică (planul legendei apare subordonat planului istoric analizat, supus dezbaterii) a unuia dintre capitolele cruciale ale eposului național.

Și de data aceasta, ca o permanență, luciditatea — ce nu exclude căldura omenească, dar și neliniștea, îndoiala, zbuciumul — ni se pare un reper esențial în cimentarea raportului dintre istorie și contemporaneitate. Dimensiunea monumentalului apare, în felul acesta, nu ca o configurare exterioară, ci ca o măreție a dragostei și setei de viață, a iubirii de țară, de oameni, ca o măreție a idealurilor perene, oferind o amplă deschidere a semnificațiilor și stilurilor.

[7] Florin Tornea, *Valențe estetice la noi dimensiuni scenice*, în *Teatrul*, 1974, nr. 1, p. 4.

VALORI ȘI SEMNIFICAȚII ALE TEATRULUI ROMÂNESC MODERN ȘI CONTEMPORAN

PERSONAJE REPREZENTATIVE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE ȘI INTERPRETAREA LOR SCENICĂ

de ANA MARIA POPESCU

Goethe consideră că poetul epic descrie evenimentele ca *absolut* trecute, pe cînd dramaturgul le reprezintă ca *absolut* prezente. Această organică și necesară ființare în actualitate — fie că este vorba de tragedie, dramă, comedie sau chiar de dramă istorică — îl investește pe erou cu semnificații social-umane, filozofice profunde; în afara acestei primordiale valori, el este palid sau artificial, funcția sa dramatică este limitată, lipsită de strălucire, el are o viabilitate relativă.

Aparent paradoxal, eroul trăiește chiar și după ce societatea care l-a zămislit a pierit; în bună parte, prin întrebările și răspunsurile pe care le-a pus și le-a dat în numele veacului său. Aceasta este modalitatea specifică a personajului de a se înscrie în istorie și în timp.

Actualitatea este implicată — într-o măsură mai mare sau mai mică, deliberat sau nu — în structura fiecărui personaj; el este reprezentativ sau nereprezentativ, în primul rînd, și în mod hotărîtor, în raport cu ideea dramatică pe care o întruchipează și cu care se angajează individual în conflict. Convergența dintre « caracter și conflict este baza profund determinantă a dramei. Cu cît este mai adînc gîndită, cu atît efectul ei e mai *nemijlocit*. . .» [1]. Dar, spre deosebire de epică, drama nu reflectă fapte generale de viață, ci momente de vîrf; criteriul determinant ultim al valorii unui text — al conflictului și personajelor — constă în « a răspunde la acele întrebări care, ascunse sub învelișul concretului, sînt puse artistului tocmai de această generalitate <. . .> Această generalitate este desigur generală numai în raport cu concretul social-istoric căruia îi aparține. Considerată în sine ea este de cea mai mare concreteță; ea cuprinde determinările cele mai fundamentale ale raporturilor dintre om și lume, dintre subiectul omenesc și forțele care-i decid logic soarta, fericirea, nefericirea » [2].

În conturarea personajului, stabilirea exactă, riguroasă a relației general-particular are o pondere hotărîtoare; generalizarea nu trebuie să se detașeze niciodată de persoana concretă, de situația concretă dată, « trebuie să fie în toate privințele generalizarea gîndurilor, sentimentelor unui anumit om într-o anumită situație; dramaturgul trebuie să confere personajului « o expresivitate autentică, adecvată », să creeze « expresia *personală*

[1] Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 263.

[2] Idem, *Estetica*, vol. I, București, 1972, p. 543.

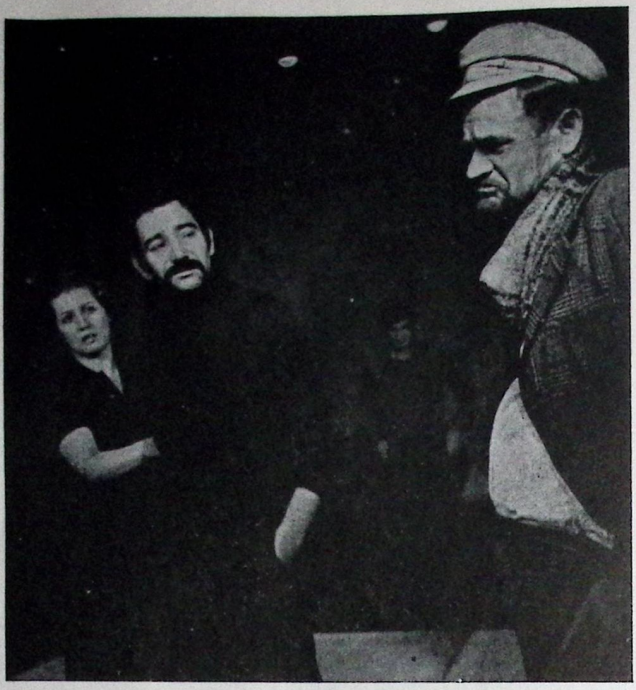


Fig. 1 — Scenă din *Pasărea Shakespeare*, de Dumitru Radu Popescu, Teatrul Giuleşti, 1974. În primul plan: Dorina Lazăr (Ecaterina), Corneliu Dumitraş (Oliviu), Ion Vilcu (Sergiu). În planul doi, Florin Zamfirescu (Cezar).

a personajului dramatic» [3]. Aceasta face ca drama să conţină doar acele atitudini care sînt de neomis; ea este redusă la « acele *mişcări* sociale, morale, psihologice ale oamenilor din care se naşte conflictul şi pe care acesta le anulează. Orice personaj, orice însuşire psihică a unui personaj care depăşeşte necesitatea dialectică a acestei corelaţii, a dinamicii vii a conflictului, va fi din punct de vedere al dramei de prisos». Hegel caracterizează cu «toată justeţea compoziţia atît de hotărîtoare drept „totalitatea mişcării"» [4].

Un personaj reprezentativ pentru ca să prindă viaţă, să fie reprezentativ şi pe scenă, trebuie să se integreze perfect relaţiei text-regie-interpretare. « Teatrul românesc de azi excelează prin *atitudine*... Poate cea mai pregnantă concretizare a *atitudinii* se observă în alegerea liberă a formei» [5]. « Creaţia dramatică este permanentă în fiecare din noi »[6], afirmă, după o îndelungă experienţă, Jean Vilar, dar atitudinea în spectacol o determină — prin modalitatea în care citeşte, gîndeşte şi vede în imagini textul — regizorul; purtătorul de cuvînt, magicianul care face, cum spune André Villiers, ca ficţiunea teatrală să fie exprimată printr-o prezenţă reală este actorul. Acesta trebuie să exprime ideea semnificativă pentru viziunea regizorală printr-o interpretare semnificativă; contopirea deplină, armonioasă a acestor esenţiale şi inseparabile acte de creaţie determină naşterea pe scenă a personajului reprezentativ. Cu cît creatorii — regizorul, actorii, scenograful — îşi propun şi izbutesc să mărească realitatea teatrală a piesei şi a spectacolului, cu atît va fi mai mare iluzia realităţii. Dar această amplificare a realităţii teatrale trebuie să fie organică, trebuie

[3] Idem, *Specificul literaturii şi al esteticului*, Bucureşti, 1969, p. 257.
[4] *Ibidem*, p. 234.
[5] Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Bucureşti, 1972, p. 12.
[6] Jean Vilar, *Tradiţia teatrală*, Bucureşti, 1968, p. 80.

să existe o strînsă solidaritate a semnului artistic, oricît de surprinzător și violent ar fi el, cu semnificația lui, astfel încît să nu poată fi alterat unul fără a-l altera și pe celălalt: « Solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural » [7].

Cum s-a constituit, pe ce articulații relația text-regie-interpretare, dacă s-a topit într-un întreg artisticește unitar, ce rol i-a revenit personajului reprezentativ în compunerea acestei simfonii scenice în piesele *Pasărea Shakespeare* de Dumitru Radu Popescu și *Matca* de Marin Sorescu?

Dintr-o structurală și stăruitoare nevoie de regenerare morală, cu un exemplar simț civic, cu intransigență, în numele unui înalt ideal etic, Dumitru Radu Popescu dezvăluie dialogul omului cu propria sa conștiință și pe aceasta cu cea a contemporanilor săi; dramaturgul persevează să stabilească gradul de vinovăție al fiecărui personaj în cazul concret care constituie obiectul de demonstrație și de meditație al piesei; în *Pasărea Shakespeare* o face în relație directă cu sfîrșitul tragic al eroinei, Irina.

Absurdă pare în piesă înlănțuirea de fapte și întîmplări, în realitate indisolubil legate, din cercetarea cărora relațiile cotidiene, benigne, dezbrăcate de aparența lor înșelătoare, nesemnificativă, dobîndesc ponderea reală pe care o au în viața oricărui om, angrenat ireversibil în *istoria* vremii sale. Faptul cotidian capătă — prin forța dramatică a conflictului, prin expresivitatea tipologică, prin cruzimea și vehemența demascării mecanismelor psihologice — valoare dramatică. În dificilul proces pe care îl trăiesc eroii — supuși, prin confruntări tragice sau grotești, unui cumplit rechizitoriu —, ei par să se desprindă uneori de sol, dar sînt, de fapt, puternic și constant ancorați în el. Această firească legătură cu viața este sursa nesecată din care își extrag seva, substanța dramatică și coloratura personajele lui Dumitru Radu Popescu. Dramaturgul își obligă personajele, de care, ca un autentic și consecvent moralist, nu se lasă înduioșat (pentru el înțelegere înseamnă cunoaștere), să străbată drumul lung și greu al purificării morale, în numele unui elevat ideal social și moral (permanent prezent în dramaturgia sa), pentru că « nu e de ajuns să constați formal că ceva e nesănătos și superficial, bizar, trebuie să vezi dacă imaginea nu cuprinde o idee sănătoasă, o critică, bineînțeles accesibilă poporului » [8].

În *Pasărea Shakespeare* nu există personaje principale și secundare, semnificative și nesemnificative. Cîtă vină și ce fel de vină are fiecare în drama la care a fost martor și părtaș în egală măsură? Răspunsul la aceste întrebări nu situează personajul în inima conflictului, undeva pe aproape sau la periferia acestuia, el constituie de fiecare dată încă o verigă dintr-un lanț. Legătura dialectică dintre faptele eroilor, odată prinși în lanțul responsabilității social-umane, nu mai poate fi desfăcută nici chiar pentru demonstrație. Este o trăsătură specifică a dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu, care scrie un teatru profund dramatic, puternic — nu narează folosind dialogul.

Personajele în *Pasărea Shakespeare* au un dublu caracter: pe de o parte, sînt individualități distincte, care își urmează propriul destin, cu o netă și nuanțată « expresie personală », fiind implicate ca atare în dramă, pe de altă parte sînt elemente componente ale unui tot unitar și indisolubil. De aceea, gruparea personajelor din punctul central al conflictului pînă la periferie, grupare care este determinată de gradul în care acestea sînt antrenate și apoi angajate în conflict și care creează o ierarhie dramatică, nu respectă tiparul clasic. « Mișcările sociale, morale, psihologice » ale eroilor din care se naște conflictul sînt parcimonios reduse la esență. Nici unul dintre personaje nu depășește « necesitatea dialectică », « dinamica vie » a relației caracter-conflict; toate sînt egale — nu ca prezență în scenă și număr de replici, ci mai profund, ca valoare și funcție dramatică — fie că este vorba de cei care, ca tînărul fotbalist Cezar, sau bătrînul înrăit cineast, Sergiu, dialoghează mult, de personajele « episodice »: Nichifor și Irina, sau de cele « cenușii »: Oliviu și Ecaterina.

Personajele parcurg pe rînd și de cele mai multe ori drumul anevoios — sub raportul imaginii scenice și al conturării tipologice — de la nodul conflictual la zonele

[7] Tudor Vianu, *Postume*, București, 1966, p. 152.
[8] George Călinescu, *Scrieri despre artă*, vol. I, București, 1968, p. 90.

periferice și invers; nu pot fi desprinse, dislocate din această compoziție gîndită și construită în mod deliberat astfel, ele sînt, în egală măsură, parte și întreg. Relația dintre caractere și esența social-istorică a conflictului face ca, în această compoziție mozaicată, orice coincidență care intervine și modifică uneori destinul eroilor (scena care « determină » sinuciderea Irinei, de exemplu) să se desfășoare în « atmosfera necesității » și în cadrul acesteia, iar caracterul întîmplător să fie anulat prin mijloacele dramei (ancheta pe care o « deschide » Sergiu după moartea Irinei și spectaculoasa, dramatica răsturnare de termeni: anchetator — vinovat, în finalul piesei).

Regizorul Alexa Visarion a înțeles în profunzime esența și structura piesei lui Dumitru Radu Popescu, compoziția sa specifică, a « văzut-o » ca pe o mare și fundamentală anchetă în care erau implicați cu aportul lor distinct, dar egal în derularea conflictului, în întreținerea tensiunii dramatice și determinarea deznodămîntului, toți eroii (spectacolul Teatrului Giulești, 1974). Artist-cetățean, obsedat de adevăr și dreptate, de nevoia de a pătrunde sensul ultim al faptei, Alexa Visarion traduce rezultatul exigentei sale investigații umane, social-filozofice și în spectacolul *Pasărea Shakespeare*, într-o directă și percutantă imagine artistică. Interpreții, exemplar dirijați de către regizor, sînt prinși pe rînd, tot mai strîns și pînă la urmă fără scăpare într-o horă grea și într-un fel special, atroce. Această horă este simbolul artistic al procesului de vinovăție în care sînt ireversibil implicați toți eroii. Este atît de perfectă, totală, contopirea semnului cu semnificația lui, încît impresia de urmărire cu lupa, « pe viu », devine copleșitoare în momentele-cheie ale spectacolului (finalul primei părți, de exemplu).

Ideea regizorală este plastic și concis subliniată și de către scenograf — Vittorio Holtier. Decorul este simplu, format din uși, din multe uși care nu duc nicăieri; personajele ies mereu, dar se reîntorc de fiecare dată, inevitabil, și reintră în horă.

Toți actorii: Florin Zamfirescu, Vasile Ichim, Traian Dănceanu, Corneliu Dumitraș, Dorina Lazăr, Ana Ciclovan s-au integrat pe deplin — cu personalitatea artistică nemodificată, nealterată — regulii « jocului » propus. Ion Vîlcu, făcînd și el parte din *echipă*, aduce uneori un parfum străin, din altă piesă, poate gorkiană.

Alexa Visarrion izbutește să producă, să realizeze corelația deplină între opera dramatică și spectacol și prin aceasta « receptarea estetică în forma specială a trăirii *stilului* sau *originalității*. Intuiția originalității artistice atrage după ea — afirmă Tudor Vianu — un cortegiu întreg de efecte secundare. Originalitatea artistului îndrumează și fructifică propriul nostru chip de răsfrîngere a lumii. Puterea artei este din acest punct de vedere eminamente sugestivă » [9].

Matca de Marin Sorescu, tragedie a omului în luptă cu forțele naturii, destin al unei femei care, în plin cataclism, dă naștere unui copil și asigură, simbolic, încă o dată, continuitatea umană, este un monolog tragic cu un singur personaj principal, Irina, desigur cel mai frumos și reprezentativ personaj feminin din dramaturgia originală contemporană, și cu alte cîteva pasagere personaje, care au o deosebită semnificație în conturarea și determinarea valorică a conflictului.

« Măreția *creării personajului dramatic, a întruchipării dramatice a omului* nu depinde doar de gradul forței de creație a poetului în sine, ci — și chiar înainte de toate — de cît poate descoperi, subiectiv și obiectiv, în cuprinsul realității, acele caractere și conflicte care să corespundă cerinței interioare a formei dramatice » [10]. Irina este un personaj reprezentativ pentru că evoluția sa dramatică și singular spectaculoasă are loc, cu rigoare, în cadrul formei dramatice pentru care a optat autorul — *monologul dialogat*, care « reprezintă un *procedeu* și este creator de tensiune în *reprezentarea* abordării dialogale active a *eu*-lui ». Această dialogare a monologului conferă piesei mai multe dimensiuni, care duc la « realizarea unui *ansamblu polifonic* » [11]; aici își are sorgintea caracterul original, profund teatral al piesei (ca și în *Iona* și *Paracliserul*, dealtfel).

[9] Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, p. 322—323.
[10] Georg Lukács, *op. cit.*, p. 255.
[11] Marian Popescu, « *Iona* » și *monologul dialogat*, în *România literară*, 1975, nr. 45 din 6 noiembrie.

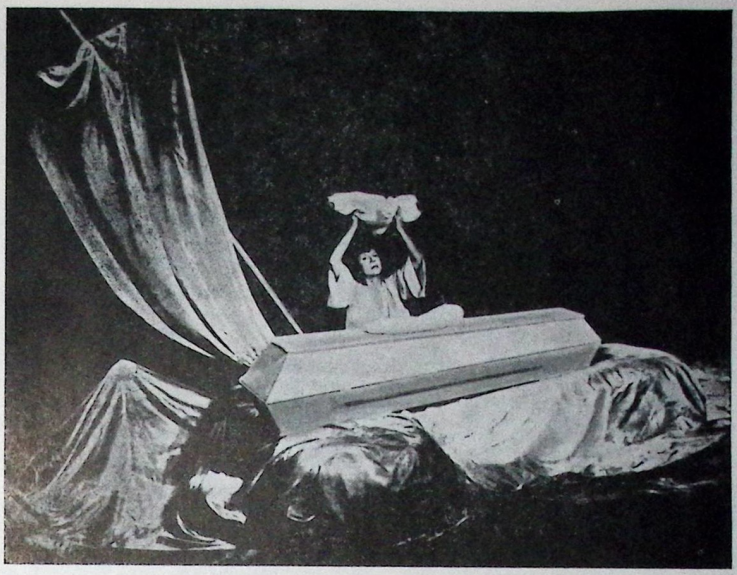


Fig. 2. — *Matca*, de Marin Sorescu, la « Nouveau Théâtre de Poche », Geneva, premieră mondială la 17 octombrie 1974. În rolul Irinei: Leyla Aubert.

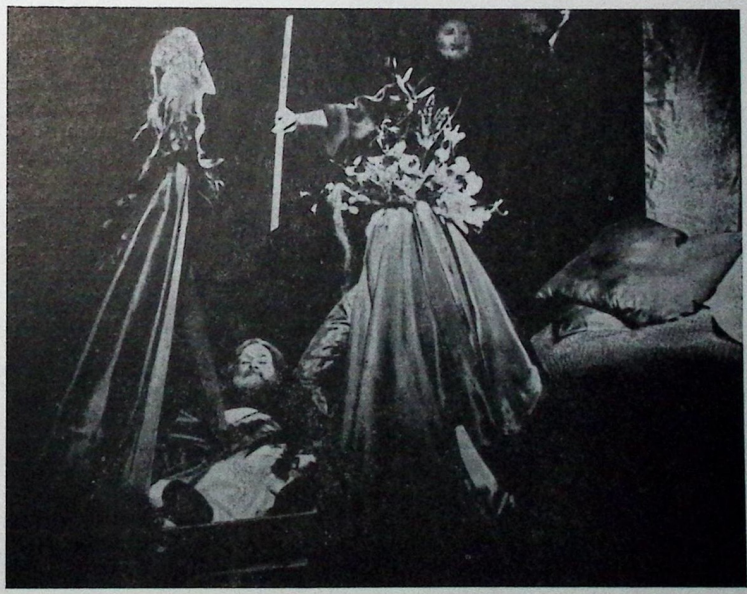


Fig. 3. — *Matca*, de Marin Sorescu, la « Nouveau Théâtre de Poche », Geneva, premieră mondială la 17 octombrie 1974. Scenă din spectacol.



Fig. 4. — Scenă din *Matca*, de Marin Sorescu, Teatrul Mic, 1974. În rolul Irinei: Leopoldina Bălănuță.

În « convorbirile » pe care le are Irina cu sine, cu personajele episodice, cu lumea, toate întrebările sînt posibile, toate răspunsurile capătă o pondere aparte. Dar replicile eroinei depășesc valoarea literară a cuvîntului, ele sînt plămădite din altă substanță și se transformă de îndată în imagini scenice, imagini care, ca și în viață, se succedă, se suprapun, revin. Eroina creează din fiecare mănunchi de replici un puternic moment dramatic, în care se consumă pe plan individual, dar cu o penetrantă forță de generalizare, ideea superiorității omului, a continuității umane. « Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalității umane, pe cînd natura tragediei în aceea de socializare a individului »; tragedia « este umanistă pentru că structura ei e „în cauza umanității" » [12].

Drumul spre casă, în pofida calamităților, dialogul cu tatăl ei, gata să moară în timp ce ea e gata să nască, halucinanta apariție a celor trei Momîi, ursitoare și oameni veniți în priveghi, totodată, prezența Logodnicului, momentul final al posibilei salvări a noului născut și, cu precădere, permanenta confruntare a Irinei cu propia sa conștiință și a conștiinței sale cu cea a lumii întregi, transformă acest monolog, de o deplină armonie tragică, într-o piesă cu o pronunțată teatralitate. Personajului principal reprezentativ îi revine sarcina dramatică de a învesti un monolog literar cu valoare teatrală, dar pentru aceasta are nevoie de cîteva puncte de sprijin pe care i le oferă pe rînd tatăl ei — Moșul, Momîile, Logodnicul. Scena Irinei cu Moșul și apoi aceea cu Logodnicul sînt revelatoare pentru semnificația ideatică, pentru structura dramatică a piesei. Moșul părăsește lumea după ce a acumulat o bogată experiență, pe care, cu o funciară înțelepciune, cu umor direct, frust, o transmite, conferind o altă dimensiune evenimentelor; la celălalt pol, moartea Logodnicului care nu și-a trăit nici dragostea, nici viața, creează a treia dimensiune. Cele trei existențe, a Irinei, a Moșului, a Logodnicului, atît de diferite ca timp și substanță

[12] Radu Stanca, *Acvariu*, Cluj, 1971, p. 242.



Fig. 5.—Scenă din *Matca*, de Marin Sorescu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1975. Irina: Catrinel Paraschivescu-Blaja; cele două Momîi: Paul Chiribuță și Constantin Cojocaru.



Fig. 6. — *Matca*, de Marin Sorescu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1975. În rolul celor două Momîi: Paul Chiribuță și Constantin Cojocaru.

umană, situează, într-un perfect echilibru, dramaticele întîmplări în « cauza umanității ». Acest univers bogat, neliniștitor și aprig totodată, în care cineva moare și altcineva se naște în aceeași clipă și în același loc (« Parcă l-aș fi născut pe taică-meu » [13], afirmă îngrozită Irina) este hiperbolic valorificat prin prezența Momîilor. Ele fac parte din țesătura piesei, reprezintă ideea de viață și moarte în accepțiunea ei populară, transmisă din bătrîni. Nu sînt personaje pitorești, introduse cu acest scop în text, ci personaje semnificative; fără prezența lor, eroii și întîmplările nu capătă deplina lor forță tragică, nu pot fi fixați artisticește expresiv, în spațiu și timp. În a doua versiune a piesei, dramaturgul a simțit nevoia să amplifice textul Momîilor, să sublinieze și mai mult valoarea lor în planul ideii, funcția lor dramatică, să le amestece mai mult cu și în evenimente [14].

Relația text-regie-interpretare este o relație dinamică; ea poate fi variat înțeleasă și interpretată, poate exprima, de la un spectacol la altul, puncte de vedere foarte diferite, de extremă, perfect valabile, cu condiția ca spiritul textului să nu fie trădat.

Pentru spectacolul cu piesa *Matca* [15] de Marin Sorescu (Teatrul Mic — 1974), regizorul Dinu Cernescu a împărțit rolul, unic în text, al Irinei la trei interprete: Leopoldina Bălănuță, secondată de Jeana Gorea și Ileana Dunăreanu, probabil din dorința de a mări puterea de generalizare a textului, poate pentru a asigura o mișcare diversificată. Dar soluția regizorală, interesantă, pentru a dobîndi viabilitatea, avea nevoie de acoperire artistică de egală valoare. Cele două actrițe care au preluat o parte din textul eroinei nu continuau scena de la punctul elevat, de intensitate și incandescență, la care o aducea de fiecare dată Leopoldina Bălănuță, desăvîrșită interpretă a Irinei, întrerupeau uneori momentele de mare concentrare dramatică printr-o interpretare care era în alt registru artistic, nu constituiau două chipuri, două voci ale unei imagini unitare, îmbogățită, amplificată, nu întrupau scenic ideea regizorală, care a rămas, fără această împlinire actoricească, doar o posibilă ipoteză de lucru.

Leopoldina Bălănuță o învestește pe Irina cu însemnele eroului tragic, creează permanent, prin infinite nuanțe în gest, mimică, voce, un « sentiment de totalitate », face din spectator un complice, nu doar un martor; actrița interpretează, deopotrivă, tragedia ei și a umanității în luptă cu forțele dezlănțuite ale naturii. Vasile Nițulescu, Moșul, stabilește, cu umor și uluitoare naturalețe, echilibrul total între momentul tragic, de excepție, și curgerea firească a lucrurilor. Mitică Popescu — Logodnicul, perfect integrat rolului, alternează accentele tragice cu tonul cotidian. Momîile nu au fost concepute de către regizor ca personaje implicate în lumea de idei a piesei, ci considerate ca niște pete de culoare aplicate pe text. Fără prezența lor activă, vie, fantastică, nu pur și simplu ilustrativă, eventual pitorească, piesa *Matca* este lipsită de una din dimensiunile ei specifice.

Marin Sorescu montează pe scena « Teatrului Tineretului » din Piatra Neamț a doua versiune a piesei sale, într-o viziune regizorală complexă, în care sensurile textului capătă o particulară teatralitate (decor: Liviu Ciulei și Dan Jitcanu).

Evenimentele, lumea eroilor devin spectatorului familiare încă înainte de începerea reprezentației printr-un inspirat și agitatoric montaj comentat al imaginilor care au fixat pe peliculă dramaticele momente ale inundației din primăvara anului 1970. Contactul direct și brutal cu realitatea traduce opțiunea artistică a regizorului. Irina, în concepția sa și în interpretarea actriței Catrinel Paraschivescu-Blaja, este un personaj reprezentativ, dar privit din alt unghiu, pe altă latură semnificativă a sa, nu este o eroină tragică, ci o femeie oarecare, ce trăiește evenimentele ca un om obișnuit, la o tensiune care amintește permanent cotidianul; Cornel Nicoară, Moșul, îi dă replica în aceeași modalitatea artistică. Doar Logodnicul, în numele vieții sale netrăite, evoluează către o tragică revoltă. Momîile, cu dialogul halucinant al cărora începe piesa, au, în spectacol, dublul rol de a comenta, după obiceiul pămîntului, faptele — naturale și supranaturale — și de a crea o viziune cosmică asupra celor întîmplate. Nu sînt apariții ocazionale, transplantate din literatura

[13] Marin Sorescu, *Matca*, în *Teatrul*, 1973, nr. 9, p. 46.
[14] În a doua versiune, Marin Sorescu adaugă nuanțe în plus Logodnicului și creează un personaj nou: Logodnica.
[15] Premiera mondială a piesei *Matca* de Marin Sorescu a avut loc la 17 octombrie 1974, la « Nouveau Théâtre de Poche » din Geneva, cu Leyla Aubert în rolul Irinei și André Faure în cel al Moșului.

populară în cea cultă, sînt personaje dinamice, cu o precisă și generoasă funcție artistică; ele intensifică dramatismul piesei și îi îmbogățesc sensurile. Actorii Paul Chiribuță și Constantin Cojocaru, în rolurile celor două Momîi, izbutesc, prin interpretarea lor în consens cu ideea regizorală, să îmbogățească aspectul general-abstract al imaginii personajelor, tocmai prin esențializarea aspectului individual-concret.

În anevoiosul drum al interpretului spre personajul său se stabilesc multiple relații care au însemnătate și pondere diferite; o legătură autentică este posibilă numai atunci cînd atît personajul, cît și interpretarea sînt constant reprezentativi față de ideea pe care o exprimă în text și spectacol.

PERSONNAGES REPRÉSENTATIFS DE LA DRAMATURGIE ROUMAINE CONTEMPORAINE ET LEUR INTERPRÉTATION SCÉNIQUE

RÉSUMÉ

L'article aborde un point de vue inédit: un personnage est représentatif ou ne l'est pas, tout d'abord et d'une manière catégorique, par rapport à l'idée dramatique qu'il incarne dans la pièce et avec laquelle il s'engage individuellement dans le conflit. Plus il est organiquement impliqué dans le conflit, plus est totale la convergence entre le caractère et le conflit, qui est à la base, profondément déterminante, du drame, et plus est direct son effet.

Pour qu'un personnage représentatif prenne vie, pour qu'il soit représentatif aussi sur la scène, il doit s'intégrer parfaitement à la relation texte — mise en scène — interprétation. L'attitude dans le spectacle est déterminée par le metteur en scène, par sa manière de lire, de penser et de voir en images le texte; le porte-parole, le magicien qui fait que la fiction théâtrale soit exprimée par une présence réelle, c'est l'acteur. C'est lui qui, par une interprétation significative, doit faire ressortir l'idée significative de la conception du metteur en scène; la fusion totale, harmonieuse, de ces actes de création essentiels et inséparables détermine la naissance sur la scène du personnage représentatif.

Nous avons étayé ces opinions concernant l'analyse concrète — texte et spectacle — des pièces *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare), de Dumitru Radu Popescu, et *Matca* (La Source), de Marin Sorescu.

CAMIL PETRESCU ÎN ACTUALITATE (II): *DANTON*

de MEDEEA IONESCU

Danton, piesa Revoluției franceze, concepută de Camil Petrescu ca o epopee eroică, asemănătoare grandioaselor sărbători și ceremoniale revoluționare, se desfășoară pe scena Teatrului Național din București (premiera absolută a avut loc în ziua de 6 ianuarie 1975) într-un spațiu de dimensiuni colosale, monumental și neutru, un volum metalic imens, populat de imagini-document ale unui eveniment istoric și ale unei epoci. În concepția regizorală a lui Horea Popescu și cea scenografică datorată lui Paul Bortnovschi, locul desfășurării acțiunii — unitar stilistic, ca dispozitiv al implantării elementului realist — este convențional, căutînd să concentreze atenția asupra semnificațiilor politice și ideologice ale piesei. Intuiția esențială a întregului, preconizată și de dramaturg, nesfîrșit mai prețioasă decît reconstituirea arhivistică, a determinat pe Horea Popescu să construiască un spațiu cu mari potențe expresive care nu stilizează imaginea eroilor sau a momentelor epice, ci o esențializează cu rigoare. Reverberațiile de lumini, umbre și culori iradiate de imense fîșii metalice capătă proporții fabuloase, sugerînd, așa cum autorul scenografiei și-a dorit, « o aspirație difuză spre perenitate », conferind totodată actelor fiecăreia dintre principalele figuri-pilot ale Revoluției măreție și un tulburător dramatism. Aspectul cel mai interesant al specificului teatral — pe care s-a clădit exprimarea plastică a spectacolului — e faptul că permanent convenționalul se întoarce spre lumea realului. Pornind de la această unică coordonată conceptuală, traductibilă în termenii lui Camil Petrescu ca fiind principiul regiei substanțiale, structurale, concrete, Horea Popescu simte nevoia unei concentrări a textului prin eliminarea balastului descriptivist. Regizorul se oprește asupra a tot ceea ce rămîne semnificativ și spectaculos din substanța dramatică a piesei, care să-i permită forarea substratului de idei. Principul « reconstituirii », ca intenționalitate inițială a autorului, este depășit de modalitatea punerii în scenă, în favoarea spectacolului de teatru. Se recurge astfel la comentariul dramatic — desigur discutabil ca procedeu artistic — necesar însă pentru elucidarea viziunii istorice a autorului. Pentru că — deși Camil Petrescu mărturisește că a urmărit amănuntul documentar, stricta coloratură istorică — interesul său se oprește cu precădere asupra problemei relației individului cu istoria, a normelor etice supreme față de rațiunea circumstanțială de stat, și fermității propriilor principii, a datoriei omului de a nu se dezminți pe sine, dar și de a reprezenta odată cu exmplul său individual umanitatea. Căutînd să intuiască pulsul evenimentelor, dramaturgul deviază de la drumul clarificării și aprecierii istorice a diferitelor aspecte ale revoluției, ajungînd chiar să violenteze adevărul istoric și rolul contradictoriu al unor personalități în cursul clocotitor al evenimentelor Parisului anilor 1792—1794. La cîțiva ani după tipărirea textului, autorul însuși mărturisea că atenția sa a fost captată de conturarea opoziției Danton-Robespierre, reprezentînd viața și ideea față în față. Într-adevăr, dacă Robespierre apare ca o altă ipostază a lui Gelu Ruscanu, politician prudent, calculat și

rațional excesiv, Danton este o « natură » de o imensă vitalitate, măreț și uman, instinctual și subtil. Inteligența și abilitatea lui Danton devin sublime în pofida dezlănțuirilor elementare care nu mai sînt privite ca erori grave de ordin politic, ci complemente umanitare pornite din voluptatea de a trăi deplin. Camil Petrescu ne lasă imaginea unui Danton aureolat de calitățile exemplare și firesc omenești ale unei mari figuri istorice, polemic pătimaș și patriot înflăcărat, capabil să mobilizeze în momentele cele mai dificile masele rebele. Făcînd apologia toleranței, a înțelegerii îngăduitoare față de eroii naționali, Camil Petrescu nu elucidează politica conciliantă a dantoniștilor într-un anume moment al revoluției. Astfel că protejînd structura perfectă a textului, regia găsește soluția explicitării mișcărilor istoriei în spațiu și timp printr-un text paralel.

Piesa lui Camil Petrescu ni se relevă în dubla ipostază, a operei clasice, model epic exemplar, și a scriiturii de o incontestabilă modernitate. Dimensiunile antologice ale conflictului dramatic îmbracă o formă riguroasă, nuditatea și precizia expresiei convergînd spre monumentalitate numai în sensul în care caracterele au devenit arhetipuri, în care patosul revoluționar apare proiectat în lumina perspectivei istorice. Reflectînd dinamica revoluției, *Danton* exercită în viziunea lui Horea Popescu forța de șoc a teatrului document. Dimensionarea spectacolului este grandioasă, dar sobră, patetismul revoluționar căpătînd proporțiile autenticului, impresionant și sever datorită capacității regizorului de a coordona și armoniza acțiuni și personaje, scene de masă în grupaje simple sau ample care se fixează în memoria spectatorului prin autenticitate și vitalitate. Gîndirea riguroasă a spațiului scenic asigură reprezentării o bază materială pe care se clădește apoi jocul confruntărilor violente și trăirile intime ale personajelor. Există o succesiune simfonică a soluțiilor plastice: sugestia de intimitate și căldură a interioarelor burgheze alternează cu momentele compuse prin continua mișcare amplă a protagoniștilor, geometric marcată, momente înviorate de o abundență de detalii policrome. Punctarea romantică nu lipsește, cum este de pildă tabloul pictural al cimitirului iradiind cu subtilitate o atmosferă diafan melancolică. Laturii voit « frumoase », în sens compozițional și coloristic, a spectacolului îi aduce o contribuție comentariul muzical (Marica Beligan). Partiturile dublează cu unele tușe melodramatice evoluția sentimentală a eroilor. Preocupările estetizante sînt părăsite în finalul spectacolului (grefa de la Conciergerie, scena decapitării), unde regia găsește soluția compozițiilor solemne, austere, grave, anunțînd, fără ostentații metaforice, tragicul sfîrșit. În decorul elegant uneori, în spiritul rafinat al gustului epocii, costumele sînt bogate și variate sub aspect cromatic, unitare prin țesătura din care sînt confecționate. Florica Mălureanu și Maria Stoenescu au realizat un ansamblu vestimentar fără extravaganțe, dominat de culoarea cocardei naționale, simbolul aspirațiilor revoluționare.

Fără îndoială că problema cea mai dificilă a constituit-o nu atît succesiunea celor douăzeci de tablouri, ci realizarea scenelor de masă, de însemnătate primordială în spectacol. Analizată în ansamblu, montarea, în raport cu dimensionarea ideatică a textului, conținînd multiple implicații istorice, politice și etice, realizează suita necesară de contrapuncte, de analogii și similitudini între conflict și evoluția particulară a fiecărui personaj pe de o parte, între eroi pe de altă parte, cupluri sau prezențe singulare într-un mecanism cinetic echilibrat. Compozițiile, privite independent în suita reprezentației, sînt aproape perfecte. Dar, cu tot efortul de disciplinare a episoadelor, a mișcării cuplurilor și a masei ca personaj colectiv, pe alocuri impresia de masivitate, implicită unui astfel de spectacol cu ample desfășurări, se suprapune aceleia de prea mult, provenită desigur din dorința regiei de a recrea pînă la exces amestecul de viață și cerebralitate al piesei *Danton* așa cum a conceput-o dramaturgul.

O altă sarcină dificilă a regiei a fost aceea a distribuirii rolurilor în funcție de profilul intelectual și psihologic, cît și de asemănarea fizică cu eroii istoriei. Regizorul a căutat să evite bravura solistică, astfel că a distribuit chiar și în rolurile episodice actori de frunte ai colectivului (Chiril Economu, Mihai Fotino, Const. Dinulescu, Carmen Stănescu, Damian Crîșmaru, Emanoil Petruț, George Motoi, Ovidiu Iuliu Moldovan. . .). Reprezentația este dominată actoricește, cu aproape egală greutate, de Mircea Albulescu (Danton), Radu Beligan (Robespierre), Gh. Cozorici (Marat). Familiarizat cu partitura piesei clasice de evocare istorică, mînuitor abil al tiradei, acest triptic interpretativ a refăcut resorturile

dramei, înfățișînd cu un sensibil accent contemporan pasiunea crezului într-un ideal absolut. Măreția lui Danton a apărut subsidiară omului dominat de o adîncă durere, suferință rezultată din circumstanțele istorice. Poate că, voind să sublinieze traiectul descendent al personajului, Mircea Albulescu a abandonat prea timpuriu patosul. Iradiază totuși în scenă o forță nedezlănțuită, o energie mai mult potențială. Actorul a optat pentru subsumarea și sintetizarea energiei vulcanice a revoluționarului ardent unei stăpîniri mocnite, cerebral dominate cu rare izbucniri temperamentale. Albulescu posedă capacitatea de a conferi contururi imagistice frămîntărilor lăuntrice ale eroului, putînd să-și construiască rolul din infinitezimale detalii plastice. Interpretul face parte din categoria actorilor multiplu dotați, care aplică tehnica nuanțării, modificarea debitului verbal, a dinamicii mișcării, alcătuind în permanență relații noi între replică și gest. Dispunînd de toate datele personajului, Mircea Albulescu a creat un rol memorabil, poate prea egal cu sine însuși, alcătuit dintr-un subtil amestec de forță și de slăbiciune, de amărăciune și ironie, de vitalitate și umor, impuse de personajul Danton. Radu Beligan a utilizat indicațiile abundente ale dramaturgului pentru a-și defini eroul : ținuta rigidă, un chip aproape imobil, fără expresie, privirea rece, maxima economie în gest și mișcare. Interpretul a izbutit astfel să realizeze un Robespierre imagine a destinului implacabil, transmițînd în același timp stări afective diferite, disimulate sau nu, sugerînd cu discreție tensiunile și îndoielile celui care își asumase datoria de a continua ceea ce Danton abandonase. Dificultatea interpretului a fost cu atît mai mare, cu cît Robespierre este mai mult o siluetă, o prezență în spectacol, prea puțin angrenat în desfășurarea acțiunii. Pasional și tragic a fost Gh. Cozorici, cu vocea sa vibrantă, metalică, întruchipînd perfect angajarea totală a lui Marat, dar și detașarea obiectivă. Cozorici și-a dominat uneori partenerii prin superioritatea intelectuală a celui care știe să scruteze gîndurile, cîntărește cu abilitate acțiunile camarazilor de luptă. Actorul a dat contururi precise personajului fanatic și vital, ros de același ideal revoluționar, dar spre deosebire de tovarășii săi « devorat de inima lui, care crește necontenit distrugînd restul. . . ».



Mircea Albulescu în rolul titular din *Danton*, de Camil Petrescu, pe scena Teatrului Național din București, stagiunea 1974/1975.

Neîndoios, spectacolul *Danton* capătă proporțiile reale ale unui eveniment artistic. Evenimentul pornește, în primul rînd, de la text. Reprezentată pentru prima dată pe scena primului nostru teatru, piesa capătă masivitatea scenică impusă de însăși structura dramatică, de desfășurarea sa spațială și temporală. Pornind de la condiționarea apriorică montării, propusă de autor în prefața piesei, autorii spectacolului au căutat, în consens cu dezideratul lui Camil Petrescu, adept al filozofiei și psihologiei germane (Die Gestaltheorie și Gestaltpsychologie), să reconstituie imaginea unei personalități din elementele disparate, contradictorii chiar, furnizate de istorie. Dilema inițială a optării între două formule — « reconstituirea » exterioară și spectacolul de teatru istoric, axat în mod esențial pe dramatismul

conflictului de idei — este depășită de realizator și întreg colectivul de interpreți în favoarea celei din urmă. *Danton*, pe scena Teatrului Național din București, este mai mult decît un obișnuit spectacol-document, este un posibil model de teatru politic.

Revenind la destinul scenic al dramaturgiei al lui Camil Petrescu pe scenele noastre, putem ajunge la concluzia că, prin interpretările exemplare ale lui Mihai Popescu, Al. Repan *(Bălcescu)*, George Constantin *(Jocul ielelor, Act venețian)*, Mircea Albulescu, Radu Beligan, Gh. Cozorici *(Danton)* și realizările regizorale semnate în timp de Crin Teodorescu *(Jocul ielelor)* și Horea Popescu *(Danton)*, dificultatea reprezentării dramaturgiei acestui scriitor, prețuită de o categorie restrînsă de cititori, considerată prea elevată, prea conceptualizată, pentru a crea premisele succesului de public, este o prejudecată. Dacă *Jocul ielelor*, pe scena Teatrului Mic, a constituit multă vreme modelul unui spectacol singular, de excepție, recenta montarea a piesei *Danton*, punînd în evidență teatralitatea monumentală a acestui text, risipește, credem, definitiv reticențele unor realizatori, față de care dramaturgul nu și-a ascuns amărăciunea pînă în ultimele clipe ale vieții.

CAMIL PETRESCU DANS L'ACTUALITÉ (II): *DANTON*

RÉSUMÉ

Cette présentation du spectacle *Danton* est une suite à l'analyse des réalisations scéniques les plus importantes de Camil Petrescu, celles qui se sont efforcées de situer sa dramaturgie dans l'actualité. S'arrêtant moins, cette fois, aux exigences théoriques de l'écrivain visant la modalité de représenter sa propre dramaturgie, l'article se réfère surtout à la manière dont le metteur en scène Horea Popescu et le scénographe Paul Bortnovski ont réussi à placer dans le temps et dans l'espace un texte aux multiples implications historiques et politiques, une pièce animée par un grand nombre de personnages. L'auteur souligne l'importance de cette première sur la grande scène du nouveau Théâtre National de Bucarest, de ce spectacle-événement, tant par la représentation pour la première fois en Roumanie de la pièce *Danton*, que par les solutions de la mise en scène et de la scénographie et les créations de plusieurs acteurs ayant réussi à dépasser les problèmes d'un texte difficile par son étendue et par son contenu.

SENTIMENTUL TRAGIC ÎN PIESA ROMÂNEASCĂ DE INSPIRAȚIE ANTICĂ

de ILEANA BERLOGEA

Demonstrînd dispariția sentimentului tragic din piesele contemporane, George Steiner își alege, în cunoscuta lui carte *Moartea tragediei*, printre cele mai elocvente exemple chiar lucrările inspirate după antici, găsindu-le lipsite de autenticitate, pompoase, false, autorii lor umplînd « sticle vechi cu vin nou. Un vin care este în parte Freud, în parte Frazer » [1].

Multe dintre argumentele lui sînt juste, dar în ele se simte și o unilateralitate, trezind, firesc, nevoia contrazicerii. Divizarea eroilor, apropierea lor de psihologia omului obișnuit străin de condiția în care trăiește, martor și nu actor, spectator și nu implicat direct în procesul existenței, cu conștiința chinuitoare că nu mai crede în valorile tradiționale, dar nici nu le poate lepăda, a răpit unitatea indestructibilă a eroului tragic. Dar nu putem reduce întruchiparea sentimentului tragic în artă numai la proporțiile sau unitatea interioară a personajelor, descoperind-o în egală măsură și în încercarea de autodepășire a condiției umane, în conștiința chinuitoare a limitelor, în imposibilitatea împăcării cu mărginirea puterilor omenești. Or, acestea nu numai că nu au dispărut odată cu trecerea timpului, ci s-au accentuat, devenind dimensiuni normale ale omului contemporan. Și este destul de greu de spus dacă Clov și Ham din *Sfîrșitul partidei* de Samuel Beckett sau Oppenheimer din piesa lui Kipphardt *Cazul Oppenheimer* sînt mai puțin tragici decît Regele Lear alergînd prin furtună sau Oedip blestemîndu-și fiii pe cîmpiile de la Colonos.

Lipsa unui concept clar în legătură cu tragicul nu se datorează atît de mult greutății de a-l formula, ci faptului că se modifică în permanență înțelegerea noastră față de sentimentul tragic și împlinirea lui în artă. Capacitatea de abstractizare mereu crescută a omului modern, conștiința relativizării adevărurilor, necesitatea modificării permanente a postulatelor, teama justificată față de primejdia patului procustian existent în fiecare formulare teoretică au constituit, de asemenea, o piedică în definirea severă a unui atare concept. Dramaturgul american Maxwell Anderson a atras atenția, încă din 1938, în cadrul unei comunicări ținute la o sesiune a Asociației de limbi moderne de la New York, asupra faptului că oricine încearcă să dezbată problema tragediei va fi copleșit de mulțimea dezbaterilor și imposibilitatea de a da un răspuns

În cercetările de istoria și teoria artelor, problema tragicului studiată de Zoe Dumitrescu Bușulenga sau Liviu Rusu, cu predilecție în zona teatrului, reflectă importanța acordată categoriei, în funcție de interogațiile pe care le ridică și de dificultatea răspunsurilor, ținînd seama de complexitatea problemei și de implicațiile specifice diferitelor genuri de creație, aspectelor istorice și logice, inerente unor cercetări de substanță.

[1] George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londra, 1961, p. 325.

Materializarea prin transfigurare artistică a conștiinței tragice — adică tragedia — a fost o mare cucerire a spiritului omenesc, reprezentînd una dintre cele mai prețioase moșteniri ale lumii antice, intrată adînc în cultura europeană și implicit a întregii lumi, și nu poate dispărea chiar dacă s-au schimbat formele ei. Tragedia shakespeariană, opusă din punct de vedere exterior anticilor, are în substanța ei întreaga încărcătură filozofică a acestora. La greci, ca și la Shakespeare, eroul tragic este conștient în primul rînd de valorarea sa individuală, luptînd pentru realizarea personalității lui împotriva oamenilor și a cerului, prăbușirea datorîndu-se greșelilor față de vechea ordine, nesupunerii față de ceea ce a fost. Conducător de oști, de cetăți, militar de frunte, cu datorii față de el însuși, dar și față de comunitate, antrenînd prin faptele lui destinul întregii lui țări sau familii, eroul tragic rămîne pînă în zilele noastre legat de această condiție duală, a omului ieșit din comun care făurește istoria, prin refuzul limitelor impuse anterior, fiind vinovat totodată față de ele. Grecii au accentuat în mod deosebit vinovăția lui: « Omul care, fără a fi deosebit de virtuos și drept, cade din nenorocire, nu din pricina răutății sau a depravării lui, ci în urma vreunei greșeli pe care a săvîrșit-o. . . » [2] spune Aristotel, insistînd asupra depășirii măsurii ca izvor al nenorocirilor. Cu trecerea timpului, vinovăția și-a pierdut din importanță, îndeosebi odată cu romanticii întruchipați hiperbolizat în eroii lor, justificîndu-și atitudinea prin refuzul categoric al unei ordini meschine. În zilele noastre dispariția vinovăției a fost explicată de Kierkegaard prin incapacitatea omului modern de a se mai simți părtaș cu o lume în care nu mai are drept de decizie, iar de Schopenhauer prin confundarea vinovăției cu însăși existența noastră. Mai puțin s-a vorbit însă despre dispariția acestui sentiment datorită evoluției și acceptării schimbărilor ca o condiție a existenței istorice, lupta împotriva mărginirii caracterizînd însăși gîndirea contemporană.

Sentimentul tragic a apărut pe o treaptă superioară a evoluției omului atunci cînd acesta a scăpat de sub apăsarea paralizantă a religiei și zeii au încetat să mai fie atotputernici, fără însă să dispară și sentimentul că destinul eroilor este legat de forțe care le transced puterile. În *Creația lui Shakespeare* (Tvorcestvo Șekspira), A.A. Anikst subliniază faptul că reprezentările mitice asupra lumii sînt obligatorii unei tragedii. « Conștiința lui Shakespeare și a eroilor săi este încă plină de reprezentări poetice despre lume, cu amintirea despre vremurile cînd era apreciată morala veșnică » [3]. Nenorocirile eroilor datorate inegalităților sociale prezente în tragediile grecești, drama troienelor tîrîte ca roabe, a Hecubei, a Andromacăi, își găsesc astăzi locul mult mai potrivit în drama socială decît în tragedie și, chiar dacă are dreptate Una Ellis Fermor în *The Frontiers of Drama*, atunci cînd afirmă că: « Drama socială, chiar atunci cînd păstrează forma exterioară a tragediei, nu este în realitate tragică, deoarece răul izvorăște tocmai dintr-un sistem social nepotrivit » [4], diminuarea sentimentului de teamă nu înseamnă involuție, ci numai îmbogățirea posibilităților de exprimare artistică. Chiar dacă drama socială dă numeroase răspunsuri au mai rămas suficiente întrebări în existența omului fără de explicații. Nu există oare un izvor al tragicului în însăși natura lui finită în contradicție cu conștiința pură, cu posibilitatea de a gîndi și reprezenta imaginea perfecțiunii absolutului și a veșniciei?

În apelul modernilor la temele antice nu avem de-a face numai cu « o modă », cum spune George Steiner, ci în primul rînd cu convingerea că marile frămîntări ale omului pot fi mai bine comunicate prin intermediul eroilor și al situațiilor cu semnificații decantate de-a lungul mileniilor.

Anticii greci și prezența lor în cultura română. Moștenirea greacă este prezentă în cultura noastră atît prin afinități de ordin spiritual, datorită spațiului geografic și condițiilor istorice, cît și prin preluarea și răspîndirea organizată a unor opere cu înalte valori artistice, element specific al epocii moderne.

Teatrul românesc s-a născut sub semnul legăturilor cu tragedia greacă și reprezentarea *Hecubei* de Euripide de către elevii Liceului Sf. Sava, în 1819, nu a fost o simplă întîmplare,

[2] Aristotel, *Poetica*, trad. C. Balmuș, București, 1957, p. 24.
[3] A. A. Anikst, *Tvorcestvo Șekspira*, Moscova, 1963, p. 351.
[4] Una Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, Londra, 1967, p. 136.

ci rezultatul unei selecţii deliberate, făcută într-o atmosferă de avînt revoluţionar şi protest împotriva împilărilor politice şi sociale.

Traducerile tragediilor greceşti, îndeosebi ale lui Euripide, *Hecuba*, *Iphigenia în Aulida*, *Iphigenia în Taurida*, *Hipolit*[5], datorate lui P. Ioannide, P. Dulfu şi Edgar Th. Aslan, familiarizează publicul larg din ţara noastră cu problematica filozofică şi umană a tragediilor greceşti, încă de la sfîrşitul veacului trecut. În aceeaşi perioadă apar şi primele traduceri din Eschil şi Sofocle, alegîndu-se operele cu eroi caracterizaţi în primul rînd prin lupta lor pentru autodepăşire[6]. Imperativul academic al traducerilor integrale este încă în curs de îndeplinire, cu excepţia lui Sofocle[7], neavînd pînă astăzi ediţii complete ale autorilor greci. Din creaţia eschiliană lipsesc *Rugătoarele*, iar din cea euripidiană *Andromaca*, *Heracle furios*, *Heraclizii*, *Oreste*, *Electra*, *Fenicienele* etc., carenţe certe din punct de vedere scolastic, dar nu pe plan ideatic, deoarece publicul, chiar dacă a fost lipsit de varietatea creaţiei greceşti, a cunoscut în schimb profunzimea ei. Prometeu, Oedip, Antigona, Hecuba, Iphigenia, Electra, Alcesta, iată eroii care au pătruns în conştiinţa cititorilor români, devenind exemple de conduită morală şi civică. Faptul că cel mai mare compozitor român, George Enescu, a urmărit o viaţă întreagă transpunerea în muzică a luptei lui Oedip se înscrie firesc pe linia afinităţilor elective proprii spiritualităţii româneşti. « Am pus în ea toată fiinţa mea — spune compozitorul — pînă la a mă identifica în unele momente cu eroul meu. Dacă aş spune în ce stare de exaltare m-am găsit gîndindu-mă la Oedip, apoi compunînd notă cu notă această voluminoasă operă, nimeni nu m-ar crede »[8]. Pentru George Enescu, ca dealtfel şi pentru C. I. Nottara, care l-a jucat pe Oedip stagiuni la rînd la Teatrul Naţional din Bucureşti, eroul a fost omul identificat cu durerea altora. Admirabilele cuvinte ale lui Sofocle prin care Oedip vorbeşte despre suferinţa lui le regăsim şi în opera lui Enescu însoţite de armonii maiestoase, de tonalităţi de furtună stăpînită de om: « Credeţi voi că eu nu ştiu ce-i plînsul şi că eu nu vărs lacrimi? Oricare dintre voi plînge doar pentru sine, dar eu, cel împodobit cu diademe, eu trebuie să plîng pentru toţi cînd plîng singur, căci durerea mea cuprinde tot ce-nduraţi voi ».

Apelînd la tragedia antică ca izvor de inspiraţie pentru operele lor, încercînd transpuneri, reluări sau variante contemporane, autorii români au păstrat aceeaşi poziţie faţă de sensurile majore ale tragediei ca şi traducătorii sau oamenii de teatru, reluînd numai personajele cu semnificaţii protestatare ca Prometeu şi Oedip, eroinele care învinge moartea cum sînt Iphigenia şi Alcesta sau justiţiari singurateci din blestemata familie a Atrizilor. Sentimentul tragic este prezent în dramaturgia noastră şi în piesele inspirate din trecutul naţional, în cele izvorîte din legenda Meşterului Manole sau în eposul geto-dac, dar studierea lui pe materialul oferit de modelele antice îngăduie cu mai multă claritate desprinderea conceptului românesc de tragic, comparaţia cu arhetipurile înlesnind sesizarea asemănărilor şi diferenţelor. Indiferent dacă avem de-a face cu lucrări reuşite sau cu unele mai puţin realizate, piesele româneşti inspirate după marile tragedii antice sînt legate prin cîteva elemente comune, punîndu-se în lumină unele particularităţi proprii spiritualităţii noastre în înţelegerea destinului şi a eroului tragic, fiind eliminat din ele în primul rînd fatalismul biologic, punîndu-se accentul pe grandoarea luptei eroului şi pe nevoia lui de autodepăşire.

Abordarea temelor tragice de inspiraţie antică a avut loc cu precădere în perioada interbelică, nu numai ca un mijloc de îmbogăţire a problematicii şi a modalităţilor de realizare artistică, ci mai mult ca o lărgire a forţei de comunicare a teatrului, de reinstaurare a poeziei în locul amănuntului hiperbolizat şi a detaliului cotidian. Arcul de cerc începe în 1919, cu *Prometeu* de Victor Eftimiu, şi se încheie, în 1947, cu *Oedip salvat* de Radu Stanca, cuprinzînd între ele *Thebaida* şi *Atrizii* de Victor Eftimiu, *Casandra* şi *Sîngele lui Minos* de Nicolae Iorga, *Alkestis* de Dan Botta şi *Iphigenia* de Mircea Eliade.

[5] *Ecabe*, trad. de P. Ioannide, Craiova, 1865. Un an mai tîrziu, în aceeaşi editură, traducătorul publică *Ippolytu*. P. Dulfu traduce *Iphigenia în Taurida* şi *Iphigenia în Aulida*, în 1879, iar Edgar Th. Aslan traduce *Iphigenia în Aulida*, în 1900, la Bucureşti.

[6] *Filoctet*, de Sofocle, apare în 1887, iar *Oedip rege*, tradus de Edgar Th. Aslan, în 1894. În 1896, Mihail Dragomirescu traduce *Antigona*. Prima traducere din Eschil apare tot la sfîrşitul veacului trecut.

[7] Prima ediţie a operelor complete ale lui Sofocle apare în 1909—1910, în traducerea lui Eugeniu Dinescu.

[8] George Enescu, *Amintiri*. Apud Lucian Voiculescu, *George Enescu şi opera sa « Oedip »*, Bucureşti, 1956, p. 248.

Tragicul și eroicul în piesa românească de inspirație antică. Tragedia a izvorît din încrederea omului în forța lui, dar optimismul ei este grav, asociind încrederii în viitor și constatarea că drumul omului e plin de obstacole, cerînd eforturi și durere pentru înlăturarea lor. Engels a definit tragedia spunînd că reprezintă « contradicția dintre postulatul necesar din punct de vedere istoric și imposibilitatea realizării sale în practică » [9], afirmație plină de justețe avînd în vedere dialectica mișcării umane și sociale, prezența pe fiecare treaptă istorică a unor piedici și apariția de noi idealuri odată cu înlăturarea lor. Cînd avem de-a face cu obstacole rezolvate, cu imposibilul de altădată devenit realitate acum, lupta eroilor își păstrează intensitatea, dar este receptată și înțeleasă pe fondul certitudinilor noastre. Prometeu este ținut de stînci la Eschil, dar astăzi el a învins și victoria a modificat natura participării noastre, balanța înclinîndu-se de partea bucuriei. Între *Prometeu înlănțuit*, de Eschil, unde îndemnurile de a se supune păreau înțelepciune și opoziția lui nebunie, și *Prometeu* al lui Victor Eftimiu se situează veacuri întregi și mii de despoți prăbușiți, de aceea pe primul loc în piesa românească stă siguranța că domnia lui Zeus se curmă: « Din tronurile lumii tiranii vor cădea / Rostogoliți de-a pururi în noaptea cea mai grea »; eroicul căpătînd astfel un ascendent față de tragic.

În întruchiparea lui artistică eroul tragic, menit să materializeze conștiința valorii individuale, a fost supradimensionat, zeii cerîndu-i însă și impunîndu-i măsură, supunere, împăcare cu substanța lui perisabilă, potolirea pasiunilor și dorințelor. În operele lui Eschil, Sofocle și Euripide, le simțim în permanență intervențiile, voința, sînt invocați și în invocarea lor se simte puternic dorința omului de a-și regăsi liniștea pierdută, mulțumirea de odinioară asociată însă cu nepuțința reîntoarcerii.

Pentru autorul modern, necesitatea de depășire a limitelor a devenit sensul și scopul existenței, omenescul însemnînd tot ceea ce a fost cucerit dincolo de animalic, de marginile ființei biologice, existența « pentru sine » cîștigată în detrimentul « existenței în sine ». Zeii nu mai există decît ca semne iconice ale obstacolelor care trebuie învinse în continuare, dispariția spaimei în fața lor contribuind la accentuarea eroicului. În *Prometeu* patosul și opoziția între eroul principal și Zeus sînt de factură romantică, dar atmosfera eroică nu se datorează numai curajului cu care dramaturgul l-a înzestrat pe eroul principal, ci și eliberării omului modern de teama încercată odinioară în fața celor atotputernici, certitudinii că egalitatea socială este o obligație a epocii noastre.

După aproape trei decenii, în *Oedip salvat*, Radu Stanca îi identifică pe zei cu setea de sînge și pornirile oarbe care i-au dus pe oameni la războaie și moarte, înfrîngerea lor coincizînd cu pacea, instaurată în cele din urmă în lume. Între *Prometeu* și *Oedip salvat* se situează experiența celui de-al doilea război mondial și poetul transpune în termenii simbolici ai mitului antic întrebările lui neliniștite în legătură cu cauzele care-i duc pe oameni la războaie. Răspunsul putea fi dat și în termenii unei drame politice sau sociale cu subiect contemporan, dar autorul a preferat o metaforă. Cel de-al doilea război mondial a fost o realitate tragică în sensul adevărat al cuvîntului. În transpunerea artistică a acestei experiențe scriitorii au creat piese politice de mare acuitate, drame sociale puternice și chiar tragedii atunci cînd din faptele adevărate au fost desprinse sensurile lor universale. Destinul Annei Frank este un exemplu de eveniment tragic transformat în operă de artă cu toate semnificațiile proprii acestui gen. Lirismul și abstractizarea din *Oedip salvat* au diluat însă încordarea tragică urmărită de autor, sensurile filozofice și umane ale piesei fiind receptate mai mult pe plan intelectual, prin entuziasm și admirație, și mai puțin prin comoție directă.

Eroicul se deosebește de tragic și prin claritatea cu care se descoperă sensurile personajelor, prin înlăturarea echivocului și a ambiguității. Or, în cele două piese, în *Prometeu* și *Oedip salvat*, pe prim plan avem valoarea etică a unui model de comportament, Prometeu fiind indentificat cu sacrificiul voluntar pentru oameni, iar Oedip cu lupta pentru realizarea idealurilor morale cu prețul celor mai cumplite suferințe. Oedip a ucis fără de voie și autorul insistă asupra crimelor trecute, dar și asupra răscumpărării lor prin remușcări și pedeapsa voluntară. Eroul se află la capătul puterilor rătăcind în căutarea Colonos-ului, limanul

[9] Fr. Engels, *Scrisoare către Lasalle*, în K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1957, p. 151.

suferinţelor lui. Spre deosebire de Antigona antică, aici fiica lui simbolizează îndemnul către resemnare, acceptarea poruncilor zeilor, chiar dacă acestea înseamnă noi crime: « Cere-le lor îndrumarea salvatoare. Cere-le lor să ne scoată la lumină ». OEDIP: « Cine sînt ei şi cine sînt eu? Ei, trăsnetul infernal care-mi culcă de-a curmezişul drumului copaci. Ei, întunericul care m-a cuprins de dincolo de fiinţă. Ei, stînca piezişă în care mi se-nfundă drumul drept. Eu, ispăşitorul păcatelor în care m-au împins ei ». În perimetrul eroicului noi ne aflăm alături de personaje cu toată fiinţa noastră, printr-o identitate de idealuri şi convingeri. În antichitate, corul chema la obligaţia acceptării limitelor; contradicţia fundamentală dintre necesitatea de a te realiza în infinitul vieţii spirituale şi obligaţia de a renunţa la aceasta pentru a-ţi găsi împlinirea în condiţiile mărginite ale acestei existenţe era rezolvată în favoarea celei din urmă. Eroii erau avertizaţi în permanenţă de nenorocirile lor, conştiinţa valorii individuale fiind adeseori numită « trufie »: « Dar cel trufaş se-ntrece cu vorbe şi cu fapte . . . / Pe acela o soartă cumplită răpună-l / Ca o răsplată a trufiei nebune ».

Corului din *Oedip rege* de Sofocle i se pot găsi zeci de ecouri în *Perşii* şi *Orestia* de Eschil, în *Aias* de Sofocle, în *Heraclizii* şi *Heracle furios* de Euripide ş.a.m.d., sentimentul tragic fiind potenţat prin sublinierea contradicţiei dintre nevoia omului de a-şi depăşi condiţia dată şi îndemnul la renunţare, element dispărut din eroic. Drama eroică este în realitate forma modernă a tragediei, îndeosebi a celei bazate pe contradicţiile sociale imposibil de rezolvat pe o anumită treaptă istorică. Suferinţa, zbuciumul, chinurile din piesa eroică sînt la fel de puternice ca şi în tragedie, dar acceptarea lor conştientă, certitudinea finalului, cunoaşterea duşmanului şi a forţei lui le dau un alt sens, schimbînd — după cum am mai arătat — natura sentimentelor noastre, înlocuind « mila » şi « frica » de care vorbeşte Aristotel cu admiraţia. Eroicul de azi este tragicul de ieri, păstrîndu-se ca un dat fundamental « contradicţia dintre postulatul necesar din punct de vedere istoric şi imposibilitatea realizării sale practice », privite însă din perspectiva timpului, cu optica zilei de azi. În momentul ciocnirii lui Prometeu cu Zeus, tiranul are forţa de a-l pedepsi pe răzvrătit, dar certitudinea lui şi a noastră este că despoţii vor cădea, viitorul devenind astfel mai puternic ca prezentul. În tragedie prezentul îi ţine prizonieri pe eroi datorită faptului că pentru ei nu există nici o altă soluţie decît aceea a prăbuşirii şi a suferinţei. Nu orice contradicţie poate deveni însă material de inspiraţie pentru o dramă eroică, ci numai acelea care ţin de domeniul social şi istoric, adică de ceea ce poate fi realizat de om. Tot ceea ce îi depăşeşte forţele rămîne în continuare de domeniul tragicului. *Prometeu* şi *Oedip salvat* au o dominantă eroică datorită în primul rînd faptului că idealurile eroilor, aşa cum au fost ele concepute de dramaturgi, se referă numai la perfecţionarea etică şi istorică a omului: « Visat-am înjosirii să pun căpătîi / Şi, ridicînd făptura umilă din sclavie, / Să dau umanităţii mai multă armonie ».

Ca un ecou la cuvintele lui Prometeu sînt cele din *Oedip salvat*, atunci cînd se vorbeşte despre posibilitatea omului de a stăpîni partea întunecată din el însuşi: « În fiecare dintre oameni e o parte supusă zeilor şi alta care scapă acestora. În fiecare din oameni zace o parte pe care forţele din afară o stăpînesc şi o parte în care oamenii sînt singurii stăpînitori. Între cele două părţi ale plămadei stă flacăra prometeică. Pe una luminînd-o, şi pe cealaltă întunecînd-o. . . Între cele două părţi se desfăşoară o luptă titanică. Biruinţa uneia atîrnă de puterea cu care arde flacăra mistuitoare. De arde pînă la marginile fiinţei, partea întunecată se topeşte în lumina credinţei, în libertate. De arde fără spor, întunericul se abate asupra ei şi o stinge. . . ».

În eroic dispare îndemnul la resemnare existent în tragic, depăşirea măsurii devenind gestul şi fapta făuritoare de viitor. Rugăminţile mamei lui Prometeu sau supunerea Antigonei nu reprezintă înţelepciune, ci mărginire. « EUMET: Ce glas tunător răscoleşte adîncurile? OEDIP: Glasul omului! EUMET: Al cărui om? OEDIP: Al omului care sfidează puterile oarbe. Al omului care se călăuzeşte după propriile sale puteri! ».

Transformarea tragicului în eroic nu înseamnă — după cum am mai arătat — distrugerea grandorii tragice, ci rezultatul firesc al evoluţiei omului pe drumul cunoaşterii, dispariţia, acolo unde a fost cu putinţă, a contradicţiilor dintre « postulatul necesar din punct de vedere istoric » şi « realizarea lui practică ». În faţa omului însă nu sînt numai limite care pot fi învinse, ci şi cele pe care nu le va putea depăşi niciodată.

Limitele condiției umane și prezența lor în tragedia românească de inspirație antică. Cheia tragediei e moartea. Nu putem pătrunde sensurile și tensiunea specifică acestui gen dacă nu-l vedem legat de acel moment al evoluției conștiinței umane cînd moartea a fost văzută ca o distrugere a unor valori de neînlocuit, cînd individul n-a mai putut fi suplinit de ceilalți membri ai colectivității, cînd a încetat semnul de egalitate între oameni. Hamlet își regretă tatăl pentru că niciodată și nicicînd nu se pot găsi adunate la un loc toate calitățile lui: «... privește-aici, acest portret, și-acesta; / Doi frați sînt zugrăviți. Vezi ce lumină / Domnea pe această frunte; cîrlionții / Luceafărului; Jupiter la chip... / El a fost soțul tău; vezi ce urmează / El este soțul tău; ca o mălură / Ce-și seacă fratele cel bun...» [10].

Jelirea morților în tragedie nu înseamnă numai păreri de rău, ci și încercarea de a învinge dispariția fizică prin păstrarea amintirii, memoria urmașilor fiind lăcașul nemuririi. Evul mediu a înlocuit imaginea Hadesului populat cu umbre fără simțiri cu aceea idealizantă a paradisului, dispărută însă odată cu Renașterea. Lupta împotriva morții redevine astfel elementul principal al tragediei rămas ca o condiție esențială a acestui gen pînă în zilele noastre. Necesitatea transformării morții dintr-un fapt biologic într-unul cultural s-a accentuat cu trecerea timpului. Combaterea sfîrșitului natural nu se transformă însă în tragedie în găsirea unei vieți matusalemice, ci în descoperirea unui sens major, a unui scop superior. *Back to Metuselah* de G. B. Shaw rămîne un paradox amuzant, în timp ce *Afacerea Macropoulos* de Karel Čapek surprinde cu tristă ironie destinul omenesc normal, moartea fiind în toate timpurile încheierea firească a ființei noastre biologice.

Transformarea dispariției noastre fizice într-un act uman este un element esențial al sentimentului tragic încă de la începutul lui, înfrîngerea lui Thanatos, cîntarea vieții fiind însăși esența sărbătorii de primăvară, semnificația majoră a Marilor Dionisii. Antigona știe că va muri, dar moartea ei înseamnă viața și curaj pentru ceilalți. Pe Aias nu-l opresc de la moarte nici lacrimile soției și nici ale copilului său, deoarece numai aceasta îi poate reda onoarea, spălînd pata de rușine de pe numele lui, al familiei, al strămoșilor și al urmașilor. Adevărata victorie asupra morții o avem în *Iphigenia la Aulis*, unde jertfa unui individ ajută țării întregi.

Spre deosebire de Victor Eftimiu și Radu Stanca, care în tragediile lor au inventat mersul acțiunii, situații și personaje noi, adîncind și amplificînd sensurile primordiale ale eroilor, Mircea Eliade respectă în *Iphigenia* aproape în întregime structura euripidiană, problema centrală rămînînd aceeași ca și în *Iphigenia în Aulis*, adică învingerea fricii de moarte și a părerilor de rău pentru pierderea vieții, sfîrșitul devenind practic un început. Mult mai nuanțată decît la autorul antic apare atitudinea celorlalte personaje față de moarte, scara începînd cu bucuria soldaților, cu indiferența lor, cu frica, terminîndu-se cu disperarea mamei și a iubitului.

Pentru soldați moartea Iphigeniei este binevenită: « AL II-LEA SOLDAT: Artemis cere o jertfă. VOCI DIN STÎNGA: Să i-o dăm! Să i-o dăm dacă o cere Artemis. AL II-LEA SOLDAT: Dar e o jertfă omenească. VOCI DIN DREAPTA: Să-i dăm și o jertfă omenească! Altminteri murim de foame tot așteptînd vîntul prielnic! AL II-LEA SOLDAT: Dar ea nu cere om de rînd, ci vlăstar de viță regală! VOCI DIN CENTRU: Așa se și cuvine! Jertfă omenească de neam mare».

Agamemnon nu este numai un conducător de oști, un rege și un tată ca la Euripide, ci și un om ambițios, jertfa fiicei lui fiind plata pentru putere. « E greu, mi-e foarte greu! Nu bănuiam că se plătește atît de scump puterea. Nu știam că trebuie să-ți ucizi copilul ca să cucerești o împărăție».

Diferențe interesante avem însă în primul rînd în structura eroinei principale, Iphigenia apărînd în fața noastră mult mai bogată sufletește decît în antichitate, cu reacții variate, trecînd de la lirismul cel mai pur la croismul voluntar. Plină de dragoste de viață, de dorința de iubire, ea suprapune visele peste realitate și realitatea peste vise. Îl iubește pe Achile cu toate că nu l-a văzut niciodată. Îl iubește pentru că l-a văzut cu ochii minții și vrea să i se dăruiască: « Mamă, spune-mi dacă ochii mirelui meu ard ca două văpăi nestinse, dacă

[10] Traducere Dan Duțescu și Leon Levițchi.

fruntea lui e luminată de un luceafăr». Nu este greu de recunoscut influența eminesciană, visul romantic al iubirii desăvîrșite. Luceafărului îi este imposibil să întîlnească fericirea pe acest pămînt; tema neînțelegerii, a lipsei de comunicare dintre oameni constituind nu numai un motiv de predilecție romantic, ci și o justificare favorită pentru ironia romantică, pentru refugiul în disprețul sarcastic al geniului «neînțeles». Dar găsirea echilibrului în dispreț și în retragere duce la distrugerea sentimentului tragic, de aceea Mircea Eliade, urmărind în primul rînd realizarea acestuia, a eliminat obstacolele de natură individuală. În literatura noastră Luceafărul trebuia să întîlnească și ființa ideală și aceasta nu poate fi alta decît Iphigenia, femeia capabilă să se sacrifice pe sine pentru a ajunge alături de el în nemurire: «Îl întîlnesc mereu din acel cutremurător ceas cînd m-a vestit mama, la Micene, de nunta mea apropiată. Și îi vorbesc necontenit de-atunci. Buzele lui însîngerate, ochii lui adînci în care nu poți privi fără să nu te pierzi, fruntea lui luminoasă, înaltă și palidă... Și cuvintele lui de dragoste, poate vreo gură omenească să le rostească vreodată? Ca o otravă nespus de dulce, ca un farmec de pe alt tărîm, așa mă tulbură și-mi răpește mintea apropierea lui... Iubirea aceasta am învățat-o anevoie, căci, la început, pasul iubitului mă-nspăimînta și înfățișarea lui de zeu îmi împietrea sîngele, îmi oprea inima în loc. Cît de amară e dulceața iubirii, cît de viu se împleteste dragostea cu moartea! În fața iubitului meu, nu mai știam dacă trăiesc cu adevărat sau mă topesc în ne ființă. Și ce groază mă cuprindea la gîndul morții, la gîndul că mă voi despărți de el, că nu-l voi mai avea niciodată aproape...».

Eroul tragic antic era individul ajuns la conștiința valorii individuale, păstrînd însă puternică amprenta datoriilor lui față de colectivitatea sau comunitatea căreia îi aparținea. Aias se omoară pentru a salva onoarea lui, a strămoșilor și a urmașilor, Admet acceptă moartea Alcestei pentru că e rege și tată de familie și dispariția lui ar fi lăsat o țară fără apărare și copii fără sprijin. Pînă și Iason o părăsește pe Medeea pentru copiii lui și pentru cei ce se vor naște și cărora trebuie să le lase un loc sub soare, o casă, o patrie.

Eroul renascentist era un individualist convins. El se gîndește în primul rînd la el, stăpînit de pasiuni puternice, însetat de împliniri majore; coincidența dintre aceste pasiuni și mersul înainte al vieții transformîndu-l în Hamlet, în Romeo sau în Macbeth, în purtătorul de cuvînt al vieții sau, dimpotrivă, în cel ce «ucide somnul», Mircea Eliade păstrează la eroina lui conștiința valorii individuale dezvoltată la maximum, adăugîndu-i însă și capacitatea de a se sacrifica pentru alții, de a se regăsi pe sine în fericirea celorlalți. «De ce să-ți ascund că aștept nunta mea ca o desăvîrșire», îi spune ea surorii mai mici, dar fericirea nu o poate concepe în afara unei perfecțiuni imposibil de atins în condițiile normale. Un oracol i-a prezis lui Achile că va fi mulțumit alături de Iphigenia, trăind liniștit ani mulți, însă fără fapte de glorie și fără strălucire: «IPHIGENIA (Ridicîndu-se palidă): Cumplit oracol, într-adevăr! CHRYSIS (Mirată): Credeam că are să te bucure, auzindu-l. Nu înțeleg de ce tu îl găsești cumplit. Căci oare nu vei fi fericită însoțindu-te cu Achile? Nu veți trăi amîndoi pînă la adînci bătrînețe? (...) IPHIGENIA: Dar nunta mea va fi, în același timp, mormîntul gloriei lui (...) pentru un erou, singura mireasă care se cuvine e gloria. Răpindu-i eu moartea timpurie îi răpesc totodată gloria. Va găsi în brațele mele blînda fericire pe care a prevestit-o oracolul, dar tot în brațele mele își va uita cea dintîi datorie a lui: lupta, setea victoriei (...) Nu voi putea uita că, păstrîndu-l pentru mine, îl silesc și pe el să se piardă (...)». Iphigenia preferă să moară pentru că vrea absolutul, sacrificiul ei pentru ceilalți, pentru Helada, însemnînd totodată și realizarea ei deplină. Coincidența dintre idealul ei de autodepășire și obligațiile ei civice nu distruge sentimentul tragic, ci — aici e meritul dramaturgului — îl adîncește, îl duce la ultimele lui limite, dispariția fizică a Iphigeniei însemnînd pieirea unui potențial de viață desăvîrșit, a unor valori imposibil de înlocuit. Sentimentul tragic este extrem de puternic pentru că izvorăște din contradicția de nerezolvat între nemărginirea idealului de viață al Iphigeniei și imposibilitatea împlinirii lui aici pe pămînt. Moartea eroinei nu are nimic din resemnarea creștină sau din pasivitatea martirilor, ci înseamnă o extraordinară concentrare a forțelor omenești pentru a ajunge la absolut, acceptînd voluntar limita.

Tragică e în primul rînd împotrivirea Iphigeniei la chemarea lui Achile, chemarea vieții.. «ACHILE: N-am ascultat vreodată de altă privire și nici glas de fecioară nu mi-a

îndrumat pînă acum viața. IPHIGENIA (cu privirile răpite de ochii lui Achile): Nici eu n-am cunoscut vreodată alt farmec Achile... Cuvintele pe care mi le spui sînt mai dulci decît ambrozia cerească, iubitul meu. Cît de înfiorătoare e apropierea ta, acum, în cele din urmă ceasuri... ACHILE: Ele sînt doar începutul unei lungi călătorii în care vom păși mereu alături, Iphigenia. IPHIGENIA: Călătoria noastră împreună nu va începe pe pămînt, iubitul meu... ».

Niciînd sentimentul tragic nu a fost mai puternic decît în această piesă în care totul pledează pentru viață și totuși eroii trebuie să renunțe la ea, nu numai pentru că ea înseamnă trădare față de ai lor, ci și pentru că Iphigenia visează o iubire ideală și absolută. Contradicția tragică este de nerezolvat în condiții normale, soluția ei fiind numai în moarte, adică în dispariția elementului potrivnic, or aici potrivnică este însăși viața la care eroii au dreptul.

Iubirea era o slăbiciune în ochii grecilor, un sentiment prea personal, prea circumscris pentru a fi compatibil cu măreția eroului tragic. Ca un adevărat om al epocii moderne, Goethe se revoltă în fața unei asemenea poziții, spunînd despre Antigona că nu crede că afirmația ei legată de soțul și copiii pentru care n-ar fi făcut nici un sacrificiu îi aparține lui Sofocle: «pasajul (...) rostit de o femeie condamnată la moarte strică tot tragismul situației. Mi-ar face mare plăcere dacă s-ar găsi vreun filolog care să ne arate că pasajul acesta a fost adăugat ulterior» [11]. Nu s-a găsit însă nici un cercetător pentru a împlini această dorință și nici nu se va găsi, deoarece cuvintele Antigonei exprimă cu exactitate poziția față de dragoste în lumea greacă, diferită fundamental de concepția despre realizarea individului proprie epocii noastre. Începînd cu Renașterea, iubirea a devenit o modalitate de împlinire a personalității umane, fiind cel mai intim și cel mai unic dintre sentimente; el este și un element de măsurare a umanității și a sensibilității. Dragostea, așa cum se reflectă în operele de artă modernă, înseamnă o posibilitate de înfrîngere a limitelor prin comunicarea cu altă ființă, dar păstrarea pură a acestui sentiment nu este posibilă din pricina instabilității lui; apelul la moarte, adică la certitudinea absolută a naturii umane, fiind o obligație pentru fixarea lui în afara timpului și a spațiului. Aspirația infinită, condiția conștiinței pure, ajunge în *Iphigenia* la conflictul ireductibil cu limitele, adică cu condiția noastră ca ființe omenești, în fond, cu singura noastră realitate! « De ce-mi tulburi bucuria vorbind în neștire despre o lume care nu e a noastră», îi strigă Achile Iphigeniei, îngrozit de fuga ei către moarte. « Ce-avem de-a face noi, muritorii, cu lumea de dincolo, cu tărîmurile sufletelor și ale zeilor?». Iphigenia îi cere însă moartea pentru că numai astfel «dragostea înflorește fără să se mai ofilească». *Iphigenia* rămîne un exemplu de sacrificiu voluntar pentru patrie, dar în același timp și piesa imposibilității de a înfăptui condițiile ideale ale lumii imaginate în datele finite ale existenței pămîntești. «Ia bine seama ce faci, Iphigenia! Gîndește-te bine! Căci nu te vei mai întîlni a doua oară cu viața! Nu e dar mai de preț ca viața. Nimic nu e mai scump omului decît tinerețea și frumusețea! ». Chemarea lui Achile este chemarea vieții normale, dar oare omul se poate mulțumi numai cu ea? Nu este el oare o creație a lui însuși? Și umanitatea lui nu a fost în permanență o depășire a limitelor, o ridicare către nemurire, chiar dacă aceasta nu este în altă parte decît în amintirea oamenilor? Achile nu o mai poate opri pe Iphigenia pentru că ea se află pe pragul de a înfrînge limitele naturii umane: « Căci trupul și sufletul meu nu vor rodi pe pămînt, unde toate sînt trecătoare și izvorîte din durere... Sufletul Iphigeniei va da viață unui mare război, unui îndepărtat vis! Acolo mă veți găsi întotdeauna pe mine, în faptele voastre eroice, în visul vostru cel mai de preț».

Mircea Eliade nu a avut nevoie de miracolul antic pentru a încheia istoria Iphigeniei, finalul ei fiind moartea pămîntească și nemurirea în conștiințe, înfrîngerea obstacolului de care vorbește Hegel, definind tragicul, fiind dispariția ei fizică, flăcările care-i cuprind rugul și înroșesc cerul. În *Iphigenia* întîlnim o admirabilă întruchipare a tragicului hegelian, conflictul fiind între poli opuși categoric, chiar dacă aceștia sînt chemarea vieții normale

[11] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, București, 1965, p. 566—567.

și nevoia de a realiza absolutul: « contradicția nerezolvată care poate, desigur, să se manifeste în cuprinsul realității, dar care nu se poate menține în ea ca ceva substanțial și cu adevărat real, ci își găsește propriu-zis dreptul la existență numai în faptul că se suprimă pe sine ca o contradicție » [12]. Hegel nu dezbate justețea sau valabilitatea scopului pentru care luptă eroul tragic, ci faptul că el nu-l poate realiza decît distrugîndu-se. Și nicicînd nu am fost mai în miezul tragicului, decît în *Iphigenia* de Mircea Eliade, atunci cînd eroina le cere soldaților să se bucure de moartea ei, dar nimeni nu se bucură, pentru că pieirea unei ființe umane e o lezare a normalului.

Născută în cadrul ritualurilor de primăvară, preamărind viața și renașterea, tragedia a vorbit despre moarte și suferință, găsindu-le organic legate de înviere și bucurie, acestea din urmă neputînd exista dacă nu erau privite ca depășirea unei condiții anterioare. Prin suferință era întotdeauna stabilită o ordine morală superioară, prosperitatea Atenei datorîndu-se lui Oedip, victoria asupra Troiei sacrificiului Iphigeniei, focul și meseriile durerilor lui Prometeu. Spre deosebire însă de acele opere în care moartea părea că rămîne biruitoare, în *Alcesta* Euripide a dezvăluit direct, aproape alegoric, semnificația sărbătorii de primăvară, încheindu-și opera cu readucerea eroinei în casa soțului ei.

Pe Dan Botta nu l-a interesat însă soluția utopică a autorului antic, ci tragismul destinului omenesc, a omului care nu poate accepta viața ca un dat biologic, ci numai ca un dat uman și cultural, preferînd dispariția fizică unei existențe mediocre. Tragicul în *Alkestis* se află în conștiința chinuitoare a neputinței puterilor omenești, a imposibilității de a învinge moartea. Autorul român a redat istoriei lui Admet și a Alcestei întreaga ei dimensiune tragică, punînd accentul pe ceea ce îl depășește pe om, pe dușmanul neînfrînt de nici un Heracles apărut în chip miraculos. « Tragic e tot ceea ce ține de « fatum », de necesitate, ceea ce pune în chip radical și în șah libertatea umană » [13]. Definiția dată de cercetătorul francez Jacques Madaule sentimentului tragic în opera lui Paul Claudel poate constitui un punct de vedere interesant și care, la o privire superficială, poate fi extins și asupra lucrării lui Dan Botta, punînd-o sub semnul unui fatalism distrugător și ineluctabil. Și totuși, în lucrarea autorului român tragicul nu constă în lupta cu o fatalitate oarbă, ci în faptul că viața nu poate fi trăită decît atunci cînd are un sens superior, cînd e umană prin idealurile ei și măreață prin semnificația ei. Admet luptă împotriva morții pentru că existența lui e plină de lumină și dragoste, pentru că ea înseamnă în primul rînd Alkestis: « Mi-e sufletul întristat pînă la moarte / Tu cugetă, sînt tînăr, pe Alkestis, / Visul imens al anilor mei tineri, / O am. Ea e Regina, e soția mea ».

Ca și în *Iphigenia*, și în *Alkestis* singura existență a omului este aceasta de pe pămînt. Numai aici e fericit și nefericit, numai aici cunoaște durerile și bucuriile, lumina și noaptea. A iubi această viață este o datorie a fiecărui om, condiția existenței lui. Întrebuințînd modalități proprii alegoriilor medievale, Dan Botta aduce în fața noastră un Orb, un Olog și un Paralitic, la fel de îndrăgostiți de viață ca și Admet. Dar lupta eroului împotriva morții dispare în clipa în care o pierde pe Alcesta: « Cu moartea ei n-am ce face! Vreau să mor eu! Vino îndat, dă-mi moartea mea, dă-mi moartea. . . ». Eroul modern nu se mai gîndește acum la ceilalți dacă nu se poate realiza plenar mai întîi pe el însuși. Admet fără Alcesta nu este decît o umbră, tot așa cum nici Romeo nu există fără Julieta și nici Othello fără Desdemona. Spre deosebire de tragedia euripidiană, unde eroina este redată vieții, la Dan Botta Admet este cel care moare, găsindu-și astfel împlinirea.

Grandiosul și sublimul se află dincolo de măsură și tragedia este genul artistic creat pentru a reda imaginea lor. Schimbările care au avut loc în structura tragediei contemporane, deosebirile față de antichitate sînt normale, coincizînd cu modificările din concepția noastră de viață, dar trebuie să recunoaștem că datele de bază ale acestui gen, adică ciocnirea cu limitele condiției umane și nevoia imperioasă de a ne organiza existența după imaginea ideală, creată de mintea noastră, sînt aceleași. Pînă și poezia a rămas o obligație a tragediei și autorii români au înțeles foarte bine acest lucru atunci cînd și-au realizat operele respectînd

[12] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, trad. D. D. Roșca, București, 1966, p. 595—596.

[13] Jacques Madaule, *Le Tragique chez Claudel*, in *Le Théâtre tragique*, Paris, 1965, p. 421.

în primul rînd legile poetice. Fie că au trecut substanța filozofică a tragediei antice în melos, cum este cazul lui George Enescu în *Oedip* și al lui Dimitrie Cuclin în *Agamemnon*, fie că au utilizat versul, ca Victor Eftimiu, Nicolae Iorga și Dan Botta, sau proza, ca Radu Stanca și Mircea Eliade, scriitorii noștri au creat pagini de poezie elevată prin frumusețea caracterelor și apelul la fapte cu sensuri largi, cuprinzătoare. « Prezența unei transcendențe în acțiune implică un mod de expresie bazat pe evocare, pe incantație, un mod poetic » [14], afirmă Henri Gouhier subliniind necesitatea poeziei într-o tragedie. Acestei cerințe i-au răspuns pe deplin autorii noștri, refuzînd cotidianul chiar și atunci cînd au apropiat psihologia eroilor de cea contemporană. Dar elementul poetic cel mai important din lucrările românești îl găsim în puritatea morală a eroilor, în ocolirea situațiilor ambigue. Niciodată iubirea descrisă în piesa românească de inspirație antică nu va fi aceea dintre Oedip și Iocasta, ca la Hugo von Hofmannsthal, iar Electra nu va fi niciodată supusă impulsurilor biologice. La George Enescu, la Radu Stanca sau la Victor Eftimiu în *Thebaida*, Oedip își păstrează neștirbite sensurile lui majore de luptător pentru umanitate, iar Electra va fi mînată numai de dragostea ei de adevăr și justiție. Prometeu rămîne în continuare un luptător pentru oameni și Iphigenia și Alcesta eroine gata de sacrificiu, pentru patria și familia lor.

LE SENTIMENT TRAGIQUE DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN D'INSPIRATION ANTIQUE

RÉSUMÉ

Les attaches avec l'héritage culturel et spirituel grec, avec la substance artistique et éthique des grandes tragédies antiques ont constitué une des permanences de la vie culturelle roumaine. La présente étude nous montre que les traductions de la dramaturgie grecque, les pièces choisies pour être jouées et celles qui ont servi de source d'inspiration aux auteurs roumains sont celles dont les héros sont entraînés dans un effort de se dépasser, luttant pour atteindre la perfection de l'existence humaine, pour créer des valeurs morales nouvelles, un nouvel ordre social.

En analysant les pièces roumaines d'inspiration antique: *Prometeu*, de Victor Eftimiu, *Oedip salvat*, de Radu Stanca, *Iphigenia*, de Mircea Eliade, et *Alkestis*, de Dan Botta, l'auteur fait ressortir quelques particularités du tragique dans le contexte de la spiritualité roumaine et montre que l'héroïsme représente l'évolution normale d'un tragique issu des contradictions sociales. *Prometeu* et *Oedip salvat* sont des tragédies héroïques parce que l'idéal des héros a été la perfection morale de l'homme, son affranchissement de l'esclavage, l'exacerbation de son orgueil d'homme, le dépassement du concept de guerre en tant que nécessité vitale — autant de postulats que le temps a en partie comblés, tout en traçant la voie de leur accomplissement à l'avenir.

Cependant, les contradictions qui tiennent de la nature humaine, tel le désir d'atteindre l'absolu et la lutte contre la mort, continuent à appartenir au domaine du tragique. L'*Iphigénie* de Mircea Eliade n'est pas seulement un hymne dédié au sacrifice consenti pour la patrie, mais représente, en premier lieu, l'aspiration vers la perfection et l'impossibilité de l'atteindre autrement que par la mort. Dans *Alkestis*, Dan Botta pose devant nous le problème de la vie, qui ne vaut être vaicue que si elle est empreinte d'une signification élevée, majeure.

[14] Henri Gouhier, *Tragique et Transcendance*, in *Le Théâtre tragique*, p. 481.

TEATRELE NAȚIONALE ȘI SOCIETATEA SOCIALISTĂ

Vorbind despre teatrul românesc contemporan, teatru al epocii socialiste, înțelegem manifestările acestei arte pe multiple planuri — dramaturgie, arta actorului, regie, scenografie, învățămînt de profil, teatrologie — din ultimele trei decenii, timp în care existența teatrului a cunoscut adînci transformări de structură și de orientare, reflexe, în plan ideologic și estetic, ale proceselor revoluționare săvîrșite în temeliile social-politice și economice ale României. Concomitent cu marile acțiuni de clasă care marchează începutul revoluției populare și trecerea la revoluția socialistă, Partidul Comunist Român a direcționat și dezvoltarea literaturii, muzicii, teatrului, cinematografiei, artelor plastice spre împlinirea idealurilor clasei muncitoare, căutînd și găsind modalitățile cele mai adecvate de a-i apropia pe creatori de popor, de filozofia materialistă, de ideologia marxistă.

Evoluția teatrului românesc în ultimul deceniu se află sub semnul unor momente cruciale care s-au produs în viața ideologică și politică a societății noastre și al unor importante documente de partid, elaborate și transpuse în practică din 1964 pînă astăzi. Teatrul, alături de celelalte arte, ca formă de manifestare a conștiinței sociale și a idealurilor naționale, trăiește un puternic reviriment, obiectivele lui — imediate și de perspectivă — sînt așezate pe baze mai judicioase, universul de creație se extinde considerabil. Documentele de partid din iulie și noiembrie 1971, Programul Partidului Comunist Român elaborat de Congresul al XI-lea și hotărîrile Congresului educației politice și al culturii socialiste au stabilit un program ferm, care cere intensificarea rolului militant al teatrului, ca instituție națională de însemnătate majoră în opera de educare patriotică, cetățenească a publicului și ca factor de propagare a ideologiei partidului. În acest context o importanță deosebită se acordă, cum este și firesc, teatrelor naționale.

TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAȘI (1945—1975)

de MIHAI FLOREA

După alungarea trupelor naziste și eliberarea întregului teritoriu al țării, Teatrul Național din Iași, în drum spre casă (revenind din refugiul de la Jimbolia), s-a oprit pentru o microstagiune la Sibiu: 6 ianuarie — 20 mai 1945. Pe scena Teatrului Comunal din acest oraș, în regia lui Ion Diacu Xenofon și Manole Foca și în decorurile lui Th. Kiriakoff, au fost montate spectacole de calitate cu piesele *Nora* de Ibsen, *Mama* de Karel Čapek și altele. Deschiderea stagiunii 1945/1946 are loc la Iași, în clădirea proprie, reparată în pripă și adusă în stadiul de a putea găzdui spectacole. În absența unei dramaturgii proprii, care să surprindă noile procese social-politice și profundele mutații în conștiința oamenilor, se aleg lucrări mai vechi, care pot contribui la ivirea unui nou climat în teatru și la orientarea publicului spre piese cu mesaj social-uman clar. Se aleg, astfel, dramatizarea *Ion*, făcută de Mihail Sorbul după romanul lui Liviu Rebreanu, *Tache, Ianke și Cadîr* de V.I. Popa, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu, piese ce generează bune transpuneri scenice și determină afluență de public.

În această perioadă de tranziție, de permanente transformări, de căutări pe linie organizatoric-administrativă, de largi investigații repertoriale, de cristalizare a unui profil nou, potrivit noilor împrejurări istorice pe care le trăiește țara și comandamentelor lor social-educative noi, un fapt caracterisitc este fluctuația cadrelor de conducere, relativ frecventa succesiune a directorilor teatrului. După ce instituția avusese ca director pe profesorul Andrei Oțetea pentru o stagiune (1945/1946), tot pentru o singură stagiune (1946/1947) devine director al Teatrului Național ieșean profesorul Nicolae I. Popa, fratele dramaturgului Victor Ion Popa; la rîndu-i, N.I. Popa va trece directoratul, tot pentru o stagiune (1947/1948), scriitorului Marin Iorda. În condițiile acestei rapide schimbări de directori, nu se poate vorbi de o stabilitate în programul instituției, de o perspectivă de lucru, de o formulă repertorială gîndită pentru o perioadă mai lungă. Sînt de semnalat, în acești ani, revenirea la piese românești care-și dovediseră capacitatea de a rezista în confruntarea cu timpul și cu publicul, ca *Domnișoara Nastasia* de George Mihail Zamfirescu, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian și *Mușcata din fereastră* de Victor Ion Popa, și, concomitent, ca un act de încredere în forțele tinere ce se îndreptau spre teatru, promovarea unor lucrări noi, încurajarea unor debuturi, cum este acela al foarte tînărului Alecu Popovici, autorul piesei *Rățoiul*. Tot acum începe contactul publicului ieșean cu dramaturgia sovietică (în stagiunea 1947/1948 se prezintă *Chestiunea rusă* de C. Simonov) și are loc reîntîlnirea cu cîteva capodopere ale literaturii ruse: dramatizările *Crimă și pedeapsă* și *Frații Karamazov* după Dostoievski, *Mama* de Gorki. În ceea ce privește reprezentarea clasicilor ruși, Teatrul Național din Iași avea o bogată și nobilă tradiție din perioada interbelică, în care gloria scenei ieșene, Aglae Pruteanu, întruchipase, în chip memorabil, într-o

 STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 23, P. 41—50, BUCUREȘTI, 1976

manieră profund realistă, personaje feminine celebre în *Învierea* și *Anna Karenina* de Tolstoi, în *Furtuna* și *Floarea de pădure* de Ostrovski, în *Căsătoria* de Gogol, în *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski.

În stagiunile 1949/1950 și 1950/1951, director al instituției este Alexandru Șahighian, care colaborează în compartimentul regie cu I. Diacu-Xenofon, Iosif Ligheti, Nicolae Moldoveanu, N. Al. Toscani, Nello Bucevschi. Acum încep să pătrundă pe scena Teatrului Național din Iași primele lucrări originale din noua dramaturgie, în care-și găsesc oglindire procese, fapte, chipuri din realitatea imediată, eroi ai muncii industriale și ai muncii ogoarelor, figuri de comuniști. Se reprezintă, astfel, *Minerii* de Mihail Davidoglu (1 decembrie 1949), *Se face ziuă* de Maria Banuș (25 octombrie 1950), *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu (2 iunie 1951). O altă premieră cu o piesă originală este evocarea lui Mircea Ștefănescu, *Matei Millo* (*Căruța cu paiațe*) care aici, la Iași, unde marele actor și-a început cariera la jumătatea secolului al XIX-lea, a avut adînci semnificații omagiale și puternice ecouri în rîndul publicului ce moștenea o asemenea veche și glorioasă tradiție teatrală.

Lui Alexandru Șahighian îi succede actorul Constantin Sincu, care va conduce teatrul două stagiuni (1951/1952 și 1952/1953). Spectacolele prezentate acum poartă semnătura regizorilor amintiți mai înainte și pe aceea a unui nou colaborator, Victor D. Bumbești. Drumul dramaturgiei nou create se lărgește de la un an la altul și pieselor montate anterior li se adaugă *Anii negri* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru și *Oameni de azi* de Lucia Demetrius. Tot o premieră o constituie și *Ochiul babei*, dramatizare după Ion Creangă de autorul ieșean George Vasilescu. Promovarea dramaturgiei datorate unor condeie locale va constitui o preocupare constantă a Teatrului Național din Iași, de la începutul deceniului al șaselea pînă în zilele noastre. Acestui început îi vor urma *Harap Alb* și *Stan Pățitul*, dramatizări după Ion Creangă, semnate tot de George Vasilescu, *Grădina cu trandafiri* și *Duet*, ambele de Andi Andrieș, *Neîncredere în foișor* de Nelu Ionescu, *Tango la Nisa* și *Sîmbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, *Constelația Ursului* de Ștefan Oprea, *Istoria ieroglifică*, dramatizare după Cantemir, de Mircea Filip și Cătălina Buzoianu.

Printre reluările de mare ecou din acești ani se distinge spectacolul *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri (stagiunea 1952/1953), în care Miluță Gheorghiu are acea memorabilă creație în travesti care a intrat în antologia artei noastre interpretative contemporane, prin fantezia, umorul, verva și naturalețea actorului. Pe bună dreptate întruchiparea Chiriței de către Miluță Gheorghiu a fost apropiată de aceea clasică a primului ei creator, Matei Millo; aceeași risipă de haz, același umor suculent, aceeași degajare bonomă, aceleași inepuizabile mijloace de comedian dăruit superior. Spectacolul *Chirița în provincie* va rămîne în repertoriul permanent al teatrului, păstrîndu-și savoarea și prospețimea stagiuni la rînd.

Din 1953 pînă în 1959 director al Teatrului Național din Iași este actorul Traian Ghițescu. În consiliul artistic, alături de actori experimentați și de factori de răspundere administrativă, își aduc contribuția de prestigiu universitarii Alexandru Dima, Constantin Ciopraga, Ilie Grămadă, după cum mai înainte cu cîțiva ani poetul Mihai Codreanu, profesorii Constantin Balmuș, Jean Livescu onoraseră cu prezența lor comitetul de lectură al teatrului. O premieră de răsunet este aceea cu comedia lui Aurel Baranga, *Mielul turbat*, în stagiunea 1953/1954, spectacol în care s-au întîlnit actori din generația mai veche — Miluță Gheorghiu (Cavafu), Ion Lascăr (Cristescu), Ștefan Dăncinescu (Bontaș) — și actori din noua generație — Saul Taișler (Spiridon Biserică), Valea Marinescu (Margareta Petrescu), Adrian Tucaliuc (Ionescu-Perjoiu). De altminteri echipa actoricească, în necontenită împrospătare, primește în acești ani un grup de talente tinere, dintre care unele au rămas pînă astăzi legate de Iași (Virginia Raiciu, Virgiliu Costin, Adina Popa, Virgil Raiciu, Valentin Ionescu), iar altele s-au desprins și s-au așezat în București (Gilda Marinescu, Constantin Dinulescu). În scopul unirii cît mai eficiente a forțelor, al unei legături osmotice între darurile artistice și stilurile actorilor proveniți din școli diferite, din generații diferite, începe practica distribuțiilor duble în unele roluri. Se creează astfel posibilitatea unei fructuoase transmiteri de experiență, actorii tineri avînd prilejul să apară, concomitent cu

actorii consacrați, în roluri de întindere. Așa, de pildă, Valea Marinescu joacă în Zîna Mărilor din *Harap Alb*, în același timp cu Anny Braeschi, Florica Damian interpretează, alternativ cu Margareta Baciu, personajul Tudoriția Roșca din piesa *Orașul flăcărilor* etc.

Din stagiunea 1955/1956 o ascensiune vizibilă, o nouă treaptă de calitate înscrie activitatea artistică a Teatrului Național din Iași prin colaborarea, la început sporadică, ulterior mai susținută, cu doi regizori din generația nouă: Sorana Coroamă și Crin Teodorescu. În decembrie 1955 este prezentat un spectacol omagial Shakespeare, reunind fragmente din *Hamlet*, *Romeo și Julietta*, *Richard al III-lea*, *Visul unei nopți de vară*, *Henric al IV-lea*, în care joacă deopotrivă actori de vîrstă și actori veniți de curînd din institut. A fost un spectacol de distincție artistică și intelectuală, imprimată de regizorul Crin Teodorescu, cu colaborarea scenografei Hristofenia Cazacu.

Iașul a găzduit o întrecere zonală în cadrul celui de al II-lea Concurs republican al tinerilor actori, la care teatrul a participat cu *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson (regia Sorana Coroamă, scenografia Toni Gheorghiu). Spectacolul s-a impus prin profunzimea descifrării textului, prin acurateție și printr-o conlucrare de substanță între regie și interpreți (Gheorghe Popovici, Nicolae Veniaș, Nicolae Șubă, Constantin Sava, Virgiliu Costin, Gilda Marinescu, Gheorghe Macovei, Valentin Ionescu, Valeriu Burlacu). Acest spectacol s-a înscris printre cele remarcabile ale stagiunii 1955/1956, alături de *Horia* de Mihail Davidoglu (regia N. Al. Toscani), spectacol monumental, în care rolul Horia a prilejuit actorului Gheorghe Popovici o creație profund patriotică și de un nobil umanism, o interpretare bărbătească, vibrantă, emoționantă; de altminteri această creație i-a adus lui Gheorghe Popovici un premiu individual de interpretare, iar spectacolul, în întregimea lui, a fost distins cu premiul al doilea la concursul din cadrul *Decadei dramaturgiei originale*, desfășurat la Iași în mai 1956.

Prin cultivarea, tot mai constant, a noii dramaturgii originale, cu suflul ei de viață reală, necontrafăcută, cu conflictele ei acute — expresie artistică a puternicelor contradicții de clasă, a antagonismelor din societatea românească aflată în plin proces de transformări revoluționare — , cu eroul de tip nou — muncitor, țăran, intelectual comunist, ori luptător din ilegalitate — militînd activ, pînă la sacrificiul de sine, pentru cauza partidului și pentru cauza socialismului, dramaturgie străbătută de un viu spirit partinic, Teatrul Național face un evident salt calitativ în concepția asupra repertoriului, o concepție profund înnoită, pusă în slujba idealului suprem: formarea unui om nou, a unei conștiințe național-civice noi.

Concomitent cu promovarea dramaturgiei proprii de stringentă actualitate, are loc programarea frecventă a unor valori perene din fondul original clasic. Sînt astfel reluate: *O scrisoare pierdută*, care se juca într-o versiune scenică nouă din 1949, cu actori de frunte ai echipei — Miluță Gheorghiu (Farfuridi), Nicolae Șubă (Cetățeanul turmentat), Ștefan Dăncinescu (Cațavencu), Ion Schimbinschi (Tipătescu), Mihai Grosariu (Trahanache), Eugenia Protopopescu (Zoe); *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu (cu Virgil Costin în rolul Vagabondului); opereta națională *Baba Hîrca* de Matei Millo, muzica de Alexandru Flechtenmacher, în care Miluță Gheorghiu joacă unul din cele mai reușite roluri în travesti, acela al Babei Hîrca.

În stagiunea 1957/1958 pe scena Teatrului Național din Iași s-a montat un spectacol remarcabil, elogiat de toată presa de specialitate din capitală și din provincie: *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, în regia lui Mauriciu Sekler, cu Margareta Baciu în rolul Annei Fierling. Interpreta rolului principal a marcat, cu această creație, o treaptă nouă, de profundă, reală modernitate în jocul său, a compus personajul cu luciditate, în chip analitic, fără a se lăsa cîștigată de aspectele exterioare ale datelor eroinei. Întreaga echipă — Constantin Sava, Traian Ghițescu, Florica Damian, Gilda Marinescu, Constantin Săsăreanu, Adrian Tucaliuc, Valentin Ionescu, Constantin Obadă și ceilalți — a izbutit, printr-o atentă omogenizare a mijloacelor de expresie, să construiască un spectacol emoționant-artistic și adînc politic, care s-a constituit ca o pledoarie patetică pentru pace și gravă, amplă condamnare a ororilor războiului. Spectacolul s-a înscris în cronica vremii ca un eveniment artistic nu numai în activitatea Teatrului Național din Iași, ci în viața teatrală a întregii țări în deceniul al șaselea.

Octombrie 1957. Teatrului Național din Iași îi revine misiunea de a fi cel dintîi mesager al artei teatrale românești în fața publicului din R.S.S. Moldovenească. În sala Teatrului de dramă și operă din Chișinău, la Tighina și Bălți, la Tiraspol, precum și în așezări rurale, actorii ieșeni au jucat cîteva dintre cele mai reprezentative spectacole din repertoriul curent: *Chirița în provincie*, *Gaițele*, *Horia*, *Nota zero la purtare*, din dramaturgia națională, iar din aceea universală *Școala bîrfelii* de Richard Sheridan. Judicios alcătuit, afișul turneului oferea posibilitatea colectivului artistic să-și etaleze calitățile multiple de care dispunea, într-o paletă care cuprindea comedie clasică, dramă și comedie modernă. Accentul a fost pus, după cum era și firesc, pe fondul autohton. Succesul turneului a fost imens, actorilor făcîndu-li-se numeroase și frenetice manifestări spontane de simpatie și de prețuire din partea publicului prezent la spectacole.

În număr mare, piesele originale cu problematică actuală sau cu permanente ecouri în contemporaneitate pătrund pe scena ieșeană în următoarele două stagiuni (1958/1959 și 1959/1960): *Anii negri* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Povestea Unirii* de Tudor Șoimaru, *Poarta* de Paul Everac, *Partea leului* de Constantin Teodoru, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc. Actorii Teatrului Național, animați de idealul făuririi noii societăți, și-au dăruit talentul pentru întruchiparea omului nou, în mod cît mai convingător, făcînd din acele personaje care transmit mesajul umanist socialist eroi îndrăgiți de public pentru trăsăturile lor morale, pentru fermitatea caracterului lor, pentru profilul lor de luptători angajați în nobila misiune istorică încredințată de partid. Asemenea realizări înregistrează actorii Marioara Davidoglu, Constantin Sava, Elena Foca, Valeriu Burlacu, în piesa *Oameni de azi* de Lucia Demetrius (stagiunea 1951/1952); Gheorghe Popovici (mecanicul comunist Mihai Buznea) și Margareta Baciu (soția lui Mihai Buznea) în *Anii negri* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru (stagiunea 1958/1959), care au impresionat prin sobrietatea interpretării, prin forță de convingere, prin sinceritatea trăirii, prin înalta slujire artistică a cauzei pentru care a fost scrisă piesa; Margareta Baciu, Elena Foca, Gheorghe Popovici, Constantin Protopopescu în *Poarta* de Paul Everac (stagiunea 1958/1959), spectacol de prestigiu, aducînd în atenția spectatorilor problema unirii oamenilor de la țară «pe drumul spinos al înțelegerii», cum numise Mihail Sadoveanu calea colectivizării agriculturii; Miluță Gheorghiu, Anni Braeschi, Ion Lascăr, Carmen Barbu, Gheorghe Popovici, Margareta Baciu, Nicolae Veniaș, Marioara Davidoglu în piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu (stagiunea 1959/1960). Actorii de mai sus și ceilalți colegi ai lor, tineri și mai puțin tineri, au însuflețit și personajele multor altor piese în acești ani și în anii '60, piese cum sînt *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian și *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan (stagiunea 1960/1961), *Passacaglia* de Titus Popovici și *Neamurile* de Teofil Bușecan (stagiunea 1961/1962), *Febre* de Horia Lovinescu, *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș, *Adam și Eva* de Aurel Baranga (stagiunea 1962/1963).

În 1960 începe directoratul profesorului Ilie Grămadă, care va dura pînă în 1969, ceea ce înseamnă aproape o treime din istoria de după Eliberare a Naționalului ieșean. Chiar din prima stagiune, noul director patronează înființarea, în cadrul instituției, a unui studio experimental, în care sînt solicitați să-și valorifice resursele, inițiativele, imaginația în special tinerii interpreți în dublă ipostază: ca actori și ca regizori. Deschiderea studioului se face cu transpunerea scenică a comediei lui Aurel Baranga, *Siciliana*.

Din stagiunea 1962/1963 Teatrul Național din Iași lărgește compartimentul regizoral, începînd sau reluînd colaborări sistematice cu personalități din afara Iașului — Ion Olteanu, Crin Teodorescu, cărora li se vor alătura în anii următori Marietta Sadova, Sorana Coroamă, Gheorghe Rafael, Victor Tudor Popa, Dan Alecsandrescu, Călin Florian și alții. Într-un spectacol ca acela cu drama lui B.P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra* (stagiunea 1963/1964), sau într-unul ca acela din stagiunea precedentă cu piesa *Bulevardul Leningradului* de I.Stock, regizorul Ion Olteanu aduce prestanța îndelungatei sale experiențe de teatru, maturitatea unei viziuni clasice, îndrumînd colectivul spre ceea ce s-ar putea numi spectacole de referință sau spectacole-școală, gîndite rotund, fără denivelări, fără stridențe «moderniste», articulate solid, cu grijă egal împărțită pentru toate compartimentele: interpretare, cadru plastic, costume, recuzită, muzică de scenă etc.

Timp de cinci-șase stagiuni, cît colaborează permanent cu Naționalul ieșean, regizorul Crin Teodorescu, alături de colegii săi Ion Olteanu și Sorana Coroamă, reușește să aducă un vizibil suflu de primenire activității venerabilei instituții; ei fac din spectacolele pe care le montează momente de un relief artistic deosebit, produc o binevenită emulație în sînul colectivului, declanșînd și întreținînd un climat efervescent, de mai pronunțat intelectualism, un curent preocupat constant de înnoire, de părăsire a șabloanelor, de abandonare a experienței rutiniere. *Adam și Eva* de Aurel Baranga și *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș (stagiunea 1962/1963), *Noaptea regilor* de Shakespeare (stagiunea 1963/1964), *Bălcescu* de Camil Petrescu și *Vară și fum* de Tennessee Williams (stagiunea 1964/1965), *Din jale se-ntrupează Electra* de E. O'Neill (stagiunea 1965/1966), *Despot-vodă* de V. Alecsandri (stagiunea 1966/1967), *Opinia publică* de A. Baranga (stagiunea 1967/1968) — iată spectacole ce poartă semnătura lui Crin Teodorescu, marcînd rodnica prezență a acestui talentat regizor în echipa Teatrului Național din Iași, cu care a conlucrat ca regizor și ca om de cultură; Crin Teodorescu s-a impus ca unul dintre cele mai deschise și mai dăruite spirite dintre cele care și-au împletit destinul artistic cu acela al scenei ieșene. *Anton Pann* de Lucian Blaga și *Becket* de Jean Anouilh (stagiunea 1965/1966), *O întîlnire la Copenhaga* de Yves Jamiaque (stagiunea 1967/1968), *Noaptea Iguanei* de Tennessee Williams (stagiunea 1969/1970) sînt cîteva dintre spectacolele montate de Sorana Coroamă în acești ani la Iași, reprezentative atît pentru capacitatea și largile disponibilități profesionale ale regizoarei, cît și pentru plafonul elevat la care ajunge echipa ieșeană în urma acestor întîlniri cu un talent real, crescut pe o frumoasă cultură și dublat de un gust artistic ferm.

La sfîrșitul deceniului al șaptelea în activitatea instituției este consemnată colaborarea cu Marietta Sadova; regizor de prestigiu și experimentat cadru didactic în învățămîntul de specialitate, Marietta Sadova aduce în spectacolele ieșene — *Tartuffe* de Molière (stagiunea 1969/1970), un « coupé » Topîrceanu, prima parte, *Balada amintirilor*, cuprinzînd versuri, iar a doua parte, *Minunile Sfîntului Sisoe*, dramatizarea prozei cu același nume (stagiunea 1970/1971), *Paquito cel negru* de G.B. Shaw (stagiunea 1970/1971) — știința descifrării nuanțelor, siguranța distribuirii accentelor, atribute dobîndite într-o îndelungată carieră desfășurată pe multiple planuri: actorie, regie, pedagogie teatrală.

Cadrul scenografic, ambianța plastică a majorității spectacolelor Teatrului Național din Iași sînt realizate de cîteva talente statornic legate de scena ieșeană — Marga Ene, Hristofenia Cazacu, Doris Jurgea — cărora li se alătură sporadic, pentru o stagiune sau pentru un spectacol, colegi de la alte teatre din țară: Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Mihai Tofan, Mircea Matcaboji, Alexandru Olian, T.Th. Ciupe, Elena Forțu și alții.

În opera de revalorificare, în montări noi, a dramaturgiei românești clasice, Teatrul Național din Iași aduce pe scenă, stagiune de stagiune, pagini dintre cele mai cunoscute ca *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu (stagiunea 1963/1964), *Despot-Vodă* de V. Alecsandri (stagiunea 1966/1967), *Mama Anghelușa*, *Șoldan Viteazul*, *Barbu Lăutarul*, *Iorgu de la Sadagura* de V. Alecsandri și *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, grupate în spectacolul intitulat generic *Momente de teatru românesc* (stagiunea 1968/1969). Concomitent cu drama și comedia clasică națională se joacă, tot după o gîndire repertorială tematică de perspectivă, autori din epoca interbelică: Victor Eftimiu (*Înșir-te mărgărite*, stagiunea 1962/1963), Tudor Mușatescu (*Titanic-Vals*, stagiunea 1963/1964), Mihail Sebastian (*Jocul de-a vacanța*, stagiunea 1964/1965), George Mihail Zamfirescu (*Idolul și Ion Anapoda*, stagiunea 1965/1966). În asemenea spectacole, cele mai multe dintre ele primite cu neslăbit interes de publicul larg, atît în Iași, cît și în orașele prin care au fost prezentate cu prilejul turneelor efectuate constant, colectivele de creație (regizori, actori, scenografi) au izbutit să descopere filonul de continuitate și acea noblețe a mesajului care le fac neperimate, asigurîndu-le un loc peren în repertorii și în conștiința spectatorilor din toate epocile. Strădania realizatorilor a mers spre impactul cu gustul contemporan, cu sensibilitatea și exigențele spectatorului de astăzi; de aici spectacole moderne, alerte, despovărate de teatralism desuet în interpretare, de vechea recuzită scenică și lipsite de colbul reconstituirii muzeistice. Ele au apărut ca oglinzi actuale, fin șlefuite, în care s-au reflectat nedeformat, cu maximă fide-

litate față de structura, de esența prototipurilor, imagini ale vieții noastre din urmă cu cîteva decenii, cu un secol sau chiar mai mult.

Consecvent politicii de promovare a dramaturgiei originale nou create, Naționalul ieșean a continuat să înscrie în tot repertoriul deceniului al șaptelea nume de autori consacrați și titluri reprezentative din creația acestora — Horia Lovinescu (*Febre*, stagiunea 1962/1963), Al. Mirodan (*Șeful sectorului suflete*, stagiunea 1963/1964), Al. Voitin (*Tezaurul lui Justinian*, stagiunea 1964/1965), Aurel Baranga (*Sfîntul Mitică Blajinul*, stagiunea 1965/1966, *Travesti*, stagiunea 1968/1969) — precum și numele unor autori ieșeni care, la vremea aceea, trăiau emoțiile debutului (Andi Andrieș, Nelu Ionescu, Ștefan Oprea, Mircea Radu Iacoban). Repertoriul studioului existent în cadrul Teatrului Național din Iași a cuprins și el lucrări dramatice contemporane, unele apărute în primii ani după Eliberare, ca *Nunta la castel* de Sütö Andras (stagiunea 1962/1963), altele creații recente ca *Iertarea* de Ion Băieșu (stagiunea 1968/1969), *Visul* de Stelian Baboi (stagiunea 1969/1970), *Dacia felix* de Virginia Șerbănescu (stagiunea 1969/1970). Jucate pe scena mare sau pe aceea a studioului, unele din aceste piese originale au oferit cîtorva dintre actorii teatrului — ca Ion Lascăr sau Constantin Dinulescu — prilejul de a-și încerca darurile de regizori ; de fapt acesta și fusese unul din obiectivele avute în vedere încă de la deschiderea studioului.

Interpreții personajelor din noua dramaturgie românească au găsit în eroii cărora le-au dat viață scenică ipostaze diverse, adeseori inedite, ale omului contemporan, om angrenat plenar în efortul de edificare a noii societăți, socialiste, pe pămîntul României. În lupta cu propriile slăbiciuni sau ezitări, în lupta cu propriile rămîneri în urmă, luptă care acum, spre deosebire de deceniile anterioare, se poartă mai mult pe planul conștiinței, învîng oamenii angajați cu toată hotărîrea în slujirea cauzei partidului, învîng cei încrezători în forța colectivității, triumfă cei care susțin înaltele idealuri sociale în ciocnirile cu manifestări de individualism și care combat vehement desprinderea lașă de realități. Țesătura majorității acestor piese reprezintă pentru actori cîmpul unor deosebit de rodnice experiențe, netrăite pînă acum, confruntări artistice și nu numai artistice, pentru că acum e vorba ca actorul să-și împrumute chipul unui voievod medieval sau unui răzeș din urmă cu cîteva veacuri, dar totodată să se apropie, să se confunde cu contemporanul său militant comunist, cu confratele său de epocă, de idei, de aspirații, cu tovarășul său de muncă, de năzuințe. Acest examen a fost trecut cu remarcabile succese de către cei mai mulți dintre actorii ieșeni, indiferent de generația căreia îi aparțin sau de profilul rolurilor în care fuseseră specializați anterior.

Făcînd scurte popasuri pe firul succesiunii stagiunilor, este de consemnat o valoroasă inițiativă a regizorului Crin Teodorescu în cadrul studioului, pornită tocmai cu scopul de a sublinia lărgimea ambitusului actorului contemporan, aflat în situația de a juca, în aceeași stagiune, personaje dintr-o piesă de Al. Mirodan, eroi dintr-o comedie shakespeareană sau tipuri clasice din dramaturgia antică, devenite veritabile cariatide pentru teatrul lumii. Regizorul amintit pregătește și prezintă în stagiunea 1963/1964 un spectacol în care asamblează fragmente din *Prometeu înlănțuit* de Eschil, *Antigona* și *Oedip rege* de Sofocle, *Troienele* de Euripide. Spectacolul este o demonstrație convingătoare a capacității unui regizor de a omogeniza echipa cu care lucrează (au apărut alături și actori de formație veche și colegi din tînăra generație) și a posibilității actorului de a se plia după cerințele jocului modern, atunci cînd are de interpretat un text clasic. La fel de interesantă — și soldată cu rezultate de bună calitate — a fost și o altă experiență încercată de regizorul Crin Teodorescu, tot în stagiunea 1963/1964, în montarea *Nopții regilor* de Shakespeare. De data aceasta el a încredințat majoritatea rolurilor unor actori tineri: Teofil Vâlcu (Antonio), Virgil Raiciu (Sebastian), Marcel Finchelescu (Orsino), Gheorghe Macovei (Sir Toby), Adina Popa și Virginia Raiciu (Olivia), Cornelia Gheorghiu (Viola). Lucrînd cu actorii ca într-o universitate liberă sau ca într-un laborator unde fiecare este invitat să-și exprime creator opiniile, regizorul ajunge să construiască un act artistic remarcabil, cu multiple succese individuale și de colectiv, transformînd bătrîna comedie shakespeareană într-un spectacol « nou », modern, plin de prospețime și de tinerețe.

Două spectacole de aleasă ținută, de mare sobrietate și înalt profesionalism realizează regizorul Crin Teodorescu în stagiunea următoare, 1964/1965. Unul dintre ele este cel cu drama istorică *Bălcescu* de Camil Petrescu, piesă care nu mai văzuse lumina scenei vreme de mai bine de un deceniu și jumătate, cît trecuse de la premiera bucureșteană. Într-un cadru scenografic conceput strict funcțional, spectacolul s-a desfășurat dinamic, într-o elevată ambianță intelectuală și într-o desăvîrșită acurateță scenică. Eroul principal a găsit în actorul Constantin Dinulescu un interpret sensibil și profund, care a și fost distins, pentru creația din acest rol, cu un premiu de interpretare. Prezentat în capitală și în alte orașe, apoi transmis la televiziune, spectacolul a fost prețuit ca o adevărată efigie vie a marelui luptător și gînditor revoluționar și ca o vibrantă evocare a actului istoric de la 1848. Cel de-al doilea spectacol este *Vară și fum* de Tennessee Williams, autor pe care Crin Teodorescu, printre primii regizori de la noi, îl descoperă și-l face cunoscut publicului românesc. În *Vară și fum* joacă actori de reputație de mult stabilită — Gheorghe Popovici, Margareta Baciu — alături de Adina Popa, Gheorghe Macovei, Dorin Varga, Valea Marinescu, Carmen Barbu, Elena Bartok, din generația încă tînără, iar scenografia este semnată de Paul Bortnovschi. Tot lui Crin Teodorescu i se datorează «redescoperirea» unei piese de L. Pirandello — *Îmbrăcați pe cei goi;* jucată pentru prima dată în țara noastră în 1930, piesa pirandelliană va fi montată la Iași în stagiunea 1967/1968.

Stagiunea 1965/1966 este strălucit marcată de două spectacole realizate de Sorana Coroamă — *Anton Pann* de Lucian Blaga (cu Constantin Dinulescu în rolul titular) și *Becket* de Jean Anouilh — și un spectacol datorat lui Crin Teodorescu — *Din jale se-ntrupează Electra* de E. O'Neill (cu Teofil Vâlcu în Generalul Manon, Adina Popa, Constantin Popa, Elena Bartok și alții). Drama istorică *Despot-Vodă* a fost readusă pe afișul Teatrului Național din Iași mai întîi de Dan Nasta, apoi a fost transpusă scenic, într-o nouă viziune regizorală, de Crin Teodorescu în stagiunea 1966/1967, detașîndu-se ca unul din momentele notabile ale acestei stagiuni. Regizorul și-a propus — și a reușit — să rețină esențialul din clasica piesă a lui V. Alecsandri, din țesătura conflictului și din structura personajelor și să renunțe, deliberat, în interpretarea scenică, la fastul și încărcătura devenite — caduc — tradiționale. Concepția regizorului, modernă și pe deplin logică, și jocul despovărat de retorism al actorilor (Ștefan Dăncinescu, Margareta Baciu, Constantin Sava, Constantin Dinulescu, Adina Popa, Teofil Vâlcu, Boris Olinescu, Constantin Popa și alții) au răspuns gustului nou al unui public, el însuși înnoit de la un an la altul.

Cu aceste premiere, în care se disting și rodesc pe toate planurile (lucru cu actorii, cu compartimentul scenotehnic, preocuparea pentru mișcare, pentru plastica spectacolului și pentru coloana lui sonoră etc.) inteligența regizorilor, cultura lor întinsă pe mai multe orizonturi și în care se impune impetuos talentul lui Teofil Vâlcu (interpret și al lui Henric al II-lea în *Becket*), Teatrul Național din Iași atinge unul din pragurile cele mai înalte în drumul său din anii de după Eliberare. Se produce, în asemenea spectacole, o fericită îngemănare de forțe, de talente, o exemplară întîlnire de resurse, abil și complex valorificate.

Împlinindu-se un veac și jumătate de la primul spectacol teatral cult în limba română la Iași, Teatrului Național din localitate i-a revenit misiunea să organizeze un festival omagial, însoțit de o sesiune de comunicări științifice. Au participat, în afară de gazde, teatrele naționale din București, Cluj, Craiova. Timp de o săptămînă (20—27 decembrie 1966) publicul ieșean a putut urmări spectacole dintre cele mai reprezentative și totodată adecvate jubileului, existente în acel moment în repertoriile teatrelor prezente la festivalul care, departe de a fi pur și simplu local, cinstea de fapt o dată istorică, definitorie pentru întreaga mișcare teatrală românească.

În ultima stagiune a directoratului profesorului Ilie Grămadă, 1968/1969, Teatrul Național din Iași, deschis înnoirilor și dornic să-și păstreze tinerețea spirituală, primește cu generoasă încredere artistică pe doi foarte tineri profesioniști ai regiei, cărora le încredințează montarea unor texte clasice din dramaturgia antichității eline. Tinerei Anca Ovanez îi revine transpunerea scenică a tragediei *Troienele* de Euripide, iar Aurel Manea montează *Filoctet* de Sofocle, ambele spectacole certificînd talentul real și valoarea profesională a celor doi debutanți. Realizată în cadrul studioului, *Troienele* a avut puternic impregnat caracterul

de experiment: regizoarea a construit spectacolul pornind de la ideea apropierii actorilor și a spațiului de joc de spectatori, publicul devenind astfel « părtaș » la desfășurarea tragediei. Eliminarea distanței dintre scaunele spectatorilor și platforma pe care oficiau actorii a creat impresia de participare, de implicare a celor dintîi în desfășurarea întîmplărilor piesei și a declanșat o trăire emoțională nemijlocită, vibrantă.

În cursul aceleiași stagiuni începe colaborarea instituției ieșene cu Teatrul Național din Weimar. Regizorul Fritz Bennewitz și scenograful Frantz Hawemann au fost invitați să pună în scenă la Iași piesa *Viața lui Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. În rolul lui Galilei actorul Teofil Vâlcu dobîndește una din clarele sale biruințe artistice, prin sobrietatea și profunzimea interpretării, prin inteligenta modelare a mijloacelor de comunicare artistică. În continuarea firească a acestei colaborări, în august 1969, Teatrul Național din Iași joacă la Weimar și la Berlin *Opinia publică* de A. Baranga și *Viața lui Galileo Galilei* de B. Brecht. Ecourile acestui turneu, primul efectuat de teatrul ieșean în R. D. Germană, au fost deosebit de elogioase la adresa colectivului de interpreți, subliniindu-se sudura lui, modernitatea jocului, temperamentul actorilor și înaltul lor profesionalism. În anii următori vor continua schimburi de turnee ale Teatrului Național cu *Deutsches National Theater* din Weimar și cu Teatrul de Stat « J. Osterwa » din Lublin (R. P. Polonă).

Din luna mai 1969 la conducerea Teatrului Național din Iași vine scriitorul Corneliu Sturzu, care continuă opera de primenire a forțelor colectivului, angajînd actori și regizori tineri sau extinzînd colaborările cu regizori (Marietta Sadova, Victor Tudor Popa, Dan Alecsandrescu) și scenografi (Mihai Tofan, Mircea Matcaboji, T. Th. Ciupe) de la alte teatre din țară.

În cadrul manifestărilor dedicate împlinirii unei jumătăți de veac de la crearea Partidului Comunist Român, manifestări ample care cuprind întreaga țară, la Iași se organizează între 22 și 29 martie 1971 *Zilele dramaturgiei originale*, fază la care participă Teatrele de Stat din Bacău, Bîrlad, Botoșani, Brăila, Constanța, Galați, Piatra-Neamț și teatrul gazdă. Naționalul ieșean prezintă două spectacole cu piese noi: *Duet* de Andi Andrieș, care-i aduce actorului Constantin Popa (interpretul rolului Primarul) diploma pentru cea mai bună interpretare, și poemul dramatic *Drumul încrederii* de Paul Cornel Chitic, pentru care, în finala de la București, regizoarei Cătălina Buzoianu i se atribuie o mențiune.

O bogată înflorescență de piese istorice originale, vechi și noi, intră — programatic — în atenția Teatrului Național din Iași în ultimii ani. Și directorul-scriitor Corneliu Sturzu și actualul director-actor Teofil Vâlcu, împreună cu secretariatul literar (Mircea Filip) și cu consiliul artistic, fac loc cu consecvență, sistematic, piesei românești de inspirație istorică, datorată unor scriitori de vîrste și de formații diferite: *Pasărea în cuibul ei piere* de P. Ursache (regia Virgil Raiciu), spectacol pregătit pentru a fi jucat în incinta Mănăstirii Golia (cu Teofil Vâlcu în rolul Ion Vodă), *Chiajna* de Ion Luca (regia Dan Alecsandrescu și Anca Ovanez, scenografia George Doroșenco, ambele în stagiunea 1970/1971), *Petru Rareș* de Horia Lovinescu (stagiunea 1972/1973), *Istoria ieroglifică*, dramatizare după Dimitrie Cantemir, de Mircea Filip și Cătălina Buzoianu (stagiunea 1973/1974).

Petru Rareș, în regia Soranei Coroamă, s-a impus ca unul din momentele de vîrf în largul spectru de realizări ieșene ale anilor din urmă. Foarte atent lucrat regizoral, cu aceeași minuțioasă grijă aplicată fiecărei partituri actoricești, indiferent de întinderea ei, spectacolul s-a distins printr-o unitate de stil și o construcție clasică, prin note și infuzii de modernism în expresia plastică (decoruri Hristofenia Cazacu, costume Constantin Russu), prin omogenitatea valorică a jocului echipei, cuprinzînd peste treizeci de actori cărora, fapt cu totul remarcabil, regia le-a lăsat deplină libertate în manifestarea talentului și a personalității proprii. Impresionante au fost, de asemenea, mișcarea scenică, ingenios și sugestiv gîndită, și introducerea inspirată a unor secvențe ce trimit la cele mai adînci izvoare și la cele mai pure esențe folclorice (bocitoarele, călușarii).

Prin aceeași aspirație spre monumental și spre ampla sinteză istorică se distinge și spectacolul cu *Istoria ieroglifică*, în regia Cătălinei Buzoianu și scenografia lui Mihai Mădescu. Dramatizarea, surprinzător de scenică, de teatrală, nu reține atenția numai ca un subțire și binevenit act de cultură, ci și ca o piesă extrem de interesantă, textul clasic al lui Cantemir

comprimînd în subtextul fabulei neașteptat de multe ecouri în actualitate. Spectacolul, care este o frumos împlinită operă colectivă, susținut de un ansamblu în întregime elevat, nu caută a fi o demonstrație de vedete plurivalente (majoritatea actorilor interpretează cîte două roluri); valoroasă este aici creația tuturor actorilor, care apar într-o singură scenă sau în mai multe, creație aflată sub semnul unei sigure orchestrații regizorale și al unei admirabile dăruiri actoricești. Urmărind acest spectacol, încerci sentimentul de mîndrie că nu numai Diderot cu *Nepotul lui Rameau* poate face succes în teatrul contemporan, ci și Dimitrie Cantemir, contemporanul său mai vîrstnic, cu a sa celebră scriere, *Istoria ieroglifică*, dramatizată și strălucit reprezentată pe scena românească astăzi.

În ultima stagiune de care ne ocupăm, 1974/1975, tînăra regizoare Anca Ovanez a montat *Don Juan (Dragostea pentru geometrie)*, de Max Frisch, cu o apreciabilă putere de nuanțare a detaliilor și cu un ascuțit simț al sintezei, detașînd cu precisă înțelegere sensurile piesei și materializînd artistic, în fluența spectacolului, intențiile didactic-moralizatoare ale autorului. Piesa ar fi putut fi lesne tratată ca o parodie romanțioasă, dar regizoarea și scenograful (George Doroșenco) au ținut seama de personalitatea acestui dramaturg modern, care recurge la o temă veche pentru a exprima atitudini și a exprima cugetări proprii omului contemporan, și au mers în întîmpinarea și spre valorificarea specificului piesei, care este acela de meditație poetică între comedie și dramă. Răspunzînd la același înalt diapazon, actorii au jucat subtil, alternînd accentele grave cu sugestiile de șarjă într-o logică și cursivă împletire. Ca și spectacolul cu *Doña Rosita* de Federico Garcia Lorca, montat în stagiunea anterioară, în care poezia tristă a autorului fusese transpusă scenic cu păstrarea asprei dignități hispanice, și *Don Juan* atestă siguranța artistică și maturitatea profesională la care Anca Ovanez a ajuns în cei șapte-opt ani de cînd s-a integrat colectivului ieșean.

În contextul dramaturgiei originale din ultimii ani, Teatrul Național din Iași are meritul de a fi lansat un nou autor, productiv și talentat, Mircea Radu Iacoban. Piesa acestuia *Sîmbătă la Veritas* (stagiunea 1974/1975), în regia autorului, secondat de experimentatul actor Saul Taișler, și în scenografia de fină poezie și căldură a Hristofeniei Cazacu, s-a transformat, datorită convingerii cu care actorii s-au identificat cu personajele interpretate, într-un spectacol frumos, tineresc, antrenant, traversat de discrete unde lirice.

Teatrul Național din Iași a intrat în conștiința românească a epocii socialiste ca una dintre cele mai respectate și mai încercate instituții de cultură teatrală din România. Pe scena sa au văzut luminile rampei zeci de piese din dramaturgia noastră militantă contemporană, zeci de capodopere din repertoriul național și din cel universal; Teatrul Național din Iași a fost scena de consacrare a numeroși autori, regizori, scenografi, actori tineri, care aici au debutat, aici s-au lansat strălucit în carieră. Marea falangă de actori care au intrat la miezul vieții în epoca de după Eliberare și în evul socialist a trecut torța unei generații noi, ajunsă astăzi la maturitate, iar aceasta o va transmite celor mai tineri colegi, veniți aici în ultimii ani. Teatrul Național din Iași, cu vîrsta sa impresionantă, cu mereu aprinsa sete de inedit, de primenire, de tinerețe, se află, prin cele mai bune montări și spectacole ale sale, în avangarda teatrului românesc de astăzi. Ajunsă pe această platformă înaltă, instituția și cei care cu atîta dăruire o slujesc au datoria să rămînă pe acest prag și să urmeze un curs continuu ascendent.

CERCETĂRI

NOI METODE DE ANALIZĂ A ACTULUI TEATRAL

de SIMION ALTERESCU

Dezvoltarea și diversificarea modalităților artistice ale teatrului contemporan, înmulțirea concepțiilor și metodologiilor artei spectacolului (într-un evantai care se extinde de la formele clasice, convenționale, ale artei scenice și pînă la noile forme ale teatrului aleatoriu — uneori chiar ale metateatrului sau parateatrului) au determinat în lumea teatrologiei o cercetare febrilă, sub multiple aspecte, a unor mijloace de analiză a fenomenului artei scenice.

Teatrul, artă audio-vizuală, artă temporală și spațială totodată, artă din categoria celor cu mesaje multiple, a fost decenii la rînd, indiferent de forma sa de expresie, analizat prin prisma unei metodologii în care criteriul estetic se îmbina cu cel istoric în virtutea unor judecăți de valoare relative, dat fiind coeficientul de subiectivitate a interpretării personale. Dacă, în general, obiectivitatea istoricului se constituie într-un proces de confruntare continuă a pozițiilor și informațiilor contrare asupra fiecărui eveniment sau fiecărei biografii, cu atît mai mult obiectivitatea istoricului de artă va fi potențată de instrumentele și tehnicile de analiză care îl vor apropia în cea mai mare măsură de structura intimă a fenomenului artistic cercetat.

Pentru istoricul de teatru a fost dintotdeauna o sarcină fundamentală enumerarea, opunerea, descrierea și analiza sincronă a fenomenelor scenice din punct de vedere istoric. Metoda de analiză comparativă, aplicată în sînul domeniului sau în raport cu alte domenii conexe ale artei și culturii, a dat rezultate în compararea istorico-genetică, în stabilirea raportului dintre teatru și celelalte forme ale culturii și artelor, în examinarea fenomenelor de origine comună sau care s-au diferențiat în decursul dezvoltării istorice și chiar în domeniul precizărilor istorico-tipologice sau al analizei legilor împrumuturilor și influențelor.

În istoriografia teatrală românească această cale a putut duce, în cadrul unor studii de sinteză, la stabilirea legității specifice a dezvoltării teatrului nostru în contextul cadrului istoric-cultural-artistic național și european, la analiza complexității fenomenului teatral din punct de vedere al funcției sale social-estetice-educative, al organizării sociologice a vieții teatrale (inclusiv compoziția publicului), al structurii arhitectonice a sălii de joc; la demonstrarea caracterului specific național al culturii teatrale prin analiza școlilor, curentelor, formației artistice, a stilisticii teatrale.

« Inima » istoriei teatrului o constituie istoria spectacolului, a modalităților estetice, a stilurilor de joc, preocuparea pentru evoluția imaginii teatrale și implicit observarea procesului de adaptare a artei scenice la expresia dramatismului în epocă. Analiza spectacolului — dificilă în sfera trecutului, unde trebuie să acționeze mijloacele de reconstituire, prin surse documentare, a unui fenomen artistic perisabil — devine o problemă de studiu concret, de analiză fenomenologică a teatrului, de morfologie a spectacolului, atîta timp cît funcția criticului și istoricului se va exercita în direcția precizării atitudinii față de text în modalitatea teatrală practicată, a sesizării și revelării raporturilor dintre limbajul vorbit și comporta-

mental, dintre cuvînt și mișcare, dintre operă și personaje, față de regizor și actori. Funcția majoră a teatrologului are a se exercita în principal în domeniul analizei științifice a actului teatral de joc, a spectacolului — acest conglomerat de elemente emoționale constituind totodată un mesaj estetic global.

Istoria teatrului, ca orice știință umanistă, studiază « le message du monde extérieur à l'individu et les réactions de celui-ci »[1]. Studierea teatrului obligă deci, cu precădere, la considerarea raportului acțiune-comunicare care-i dă artei scenice un rol activ în dinamica societății. Teoria informației a încercat, în ultima vreme, să-și integreze conceptele fundamentale în domeniul artei și cu osebire în mecanismul percepției estetice. O bogată literatură raportează posibilitățile de analiză ale actului teatral la aplicarea teoriei informaționale în domeniul artelor audio-vizuale. Principiul de bază — explicarea fenomenului artistic prin considerarea fiecărui element component în parte, ca și prin analiza matematică a formelor — are darul să stîrnească interesul istoricului unei arte cu mesaje multiple, teatrul.

Desigur că orice tendințe de matematizare absolută în utilizarea esteticii informaționale și a calculului în analiza operei scenice nu pot duce la reducerea istoriei teatrului și a mijloacelor sale specifice de analiză la o simplă acumulare de expresii matematice. « Istoricii interesați de noile metode nu-și propun tratarea matematică a *întregii* problematici umane, ci numai verificarea posibilităților de aplicare a metodelor matematice și a tehnicii electronice la studierea *anumitor* aspecte ale istoriei, la efectuarea *unora* din operațiile componente ale cercetării istorice »[2].

Extrapolarea teoriei informaticii în domeniul istoriei artei, deci al percepției estetice, presupune explicarea fenomenului prin descompunerea în elemente a căror cuantificare și interpretare poate conduce atît la informații semantice, cît și estetice. Mesajul multiplu — și complex — al teatrului este un mesaj instabil care pentru a putea fi analizat, codificat sau interpretat trebuie disociat în părțile lui constitutive, trebuie separat în mesaje simple, alternate în funcție de elementele componente ale teatrului ca fenomen artistic multiplu sau chiar numai ale actului de joc ca fenomen complex al activității ludice care condiționează specificitatea teatrului.

Clasificarea, serierea și cuantificarea informației va permite istoricului « să ia în considerare o masă de informații incomparabil mai bogată decît cea utilizabilă de către cercetătorii limitați la comparații vizuale sau la înscrierea caracteristicilor diverselor obiecte pe fișe »; « recursul istoricului la matematică și la calculatorul electronic, departe de a *dezidealiza* istoria, cum cred unii, pune în lumină rolul inerent al teoriei istorice în adecvata folosire a noilor metode, în justa interpretare a rezultatelor lor »[3].

Va putea contribui teoria informației la mai buna cunoaștere a teatrului, al cărui studiu fragmentar, cu aspect mai mult literar și documentar, nu s-a putut încadra pînă acum într-un sistem estetic științific? Metodologia de cercetare preconizată de către teoria informației în domeniul artei ține seama de cîteva principii fundamentale. Informatica își propune o simbolizare traductibilă a mesajelor semantice — și în special aci teoria informațională este aplicabilă —, dar în același timp și a mesajului estetic, după gradul de cultură și receptivitate a publicului. Numai analiza matematică a operei de artă — care nu ignoră conținutul estetic uman — este semnificativă. Încercarea de a analiza mesajul artistic multiplu vizează revelarea simbolului de ansamblu, a mesajului global al spectacolului.

Istoriografia teatrală poate deveni, la nivelul practicii actuale, o știință independentă care dispune de metode autonome, care utilizează rezultatele cercetărilor în domenii conexe, dar și mijloace conceptuale proprii cu scopul de a reconstitui și *fixa* un fenomen de artă evanescent.

Marx considera că « o știință nu era cu adevărat dezvoltată decît atunci cînd putea folosi matematicile »[4]. Fără a considera matematizarea istoriei artei ca un scop în sine, în domeniul istoriei teatrului și în particular în analiza actului teatral de joc, matematica, luată ca

[1] Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 9.
[2] V. Liveanu, *Istorie, calcul, teorie istorică*, în *Era socialistă*, anul LV, iulie, 14/1975, p. 29.
[3] *Ibidem*, p. 30, 35.
[4] K. Marx, F. Engels, *Scrieri alese*, vol. I, București, 1945, p. 98.

mijloc de analiză a structurilor, își poate găsi aplicabilitatea în procesul de disociere a părților constitutive ale mesajului multiplu și separarea în mesaje simple alternate, în simbolizarea universală, traductibilă a mesajului semantic și a mesajului estetic.

Metodologia estetică informațională — experimentală — poate duce la precizarea materialității operei de artă și deci a naturii mesajului artistic, la dicotomizarea simbol temporal-simbol spațial, la transpunerea mesajelor și stabilirea analogiilor structurale prin analiza morfologică a limbajului artistic, în sfîrșit, la analiza cîmpului de relații care condiționează comunicarea și receptarea mesajului dintre microgrupul creator și colectivul receptor.

★

Majoritatea preocupărilor istoricilor de teatru s-a îndreptat în ultima vreme asupra mijloacelor celor mai eficace aplicate în domeniul documentării audio-vizuale în arta spectacolului. În congrese și simpozioane internaționale[5] abundă referințele la tehnici noi de cercetare, la metode matematice și aparate tehnice de înregistrare în vederea folosirii lor într-un domeniu în care altădată imixtiunea mașinilor și a calculului ar fi apărut ca o impietate, un atentat la adresa artisticului. Un congres a fost dedicat în întregime, la Bruxelles, tehnicității noilor mijloace de cercetare a creației teatrale, tehnicilor audio-vizuale care pot face ca investigarea artei spectacolului să iasă din rutină și arbitrar. S-a arătat în repetate rînduri că există o contradicție flagrantă între caracterul static al mijloacelor clasice de documentare teatrală și caracterul esențialmente dinamic, cinetic, al obiectului de studiu. Crearea unor arhive sonore și vizuale consacrate teatrului ar rezolva doar parțial problema, căci acestea nu pot fi atotcuprinzătoare, ci doar selective.

Documentele clasice (dosare de documente — caiete de regie, conduite de joc, mijloace de iluminat, de sunet, plantații scenografice, planuri de construcții, machete de decor, dispozitive scenice, de mașinărie, schițe de costume, măști, mobilier, documente fotografice, cronici teatrale, memorii etc.) și cele mai noi — audio-vizuale[6], care reproduc jocul actorilor — pot arăta în ce constă caracteristica artei lor, interpretarea unui rol, dar nu oferă posibilitatea unei analize obiective a structurii și stilului artei acestora. De aceea s-a și propus utilizarea unor procedee grafice de înregistrare a spectacolului, să se creeze ce s-ar putea numi *o partitură a spectacolului*; partitură care ar trebui să ofere posibilitatea ca un spectacol să fie *citit*: « prezența scenică, ritmul, racursiurile și trecerile în jocul de scenă — totul înregistrat grafic, și în consecință maniera de a vorbi a actorului, intonațiile și caracteristicile sonore, registrul vocii, tonalitatea, accelerarea sau încetinirea ritmului, pauzele etc. » <. . .»« Atîta vreme cît nu vom fi învățat să înregistrăm spectacolul, să creăm partitura sa, istoria teatrului va fi lipsită de o fermă bază științifică. Dacă vom învăța să notăm grafic partitura spectacolului, partitura rolurilor create de actori, se va putea vorbi de o etapă nouă în evoluția teatrului, așa cum s-a petrecut în muzică, atunci cînd s-a găsit modul de notare al muzicii, scriitura muzicală »[7].

Problema transcrierii unei imagini teatrale preocupă în ultima vreme teatrologia europeană și americană. Dacă n-ar fi decît să-i citām pe J. Jacquot, Odette Aslan, Serge Ouaknine, Denis Bablet, Ph. Ivernel, J. Lorang, M. Meyer, Bernard Dort, B. Picon-Vallin și încă poate fi pusă în evidență preocuparea majoră pentru găsirea unei noi metodologii a studierii teatrului contemporan. Analizînd activitatea sau spectacolele unor trupe sau regizori creatori ai formelor teatrale contemporane (*Teatrul Laborator* al lui Grotowski, *Odin Teatret* condus de Eugenio Barba, *The Living Theatre* al lui Julian Beck și Judith Malina, *The Open Theatre* al lui Joseph Chaikin, montările lui Brecht, Ingmar Bergman, E. Piscator,

[5] Vezi Actes du Xe Congrès de SIBMAS, Bruxelles, 1972, oct., *Cahiers théâtre Louvain*, 18, 19, 20.

[6] Denis Gontard propunea: inregistrarea pe bandă magnetică a spectacolelor în mod integral; diapozitive alb-negru și color ale scenelor mai importante din spectacol, ale decorurilor și costumelor; turnarea unor filme de 16 mm a spectacolului sau a celor mai elocvente scene din punct de vedere al regiei sau interpretării, cu scopul de a crea niște documente dinamice iconografice și sonore de durată, la îndemîna cercetătorului. Se pare că « istoria teatrului este îndreptățită azi să ceară mijloace de reproducere care să redea totalitatea unui specacol: formă, culoare și sunet » (vezi *Cahiers théâtre Louvain*, p. 15).

[7] Vezi Nina Mintz, *Utilisation de documents audio-visuels dans les musées soviétiques des arts du spectacle*, în *Cahiers théâtre Louvain*, p. 24.

J. Villar, S. Siqueira, Peter Brook, L. Liubimov, L. Epp, Antoine Vitez ş.m.a.) [8], autorii pomeniţi cercetează noi mijloace de « lectură » a spectacolului modern, « cum se poate transcrie imaginea integrală a unui spectacol » cînd « între intenţii şi realizare, între fotografiile de scenă, culoare şi ritmul spectacolului, toate decalajele şi chiar toate contradicţiile sînt virtual posibile »[9]. Este vorba de a găsi o metodă de analiză a acelor forme de teatru în care se manifestă « tendinţa de înfrîngere a inhibiţiilor şi automatismelor în jocul actoricesc, apelul la resursele profunde ale interpretului, la capacitatea sa imaginativă. De aici modificarea mijloacelor de comunicare cu spectatorul, importanţa acordată expresiei corporale şi emisiei vocale, apariţiei unui nou limbaj, diferit de acela în care cuvîntul este atotstăpînitor. În consecinţă un material de studiu care se refuză codificării, atîta vreme cît partitura dramatică şi transpunerea ei scenică se bazează pe improvizaţie . . . »[10].

Instrumentele de investigare sînt multiple în recompunerea unei modalităţi scenice. Desigur în primul rînd se practică o bogată şi sistematică documentare. Sînt practicate studii de regie comparată, studii descriptive ale acţiunii scenice şi jocului actoricesc, altele făcînd analiza relaţiei teatru-spectacol prin practicarea paralelelor multiple şi a cercurilor concentrice, a modului de organizare a spaţiului teatral, dar cel mai adesea se adoptă o tehnică de cercetare care-şi pune problema « cum se va transcrie intraductibilul ‹unui› spectacol, muzicalitatea vocilor şi a corpurilor, spaţiul semnificativ al grupurilor, ritmurile şi simultaneitatea imaginilor ‹. . .› caracterul specific şi implacabil oricărui alt limbaj, al tehnicii ‹lui› de joc »[11]. Este vorba de a găsi cele mai propice mijloace pentru a studia raporturile « *scriiturii dramatice* » cu regizorul şi actorul — creatorii formei spectacolului —, compoziţia imaginilor scenice prin intermediul corpului şi vocii, raporturile între diferitele mijloace de expresie, demersurile făcute pentru a genera spectacolul, analiza minuţioasă a expresiei vocale şi gestuale, funcţia de multe ori modificată a cuvîntului, importanţa improvizaţiei şi a expresiei corporale în căutarea modurilor de expresie ale poeziei dramatice.

Plecînd de la premisa că orice expresie artistică este un *fenomen de comunicare*, estetica informaţională « consideră opera de artă ca fiind un mesaj luat dintr-un ansamblu socio-cultural şi transmis prin intermediul unui canal (sistem de senzaţii vizuale, auditive etc.) existent între un individ — sau un microgrup creator — artistul *emiţător* şi un individ receptor » şi că acest mesaj este « *decompozabil* în mod obiectiv de către un observator exterior — esteticianul — într-o serie de semne identificabile şi enunţabile »[12]. Pe acest postulat se sprijină, în fond, întreaga semiologie teatrală care consideră teatralitatea ca o polifonie informaţională, cu o mare densitate de semne. Toate problemele fundamentale ale semiologiei sînt prezente în teatru: raportul codului şi jocului, variaţiile semnificante ale aceluiaşi semn, natura (analogică, simbolică sau convenţională) a semnului teatral, denotarea şi conotarea mesajului[13].

În accepţia lui Roland Barthes conceptul de teatralitate izvorăşte din realitatea constituită dintr-o densitate de semne şi senzaţii care se clădesc pe scenă, pornind de la argumentul scris. Statutul semantic, arăta Crin Teodorescu, este deci în funcţie de un *sistem* intelectual de semnificaţii. Şi, cum materialitatea unui spectacol purcede nu numai de la o anumită estetică sau de la o anumită psihologie a emoţiei, ci — în principal — de la o tehnică a semnificaţiei, vom întîmpina o mare varietate a sistemelor semantice teatrale[14].

Rolul teoriei informaţionale în mecanismele percepţiei şi în special ale percepţiei estetice se justifică prin extrapolarea teoriei noi în domeniul mesajului sonor (cuvînt şi muzică, al mesajului vizual (desen, pictură), al mesajului complex audio-vizual (teatru,

[8] Vezi *Les voies de la création théatrale*, vol. I şi II, Paris, 1970, şi vol. III, Paris, 1972.

[9] Philippe Ivernel, *Quatre mises en scène d'Arturo Ui*, în *Les voies de la création théatrale*, vol. II, p. 55.

[10] Letiţia Gitză, *O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 18, 1971, nr. 2.

[11] Serge Ouaknine, *Le Prince Constant*, în *Les Voies de la création théatrale*, vol. I, p. 33.

[12] Abraham Moles, *Artă şi ordinator*, Bucureşti, 1974, p. 21, 23.

[13] Vezi Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1967; idem, *Despre Racine*, Bucureşti, 1969; idem, *Tel-quel*, Paris, 1963; M. Bense, *Einführung in die Informationstheoretische Ästhetik*, Hamburg, 1969; Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, 1970; J. R. Pierce, *Symbols, Signals and Noise*, New York, 1961; Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, 1970 (*Le signe au théâtre*; *L'art du spectacle dans un système général des arts*).

[14] Vezi Crin Teodorescu, *Roland Barthes şi semiologia teatrală*, în *Teatrul*, 1970, nr. 1.

cinema), numai făcînd permanent distincție între informațiile semantice și cele estetice. Și aceasta nu se poate realiza decît explicînd fenomenele prin descompunerea în elemente.

Teatrul, constituit din mesaje multiple, comportă un mesaj sonor, de cuvînt, și un mesaj vizual, de atitudine. Pentru aplicarea teoriei informației la estetica teatrului, problema esențială pusă de mesajul multiplu va fi atenția receptorului, modul în care receptorul percepe diferitele informații transmise de mesaj, modul în care atenția receptorului se exercită global și nu prin atenții disjunctive, una auditivă și o alta vizuală, de pildă.

Dar, așa cum s-a văzut, artele complexe (teatrul), cu mesaje multiple, sînt arte colective care-și adresează mesajul nu unui singur individ, ci unei colectivități (publicul), mesajele multiple ale teatrului fiind recepționate de o multiplicitate de indivizi. Se creează deci un cîmp de relații interpersonale care condiționează recepția mesajului, spre deosebire de alte domenii — de exemplu în literatură sau pictură.

Microgrupul de creație — în cazul teatrului format din dramaturg, regizor, scenograf, actori, coregrafi, muzicieni, machiori etc., etc. — desfășoară o activitate care are ca scop realizarea unei inteligibilități globale a mesajului multiplu, dar, în acest scop, el — microgrupul de creație — tinde în mod spontan să sporească contrastul alternanțelor de debit informativ între mesajele parțiale, componente ale mesajului multiplu, în funcție de gradul de cultură și civilizație al unei societăți, în funcție de cultura teatrală preexistentă și în funcție de formele artistice deja constituite. În aceste condiții, mesajul multiplu este un mesaj instabil, care « în evoluție istorică tinde la disocierea părților sale constitutive, care, în loc să se omogenizeze tot mai mult, tind să se separe în mesaje simple alternate » [15]. Este, desigur, în zilele noastre, cazul formelor teatrale aleatorii. Dar nu din acest punct de vedere sîntem preocupați să privim aci problema — adică cel al autonomiei și structurii operei de artă —, după cum nici problema relației percepție-reacție (problemă fundamentală atît din punct de vedere estetic, cît și al psihologiei experimentale) nu poate intra în dezbaterea de față atîta timp cît ea este dedicată — restrictiv — problemei elementelor componente ale actului teatral (ale actului de joc) și modului în care acestea pot fi înregistrate. Sigur că această delimitare a subiectului nu ne poate obliga la o scoatere a obiectului de studiu din complexitatea istorică, estetică și psihologică a fenomenului teatral, dar nu este mai puțin adevărat că în această primă parte a studiului nostru sîntem obligați să ne preocupăm în primul rînd de modul de constituire a mesajului multiplu al teatrului, de felul în care se constituie suita de mesaje parțiale care vor conduce la simbolul de ansamblu și care sînt elementele componente generative ale mesajului semantic.

Problema elementelor componente ale actului de joc se impune, din acest punct de vedere, a fi studiată din multiple rațiuni, dar în primul rînd pentru că acestea sînt generatoarele mesajelor parțiale — constitutive ale mesajului multiplu — și nu în ultimul rînd pentru că preocuparea de a găsi un sistem de codificare a mesajelor parțiale presupune relevarea materialității operei de artă și în același timp descompunerea ei în funcție de natura mesajului artistic, sonic sau vizual. Este vorba de ceea ce A. Moles numește *le procès d'écrêtage* și care în practica analistului fenomenului teatral se va traduce prin dicotomizarea simbolurilor temporale sau spațiale și prin transpunerea mesajelor, practicînd studierea limbajului ca semnificație și morfologia sa.

*

Fiecare din componentele spectacolului datorează piesei (operei dramatice) un număr de prestații. Cuvîntul este o structură cu o unitate funcțională *(semnificantul)* și un înțeles *(semnificatul)*, el generează *semnul* primordial și este la baza reprezentației teatrale, acest act semantic global cu o mare densitate. Dacă specificitatea teatrală a spectacolului izvorăște din însăși teatralitatea operei dramatice, căci nu poate exista o dramaturgie care să nu conțină o teatralitate, actorul este cel care are în procesul de creație o mare valoare semantică. Actorul este sprijinitorul cel mai eficace al *gestusului* piesei, actorul poate să-l *signifieze*, să-l *signalеze*, să-l *impună*, căci (« în materia semnelor unui spectacol, spectatorul trebuie să-i poată citi

[15] Vezi Abraham Moles, *op. cit.*, p. 183.

ideile» — R. Barthes) actorul este cel care definește și configurează o gramatică a spectacolului.

Actorul este autorul unei *scriituri* care poate rămîne criptică atunci cînd e prea bogată (pletorismul și deci abundența pleonastică a aceleiași semnalări) sau cînd este prea săracă (atunci cînd semnul nu se desprinde de literalitatea lui). « Actorul — spunea Crin Teodorescu, și revenim cu recunoștință la referințele date de acest talentat teoretician și regizor al teatrului românesc — este un *semn bolnav* cînd e prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații și este *un semn sănătos* cînd e funcțional, cînd lasă liberă transmiterea semnificației profunde a spectacolului, fără să o sărăcească, dar nici să o copleșească cu densități parazite» [16].

Actorului îi revine sarcina, în cea mai mare măsură, ca în complexitatea spectacolului să transforme *semnele literare* în *semne teatrale*. El face ca teatralitatea conținută a operei dramatice să capete noi semnificații, dincolo de realitatea implicată, el creează un teatru puternic semnificant, se refuză deci unui teatru dogmatic (teatrul adevărurilor prestabilite), devenind pentru arta scenică omul producător de sensuri, *homo semnificans* [17]. Actorul nu trebuie să *exprime* realul, ci să-l *semnifice*. Pus în centrul miracolului teatral, actorul « constituie teatrul ca locul unei « ultraincarnații», unde corpul devine dublu; el este în același timp corp viu, venit dintr-o natură trivială, și corp ideal, solemn, investit în funcția sa de *obiect artificial*, de *semn*» [18].

Arta actorului a devenit în ultimul deceniu subiectul unor cercetări multilaterale tocmai pentru că el este principalul realizator al scriiturii dramatice. Peter Brook, Grotowski, Eugenio Barba, J. Lecoq — în institute de cercetări, laboratoare, teatre experimentale [19] — pledează din ce în ce mai mult pentru un teatru al actorului. Discriminarea gest-cuvînt, care a caracterizat teatrul în veacurile și în deceniile trecute, este supusă unei analize care o contestă. Chiar și actori din generația veche — ca Jean-Louis Barrault — au ajuns la concluzia că nu există nici o contradicție între gest și cuvînt, că *poemul corporal* este un pandant al cuvîntului. Încă pentru Jacques Dalcroze actorul *trebuia* să dispună de o *audiție interioară* care îi va da posibilitatea sesizării ritmului operei dramatice, care-l va conduce atît spre un sens ritmic muscular, dar și spre sentimentul estetic generator de emoție[20].

Dacă experimentele făcute în laboratorul lui Peter Brook de la Paris au ajuns astăzi la forme parateatrale prin transgresarea jocului actoricesc dincolo de conținutul informațional al limbajului (vezi folosirea, în spectacole proprii sau ale discipolilor, a limbilor moarte, a folclorului criptic pentru spectatorul european), dacă în astfel de spectacole *(Tymon din Atena*, *Troienele* ș.a.) se pune accentul pe sonoritate în sine, pe fonic și mai puțin pe semnificația cuvîntului, ștergîndu-se granițele dintre teatru și sacralitatea ceremonialului, urmărindu-se în mod paradoxal sacralizarea limbajului artistic, ritualizarea actului de joc, totuși nu putem uita că Peter Brook este cel care a impus în teatrul modern ideea că o reprezentație este un act de comuniune fondat pe relația dintre *trezirea* spectatorului și ceea ce se deschide în actor pe măsură ce sporește interesul publicului. În anii cînd realiza spectacole ca *Regele Lear* sau *Visul unei nopți de vară* P. Brook considera teatrul ca « o posibilitate dată omului de a mări pentru o anumită durată intensitatea percepțiilor sale» [21].

Jerzy Grotowski, în institutul său de cercetări de arta actorului, se străduiește să facă din teatru și din arta actorului o disciplină științifică, să găsească metode care să nu lase actorul la discreția inspirației, spontaneității sau a altor factori imprevizibili. Chiar dacă extinderea cercetărilor în relație cu alte discipline (psihologia, fonologia, antropologia) îl situează în sfere experimentale extrateatrale, Grotowski pornește de la două îndreptățite cerințe față de actor: a) provocarea unui proces de autorevelare, mergînd pînă la subconștient,

[16] Crin Teodorescu, *op. cit.*

[17] Vezi lucrările lui Roman Iakobson, Trubețkoi, Adam Schaff, F. de Saussure, Roland Barthes, Henri Wald, Victor Ernest Maşek etc.

[18] Crin Teodorescu, *op. cit.*

[19] Instytut Badan Metody Aktoriskiej (Institut de cercetări asupra artei actorului) condus de J. Grotowski la Wroclaw; vezi Teatr Laboratorium al lui Grotowski, laboratorul lui Peter Brook la Paris, teatrul lui E. Barba la Holstebro (Danemarca), Teatr Studio al lui Szajna la Varșovia, Laboratorul școală al lui Jacques Lecoq la Paris ș.a.

[20] Vezi Jacques Lecoq, *Du Mime au Théâtre*, în T.E.P., 71, oct. 1968.

[21] Peter Brook, *The Empty Space*, Londra, 1968, cf. B. Elvin, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, București, 1973.

dar canalizînd această provocare cu scopul de a obține reacția voită și b) știința de a articula acest proces, de a-l disciplina și a-l transforma în semne.

Partizan al teatrului sărac, ascetic, Grotowski pledează pentru un teatru în care actorul este teatrul însuși, un teatru în care rămîne doar actorul și spectatorul, în care atît elementele vizuale, cît și cele auditive sînt construite de actor prin intermediul corpului și vocii. Actorul trebuie să-și construiască propriul său limbaj psihanalitic al sunetului și gestului, la fel cum poetul își realizează propria sa limbă psihanalitică a cuvîntului [22]. « Pour créer le théâtre nous devons aller au-delà de la littérature car il commence là où la parole ne suffit pas <. . .> Que la langue du théâtre ne puisse être une langue de mots, mais une langue propre fondue avec sa propre matière » [23].

În accepția modernă a teatrului, textul dramatic, regia și mijloacele de expresivitate scenică sînt considerate ca aspecte complementare, ca elemente constitutive și interdependente ale limbajului teatral, fără a se afla în raporturi de privilegiere. Chiar dacă este greu de stabilit un numitor comun al noilor moduri de creație este relevabilă preocuparea aproape unanimă pentru activitatea de joc, importanța acordată emisiei vocale, expresiei corporale, improvizației actoricești. Funcția actorului în spectacol este din ce în ce mai importantă, deoarece el este creatorul unui limbaj de semne care duce la anularea stereotipurilor comportamentale din trecut, deoarece actorul contemporan este îndrumat spre moduri colective de creație în care explorarea sunetului și mișcării, exercițiul imaginației sînt pe primul plan. Actorul este cel care realizează compoziția marilor imagini poetice prin intermediul corpului și vocii [24]. Există și forme teatrale în care se manifestă tendința dispariției cuvîntului, acesta fiind subordonat jocului corporal și sunetului vocal; există forme « teatrale » care pot fi considerate în primul rînd spectacole de expresie corporală (vezi living-theatre, teatrul de pantomimă, scenariile montaj ale lui Szajna); există modalități teatrale care, reîntorcîndu-se la originile teatrului, acționează asupra subconștientului spectatorului, instaurînd noi rituri ceremoniale (vezi Grotowski, Eugenio Barba).

În toate aceste forme de teatru, dar și în teatrul care face apel la rațiune, la reflexie introspectivă și care trezește conștiințe nu sînt propuse spectatorului explicații univoce. Simbolica spectacolului, a scenelor oferă mai multe semnificații posibile și în aceste condiții analiza spectacolului presupune o codificare și o identificare a semnelor transmise prin intermediul tuturor componentelor spectacolului (tramă, regie, scenografie, spațiu scenic, lumină, muzică, coregrafie etc.), dar în special a actului de joc și, prin disociere, a elementelor componente ale acestuia.

Problema care se pune este aceea a lecturii unui spectacol, a modului în care discernem raporturile dintre mijloacele de expresie în cadrul procesului de creație a operei (spectacolului) și a modului în care analizăm cu instrumente obiective expresia vocală și gestuală a actorului.

S-a vorbit în ultima vreme despre *tragedia limbajului*, despre faptul că expresia vocală și gestuală, însoțite de cîteva accesorii și de lumină, sînt suficiente teatrului, despre faptul că limbajul este o cauză a impedimentelor comunicării, că textul (« cet agent de clarté discursive ») nu ar fi indispensabil decît ca stimulent pentru creația actorului, în încercarea acestuia de a da o nouă dimensiune și o altă semnificație verbului. Cuvintele, « aceste indicii curente și acceptate ale gîndurilor » (Bacon), aceste « semne ale ideilor » (Locke), constituie semnele lingvistice atît ale limbajului comun, cît și ale celui artistic. Limba (ca sistem de semne care exprimă idei [25]) « este cel mai răspîndit și cel mai caracteristic sistem semiotic <. . .>. Limba interpretează toate celelalte sisteme semiotice, le poate traduce pe toate în propriile ei semne și de aceea a devenit sistemul semiotic cel mai comun, cel mai frecvent folosit și dotat cu cea mai mare eficacitate » [26].

[22] Jerzy Grotowski, vezi *Teatr Laboratorium*, Wroclaw, f.a.

[23] Ludwick Flaszen, *Après l'avant-garde*, în *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur — théâtre laboratoire*, Wroclaw, f.a., p. 7.

[24] Vezi *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, Paris, 1970, p. 9.

[25] Vezi Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1931.

[26] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966 (*Tendances récentes en linguistique générale*), p. 17.

Limba, ca cel mai frecvent și răspîndit sistem de comunicare umană, reprezintă pentru actor unul din elementele fundamentale ale artei sale, am putea spune elementul component primordial, care generează și condiționează actul de joc, în funcție de ceea ce Chomsky numește « aspectul creator al folosirii limbii ». Verbul, ca semn lingvistic al limbajului artistic scenic, va constitui punctul de plecare al imaginii artistice, actorul fiind obligat la o motivare a sensului cuvîntului (semnificat) în raport cu forma sa acustică — și nu numai acustică — ca semnificant. (« Limbajul — afirmă E. Benveniste — permite să se constituie în structură de joc, ca un ansamblu de *figuri* produse prin relațiile intrinsece ale elementelor constante » [27]). Actorul este deci creatorul unor semne, metafore ale realității, actorul nu imită realitatea. El transfigurează natura motivînd interior adevărul expresiei și imaginea creată de el, obligă spectatorul la un efort de reconversiune, dîndu-i libertatea să « creeze » la rîndul său o realitate personală prin impactul *semnului* actorului asupra sa. Semnele se nasc în cadrul unei relații metaforice între text și acțiune (cu soluții practic nelimitate), în procesul de creare a unui limbaj teatral organic numai prin mijloacele actorului [28].

Mesajul literar devine în spectacol un mesaj complex și pe mai multe trepte, care permite spectatorului să discearnă sensurile spectacolului. J. Chaikin reproșează sistemului Stanislavski excesul de introspecție, recurgerea abuzivă la memoria afectivă a actorului și preconizează un nou raport între autor și actori, în care autorul să țină seama de faptul că aportul creator al actorului este esențialmente de domeniul mișcării, sunetului și ritmului, al improvizației. Opera literară și realizarea ei scenică nu constituie în mod obligatoriu două etape distincte și succesive. Simbolica spectacolului contemporan se bazează pe principiul unei fecundări reciproce între creația literară și cea scenică.

Limbajul dramatic are o poematică specifică (particularități ale scriiturii dramatice, personalizări, imagini poetice) potențată de invenția verbală și gestuală a actorului. Din jocul actorului face parte și decorul, costumul, machiajul și toate acestea emit mesaje parțiale care se subordonează jocului propriu-zis. Acțiunea lucidă a actorului este cea care face trecerea de la joc la semn și determină simbolica semnului în teatru [29]. Vizualizarea, dublînd elementul sonor de limbaj, se produce și prin intermediul costumului și machiajului, dar în primul rînd prin intermediul acțiunii corporale, al limbajului gestual, al ritmicii mișcării.

Este vorba de găsirea (și înregistrarea) unui limbaj teatral ale cărui mijloace depășesc simpla reîntoarcere la teatrul cruzimii al lui Artaud (așa cum au încercat sau încearcă Ch. Marowitz, Giuseppe Bertolucci), a unui limbaj « în care se trece din lumea exterioară în lumea interioară, în care se află pe rînd identificare și distanțare, prin care se poate medita asupra a ceea ce ne condiționează mai mult, și raportează toate temele cu societatea » [30].

Îi revine actorului sarcina de a transmite — așa cum susține Leon Epp — sensul fiecărui cuvînt în așa fel încît spectatorul să-și creeze liber propria sa imagine și semnificație sau îi revine actorului o sarcină mult mai complexă, chiar dacă ar fi să ne limităm și numai la prolegomenele esteticii brechtiene, care preconizează că textul este destinat să fie absorbit de reprezentare și că pentru interpret procesul de elaborare a textului și a spectacolului nu sînt separabile? Bernard Dort propune un *model* de lucru asupra textului dramatic, asupra unor materiale împrumutate din realitate, dar radical transformate prin teatralizarea lor. Concluzia care se impune este că valorarea textului dramatic nu poate consta decît în reprezentarea lui, în modul în care acesta este determinat scenic prin elementele teatrale ale concepției de joc, prin modul în care se constituie imaginea teatrală. Dar spectacolul presupune un sistem de relații complexe cu spectatorul. Reprezentația teatrală se traduce în imagini, simboluri. Analiza nu se poate rezuma la o analiză critică globală. Și tocmai pentru a realiza și compune o imagine globală a spectacolului devine utilă descompunerea în elemente componente a actului teatral, a actului de joc.

[27] *Ibidem*, p. 3.

[28] Vezi *ibidem*, p. 114 și urm.

[29] Vezi Jean Genêt: « On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de *symboles actifs (s.n.)* capables de porter au public un *langage (s.n.)* où rien ne serait dit mais tout pressenti ». *Lettre-Préface des « Bonnes »*, Paris, 1958, p. 142.

[30] Peter Brook, *Artaud for Artaud's salle*, în *Encore*, may 1964, p. 92.

Nu este vorba de *detaliul de joc*, de « semnificaţia excesivă a detaliului ‹care› distruge semnificaţia naturală a ansamblului », nici de modul de reliefare a cuvîntului, de « ceea ce se cheamă a spune un text » [31] (nu pentru că am intra în contradicţie cu teoreticieni ca Robert Brustein, care susţin că dramaturgia comunică « înalte momente de gîndire » nu prin limbaj, ci prin puncte de exclamaţie, sau Joseph Chaikin care afirmă că « forma cea mai elevată de comunicare, în teatru, este tăcerea » [32], ci de elementele care alcătuiesc, resursele psiho-corporale ale actorului, de la sensibilitate şi spontaneitate pînă la toate resursele tehnice şi extracorporale pe care interpretul le foloseşte în edificarea imaginii scenice.

Scopul teatrului, spune Alain, este de a compune semne, de a crea o simbolică. Actorul îşi alege semnele (gesturile, expresiile mimice şi vocale). Personalitatea actorului este condiţionată de calităţi funciare originale (dorinţa de a juca, de a se exprima prin diferite mijloace: expresii motrice, limbaj gestual, mimică vocală, disponibilităţi ludice: gustul metamorfozei care presupune grima, masca, travestiul), dar personalitatea oricărui actor, indiferent de gradul său de dotare originală, se configurează în funcţie de dozajul componentelor specifice care domină activitatea sa ludică, în funcţie de aportul calităţilor sale fizice, sensibile şi intelectuale.

Emoţia brută nu poate conduce spre artă, jocul actorului are caracterul emoţiei estetice, imitaţia este pleonastică, de natură estetică inferioară sau chiar anestetică, dar nici nu poate exista un actor abstract, nonfigurativ. În încercarea de precizare a capacităţii de simbolizare a interpretului dramatic, în decelarea simbolicii codificate a artei actorului, care inventă şi nu imită pur şi simplu, trebuie ţinut seama de faptul că « arta nu se manifestă exclusiv printr-un sistem de traducere uşor descifrabil, ci mai ales prin însuşirea mijloacelor cu o calitate de intenţională, a cărei valoare poate fi uneori greu sesizabilă » [33].

Este însăşi problema care se pune esteticii informaţionale în eforturile ei de a analiza complexitatea imaginii artistice. Şi în arta actorului — ca în alte domenii de creaţie — « semnele şi simbolurile pot fi clasificate din diferite puncte de vedere. Ele pot fi acustice, vizuale, tactile sau pot să antreneze alte simţuri: ele pot fi intenţionate sau neintenţionate, sistematice sau nesistematice, directe sau derivate ‹. . .›. O altă distincţie importantă este cea dintre semnele « iconice » şi « neiconice », adică între cele care se aseamănă într-un fel sau altul cu obiectele şi experienţa la care se referă şi cele care sînt pur convenţionale » [34].

Rămîne de răspuns la întrebarea dacă spectacolul teatral ca operă de artă (şi, în subsidiar, actul de joc) poate fi descris statistic ca o pluralitate de elemente distincte; dacă spectacolul, considerat ca un proces de comunicaţie în care omul (interpret şi spectator) este « emiţător şi receptor al stărilor estetice », este un *proces de semne* cuantificabile şi caracterizabile din punct de vedere matematic, grafic. Răspunsul poate fi dat în funcţie de confruntarea spectacolului teatral cu cele patru componente fundamentale ale esteticii informaţionale: 1) « caracterizarea operei de artă ca ştire, ca informaţie estetică transmisă prin intermediul unui cod alcătuit pe baza unui repertoriu de semne », 2) « conceperea procesului de realizare şi de receptare estetică ca un proces de comunicaţie între *emiţător* şi *receptor* », 3) « raportarea caracteristicilor informaţional-teoretice şi a caracteristicilor cantitative ale operei de artă la parametrii umani descoperiţi de *psihologia informaţională* », 4) « încercarea de a face ca judecata estetică să poată fi dedusă prin calcul pe baza unui algoritm corespunzător » [35].

Spectacolul este alcătuit dintr-un repertoriu de semne de naturi diferite. Artă compusă, de sinteză, repertoriul de *semne* al teatrului va fi alcătuit la rîndul său dintr-o multitudine de *semnale*: sunetul, mişcarea corpului, culoarea, lumina, spaţiul. (« Fiecare semn posedă capacitatea de a deveni element component, piatră de construcţie pentru un semn superior, pentru un supersemn » [36]). În spectacolul de teatru, semnele şi suprasemnele

[31] Roland Barthes, *Despre Racine*, Bucureşti, 1969, p. 171, 172.
[32] Cf. Frank Jotterand, *Le Nouveau théâtre américain*, Paris, 1970, p. 11, 12.
[33] André Villiers, *L'Art du comédien*, Paris, 1960, p. 63.
[34] Stephan Ullmann, *A survey of semiotics*, în *Times*, 5 şi 12 oct., 1974.
[35] Vezi Victor Ernest Maşek, *Artă şi matematică*, Bucureşti, 1972, p. 71—72.
[36] *Ibidem*, p. 78.

se subordonează unei relații impuse de caracterul său de sinteză (folosind elemente ale mai multor arte), dar reconvertind diferitele semnale fizice — plastice, acustice, cinetice etc. — în semne cu o natură nouă, cu o specificitate nouă determinată de sinteza imaginii teatrale. Spectacolul teatral este deci totalitatea unei combinații multiple de semne care în relația emițător-receptor devin semne estetice.

Spectacolul, ca operă de artă, nu este pur și simplu *mesajul* unui individ, artistul, către un alt individ, ci trebuie considerat « ca un ansamblu complex, susceptibil de a fi recompus printr-o înlănțuire de elemente mai simple », ca o formă sau o structură alcătuită dintr-un « grup de elemente percepute într-o înțelegere globală și simultană care nu sînt produsul unei asamblări întîmplătoare, ci al unui anumit număr de reguli intenționale » [37].

Mesajele multiple ale actului teatral (mesaj cinetic, mesaj sonor, mesaj vizual, mesaj literar) constituie tot atîtea canale senzoriale care presupun în analiza estetică informațională aplicarea unor criterii metodologice care pornesc de la descrierea canalului, a emițătorului și a receptorului, de la descrierea formală a mesajului, trec prin căutarea elementelor reperabile și enunțabile la diferite niveluri și prin întocmirea unui repertoriu specific de semne (în cadrul cultural în care se situează actul comunicării), pentru a ajunge la căutarea legilor ce guvernează asamblarea acestor semne și al căror ansamblu constituie însăși structura [38].

Estetica informațională are, în acest fel, un important rol euristic, căci, devenită o știință experimentală, ea se va preocupa de mecanismele și structura creației artistice pentru a ajunge ulterior la precizarea gradului de originalitate a operei. În cazul teatrului, o artă a imaginilor mobile cu un *mesaj original autonom*, estetica informațională va insista asupra canalelor principale de comunicare, asupra multiplelor sale mesaje, izvorîte din multiplicitatea limbajelor, pentru a releva specificitatea mesajului său global.

Dificultatea în cazul teatrului este sporită de caracterul evanescent al creației, căci, spre deosebire de film, care este « mesajul unei *conserve culturale iconice* », disponibil cercetării cu repetabile proiecții, spectacolul de teatru are o existență efemeră și nerepetabilă identic întru totul.

Chiar imprimat pe peliculă, spectacolul teatral nu poate constitui o cale de percepere nemijlocită a semnificațiilor actului teatral.

Dacă există o știință a cinematografului, *cinematica*, știința « de a combina *morfeme* și *cineme* în *forme* și *praxeme* pentru a constitui secvențe de tactică », o știință a teatrului ar trebui să studieze structura spectacolului, dincolo de elementele cele mai simple (morfemele sau cinemele) în zona supersemnelor sau a sintagmelor obiectului animat « implicînd stabilirea unei gramatici a mișcării și a obiectului » [39]. Fundamentală pentru cercetările moderne în domeniul teatrului este metodologia esteticii informaționale (experimentale), care-și propune studierea materialității operei de artă, stabilirea naturii mesajului artistic (și în cazul expresiei artistice a actorului, acest creator al unui limbaj de semne, analiza imaginii poetice create prin intermediul corpului și al vocii), analiza relațiilor care condiționează receptarea mesajului artistic și totodată analiza morfologică a limbajului prin elaborarea unui instrument măsurabil, prin crearea unei gramatici teatrale.

Scepticismul celor care văd în aplicarea esteticii informaționale la analiza teatrului un exces de matematizare care ne îndepărtează de natura artistică, sensibilă a creației se manifestă prin neîncrederea în capacitatea acesteia de a releva cu subtilitate interrelațiile și globalitatea anumitor indicatori ai structurii artistice: imaginația, proiectivitatea, intuitivitatea, afectivitatea, expresivitatea. Acestora li s-ar putea aminti cele spuse de Cicero despre faptul că emoțiile sufletului nostru au de la natură fizionomia, accentul și gestul care le sînt proprii și care pot fi demonstrate pratic.

Nu e mai puțin adevărat, însă, că analistului contemporan al fenomenului teatral îi revine sarcina ca, dincolo de tehnicizarea mijloacelor sale de cercetare, să-și păstreze trează perspicacitatea și sensibilitatea pentru a descifra și interpreta ceea ce sesiza Diderot în creația actorului: « Je ne te vois pas seulement, je t'entends. Tu me parles avec tes mains ».

[37] Vezi Abraham Moles, *Artă și ordinator*, București, 1974, p. 19, 25.

[38] *Ibidem*, p. 50.

[39] *Ibidem*, p. 265.

UNITATEA ACȚIUNII ȘI FUNCȚIA PERSONAJELOR ÎN DRAMA ISTORICĂ *RĂZVAN ȘI VIDRA*[1] DE B.P.HASDEU

de ARIÉ GRÜNBERG MATACHE

«Operă admirabilă» [2], cum o aprecia G. Călinescu, *Răzvan și Vidra* este unanim considerată ca o apariție deosebit de importantă pentru literatura noastră, în general, pentru cea dramatică, în special.

Cercetarea literară s-a oprit — nu o dată — asupra legăturii dintre procesul de constituire și dezvoltare a dramei istorice, ca una dintre direcțiile fundamentale ale teatrului românesc, și izbînda lui Hasdeu.

Pe de altă parte, în realizarea acestei drame istorice s-au întîlnit cîteva din cele mai importante laturi ale acestui «geniu de înspăimîntătoare vastitate» [3] care a fost Hasdeu. Se îmbină fericit: istoricul, dramaturgul și poetul, precum și alte dimensiuni ale acestei personalități neobișnuite, cum ar fi: folcloristul sau esteticianul.

Drumul spre *Răzvan și Vidra* trece printr-un șir de tentative de drame istorice, începînd cu proiectele și realizările adolescenței, piesa în sine fiind rezultanta unor căutări și perfecționări.

Deosebit de important ni se pare să evidențiem, de la bun început, asemenea relații, care plasează opera în discuție atît la nivelul vieții și creației lui Hasdeu, cît și în planul dezvoltării teatrului românesc [4].

De asemenea, valorile ideologice ale piesei s-au impus conștiinței culturii noastre naționale, depășind înțelegeri vădit tendențioase sau interpretări stîngace, insuficiente sau simplificatoare.

Democratismul lui Hasdeu [5], atitudinea sa antiboierească, spiritul critic lucid sub care este privită societatea vremii — de la aspecte fundamentale ale conflictelor sociale

[1] Am folosit următoarele ediții: B. P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale și politice*, 2 vol., ediție critică, de Mircea Eliade, București, Fundația pentru literatură, 1937; *Scrieri literare*, 1—2, ESPLA, BPT, 1962, cu prefața de G. Munteanu; *Scrieri alese*, Editura tineretului, 1959; *Pagini alese*, ediție îngrijită de Mihai Drăgan, Editura tineretului, 1968.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 326.

[3] M. Eliade în studiul introductiv la ediția citată, p. LXXX.

[4] Fără a încerca o fișă bibliografică, amintesc în acest sens cîteva lucrări de referință: *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, 1971; V. Brădățeanu, *Drama istorică națională*, București, 1966; V. Mindra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, București, 1973; M. Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, 1972; M. Florea, *Scurta istorie a teatrului românesc*, București, 1970; G. Munteanu, *B. P. Hasdeu*, București, 1963. Alături de asemenea titluri se adaugă o serie de studii introductive și prefețe sau analize, precum și paginile dedicate lui Hasdeu în cele mai prestigioase istorii literare, începînd — evident — cu cea a lui G. Călinescu.

[5] Pompiliu Constantinescu scria: «democrat și individualist, Hasdeu l-a imaginat (pe Răzvan) ca pe o ilustrare a democratismului său romantic; prin el își exprimă o idee politică, disprețul pentru prejudecata de rasă și de clasă socială în fața meritului» (*Scrieri*, vol. III, București, 1968, p. 128). Iosif Vulcan îl caracteriza «democrat pînă în miezul oaselor», apud. M. Drăgan, studiu introductiv la ediția *Pagini alese*, București, 1968, p. 5. Aceeași prefață vorbește despre «democratismul și antiboierismul afișate atît de energic», p. 48 etc.

la degradarea în plan moral [6] —, elogiul haiduciei și al înțelepciunii populare, spiritul libertar, crezul unionist exprimînd un nobil ideal național [7], puternica manifestare a « umanismului militant » [8], sînt tot atîtea dimensiuni ale acestei opere și-i conferă acesteia perenitatea.

Se mai desprinde o latură importantă ce se cere măcar enunțată. Este vorba de « tipul » de legătură dintre piesă și natura autorului. Se vorbește curent despre piesă ca « o proiecție lirică deghizată a pasiunilor, neliniștilor și nostalgiilor sufletului hasdeean, captivat de atingerea absolutului pe toate planurile » [9]. Fără a absolutiza această relație — împinsă uneori la o sinonimie greu de reținut — ea reprezintă o realitate ce dă piesei o semnificație suplimentară.

Deși B.P. Hasdeu nu este un nume ocolit de cercetarea noastră, indiferent de unghiul din care a fost privită această « natură proteică », acest « geniu universal », cum îl caracteriza G. Călinescu, noi rămînem în continuare datori față de moștenirea cultural-literară și științifică pe care acesta ne-a lăsat-o. Nici piesa *Răzvan și Vidra* nu a fost ocolită de critică — începînd cu contemporanii ce au negat-o tendențios și pe nedrept, ca P. Carp, și continuînd cu cei care au apreciat-o în chip deosebit, precum I. L. Caragiale sau Eminescu, și mergînd pînă la cele mai recente referințe.

Și totuși credem că gestul nostru — prin care încercăm să ne apropiem, încă o dată, de piesa lui Hasdeu — se justifică atît principial, ca « act de aproximare », cît și concret, prin seria observațiilor și concluziilor care ni s-au impus.

*

Analiza piesei ne confruntă de la bun început cu natura construcției dramatice și implicit cu înțelegerea surselor conflictuale [10].

Piesa — concepută în cinci cîntece (acte) — poate fi la rîndul ei surprinsă în organizarea a 58 de scene, de segmente [11]. Inegal repartizate la nivelul fiecărui act (7, 8, 15, 11, 17), ele corespund naturii conflictelor, ritmului piesei, urmînd fiecare căutările, înălțarea și prăbușirea eroului.

Anticipînd o concluzie la care vom ajunge, înțelegem piesa ca o construcție de tipul « situații cu geometrie semideschisă » [12], în care regăsim un « personaj pivot » și un « proces de eliminare a ramurilor evantaiului ». Analiza « pivotului » și a « procesului » va susține — credem — această ipoteză.

Din toate punctele de vedere — calitative și cantitative — Răzvan se dezvăluie ca centrul acestei structuri dramatice. Traseul lui este elementul fundamental, reprezintă « factorul de coerență » al piesei, el însuși fiind un erou de un tip aparte, un titan preeminescian, în sensul dezvoltat de Paul Cornea, propunînd o « stare de spirit titaniană » [13].

[6] Amintesc dialogul Răzvan-Tănase din actul I, precum și cel din actul al II-lea, sau atitudinea aceluiași erou față de tentativele boierului Gane (în actul al doilea). Dealtfel, asemenea gesturi — ca și altele — au fixat pregnant piesa în planul contemporaneității. Este ceea ce observa și G. Munteanu, cînd sublinia « combaterea prejudecăților rasiale și antifeministe sau cupiditatea clasei boierești », în *Scrieri literare*, București, 1960, vol. I, p. XVIII.

[7] Amintesc dialogul dintre Hoțul I, Hoțul II și Răzeș, de la începutul actului al II-lea, sau cuvintele Vidrei după urcarea lui Răzvan în scaunul domnesc.

[8] G. Munteanu, *B. P. Hasdeu*, p. 99.

[9] M. Drăgan, Studiu introductiv la ediția citată, p. 46—47. Dar ceea ce crede autorul acestei prefațe: « oricît ne părea de ciudat » reprezintă o realitate subliniată și de M. Eliade, în studiul introductiv la ediția citată, cînd scrie: « nesfîrșita lui sete de glorie și putere se trădează în teatru » sau « nici un alt scriitor n-a cîntat mai sincer și mai înfierbîntat gloria. . . », p. LI și LIII, și de *Istoria teatrului în România*, vol. II, p. 161: « acest om excepțional în dramă e un personaj istoric, Răzvan Vodă, dar e totodată și Hasdeu însuși » sau « își are sursa descriptivă în frămîntările sociale și politice ale epocii, ca și în împrejurările de atunci ale vieții lui însuși ». Exemplele se pot înmulți și unul dintre argumentele folosite de mai toți cei ce susțin această idee este *Dedicația*.

[10] Nu vom putea accepta, din cauza interpretării unilaterale, nici afirmația lui V. Brădățeanu: « ca atare conflictul ține, în primul rînd, de domeniul etic », *op. cit.*, p. 90, nici pe cea a lui M. Vasiliu: « conflictul dramatic izvorăște din cel social, istoricește existent », *op. cit.*, p. 55. Nu se va putea susține nici ipoteza: « evoluția dramei se petrece într-un singur sens, printr-o producție egal ascendentă: ridicarea lui Răzvan pînă la culmile puterii și demnității sociale » în G. G. Ursu și Florin Mihăilescu, *Analize și interpretări literare*, București, 1975, p. 174. Întreaga analiză va urmări să demonstreze o altă linie de evoluție, precum și caracterul particular al împletirii constante dintre social-politic și etic.

[11] Folosesc accepțiunea pe care o dă Solomon Marcus în *Poetica matematică*, București, 1970, p. 260, precum și p. 313, unde consemnează critic noțiunea de situație teoretizată de S. Jansen.

[12] Conform schemelor geometrice ale lui Paul Ginestier, *Le Théâtre contemporain dans le monde*, Paris, 1961, și în spiritul analizei făcute de Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 306—307.

[13] P. Cornea, în *Titanismul în romantismul românesc de pînă la Eminescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 21, 1972, nr. 1, afirmă: « dacă climatul intelectual și de mentalitate nu favorizează tema titaniană, cu scenografia ei caracteristică, implicînd înfruntarea dramatică dintre om

Fără a insista, în acest moment al analizei, asupra acestor aspecte, să urmărim etapele traseului lui Răzvan: liber inițial (dar cu un trecut la care se fac aluzii), devine rob — moment de discontinuitate —, peste trei ani îl găsim căpitan de haiduci — moment de discontinuitate —, ostaș în armata polonă (parcurge o durată dublă — șase ani — , mai exact, șase veri și șapte ierni), urcă treptele ierarhiei: căpitan, polcovnic — moment de discontinuitate —, hatman în oastea românească, urcă rapid pînă la scaunul domniei și se prăbușește în aceeași unitate de timp.

Se izolează trei etape fundametale: 1) drumul spre haiducie și condiția de căpitan de haiduci, 2) experiența polonează și condiția de căpitan și polcovnic în oastea polonă, 3) drumul spre domnie și moartea.

Interpretarea obișnuită a piesei și a evoluției eroului rupe prima etapă — care echivalează cu actele I și II — de celelalte etape, stabilind, în spiritul unei observații a autorului, o dominantă socială pentru prima și una psihologică pentru rest.

Considerăm că această înțelegere trebuie depășită și că aici, în traseul lui Răzvan, stă sursa acestei depășiri.

Pentru un moment să facem abstracție de natura calitativ diferită a celor două experiențe ce corespund primelor două etape. Important este să reținem doar starea de spirit a eroului, capabil și doritor de afirmare și depășire a barierelor sociale, a propriului destin.

Evenimentele duc spre constituirea primei alternative, primei etape (I) [14]. Eroul se întîlnește cu Tănase, cel care vehiculînd « prejudecata publică » îi va sublinia destinul, « reaua naștere », cu Sbierea, personaj cu care va intra în comparație, tocmai pentru a se

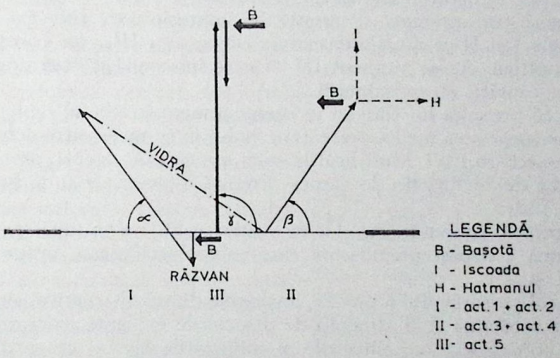


Fig. 1

diferența, fiind plasați sub semnul motto-ului care deschide piesa: « Mărirea deșartă și iubirea de argint, acestea sînt niște neputințe iuți ale sufletului ». În urma acestor relații el ajunge haiduc și căpitan vestit de haiduci. Față de axul afirmării, eroul realizează un unghi critic α care nu se poate modifica oricît s-ar mări vectorul r. Unghiul critic este determinat de prejudecățile vremii și-i limitează ascensiunea, precum și omologarea ei de către țară. Eroul își dezvăluie laturi fundamentale — multe din ele constante pentru întreaga piesă.

și implacabila fatalitate ce-i strivește existența, se conturează însă o STARE DE SPIRIT TITANIANĂ (*s.n.*), constînd din furtunoase izbucniri contestatare, necristalizate epic » (p. 142); și mai departe, conturînd trei ipoteze, citează: « Răposatul postelnic, Moțoc sau Ion Vodă cel Cumplit, ca expresii ale acestora în opera lui Hasdeu. . . » (p. 146—147).

Ideea este reluată de M. Drăgan: « ne apare <Răzvan> ca un titan preeminescian cu o conștiință cuprinsă de mari dezbateri, obsedat de ideea recunoașterii superiorității sale » (prefață la B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra, Trei crai de la răsărit*, București, 1973, p. VIII); Vicu Mindra vorbește de « grandoarea titanică a eroilor », în *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, 1971, articolul *Hasdeu și teatrul istoric*, p. 60; G. G. Ursu și Fl. Mihăilescu descifrează « in sufletul Vidrei o năzuință titaniană » (*op. cit.*, p. 177).

[14] A se urmări varianta grafică propusă pentru a plasticiza structura piesei: fig. 1.

Sînt cuprinse actele I și II, adică un total de 15 scene. Relația dintre actele I și II prezintă o creștere a ponderii eroului atît la nivelul replicilor, cît și la cel al versurilor — cu o rată aproximativ constantă — de 14% (în replică: de la 16% la 30%; în vers: de la 29,2% la 43,8% [15].

La fel sînt organizate și următoarele două cîntece (acte). O nouă experiență, sărăcită de substanța socială a primului drum, păstrînd însă cîteva constante și prilejuind exprimarea unor pagini de înaltă vibrație patriotică, o nouă alternativă (II), un nou unghi critic (β), un nou vector (r') și din nou eroul — urcînd — este departe de realizarea axului fundamental. Prejudecata rasială, plasarea dincolo de pămîntul țării, conflictele dintre condiția creată și valorile lui fundamentale duc inevitabil la criză. În acest moment se resping două alternative (Hatmanul și iscoada) și reapare Bașotă care oferă soluția optimă.

Sînt cuprinse cîntecele (actele) III și IV, adică 26 de scene. Relația dintre aceste cîntece este asemănătoare celei din etapa I. Actul al IV-lea, deci momentul al doilea al etapei, îl prezintă pe erou cu o creștere marcată (aproape de dublare, ca și în etapa I) atît la nivelul replicii, cît și al versului (de la 22,5% la 42,1% în planul replicii și de la 23,4% la 38,8% în cel al versului, deci o rată de 19,6 și 15,4).

Că între cele două etape (I—II) analizate există, dincolo de fundamentala distincție de semnificație, o relativă sinonimie este, credem, ușor de demonstrat. Dincolo de considerațiile anterioare și de poziția asemănătoare față de ax, indiferent de deschiderea unghiului (α și β), să reamintim replica lui Vulpoi: « Iată-n sfîrșit, căpitane, ești chiar căpitan acum! / Și-n pădure, căpitane, fuseși căpitan oarecum, / Astăzi însă, căpitane, ești mai cu căpitănie!» și să reținem ponderea cuvîntului « căpitan», prezent în cele două etape (în actul al II-lea de 30 de ori, în actul al treilea de 43 de ori!).

Dar mai există un argument cantitativ ce impresionează prin exactitate, argument care plasează etapele I și II ca două alternative, iar etapa a III-a (ce corespunde actului al V-lea) ca soluție optimă. Acest moment III — care înseamnă găsirea unghiului dorit (γ)- apare ca sinteză a căutării și aproximării.

Să reținem că prezența lui Răzvan în acest moment în planul replicii este de 26,1% și să reținem, de asemenea, că media prezenței eroului în primele patru acte, deci în primele două etape, este exact 26,1%! Modificările mici pe care le capătă procentul la nivelul versului (29,2% față de 33,3%) țin de natura ritmului în acest act și de funcțiile dramatice pe care le capătă Vidra.

Imaginea grafică propusă (fig. 1) ne interesează nu numai pentru înțelegerea eroului, ci și pentru a depăși prejudecata care vehiculează ideea rupturii construcției la nivelul actelor II și III.

Traseul personajului « pivot», analogiile dintre alternative, simetriile implicate se vor îmbogăți în substanță cînd, dincolo de disocierile evidente, vom analiza constantele psihologice și de concepție — cu plusurile și minusurile lor — ce se desprind din cele două etape.

Construcția piesei mai dezvăluie însă și alte particularități. Anticipam anterior clasarea acestor structuri în formula « situații cu geometrie semideschisă». Acum avem date suficiente pentru a susține afirmația. Găsim un personaj « pivot» al cărui traseu presupune eliminarea a cel puțin două alternative, « ramuri de evantai» [16].

Că Răzvan este personajul pivot apare evident și intuitiv. Cantitativ, realitatea este și mai categorică. El este prezent în 43 din cele 58 de scene (aproximativ 74,1%) și trece de 75% dacă luăm în considerație scenele începînd cu prima lui apariție. Ca cifră de comparație, Vidra va ocupa doar 43,1% din totalul scenelor și doar 55,5% de la prima ei apariție. Mai mult chiar, procentele date anterior — 26,1% din totalul replicilor și 33% din totalul versurilor pentru Răzvan — depășesc cu mult situațiile celorlalte personaje.

[15] Datorită naturii piesei — ca dramă în versuri — considerăm util să reținem ca parametru atît replica, cît și versul; ba mai mult, ne va fi de mare folos analiza comparată a celor doi parametri.

[16] Se pot respinge rînd pe rînd alte « soluții» geometrice care nu satisfac toate datele structurale ale piesei, conținutul ei și natura eroilor. În acest sens se poate confrunta analiza cu tiparele lui P. Ginestier din volumul citat sau cu analiza acestora din Solomon Marcus, *Poetica matematică*, p. cit.

Răzvan este — de asemenea — prezent în toate cele cinci acte, situație în care se mai găsește doar Sbierea, cu o semnificație asupra căreia vom reveni.

Și, în ultimă instanță, dacă este adevărat că traseul lui Răzvan este influențat și de acțiunea altor personaje, este și mai evident că destinul tuturor personajelor — indiferent de coeficientul lor de « independență » — este legat de traseul lui Răzvan.

Că eroul se confruntă cu anumite alternative, care sînt respinse sau depășite, pentru a găsi una care i se pare optimă, reprezintă un plan al analizei asupra căruia am insistat și la care vom mai reveni.

Piesa este populată de un număr relativ mare de personaje. (Dacă socotim fiecare grup: tîrgoveții, haiducii, polonezii, căpitanii, ca reprezentînd cîte un personaj, atunci cifra este 20.) Prezența acestor personaje și relațiile dintre ele oferă o serie de parametri bogați în semnificații.

În primul rînd constatăm că densitatea de populare [17] este relativ mare (1/6), ceea ce probează o concentrare remarcabilă a construcției pentru momentul respectiv al dezvoltării dramaturgiei și pentru natura particulară a acestei drame. Densitatea nu este aceeași pe parcursul întregii piese. Ea evoluează astfel: 1/7, 1/5, 1/7, 1/8, 1/5,5. Nu este lipsit de semnificație faptul că actele II și V sînt cele cu densitatea cea mai mare, că în general etapa a II-a prezintă o densitate mai mică decît prima și că finalul oferă o densitate ridicată, ceea ce va da acestui moment un atribut dramatic suplimentar.

La nivelul scenelor trebuie remarcată o altă situație. Predomină scenele cu două personaje (19) și prezintă o cifră apropiată cele cu trei personaje (16). Aceste două tipare depășesc 60% din scene și reprezintă o modalitate de confruntare directă între personaje, ceea ce va servi tensiunii piesei. Este de reținut că doar de patru ori scena este ocupată de un singur personaj și că din aceste patru situații trei aparțin lui Răzvan și una Vidrei [18].

Urmărind mai departe sistemul legăturilor dintre personaje, ajungem la o altă serie de considerații deosebit de interesante [19]. În acest sens ne propunem să analizăm tabelul privind măsura legăturii dintre personaje (tabel I).

Tabel I

Privind măsura legăturii dintre personaje

Răzașul — Vulpoi	= 6,4
Răzvan — Vidra	= 4,5
Răzașul/Vulpoi — Tănase	= 3,5
Vidra — Sbierea	= 2,2
Tănase — Sbierea	= 1,9
Răzvan — Tănase	= 1,7
Răzvan — Sbierea	= 1,4
Răzvan — Hatman	= 1,0
Vidra — Răzeș/Vulpoi	= 0,4
Răzvan — Bașota	= 0,3
Răzașul/Vulpoi — Minski/Piotrowski	= 0,2
Vidra — Tănase	= 0
Răzvan — Răzașul/Vulpoi	= 0,9
Răzvan — Minski/Piotrowski	= — 1,0
Sbierea — Răzașul/Vulpoi	= — 1,1

— Existența celei mai strînse legături între Răzașul și Vulpoi nu miră. Ei reprezintă aceeași lume, au în general aceeași atitudine și stabilesc în general același tip de relații.

Astfel, fără a se domina unul pe celălalt, păstrîndu-și, cum vom vedea, independența, diferențiindu-se temperamental, ei reprezintă totuși o unitate. Tocmai de aceea ne-am permis să le urmărim legăturile cu alte personaje socotindu-i și ca un singur personaj.

— Relația Răzvan — Vidra rămîne una fundamentală și, făcînd abstracție de natura particulară a celei anterioare, o putem socoti legătura de esență. Asupra acestei relații și asupra acestor eroi ne rezervăm observații aparte.

— O altă legătură foarte strînsă oferă — cum era și firesc — Tănase și Răzașul + Vulpoi. Aparent ea putea să fie la nivelul primului coeficient. Aceste trei personaje aduc în piesă aceeași optică, aceeași viziune. Toți trei sînt devotați eroului central.

[17] Am aplicat criteriul matematic dezvoltat de Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 260—261. Cercetătorul atrage atenția că acești parametri « sînt semnificativi și netriviali pentru lucrările dramatice cu un număr relativ mare de personaje ».

[18] Conform criteriilor lui S. Jansen, personajele care pot apărea singure ocupă locul întîi în ierarhie. Or, Răzvan realizează de trei ori această condiție. Ideea cercetătorului danez este comentată și de S. Marcus, *op. cit.*, p. 315—316.

[19] Folosim criteriile lui Mihai Dinu (*Structures linguistiques probabilistes dans l'étude du théâtre*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 5 (1968), p. 29—46), comentate și de Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 277—278. Formula legăturii este $\lambda_{ij} = n_{ij} - \frac{n_i n_j}{N}$ în care N = Numărul total de scene ale unei piese, și n_i și n_j = numărul de scene în care un personaj este prezent și n_{ij} — numărul de scene în care cele două personaje sînt simultan prezente. Indicatorul λ_{ij} indică coeficientul legăturii dintre cele două personaje.

Tabel II

Matricea Booleană a piesei

| PERSONAJE | ETAPE | I | | | | | | | | | | | | | | | II | | | | | | | | | | | | | | |

Dar diferențierile dintre ei sînt mai mari decît cele dintre Răzaşul şi Vulpoi. Ele nu ţin doar de temperament. Tănase — deşi devine luptător şi chiar erou — nu are valenţe militare. El este legat de pămînt, el nu se poate dezrădăcina şi ca urmare nu va pleca în Polonia şi va argumenta în acest sens. Şi legătura lor cu Răzvan diferă. Deşi Răzaşul şi Vulpoi îl vor însoţi pe acesta în mai multe împrejurări, gradul lor de independenţă este mai mare şi relaţia va fi 0. Situaţia lui Tănase diferă. Asemenea considerente justifică diferenţa dintre măsura legăturii între Răzeş şi Vulpoi şi cea dintre aceştia şi Tănase.

— O poziţie interesantă ocupă legătura Vidra — Sbierea. La baza acestui coeficient ridicat stau, credem, cel puţin trei elemente. În primul rînd fac parte din aceeaşi lume; în al doilea rînd Sbierea reprezintă un model de « patimă » — pe care Vidra îl va servi nu odată lui Răzvan; în al treilea rînd Sbierea este trambulina care-l va dezvălui pe Răzvan Vidrei. Dincolo de aceste surse de apropiere există şi un coeficient de respingere din partea Vidrei, care, negînd « trîndăvita boierime », îl neagă implicit şi pe Sbierea.

— Un loc superior, cu o măsură ridicată a gradului de legătură, prezintă şi relaţia Tănase — Sbierea, deşi se întîlnesc doar în patru scene. Această realitate se cere explicată. Amîndouă personajele sînt elemente de referinţă fundamentale pentru Răzvan. Unul este, aşa cum am mai arătat, o imagine concretă a unei patimi şi reprezintă, din acest punct de vedere, o proiecţie a eroului în planul meschin al avariţiei şi acaparării. Amîndoi, şi Răzvan şi Sbierea, stau sub semnul aceluiaşi motto. Cel de-al doilea aduce în planul dicibilului « reaua naştere » a viitorului domn, semnul destinului acestuia.

Cei doi se întîlnesc la deschiderea dramei, deschid drum traseului lui Răzvan şi se vor întîlni cu eroul piesei şi prin moarte. Primul moare Sbierea, iar Răzvan, cînd va muri, se va prăbuşi peste corpul lui; al doilea moare Tănase, apărîndu-l cu propriul său piept pe acelaşi Răzvan.

De aici sistemul de legături dintre două personaje care, pe măsură ce se apropie, se şi resping total, exprimînd două lumi, două concepţii, « acea luptă de ură între boieri şi popor, între cei avuţi şi cei săraci, între cei apăsaţi şi cei ce apasă » [20].

— Pornind de la relaţia anterioară se justifică şi următoarele două, — în care se exprimă măsura legăturii dintre Răzvan şi, respectiv, cei doi, Tănase şi Sbierea.

Cum este şi firesc, legătura dintre Răzvan şi primul dintre ei este superioară. Deşi există o bază de respingere legată de « prejudecată », deşi Tănase îşi păstrează uneori o distanţă lucidă faţă de gesturile lui Răzvan, tot el este cel care îi relevă ideea domniei prin relatarea visului ţigăncii, tot el este cel ce va muri pentru domn şi tot el este cel care, la început, neprimind punga, aşa cum însuşi Răzvan îi va aminti în codru, deschide — într-un fel — drumul complicat al traseului eroului.

În aceeaşi măsură, dar din cu totul alt sens, se înscrie şi legătura dintre Răzvan şi Sbierea. O serie de motive au fost deja enunţate.

Nici unul dintre cei doi — poli extremi ai piesei — nu-i vor supravieţui lui Răzvan. Spre deosebire de Răzaşul şi Vulpoi, independenţa lor, reală dealtfel, este mai mică şi drumul lor se conjugă mai intim cu cel al lui Răzvan.

— Măsura legăturii dintre Răzvan şi Hatman se justifică prin valoarea de alternativă pe care cel de-al doilea o oferă şi prin existenţa unor valori comune la amîndoi eroii. Pe de altă parte, Hatmanul, licitîndu-şi oferta, permite eroului de a depăşi o anume criză şi de a-şi afirma pozitiv un crez politic patriotic.

— Foarte importante sînt legăturile stabilite de Răzaş şi Vulpoi. Cu excepţia relaţiei dintre ei şi a relaţiei cu Tănase, comentate anterior, toate celelalte sînt subunitare, sau negative.

Cum se explică, totuşi, poziţia superioară a legăturii cu Vidra, ca şi cea cu Minski şi Piotrowski, în acest sistem?

În ambele situaţii « independenţa » celor doi este uşor corectată de existenţa unor relaţii conflictuale, de respingere.

[20] B. P. Hasdeu, prefaţă la Răzvan şi Vidra, ediţia a II-a, Bucureşti, 1867, în *Articole şi studii literare*, Bucureşti, 1965, p. 134—135.

Pentru ei este certă vinovăția Vidrei, cum este evidentă negarea, în mare parte ironică, a ofițerilor polonezi.

Față de Răzvan au poziția pe care am analizat-o, iar confruntarea cu Sbierea este în primul rînd « misiunea » lui Tănase.

De remarcat că întregul sistem de legături « slabe » se face pe fondul unei prezențe de mare forță calitativă și cantitativă. Ei ocupă 15,6% din totalul replicilor și 17% din totalul versurilor. Să nu uităm că Vidra îi depășește doar în planul versurilor (18,2%), în schimb ea nu depășește 8,9% din replici. Ei sînt prezenți în 20 și respectiv 22 de scene — amîndoi acoperind 27 de scene —, cu două mai mult decît Vidra.

— Relația lui Răzvan cu Bașotă — deși foarte importantă — se plasează printre cele mai scăzute, căci se exercită nu numai direct, ci și prin intermediari (cum ar fi Sbierea sau polonezii).

Bașotă apare ca un « instrument » al destinului în sensul că deschide o ramură a evantaiului, elimină cea de-a doua alternativă și tot el va grăbi finalul. Este ceea ce însuși Răzvan sesizează: « . . . Acest om, fără s-o știe, m-a ridicat pîn-aici ».

— În sfîrșit, măsura legăturii Răzvan — Minski / Piotrowski este concludentă, aceasta fiind exterioară traseului, fără prea mari implicații, prilej de a scoate în evidență anumite calități ale eroului central.

Urmărind matricea booleană a piesei [21], constatăm că relații dominant scenice nu există între personaje. S-ar părea că apare un asemenea raport, între Răzvan și Vidra, dar Vidra deține două scene (56 și 58) fără Răzvan și astfel ipoteza nu rezistă. Nu există personaje care să nu-și păstreze « valențe libere ». Excepții sînt personajele episodice de tipul Soltuzul și copilul, precum și Hatmanul, situații perfect explicabile și care nu modifică datele fundamentale ale concluziei.

Nu există nici relații independent complementare, iar cele independent alternative izolează perfect spațiile și anumiți eroi cu funcții foarte clare și bine delimitate (de exemplu: Tănase — polonezii sau Gane — Bașotă (primul caz a fost într-un fel explicat anterior); cel de-al doilea ține de o predare vremelnică de ștafetă. Ca instrument, Bașotă este substituit de Gane, tot un boier, cel care va aduce în calea eroului pe Vidra).

Personajele colective ocupă un loc aparte. Ele sînt alternative, fiind « fundalul » unor lumi diferite, și nu stabilesc nici un punct de tangență.

Întîlnim și o situație particulară, de personaje scenic concomitente: Gane — Ciobanul, dar aceasta nu este caracteristică piesei. În fond, Ciobanul este cel care-l aduce pe Gane și acesta pe Vidra. Cele două apar împreună și dispar împreună după ce și-au încheiat misiunea.

Domină categoric relația scenică de independență, ceea ce s-a demosntrat și pînă acum, ceea ce ne va izola în continuare încercarea de a investiga mai intim structura celor două personaje centrale: Răzvan și Vidra.

*

Răzvan, așa cum a reieșit și din analiza de pînă acum, reprezintă pivotul întregii construcții. Acest « om de voință și de putere » [22], « damnat semeț contrazis de timp și împrejurări » [23], măreț [24], indiferent de context, spirit contestatar cu « izbucniri furtunoase », individualitate de excepție ce încearcă să-și depășească umbra, destinul, reprezintă, cum am mai subliniat, o natură titaniană.

Confruntarea cea mai puternică o susține cu propriu-i destin care, așa cum remarca G. Călinescu, « este reaua naștere apăsînd asupra geniului » [25]. Destinul nu se manifestă ca

[21] Tipul de matrice demonstrat de S. Marcus, *op. cit.*, p. 259—260. Este vorba de o matrice binară avînd un număr de linii egal cu numărul personajelor și un număr de coloane egal cu numărul scenelor. Orice « cuvînt » al unui cod binar, cum este și acesta, devine o succesiune finită de cifre 0 și 1. În cazul nostru ea cuprinde 20 de linii și 58 de coloane.

[22] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 326.

[23] Vicu Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, București, 1972, p. 140.

[24] Ideea de măreție este des subliniată. Exemplific cu *Istoria teatrului în România*, vol. II, p. 162 și cu M. Florea, *op. cit.*, p. 61.

[25] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 326. O idee asemănătoare găsim și în studiul introductiv al lui M. Eliade la ediția citată, p. LII. Pe baza acestor considerații s-au formulat mai toate analizele ulterioare.

forță transcendentală și nici nu propune « un continuu divin — uman », el ia forma prejudecății publice și-l urmărește pe erou de-a lungul întregului traseu, eroul fiind conștient de aceasta.

De la dialogul cu Tănase — din partea de început — ideea este o constantă. Tănase o va aminti chiar înaintea urcării lui Răzvan pe scaunul domnesc. Dar « destinul » este o realitate concretă, umană și socială, el devine cuvînt exprimat, trecut în planul dicibilului și în finalul cîntului I, și în actul al II-lea, cînd Răzvan e vremelnic contestat de haiduci. Eroul însuși, avînd conștiința acestei realități, o va transforma în argument hotărîtor în cursul dialogului cu Hatmanul. Iar ultimele cuvinte ale eroului muribund subliniază tocmai dimensiunea conflictului cu destinul.

În alegerea unui astfel de erou și în însăși dezbaterea pe care o angajează condiția acestuia, Hasdeu dă dovadă nu numai de curaj [26], ci și de ancorare într-o problematică contemporană epocii sale [27] și o enunțare a unui veritabil crez politic.

În înțelegerea eroului un foarte important aspect îl constituie definirea lui în raport cu Vidra, cu alți eroi și, astfel, în raport cu sine [28].

Deși nu o dată istoria literară a subliniat obligația de a nu-l plasa pe erou în conul de umbră al Vidrei, deși mulți fac apel la formula călinesciană: « Răzvan nu e un om slab, împins dincolo de capacitățile lui de o femeie ambițioasă » [29], întîlnim frecvent, chiar prea frecvent, varianta: « inoculare ». Și la G. Munteanu « Vidra inoculează » și « Vidra lucrează » [30], și la M. Drăgan « Vidra inoculează » [31]. În același sens trebuie citită și afirmația lui M. Florea: « în destinul lui Răzvan se frînge ceva cînd apare Vidra » [32], iar ca o consecință V. Brădățeanu vorbește de « pierderea omeniei » [33].

Evident pe această linie ajungem să nu mai recunoaștem eroul. Urmărind personajul — așa cum îl dezvăluie Hasdeu — nu putem trece peste cîteva sublinieri ce ni se par insuficient luate în discuție, una dintre ele chiar deloc.

Eroul se caracterizează de la început ca avînd în piept « un suflet de vultur ». Pe fondul acestor afirmații care atestă de la bun început nu doar o disponibilitate, ci chiar o direcționare, eroul își definește valoarea, de care este conștient încă de pe acum [34].

Se consideră un erou de excepție: « numai eu singur sub soare » și-și enunță « declarația de război » lumii: « O să rîz și eu de lume! Da vom rîde fiecare: Ea de mine cu trufie, eu de dînsa cu turbare! ». Din modul în care îi explică lui Tănase realitatea, el apare ca un cărturar ce a înțeles mecanismul social, căruia îi sînt clare cîteva din adevărurile fundamentale ale societății vremii sale.

Luciditatea observațiilor și patosul lor, autocunoașterea, măcar în felul în care își prezintă temperamentul, fermitatea convingerilor politice, sociale și morale; ura față de boieri, crezul libertar ce-l va face să opteze pentru spînzurătoare, distanțarea comică și în același timp satirică — evidentă tot în actul I — iată tot atîtea fațete care nu se pot împăca cu imaginea unui om care nu se cunoaște pe sine. Că apariția Vidrei va avea o importanță deosebită în constituirea traseului eroului sau că eroul va afirma mai tîrziu cît datorează Vidrei reprezintă alte aspecte ale problemei.

Dar mai este un moment — mereu neglijat — și care contribuie cert la înțelegerea mai exactă a raportului. În actul al II-lea, la relatarea lui Tănase cu privire la visul unei țigănci, cum că Răzvan va ajunge domn, acesta va replica cu un singur cuvînt: « Ciudat! » Ce poate reprezenta acest « ciudat »? Este oare respingere, ironie, este oare echivalentul

[26] B. Lăzăreanu, *Umorul lui Hasdeu*, apud. V. Brădățeanu, *op. cit.*, p. 93.

[27] Vicu Mîndra (*op. cit.*, p. 140—141) dezvoltă această idee, socotind că « tragedia veșnică a gitanului este circumscrisă de conturul istoric al luptelor libertare din secolul al XIX-lea » și că ea este « tema eliberării țiganilor, ca expresie simbolică a luptei generale pentru libertate, derivată din realitățile sociale ale principatelor românești ».

[28] Trec peste caracterizarea făcută de G. Munteanu, care-l vede pe Răzvan « om de prisos al epocii feudale » (*op. cit.*, p. 111), ceea ce mi se pare de neacceptat atîta timp cît există energii și idealuri ce concentrează aceste energii, chiar dacă aceste idealuri sînt uneori confuze. Nu reținînd nici formula « Ruy Blas al romantismului românesc », aparținînd aceluiași volum, p. 112, care mi se pare a fi insuficientă.

[29] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 236.

[30] G. Munteanu, *op. cit.*, p. 107 și 110.

[31] M. Drăgan, Prefață la B. P. Hasdeu, *Pagini alese*, București, 1968, p. 9.

[32] M. Florea, *op. cit.*, p. 61.

[33] V. Brădățeanu, *op. cit.*, p. 88.

[34] Nu credem că autorii volumului *Analize și interpretări literare*, G. G. Ursu și Florin Mihăilescu, au dreptate vorbind de o conștientizare după contactul cu Vidra, p. 174. Aceeași idee apare și la M. Drăgan (*op. cit.*, p. 50).

pentru « prostii » sau este surprinderea în faţa dezvăluirii unui ascuns şi intim gînd, unei dorinţi încă nerostite. Şi cum — evident — ultima explicaţie este singura plauzibilă, dovadă şi evoluţia dialogului, nu ne rămîne decît să remarcăm faptul că Vidra nu apăruse încă.

Astfel, apariţia ei nu este cauza şi nici chiar unica forţă ce-l va împinge pe drumul ascensiunii. « Lăcomia ascensiunii » o avea în sînge sau în sufletul lui de vultur. Anticipînd, credem că factorul care contribuie la înlăturarea primei alternative (I) şi la stabilirea celei de-a doua (II), întreţinerea şi, în anumite momente, stimularea energiilor, chiar şi încercarea de a opri ritmul ascensiunii, fără rezultat, dealtfel, în finalul piesei, acestea sînt « lucrările Vidrei ».

Pe de altă parte, Răzvan nu trebuie idealizat. Este o individualitate de excepţie, copleşitor ca forţă, iar aspiraţiile lui concordă calităţilor lui. Este măreţ — purtător al unor nobile idealuri sociale şi naţionale — ca haiduc, este viteaz şi demn, trăind dramatic dragostea şi dorul de patrie printre polonezi, este impresionant şi ca domn — atît prin faptul că ştie în ce constă forţa unei ţări (« Nu voi uita niciodată, c-a românului tărie / este plugul şi cîntarul mai presus de boerie »), cît şi prin moartea sa vitejească.

Dar Răzvan prezintă şi alte laturi. El încearcă nu numai să-şi învingă destinul, ci chiar să nu şi-l recunoască, insistînd în efortul de a-şi prezenta modificată « reaua naştere ». El se comportă ca un feudal orgolios printre polonezi şi cel puţin ciudat, într-o poză de o generozitate dubioasă, eliberîndu-l pe Sbierea; el îl va da jos pe Aron pentru că dorea « sau moarte, ori să domnesc », dar va găsi drept argument o idee de mare noblеţe, cea de independenţă şi demnitate naţională, în care-şi va îmbrăca intenţia (argumentele folosite de Răzvan în faţa Vidrei şi în faţa căpitanilor diferă fundamental, ceea ce nu înseamnă că amîndouă sensurile nu pot coexista în sufletul complex al eroului).

În această imagine pe care căutăm să ne-o facem despre Răzvan acţionează dominante, atribute ce-i justifică şi determină înălţarea şi căderea, ce creşte odată cu cea dintîi.

Finalul, deşi înseamnă moarte vitejească şi victorie totodată, nu are alură eroică. Eroul are revelaţia zădărniciei într-o veritabilă « parabolă a deşertăciunii puterii de orice fel » [35]. Accentul tragic se va însoţi cu o amară satiră la adresa vanităţii şi ambiţiilor omeneşti

Răzvan este factorul de unitate, de coerenţă al construcţiei dramatice, pivotul ei, dar nu rămîne, cum am văzut, singura cale prin care Hasdeu putea să dea glas propriilor sale gînduri şi idealuri.

Alături de drama lui Răzvan se constituie şi se consumă şi cea a Vidrei. Deseori nedreptăţită şi redusă la formule standard, de tipul « roasă de ambiţii », Vidra se dezvăluie nu doar prin ceea ce spune şi face, ci şi prin ceea ce sugerează sau prin ceea ce sîntem obligaţi să presupunem.

Toţi sîntem de acord cu ideea că ea îl iubeşte pe Răzvan [36], toţi trebuie să acceptăm prezenţa unui spirit critic sever prin care Vidra îşi respinge lumea şi înţelegem că ea — ferm şi rapid — depăşeşte prejudecata publică, ridicîndu-se prin aceasta deasupra celor mai multe dintre personaje. Ea va prelua în final o parte din substanţa tragică a piesei.

Faptul că în ultimul act se produce o bruscă deplasare cantitativă mi se pare deosebit de semnificativ.

Dacă urmărim prezenţa Vidrei, constatăm că ea prezintă o relativă poziţie egală între replică şi vers. În cel de-al doilea act, abia intrată în scenă, ea ocupă 2,3% din totalul replicilor şi 2,3% din cel al versurilor. În actul al treilea relaţia este 11,2% şi respectiv 16,4%, cu o creştere de 5,4% în favoarea versurilor. În actul al IV-lea, egalitatea se restabileşte — 16,5% faţă de 16,4%. Alta este situaţia în actul al V-lea. Dacă în planul replicilor procentul rămîne acelaşi 15,5%, i se modifică ponderea în ceea ce priveşte prezenţa la nivelul versurilor. Acum ea deţine 21,5% — nu departe de cifra lui Răzvan. Creşterea ţine de po-

[35] G. G. Ursu şi Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. 179.

[36] M. Drăgan vorbeşte despre « iubire, cu gingăşie excesiv supravegheată » (*op. cit.*, p. 49); Vicu Mîndra o plasează iniţial în categoria femeilor captivate de « pasiunea puterii », alături de Bogdana şi Doamna Clara, într-un context care contestă eroinelor « atributele caracteriologice ale feminităţii », pentru ca mai tîrziu să accepte şi el « dragostea Vidrei pentru Răzvan », pe care-o considera « depăşind erotismul comun » (*op. cit.*, p. 129 şi, respectiv, p. 140).

ziţia ei nouă. Angajarea în evoluţia traseului eroului central este constantă, chiar uşor inferioară celei din actul anterior, dar apare pe prim plan propria ei dramă, a cărei dezvăluire duce la creşterea ponderii în planul versificaţiei. Finalul conferă eroinei tensiune, frămîntare şi nelinişte, răspunderea maternităţii, forţă şi demnitate în faţa înfrîngerii şi durerii. Ea se ridică astfel peste ceilalţi eroi.

În fond la Vidra — ca şi la Răzvan — aspiraţia presupune depăşirea unor blocade. În faţa lui Răzvan sta prejudecata rasială şi condiţia socială, în faţa Vidrei prejudecăţile legate de condiţia ei de femeie. Ea trebuie dusă la mănăstire, ea trebuie răpită dincolo de dorinţa şi vrerea ei, ea nu poate găsi în lumea ce-o înconjură pe nimeni şi nimic la nivelul valorii şi setei ei de afirmare, ea nu se poate afirma decît prin altcineva. Ea are nevoie de Răzvan, tot aşa cum Răzvan are nevoie de ea.

Vidra are fascinaţia unui mecanism — în care nu face distincţii între scopuri — ceea ce îi permite să compare pe Răzvan şi Sbierea — ‚iar Răzvan este disponibil acestui mecanism, operînd însă distincţiile. Ea apare cînd disponibilităţile sînt active. Pe de-o parte, deschiderea pentru iubire şi femeie, Răzvan găsindu-se după monologul: « Femeie . . . Precum pojarul se naşte dintr-o scînteie,/ Aşa m-aprinde pe mine ciudată vorba: femeie»; pe de altă parte, ascunsul gînd al înălţării devenise cuvînt în dialogul cu Tănase.

Dincolo de această observaţie, inteligenţa, farmecul, pătrunderea psihologică îi completează imaginea, care la rîndul ei nu trebuie idealizată. Dar tarele acestui atît de complex personaj au fost cu prisosinţă subliniate de critică.

*

Asupra celorlalte personaje nu mai insistăm la acest nivel al analizei; despre rolul lor în construcţie şi despre statutul lor şi al legăturilor lor, am avut prilejul să ne pronunţăm.

Cu siguranţă că au rămas în afara discuţiei foarte multe laturi ale piesei, dar intenţia noastră, circumscrisă de titlu, nu era de a epuiza analiza.

Pornind de la asemenea consideraţii şi existenţa unor concluzii nu s-ar mai justifica, ele înscriindu-se la nivelul fiecărui segment al analizei.

Noi am urmărit exclusiv construcţia şi unitatea ei, precum şi rolul personajelor şi sistemul relaţiilor dintre ele.

Am urmărit să oferim — de asemenea — argumente pentru definirea valorii deosebite a acestei piese, construcţie în totul remarcabilă şi purtătoare a unor nobile idealuri umaniste.

Ca orice operă dramatică valoroasă, ea este capabilă să genereze continuu — la lectură şi urcare pe scenă — observaţii noi, puncte de vedere noi, implicaţii şi consideraţii neobişnuite.

În fond nu prin aceasta îşi confirmă valoarea? Noi am încercat nu epuizarea[37] valorii prin analiză, ceea ce este imposibil, ci aproximarea ei, ceea ce este o sarcină realizabilă.

[37] Solomon Marcus (*op. cit.*, p. 353) scria: — « În măsura în care o operă prezintă valoare artistică ea nu poate fi epuizată prin analiză, ci doar aproximată din ce în ce mai bine».

POSIBILITĂȚILE ANALIZEI ICONOGRAFICE ÎN CERCETAREA SPECTACOLELOR CARAGIALE

de ION CAZABAN

Din diversitatea surselor documentare pe care le folosește cercetătorul istoriei teatrului în scopul « reconstituirii » spectacolelor unui trecut mai îndepărtat sau mai apropiat, documentul iconografic prezintă — cel puțin pînă acum — o importanță primordială. Și totuși, problemele investigării sale aplicate — dînd posibilitatea obținerii unei maxime informări asupra obiectivului cercetat — au fost, credem, insuficient și în treacăt examinate. Se pot menționa, desigur, la noi sau în alte părți, contribuții *metodologice* remarcabile, preocupate de *calitatea științifică* într-adevăr *contemporană* a cercetării de specialitate. Ele au avut în vedere stabilirea unui cadru riguros de principii active și a unei poziții profesionale avansate, precizarea unui instrumentar de lucru ce ține seama de condițiile deosebite pentru fiecare direcție de investigație, de factorii determinanți, de dificultățile fiecărei faze de cercetare a artei teatrale în evoluția sa istorică. Aceste contribuții metodologice — de strategie — sînt vitalizate și îmbogățite atît de întrebările propriei lor experiențe și de concluziile propriei lor competențe, cît și de cele care dinamizează în prezent alte discipline științifice. Lor nu li s-au alăturat însă, pe măsura necesității tot mai stringente la nivelul actual de înfruntare și dezbatere a problemelor cercetării, studii de aceeași utilitate, consacrate aspectelor de *procedură* — tactice, am spune, — ale muncii cotidiene cu materialul documentar de multiple surse.

A fost destul să ne propunem cercetarea spectacolelor Caragiale din trecut și din contemporaneitate, așa cum este permisă de materialul iconografic rămas, pentru a simți imediat lipsa aproape totală a acestor preocupări specializate pentru modul cum vor fi descifrate, decupate, preluate și prelucrate adecvat scopului cercetării elementele referitoare la creația scenică, păstrate în timp de documentul vizual.

Imaginea (picturală, grafică și îndeosebi fotografică) a fost inserată de obicei pînă acum ca auxiliar ilustrativ al textului bazat, în argumentele sale, pe o cantitate masivă, preponderentă de informație scrisă spre care s-au canalizat preocupările și eforturile documentării. Uneori, imaginea este oferită drept confirmare a unor puncte de vedere sau aprecieri critice care, totuși, fie că-i limitează conținutul informativ la anumite elemente de interes momentan, fie că iau acest conținut doar ca reper abia sesizabil, pierdut la orizontul considerațiilor prea generalizatoare. Pentru altă categorie de lucrări științifice (românești și străine), imaginea este un adjuvant demonstrativ, realizat odată cu cercetarea, născut din ea și pentru ea.

În cazul lucrării noastre, de investigare a iconografiei teatrale — operație preliminară, dar obligatoriu a fi cît mai extinsă pentru orice serioasă « reconstituire » de spectacol —

ne-ar fi fost, firește, un ajutor prețios existența unor meditații de strictă specialitate pe marginea unor experiențe similare, fertile în concluzii și propuneri de procedură. Indiferent de condițiile precare ale cercetării, încercarea merita făcută și astfel, recolta de informație concretă — adunată pe o cale, dacă nu necălcată, atinsă mai curînd în « poante » și pe ici, pe colo — , toate *aceste date încă vizibile* despre creația unor actori, regizori, scenografi de altădată și din vremea noastră, să servească și să pregătească « reconstituirea » viitoare a uneia dintre cele mai originale și însemnate realizări ale teatrului românesc : reprezentarea scenică a dramaturgiei lui I.L. Caragiale.

I. DOCUMENTUL ICONOGRAFIC ȘI TRANZITORIUL CREAȚIEI SCENICE

Împărțind spectacolul în secvențe (unități expresive și semnificative de anume amploare), cercetătorul caută să-l transpună apoi în pagina ordonată pe coloane, într-o combinație de procedee și elemente apte să-l prezinte : textul dramatic, indicațiile de joc pentru fiecare interpret și pentru întregul ansamblu, schițe grafice de atitudine și mișcare, fotografii. Prin împletirea unor procedee distincte de expunere, se obține o complicată comunicare a ceea ce a fost spectacolul în complexitatea sa : colaborarea profund (pre)meditată a tuturor mijloacelor de expresie scenică, dinamica sa sonor-vizuală, ramificațiile sale de sugestii și imagini, relațiile planurilor de semnificație, în sfîrșit, dezvăluindu-se într-o participare cultă, avizată, prezența de spectator specializat a cercetătorului care a întreprins un studiu de asemenea anvergură[1]. Istoricul de teatru de mai tîrziu nu va putea să folosească însă separat descrierea verbală și documentul iconografic fără a ține seama de faptul că schițele, fotografiile au fost elaborate concomitent cu cercetarea, se integrează acesteia și concepției sale, nu sînt doar « montate » de-a lungul unui text. În astfel de situații, istoricul de teatru află documente iconografice apreciate și selectate (din atîtea alte posibile unghiuri de vedere, din atîtea alte moduri de a le « compune » și propune cititorului interesat) cu rostul de *argumente* într-o demonstrație (uneori cu aparență de descriere obiectivă, « pe viu »). A omite relația text-imagine este un risc și totodată o diminuare nedorită a informației realizate prin completarea și interferarea posibilităților de documentare.

Dar documentul iconografic poate apărea nu numai impus de desfășurarea cercetării « pe viu » a actului scenic. El poate fi nu numai o dovadă vizuală despre cele constatate și înțelese *atunci*, dar și *după* aceea : un prilej *în plus* de constatări și meditație, perfect justificat cînd este riguros raportat la momentul artistic specific. Unii cercetători, atrași de tehnica modernă de înregistrare a artei spectacolului (pelicula, banda de magnetofon etc.), consideră, în consecință, că documentul fotografic se arată a fi « prea important pentru a nu ilustra decît un text scris independent de el <. . .> trebuie ca fotografia să servească drept baza discursului despre actor, care s-ar scrie — ca să spunem așa — pe marginea ei »[2]. În publicistica noastră de specialitate, comentariul folosește cel mai des imaginea nu ca o probă — pentru că nu se menține doar în cadrul ei de semnificații —, ci mai curînd ca un stimulent material pentru rememorarea si aprecierea integrală a unui eveniment spectacular important, a unei creații actoricești de prestigiu. De exemplu, fotografia unui actor cu machiajul și costumul său, surprins într-un moment al evoluției sale scenice, se completează cu următorul text : « Interpretarea dată lui Ion de către Emil Botta (*Năpasta*) a pus în valoare nu cazul ci întregul lanț de fapte a cărui ultimă verigă e nebunia fostului ocnaș »[3], comentariul depășind evident conținutul imaginii statice, invocînd și evaluînd în sine o succesiune dinamică de imagini scenice (care ne pot lipsi sau le putem avea, dar le privim cu *ochii noștri*, din *timpul nostru* !). Oricum, istoricului de teatru, în acest caz, informația scrisă îi poate

[1] Vezi Serge Ouaknine, *Le prince Constant, scénario et mise en scène par Jerzy Grotowsky*, in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, Paris, 1970.

[2] J. B. Moraly, *Erna von Scratch*, in *Travail théâtral*, nr. 13, oct.—dec. 1973, p. 32.

[3] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, 1966, fig. 22.

părea mai interesantă, fiind mai bogată, angajînd date multiple despre interpretare (concepție, gradare, accent, rezolvare distinctă), față de care documentul fotografic este pus în minoritate. Acum, în primul rînd, istoricul de teatru are de refăcut distanța dintre textul informației, *de sinteză critică*, și instantaneul fotografic unic (sau existent într-o suită) cu deschidere spre *detaliul scenic concret*, momentan sau durabil pe parcursul spectacolului, dar dificil de trecut *în acel moment* într-o altă sferă de exegeză. Faza de « reconstituire » a actului teatral are și obligația ca, ținînd seama de diferitele surse de informație — diferite ca natură, dar și ca unghi de cuprindere, ca sferă de exegeză — , să afle linia de legătură (oricît de sinuoasă) dintre ele, să le facă compatibile în întregul evenimentului artistic « reconstituit ».

Raportul dintre imagine și comentariu se definește și se precizează cîteodată printr-o legătură formală, declarată uneori, și atunci nu se poate omite aprecierea soliditații acestei legături și consecințelor ei în cele ce ni se comunică. Faptul că montarea *D-ale carnavalului* (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966) s-a relevat prin « subtila artă portretistică la care a stimulat actorii » determină o revistă să publice un grupaj de fotografii ale interpreților în ipostaza lor scenică, dar decupați de cadrul imaginii, despărțiți astfel de ceilalți parteneri, de restul spectacolului, fiecare fotografie cu un comentariu dedesubt[4]. Formula fotografică a « portretului » însă este deosebită de cea a portretului scenic (proces dinamic, revelator), trimiterea de la o specie portretistică la alta nu poate decît să evidențieze distanța dintre ele și apropierea lor formală. Care se răsfrîng într-o măsură și asupra comentariului, de fapt, unul convențional de cronică enumerativă, punctat însă de date concrete, împrumutate din imagine. Trecînd peste ideea tehnoredacțională — care, desigur, a fost atrăgătoare și adoptată repede — istoricul de teatru se alege cu mai puțin decît chiar aceste modalități publicistice i-ar fi putut oferi. Totodată, se alege cu ceva mai puțin exact, mai puțin conform cu ceea ce a determinat punctul de vedere susținut în scris: imaginea scenică. Fotografii de cuplu, de grup, ar fi fost mai reprezentative pentru spectacol — de astă dată o știm, apelăm la memorie — , personajele portretizîndu-se în principal prin relațiile lor manifeste într-o ambianță scenică bine caracterizată ca un mediu vital.

Avem din ce în ce mai multe motive să considerăm neadecvat cuvîntul *perisabilitate* prin care, de atîtea ori, istoricul artei spectacolului este înclinat să definească creațiile artistice de care se ocupă. Ni se pare mai indicat de a vorbi despre *tranzitoriul* artei spectacolului, nu însă cu înțelesul de a fi trecătoare în neființă, ci de a fi în continuă și firească trecere dintr-o stare în altă stare, datorită căreia documentele sînt posibile și elocvente. Tehnica modernă le permite, le diversifică, le înmulțește, alături de transpunerea « spectacolelor în cerneală » (după o fericită numire) care, la rîndul ei, capătă aspecte din ce în ce mai complexe, mai ambițioase în captarea și meditarea fenomenului scenic specific.

După stabilirea competentă a surselor de documentare de orice fel, o etapă superioară și necesară pentru istoricul de teatru este constatarea « trecerii » pe care ele o relevă: cauza, modul, sensul acestei « treceri », precum și condiția, calitatea, specificul noii « stări » — de documente — față de cealaltă, scenică, despre care vorbesc.

ICONOGRAFIA ȘI PARTICULARITĂȚILE IMAGINII SCENICE

Apelînd rar, prea rar, la documente iconografice cinetice (realizate cu ajutorul peliculei cinematografice, bandei de magnetoscop), istoricul artei teatrale se servește îndeosebi de categoria iconografiei statice, iar din aceasta, de fotografie, documentul cel mai sigur și *re-prezentativ* pentru aspectul concret-vizual al spectacolului, document întrebuințat, bineînțeles, cu precădere și în studiul nostru. La o primă considerare, trebuie să distingem și să luăm în seamă că o fotografie de spectacol este:

[4] Vezi *Flacăra*, nr. 2, 7 ianuarie 1967.

1, *o imagine fotografică*

2, a *semnificanților scenici vizibili* (a tuturor sau numai a unei părți din cei care configurează un moment al spectacolului)

3, înregistrați pe peliculă *într-o anumită stare* (condiționată atît de specificul și convențiile teatrale, cît și de specificul și convențiile fotografice).

Este normal ca fiecare din aceste puncte corelate să pretindă o preocupare adecvată din partea cercetătorului. Problema fundamentală de procedură ar fi: cum se pot utiliza într-o nouă demonstrație a noastră, care are altă deschidere, și cum se pot înscrie în comentariul nostru, de altă perspectivă, acești semnificanți scenici descoperiți și apreciați nu în starea lor proprie, originară, ci într-o stare specială? Vom lua în seamă că spectacolul este un proces revelator, un act specific de comunicare printr-un angrenaj — mobil, dinamic — de semne (semne cu semnificant multiplu, variabil), față de care imaginea fotografică apare cu virtuțile, dar și cu servituțile, cu posibilitățile, dar și cu neputințele ei, ce se cuvin cunoscute. Efortul și priceperea investigației se vor îndrepta nu numai asupra ceea ce reține și izolează fotografia, dar și asupra ceea ce știm că ea transformă și pierde din realitatea specifică a imaginilor scenice.

FOTOGRAFIA ȘI SPECTACOLUL

Dacă acceptăm definirea metaforică a spectacolului teatral ca « fiind oarecum filmul unei desfășurări de relații și legături, ordonate de legea rezolvării regizorale, scenografice și actoricești »[5], sîntem tentați să comparăm, în consecință, imaginea fotografică a unui moment de spectacol cu o fotogramă. Nu cu unitatea vizuală minimă a filmului ce ar putea fi reconstituit din rămășițele unor « planuri » (cum s-a întîmplat cu *Lunca Bejin* al lui Eisenstein), ci — deosebire importantă — cu o fotogramă a unuia dintre numeroasele filme cu putință *despre* amplul curs imagistic al reprezentației scenice. Și este destul să ne gîndim că despre un spectacol s-ar putea realiza mai multe filme-spectacol, dintre care unele ar fi de divertisment, iar cîteva ar fi pelicule cu caracter de cercetare științifică.

Deocamdată ne interesează faptul că fotografia de spectacol poate fi comparată cu o fotogramă. În ea, « relații și legături » proprii rezolvării regizorale-scenografice-actoricești, elementele sintezei spectaculare specifice se descifrează în configurări de ansamblu sau în fragmente și detalii subordonate dealtfel unei viziuni coerente, unificatoare. Relații, legături, elemente scenice se pot depista totuși: manifeste ori implicate, sesizate într-o clipă cînd au fost cauză sau efect în desfășurarea esențial dramatică a spectacolului — odată cu fixarea lor, dar și cu întreruperea lor instantanee petrecută pe peliculă. Dificultatea cercetării pe baza unei iconografii teatrale de această natură va crește în raport cu numărul redus, cu discontinuitatea, cu unghiul de cuprindere și compoziția fotografiilor (impunîndu-se necesitatea coroborării cu alte materiale documentare). Dificil este deseori de a observa și aprecia în fotografie indiciile și reperele unor relații *scenice*, elementele unei viziuni definită *specific* prin caracter sintetic și interpretativ, prin desfășurare concretă spațial-temporală. Totuși, cîteodată, o singură fotografie — cum este cea de care dispunem din spectacolul O *scrisoare pierdută* (Sibiu, 1960)[6] — se arată edificatoare pentru modalitatea scenografică, costumele, înfățișarea unor personaje, dar și pentru relațiile dintre ele, cu tonalitatea lor emoțională, mișcarea în spațiu (pe care o anticipăm sau o prevedem și în timp), ritmul ei diferit caracteristic fiecărui personaj, compoziția regizorală a momentului scenic . . . Unele date privesc spectacolul pe o întindere mare a sa, altele doar rezolvarea acestui moment. Important este să nu le amestecăm și să nu le confundăm, cum se mai întîmplă. Existența trăsăturilor scenice specifice — implicată în elemente de altă substanță și calitate,

[5] Mihai Nadin, *Reîntoarcerea la zero*, Iași, 1972, p. 68.

[6] Fotografia nr. 952, fototeca Institutului de istoria artei (= I.I.A.). Dacă ne-am obișnuit cu trimiterile la numărul paginii de volum sau de revistă, la numărul de înregistrare al actului de arhivă, în studiul nostru vom indica numărul de înregistrare al fotografiilor aflate în fototeci, biblioteci, muzee etc.

de imagine fotografică — precizează aptitudinea fundamentală și indispensabilă a documentului iconografic de a comunica *despre un act scenic* și nu despre altceva.

Raportul fotografie-imagine scenică ar fi comparabil cu cel dintre fotogramă și imaginea cinematografică: fotograma unică — examinată separat, desprinsă din suita ce asigura dinamica filmică, semnificativă — este capabilă să tulbure, chiar să răstoarne sensul imaginii cinematografice [7]. Cu deosebirea că în cazul fotografie-imagine scenică este tulburat și răsturnat nu sensul spectacolului, ci restrînsă și deformată *informația despre el.*

SPAȚIUL ȘI TIMPUL DESFĂȘURĂRII SCENICE

Un moment scenic a fost înregistrat într-o succesiune de fotografii, urmărindu-se și fixîndu-se segmentele mișcării corporale a interpreților, modificările de o clipă ale mimicii lor, mutațiile ce au avut loc în spațiul scenografic al spectacolului. Este ceea ce remarcăm în documentele fotografice datorate lui I. Hananel (*D-ale carnavalului*, Teatrul «L. Sturdza-Bulandra», 1966), în care devine sensibilă derularea temporală și, mai mult, accentuarea factorului «timp» în viziunea spectaculară. Urmărirea cursivă, detaliată a expresiei mimice și posturale, a dinamicei expresive a actorilor, cum a procedat I. Petcu la *O noapte furtunoasă* (Teatrul de Comedie, 1973), este revelatoare pentru soluția stilistică regizorală, în care temporalitatea reprezentării scenice este inerentă, fără să fie valorificată în mod special. Fotografiile nu sînt instantanee analitice ale jocului actoricesc, pe care se construia spectacolul din momente de monolog, de cuplu sau de grup. Dar, reținînd clipa de spectacol, fotografia *reține* însăși dinamica revelatoare, continuă a interpretării, pe care o privim acum transformată în imagini statice de expresii posturale și gestică. Oricum, de la aceste imagini își *începe* cercetătorul investigația.

Modul de mișcare scenică, direcția ei — subliniată și de direcția privirii personajelor — se perpetuează în compoziția imaginii, decid centrii de atenție în documentul fotografic. Compoziția fotografică este axată cu maximă elocvență de Mariana Mendrea (*Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974) pe poziția, atitudinile, raporturile interpreților, semnificative în spațiu, un spațiu delimitat de umbre, de întuneric, în care lumina pîlpîie sau, dimpotrivă, sfîșie brutal. Mișcările impulsive, răsucirile, zbaterile chinuite, proiectate pe același fundal, desemnează un spațiu închis, obsedat, terorizat de timp.

CONVENȚIILE SCENICE ALE INTERPRETĂRII

Semnificanții vizibili ai spectacolului sînt înregistrați pe peliculă într-o anumită stare, condiționată atît de convențiile scenice, cît și de convențiile fotografice ale epocii din care datează acel document iconografic.

Imaginile fotografice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, rămase ca documente despre arta spectacolului românesc, sînt:

— imagini de protagoniști, relevînd însemnătatea personalității actorului și virtuozității sale proteice, modul de a compune distinct fiecare rol, cu grijă pentru înfățișarea minuțios lucrată, pentru costumul care-i ajută transformarea în personaj. Pentru repertoriul caragialean, se remarcă fidelitatea documentară a prezentării exterioare (din fotografiile lui Ștefan Iulian și Ion Brezeanu în Ipingescu, Maria Ciucurescu în Veta, Eugenia Ciucurescu în Zița), îndelung căutată, după cum reiese și din diverse declarații ocazionale ale actorilor. Se justifică mai ales machiajul, amănuntele de costum prin referințe la moda vremii, în funcție de condiția socială și caracterul personajului. Este căutat acel «physique de l'emploi» despre care-și amintea Aristizza Romanescu că a fost pentru ea o problemă

[7] Sylvie Pierre, *Eléments pour une théorie du photogramme*, în *Cahiers du Cinéma*, nr. 226—227, ian.—febr. 1971, p. 77.

de rezolvat în interpretarea lui Spiridon. Fotografia ce s-a păstrat cu Iulian — Ipingescu atestă, în primul rînd, încă un « physique de l'emploi » reuşit de actor (« imortalizînd pe Sandu, vestitul ipistat din Dealul Spirei », scria M. N. Belador). Sînt surprinse o atitudine de mare efect, un gest memorabil (Ion Niculescu — Caţavencu) dintr-o interpretare care putea fi privită pentru valoarea ei însăşi. Uneori imaginea decupează un element de decor, de recuzită dintr-un ansamblu de convenţii ale reprezentării scenice, subordonate totuşi performanţei actoriceşti (*O noapte furtunoasă*, Teatrul Comoedia, 1937);

— imagini de momente scenice, preţuite şi stabilite după ponderea lor în intriga piesei. Chenarul imaginii se confundă cu cadrul scenei, spectacolul este interpretat şi constituit ca o suită de « imagini » ale unei *relatări vorbite şi vizibile*, pe care fotografia vrea să le reflecte integral. O remarcabilă preocupare pentru a fotografia desfăşurarea spectacolului într-o succesiune foarte strînsă de imagini (influenţată, credem, de interesul de atunci pentru cinematograf, un cinematograf el însuşi teatral) apare destul de timpuriu (în înregistrarea pe peliculă a adunării electorale din *O scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional Bucureşti, 1913/1916). Dar, captivaţi de spectacol şi uitînd cît datorează din emoţia lor cuvîntului dramatic rostit, fotografii ne transmit imaginile unor momente puternice, în care semnificanţii scenici vizibili aveau totuşi o prezenţă auxiliară, un aport complementar. Astfel, ne permit să discernem substanţa şi caracterul expresivităţii interpretative (nu numai în spectacole dinainte de primul război mondial, dar şi de după — *O scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional Iaşi, 1937, *O noapte furtunoasă*, Teatrul Naţional Bucureşti, 1942);

— imagini de ansamblu relevînd coeziunea tuturor interpreţilor într-o ambianţă plină, de decor închis, care asigura sudura şi intensifica veridicitatea reprezentării scenice (ne gîndim, de pildă, deşi nu se includ în studiul nostru, la fotografiile spectacolelor Companiei Davila). Dreptunghiul imaginii este raportat la dreptunghiul scenei: teatrul de « oglindire » afla o concepţie şi convenţii corespunzătoare în fotografie. Se publică fotografii de decor (*O scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional Iaşi, 1912), odată cu creşterea importanţei vizualului în spectacol, demonstrîndu-se capacitatea reconstitutivă a convenţiei scenice naturaliste şi realiste. Fotografia atestă impresia de « realitate » voită în spectacol, o verifică, descoperindu-ne totuşi, parţial, elemente ale elaborării artistice (*O scrisoare pierdută*, Teatrul Naţional Bucureşti, 1913/1916);

— imagini de compoziţie scenică, marcate de o anumită « plantaţie » şi de o anumită dispunere a interpreţilor în spaţiul scenei, de evidentă concepţie regizorală (*D-ale carnavalului*, Teatrul Naţional Bucureşti, 1932).

În timp, perfecţionarea tehnică va da fotografiei o altă calitate, alte posibilităţi de înregistrare acordate profunzimii şi dinamicii imaginii scenice în teatrul contemporan. Imaginile de protagonişti, de momente, de ansamblu, de compoziţie scenică se regăsesc în fotografia de spectacol din ultimele decenii. Dar, totodată, se resimte, ca o influenţă, experienţa cinematografului — fotografia aspiră la expresivitatea « planului » filmic (Clara Spitzer: *O scrisoare pierdută*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972), la calitatea analitică a fotogramei (I. Hananel: *D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966; I. Petcu: *O noapte furtunoasă*, Teatrul de Comedie, 1973). Însuşi dinamismul — uneori violent — al spectacolului pretinde o tehnică de înregistrare fotografică de o mare mobilitate şi precizie, capabilă de a decupa cît mai cuprinzător în desfăşurări expresive ample, dar şi de a surprinde detaliul. Plasarea spectacolului într-un spaţiu teatral ce a abolit rampa, convenţiile scenice stimulatoare pentru participarea publicului au dus la modificări în codul fotografic obişnuit pînă atunci. Actul interpretativ este fixat din unghiuri de cuprindere insolite, în « planuri » de o senzorialitate frapantă (*D-ale carnavalului*, Galaţi, 1972; *Năpasta*, Teatrul Giuleşti, 1974).

UTILIZAREA ICONOGRAFIEI ÎN CERCETAREA ACTULUI TEATRAL

« Cel puţin deocamdată, cîtă vreme nu există o veritabilă activitate de documentare teatrală, cît nu s-a reuşit înregistrarea pe film măcar a montărilor-eveniment, fotografia

reprezintă *unica şansă* de fixare a spectacolului în memoria colectivă», se spune într-unul din rarele articole publicate pe această temă [8]. Fixarea în imagini fotografice — sau de altă tehnică — a spectacolului nu are *oricum* ecou în memorie, după cum poate trezi un ecou desigur determinat, explicabil, dar limitat, deformator, neconcludent pentru ceea ce a însemnat o realizare scenică într-un moment istoric. Atît cel care, prin profesia sa, furnizează asemenea documente iconografice, cît şi cercetătorul lor nu pot omite trecerea timpului cu modificările de gust şi sensibilitate, influenţînd semnificaţii şi rezonanţe emoţionale care, dealtfel, chiar de la început nu erau identice, unanime. S-a constatat de atîtea ori — a constatat şi Umberto Eco — impresia schimbată (uneori total) pe care o produce după decenii, altor generaţii, fotografia unei actriţe. Ceea ce scrie acum Ileana Popovici despre imaginea Ginei Patrichi în rolul Miţa Baston: « Există o Gina Patrichi, furibundă şi tragică, în *D-ale carnavalului*, care pare a ţîşni din pagină» [9], este o apreciere bazată pe o anumită experienţă de teatru şi pe care — de pe poziţia cunoaşterii temeinice a artei spectacolului în epoca noastră — o susţine, o doreşte înţeleasă şi de cei care, în viitor, nu vor avea decît de privit o fotografie. Nu ştim cum o vor preţui aceştia, dar pentru cercetătorii de altădată — şi nu foarte de mult! — această consideraţie despre o Miţa Baston « furibundă şi tragică» ar fi părut deplasată, lipsită de seriozitate, iar imaginea ei fotografică — prea « mişcată» — inutilizabilă. Aprecierea dată de criticul dramatic fotografiei rămase despre această interpretare dovedeşte însă nu numai cunoaşterea directă a faptului artistic la care se referă, dar şi implantarea meditată într-un context cultural-istoric în care evoluează, din care asimilează şi la care participă fotografia cu posibilităţile ei de comunicare. Cu alte cuvinte, pentru cercetătorul de teatru nu va fi de ajuns să se informeze *în specialitate*, cum este firesc s-o facă: despre piesa reprezentată, înfăţişarea actorilor care au jucat-o sau, mai pe larg, despre stilul lor de joc, orientările regizorale, despre procedeele retoricii şi figurile stilisticii scenice. El îşi va însuşi propriile concluzii din cunoaşterea situaţiei fotografiei gîndite ca document, a posibilităţilor de captare, a codurilor distincte de transmitere, a convenţiilor ei uzuale de reprezentare.

Este interesant de văzut cum procedează, în paralel, cercetătorul unei opere plastice care şi-a ales un subiect teatral: Ion Brezeanu în rolul Ion din *Năpasta*, pictură pe care şi noi am avut motiv s-o studiem. În comentariul său, Theodor Enescu demonstrează aceeaşi necesitate de a aborda opera-document dintr-o perspectivă cultă cu numeroase ramificaţii. Pentru a vorbi despre realizarea pictorului Camil Ressu, viziunea şi maniera sa de tratare se informează asupra personajului şi interpretării date de Brezeanu, asupra « liniei» urmate de el şi importanţei reuşitei sale: « Un portret ca cel al actorului *I. Brezeanu în rolul lui Ion din «Năpasta»* (fig. 108) prezintă însă o contradicţie între această concepţie plastică a formei şi efectele de lumină şi întuneric. Acestea au fost folosite de artist spre a sugera atmosfera piesei, grea de prevestiri sinistre. Lumina gălbuie-verde descoperă formele treptat, cu anxietate. Distribuţia umbrelor nu e lipsită de semnificaţie: de pildă, zona de penumbră din jurul capului îşi are rostul ei. Silueta personajului rămîne grandioasă; în liniile sale frînte şi neliniştite, în volumele neregulate, se citeşte furtuna continuă a suferinţelor sale, împinsă pînă la dezechilibrul demenţei. Şi în formele cioplite parcă în piatră, monumentalitatea creaţiei actorului îşi găseşte o expresie adecvată» [10]. Nu multe, dar importante sînt lucrările grafice sau picturale (Constantin Jiquidi, Camil Ressu, Steriadi) consacrate interpreţilor personajelor lui Caragiale, sau inspirate de ei (Aurel Jiquidi, *O scrisoare pierdută*, 1928). Ele pretind cercetătorului istoriei spectacolului filtre speciale: mesajul iconic codificat (cultural) este aici preponderent, opera plastică fiind mai selectivă, totodată aducînd un spor de conotaţie care o face utilă suplimentar, mai ales ca semnificaţie.

Cunoscînd evoluţia convenţiilor literare şi scenice, aplicate la prezentarea personajelor şi situaţiei dramatice, cercetătorul recurge la iconografia teatrală, la coduri iconografice care conotează semne iconice, imagini complexe şi culturalizate; acestea nu mai sînt imagini

[8] Ileana Popovici, *Sufletul fotografiei de teatru*, în *Teatrul*, nr. 12, dec. 1974, p. 61.
[9] *Ibidem*.
[10] Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Bucureşti, 1958, p. 141—142.

ale « omului-monarh » sau « pegasului » [11], ci, în cazul nostru, ale *actorului-personaj* (deci interpretarea) în momente cu o individualitate *dramatică-spectaculară* memorabilă: lectura gazetei « Vocea Patriotului Naționale » din *O noapte furtunoasă*, adunarea electorală din *O scrisoare pierdută* ș.a.m.d.

LIMITE ACCEPTATE, LACUNE CONCLUDENTE

După cum ne-am dat seama — într-un stadiu de documentare preliminar « reconstituirii » spectacolului — înregistrarea fotografică a acestuia nu duce totuși, automat, la o rezolvare ușoară a muncii cercetătorului care ar găsi aproape tot ce caută în dreptunghiul de obicei alb-negru al imaginii. Indiferent de execuția sa (capacitate de sesizare, precizie, profunzime, claritate), fotografia de spectacol nu oferă decît *un instantaneu din evoluția orientată expresiv a sistemului de semnificanți scenici*. Chiar dacă s-a înregistrat pe peliculă un moment de maximă coeziune și coerență, de salt revelator, nu avem dovezi suficiente despre el dacă ne limităm la examinarea imaginilor sau — mai des — a imaginii de care dispunem. În consecință, întrebările noastre se vor datora nu numai stării fotografice, dar și stării de o clipă (clipa « înghețării » pe peliculă) a semnificanților scenici vizibili. Aceștia:
— sînt scoși din unitatea tensionată, dialectică, a semnelor scenice de sinteză, la care participă și semnificanții auditivi;
— sînt lipsiți de o parte din datele formei proprii: culoarea (deseori), mișcarea continuă;
— sînt opriți (fixați) din procesul constitutiv al imaginii scenice.

Totuși ei au fost apreciați în funcție de acest proces și de această imagine scenică, iar punctul de vedere și aprecierea fotografului se răsfrîng în fotografie, sînt codificate în mod specific și ne pot informa indirect.

Un cercetător preocupat de studiul expresivității actorului din perspectiva psihologiei creației teatrale remarca « pierderea de informație pe care o implica utilizarea fotografiei », deși, de astă dată, nu mai era o fotografie descoperită și acceptată, ci una pregătită și selectată de el însuși, după necesitățile sale științifice. Poate tocmai de aceea, opinia sa este atît de categorică: « fotografia este statică și nu conține totdeauna momentul culminant reprezentativ al desfășurării comportamentului expresiv; ea reprezintă o pierdere de informație mai ales cu privire la finețea nuanțelor expresive <. . .> semnificația expresiei este o funcție a situației în care se produce, iar fotografia cuprinde deseori tipare generale » [12]. Dacă pentru experiențele unui laborator de psihologie, fotografia este de o utilitate contestabilă, pentru « reconstituirea » spectacolului — la care colaborează numeroase surse de informare, completîndu-se, verificîndu-se și consolidîndu-se reciproc — imaginea fotografică alb-negru, « epurată » și « eliptică » (față de imaginea scenică), pune, firește, o serie de dificultăți unei examinări ce se vrea cît mai eficace, cît mai rodnică.

Spre deosebire de starea (de interdependență și modificare, întrerupte) și momentul (de evoluție suspendată) în care au fost înregistrați semnificanții scenici vizibili, fotografia este un ansamblu de elemente iconice constituite. Pe cînd expresia mimică a lui Birlic — Crăcănel sau privirea lui Liviu Ciulei — Dandanache sînt *constitutive* în spectacol, acestea pot fi un semn iconic perfect *constituit* într-un « prim plan » sau într-un « plan detaliu » fotografic. Prin ele se constată totuși existența concretă și caracterul unor însușiri expresive (actoricești, dar nu numai), putînd duce — în anumite condiții ale documentării — la concluzii asupra prezenței lor *orientate* în spectacol, conform opțiunilor stilistice, preferințelor retorice ale regizorului.

Dificultățile întîmpinate în cercetarea spectacolelor Caragiale prin intermediul iconografiei teatrale s-au datorat:

[11] Vezi Umberto Eco, *Sémiologie des messages visuels*, în *Communications*, nr. 15, 1970.

[12] Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, București, 1971, p. 18.

— fie modului specific de transmitere a datelor privind imaginea scenică (cu un plus evident de «sărăcire» și dificultate în cazul reprezentării pieselor lui Caragiale, unde contează atît de mult replica, mișcarea efectivă și, de obicei, culoarea);
— fie execuției profesionale a imaginii *ca document* (cea fotografică fiind, normal, precumpănitoare în materialul iconografic studiat).

Inerente stării specifice de înregistrare a spectacolului au fost întrebările provocate de:
— natura obiectelor, consistența suprafețelor, soluțiile materiale de reprezentare — tot ce ține de substanța unor convenții (înlocuitoare: pe cine?; înșelătoare: cum?), îndeosebi scenografice și scenotehnice (un «zid» este pînză sau lemn vopsit etc.);
— continuitatea spațiului scenografic (stabilirea unui reper static comun mai multor fotografii cu unghi de cuprindere diferit permite aflarea unei ordini spațiale și descrierea decorului — *O noapte furtunoasă*, Teatrul Național București, 1949; *D-ale carnavalului*, Oradea, secția română, 1959);
— precizarea locului și momentului scenic cărora le aparțin unele imagini de «plan apropiat» și «prim plan» ce eludează ambianța, fundalul (o singură pată albă indică sursa de lumină și astfel locul; totodată, depistată într-o imagine de «plan general», îngăduie și plasarea în momentul scenic — *D-ale carnavalului*, Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», 1966);
— coeziunea jocului actoricesc (cînd fixarea sa instantanee pe peliculă face reacția unui interpret să pară neglijentă, întîmplătoare, ruptă de ceea ce exprimă partenerul);
— raportul complex semnificant vizibil-semnificant auditiv absent (în comportarea personajelor: mimică-gest-cuvînt).

Alte întrebări ar fi fost evitabile, ele ținînd de execuția imaginilor fotografice, de existența lor disparată, în număr redus, avînd ca urmare:
— inexplicabilul unor elemente scenografice (din cauza unghiului de cuprindere și distanței neconvenabile, mai ales cînd un decor stilizat, compus selectiv, cere o fotografiere integrală, coerentă);
— neputința situării momentului scenic în spațiul scenografic sau teatral (cînd acesta a fost modificat, rampa desființată, publicul așezat pe încă o latură a spectacolului — după cum ne încunoștiințează cronica, la *D-ale carnavalului*, Galați, 1972).

În fața imaginii documentare, activitatea cercetătorului este dublă: acțiunea sa de delimitare și extragere a informației de specialitate, pentru a fi posibilă, este necesar să fie însoțită de una de compensare.

II. ICONOGRAFIA ȘI OBIECTIVELE CERCETĂRII SPECTACOLELOR CARAGIALE

Vom porni de la un nivel cîștigat al cercetării, indispensabil dealtfel, fără de care materialul iconografic documentar nu poate fi abordat, descifrat, apreciat la însemnătatea sa. Acest nivel necesar cercetării este asigurat de cunoașterea pieselor lui Caragiale și de cunoașterea din diferite surse (fotografii, filme, informații scrise sau orale, contact direct) a înfățișării și calităților artistice ale actorilor care, de-a lungul vremii, au fost interpreții personajelor caragialene. Este un nivel minim, indispensabil, de cunoștințe, dar care se asociază celor de largă deschidere, de istoria artei spectacolului.

Nu ne interesează aici să explicăm modul de identificare și abordare a documentului iconografic (care, în linii mari, solicită cultura multilaterală a cercetătorului), ci să exemplificăm ceea ce poate să ofere — după ce i-a fost atestată utilitatea documentară — ca informație de specialitate despre montarea unui anumit spectacol: interpretarea actoricească, scenografie, rezolvarea vizuală a momentelor scenice, particularități stilistice etc.

Fiecare generaţie de spectatori poartă cu sine imaginea personajelor lui Caragiale, aşa cum au fost întrupate prin fiinţa, talentul şi gîndirea marilor actori, de care teatrul nostru n-a dus niciodată lipsă. Fizionomia şi constituţia fizică a interpretului vor fi determinate de concepţia distinctă dată rolului, vor fi implicate în modul de imaginare a personajului, deloc stereotipe încă de la primele montări ale pieselor lui Caragiale. Este suficient să privim fotografiile lui Ion Petrescu şi N. Hagiescu ca să presimţim existenţa scenică a doi jupîni Dumitrache deosebiţi. Şi poate că ideea apărată nu demult de către Romulus Vulpescu prin montarea sa ploieşteană (1968) a unui Titircă uscat, dezavantajat fizic, cu consecinţe adînci în felul său de a fi, ar afla un precedent cel puţin în înfăţişarea lui Hagiescu. Tot Hagiescu a încercat dealtfel şi un Ipingescu diferit de cel al lui Iulian (« un ipistat mai spălat », îl caracteriza Ion C. Bacalbaşa). Anumite trăsături fizice se regăsesc continuate de-a lungul timpului (Trahanache), chiar dacă în interpretări contemporane cu multe deosebiri (Al. Giugaru şi Petre Gheorghiu). Alte personaje, care păreau cantonate într-o apariţie de unic efect comic (Dandanache), se diferenţiază şi nu numai în amănunte (Grigore Vasiliu-Birlic, Radu Beligan, Liviu Ciulei). Urmările pot fi relevate şi pe plan stilistic: pe cînd prezentarea ridiculă a lui Dandanache de către Birlic se servea din plin de registrul mimic şi resursele vocale, inimitabile, ale actorului, Ciulei îl caracterizează complex, printr-un comic de comportament. Imaginea dată de interpreţi personajelor caragialene a fost uneori atît de puternică, atît de convingătoare şi covîrşitoare, încît aceste personaje, în opera unor graficieni, păstrează — uşor de observat — trăsăturile căpătate de la actorii ce le-au dat viaţă uneori decenii la rînd. Pentru Iser, Ipingescu, Cetăţeanul turmentat şi Ion au chipul lui Ion Brezeanu, Caţavencu — al lui Ion Niculescu; pentru seria de ilustraţii la O *scrisoare pierdută* din 1928, dar şi ulterior, mai aproape de noi, Aurel Jiquidi se inspiră din modele scenice.

Astăzi, raportul actor-personaj este reprezentat uneori într-o mixtură de procedee, preluate de la mijloace moderne de comunicare: afişul, speciile publicistice ale presei de mare tiraj. Codul « lingvistic » (textul) se combină cu cel fotografic, cu cel grafic, toate într-o punere, măcar intenţionat semnificativă, în pagină. Chipul fotografiat al interpretului — reproducerea unei siluete compuse din hîrtii decupate (marcînd un vag costum de epocă şi caracteristic: uniformele lui jupîn Dumitrache şi Ipingescu, şorţul de tejghetar al lui Chiriac, cămaşa şi bocancii lui Spiridon etc.) — ,dedesubt replici definitorii pentru fiecare personaj, anunţă deopotrivă sursa individualizată de viaţă scenică: actorul (figura lui cotidiană, fără machiaj) şi o manieră caricaturală de joc (vezi caietul program O *noapte furtunoasă*, Arad, stagiunea 1973/1974). Altă dată, alăturîndu-se un text de prezentare a personajului şi fotografia interpretului său văzut (şi comentat cu umor) în ocupaţiile şi preferinţele de om al civilizaţiei moderne, se sugerează tocmai *distanţa* (de mod de viaţă, de mentalitate) de la care actorul îşi va privi rolul (în « Jurnalul Teatrului de Nord, Satu Mare », O *noapte furtunoasă*, stagiunea 1970/1971).

Fotografia de spectacol este documentul iconografic cel mai util scopului nostru, mesajul ei iconic perceptiv dovedindu-se mesaj iconic cultural (R. Barthes), în relaţie cu elementele semnificative vizibile ale spectacolului înregistrate pe peliculă. Trimiterile referenţiale se fac la elemente (unităţi) expresive şi semnificative vizibile (din unghiul selectiv de cuprindere al fotografiei), elemente aparţinînd concretului vizual al spectacolului.

CHIPURI ŞI MĂŞTI

Jupîn Dumitrache, în montările cu O *noapte furtunoasă* ale lui Sică Alexandrescu (1937, V. Maximilian; 1949, Al. Giugaru), are faţa rotundă, grăsună, cu mustăţi şi « favuride » mari, atingîndu-se de gulerul hainei. « Favuridele » sînt podoabă masculină, îngrijită cum se cuvine, preocupare zilnică (semnalată şi în dialog), ele au un rost hotărîtor pentru « masca »

plină de prestanță pe care și-o compune, la care ține. Favoriții sînt puși în evidență și la Iași (1969, M. Grosariu), și la Tîrgu Mureș (1972, Al. Făgărășanu), uneori însă sînt în mod ciudat absenți, deși în piesă se vorbește despre ei (Baia Mare, 1972, Teofil Turturică), sau sînt suspect de mărunți, nedezvoltați (Teatrul de Comedie, 1973, Cornel Vulpe). « Formele » jupînului au fost uneori prilej de controversă, dar dacă fața rotundă (ca o lună !), cu frunte boltită și ochii mici îl arătau nepotrivit, cam blajin, pe Dumitrache — V. Maximilian, la Al. Giugaru trăsăturile feței (obrajii plini, ochii bulbucați) erau capabile să arate caracterul sanguin, eruptiv al personajului, așa cum a fost conceput de actor. La Baia Mare, jupînul avea chiar o gușă proeminentă peste gulerul strîns, pe cînd la Tîrgu Mureș era marcată îngrășarea cu semnificația ei legată de vîrsta personajului, importantă, într-o măsură, în relațiile sale cu ceilalți. Pentru Romulus Vulpescu, « rotofeii sînt debonari. Titircă pare să fie, după mine, uscățiv <. . .> » și, la Ploiești (1968), își alege actorul în consecință (Candid Stoica). Apropiat de această concepție, este un Dumitrache miniaturizat, am spune, redus la scară în toate datele făpturii și figurii : fruntea bombată, ochii mobili bulbucați, gura mică cu mustăcioară răsucită la vîrf (Teatrul de Comedie, 1973, Cornel Vulpe). Cu totul deosebit a fost înfățișat personajul la Iași (1969) : fața cărnoasă, fruntea lată, nasul gros și puternic îi dădeau un aer robust și decis.

Ipingescu avea în machiajul lui G. Timică (1937) ceva felin, de pisică cu mustăți lungi, lăsate « pe oală », cu ochelari sprijiniți de vîrful nasului. Așa l-a portretizat și Marcel Anghelescu (1949), tot mustăcios, dar mai viguros, cu o privire șireată, mai activă. Dealtfel, mustața și privirea fuseseră remarcate (și mai pot fi în fotografie) și la primul său interpret, Ștefan Iulian. În ipostaza de la Tîrgu Mureș (Florin Zamfirescu, 1972), bărbia colțuroasă, mustața, ochii zîmbitori îl fac asemănător pe Ipingescu acelui chip de debut scenic. O mustață mică, răsucită, sprîncene arcuite în jos, deasupra ochilor vii, dar îngropați în rotunjimile pline ale feței, un nas turtit îi vor da o fizionomie aparte, de efect comic prin ea însăși (Teatrul de Comedie, 1973, A. Giurumia).

Chiriac a avut trăsăturile frumoase ale lui Aurel Athanasescu la maturitate — părul ondulat, cu cîrlionț pe frunte, mustața îngrijită (1937), pe care le vom regăsi și în figura compusă personajului de către Niki Atanasiu (1949). Un Chiriac cam trecut a fost, la Iași, Ion Schimbinschi, cu început de gușă, dar cu aceeași grijă pentru părul ondulat și mustața răsucită. Montări mai recente îl înfățișează ca pe un tînăr a cărui înfățișare nu mai « datează », nu mai se situează (documentar) prin preferințele pentru o anumită modă capilară, într-o epocă demult trecută, dimpotrivă (Baia Mare, 1972, Sandu Popa). Sau caracterizează sarcastic personajul : un cap de o virilitate impozantă (părul negru, bogat, favoriții lungi și stufoși, ochii în arcade precis desenate, nările fremătînd senzual, mustață groasă, bărbie puternică), dar cu o frunte disproporționat de îngustă ! (Teatrul de Comedie, 1973, Silviu Stănculescu).

Materialul fotografic oferă date și despre înfățișarea scenică a celorlalte personaje : Rică Venturiano (care, dincolo de unele elemente de machiaj comune, după moda vremii, este o figură distinctă în interpretările lui Ion Iancovescu, R. Beligan, Ștefan Iordache, Gelu Colceag, Iurie Darie), Veta (Maria Ciucurescu, Maria Filotti, Virginia Carabin-Raiciu, Tzenka Velceva-Binder, Lucia Boga, Vasilica Tastaman), Spiridon (cu aceeași preocupare pentru părul scurt și ciufulit, de care își amintea și primul său travesti, Aristizza Romanescu, dar care nu se mai păstrează totuși în montări mai recente : Teatrul de Comedie, 1973, George Mihăiță), Zița (poate cea mai stereotipă, deși stridența machiajului și coafurii, la care se apelează de obicei, nu este aceeași și mai ales pune într-o lumină diferită « caracterul » și intențiile personajului, însăși calitatea sa umană) [13].

Într-o fotografie din montarea Naționalului bucureștean cu *O scrisoare pierdută*, Trahanache — Al. Giugaru, cu « favuridele » albe stufoase, cu zîmbetul bun, aproape dulceag, este « venerabilul », este « părintele » urbei, în care face parte din atîtea comitete și comisii. Totuși, în ochi are o lucire suspectă, o preocupare ascunsă, pe care o apără cu un zîmbet sau

[13] Vezi vol. V. Maximilian, *Evocări*, București, 1962 ; fotografia nr. 3 915, fototeca I.I.A. ; program Teatrul Național Iași, stg. 1968/1969 ; fotografii f. nr. din Fond documentar al teatrelor din Baia Mare și Tîrgu Mureș ; fotografiile nr. 5 552, 5 566, 5 567, 5 579—5 581, 5 586, 5 588 din fototeca I.I.A.

pentru care poate zîmbește cu satisfacție [14]. O altă fotografie îi deformează caricatural trăsăturile, personajul avînd acum ceva de focă uluită: cu părul pieptănat, favoriții argintii strălucitori, dar sprîncenele înălțate, ochii holbați (cu pungi și cercuri concentrice de riduri), nările dilatate, buzele strînse. Toate îl arată ieșit din calmul și « răbdarea » de fațadă ce-i asigură prestanța, surprins și parcă dezgustat totodată. Este o imagine [15] prin care s-ar putea argumenta unele modificări introduse de Sică Alexandrescu pe linia unei sporite stilizări caricaturale, unei accentuate sugestivități vizuale, adecvate pentru reprezentația de la Teatrul Națiunilor (1956), dată în fața unui public străin. Ceea ce ni se pare asemănător cu o focă este poate echivalentul obținut pentru expresia « bovină » a personajului, cerută uneori actorului de către Sică Alexandrescu [16].

Foarte divers a apărut Cațavencu chiar în montările lui Sică Alexandrescu: Ion Talianu îl înfățișa cu un cap oval, cu o calvitie imensă, ochii migdalați cu sprîncene groase, privirea piezișă (= șiretenia), obrajii plini, nasul îndoit cu nări senzuale, o senzualitate specifică, subliniată și de buzele groase. În plus, mustața cu vîrful în sus și ciocul ascuțit de mușchetar erau în discrepanță cu bărbia pierdută într-o gușă voluminoasă, revărsată — și de aceea relevau caracterul căutat al acestor detalii ale figurii personajului [17]. Niki Atanasiu îl prezenta cu o frez ă îngrijită, amestecînd fire albe, cu ochii mici, îngustați, în care sclipea vie privirea, obrajii întinși de un zîmbet satisfăcut sau prefăcut, mustață (felină) și barbișon [18]. În montarea lui Sică Alexandrescu, unde comicul era cel al contrastului dintre aparență și realitate, satira urmărea procesul unei totale demascări. Personajele își compuneau o « mască » pentru a parveni în societate sau pentru a-și impune și apăra poziția socială. Nu numai o « mască » de vorbe și comportament, dar una la care participă vizibil, dînd falsă prestanță și putere de fascinație, împreună cu costumul și uniformele, mustățile și favoriții « onorabili », bărbile « venerabile »... Începutul spectacolului realizat de Liviu Ciulei (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972) cu Tipătescu — Toma Caragiu bărbierindu-se este — tot în acest sens — un moment cotidian, necesar, de *pregătire a figurii*, a unei figuri « prelucrate », atît de importante pentru menținerea aparenței. Și în montarea lui Ciulei, chipul servea drept mască, degradîndu-se cu atît mai mult cu cît devenea o mască perfectă.

EXPRESIA MIMICĂ

În exemplele alese pentru ilustrarea acestei direcții de investigare, ne vom referi la montarea de la Teatrul de Comedie, O *noapte furtunoasă* (1973), din care am dispus de un material fotografic mai bogat. Se poate remarca din acest material [19] varietatea de semnificație din mimica lui jupîn Dumitrache — Cornel Vulpe, mobilitatea sa (datorită și unei iritări, unei irascibilități caracteristice: Titircă *Inimă rea)* sub impulsul schimbărilor de « climat », de « atmosferă », de « relație »:

— privirea scrutătoare, nasul mișcat, gura strîmbată a neplăcere: enervarea produsă de mirosul tutunului;
— sprîncenele înălțate, ochii holbați, privirea ațintită asupra partenerului (A. Giurumia — Ipingescu): angajarea profundă în ceea ce relatează, interesul pentru opinia « amicului »;
— în momentul îmbrăcării uniformei, în care este « introdus » cam brutal și cu vădită plăcere de către Chiriac și Spiridon (moment creat regizoral): expresia de suferință stăpînită, suportată, cînd este « plonjat » în pantaloni de cei doi servitori. Cînd își revine, urcat în picioare pe un taburet, salută grav, cu privirea pierdută undeva în imaginea pe care și-o face despre sine, în ce se închipuie a fi în uniformă;

[14] Vezi S. Alterescu, Fl. Tornea, *Teatrul Național « I. L. Caragiale »*, București, 1955, p. 281.
[15] *Teatrul în România după 23 August 1944*, București, 1959, p. 277.
[16] Vezi caietul de regie, București, 1953, p. 119, nota 292.
[17] *Caragiale sur les scènes roumaines et étrangères*, București, 1962, f.p.
[18] *Teatrul în România după 23 August 1944*, București, 1959, p. 157.
[19] Fotografiile nr. 5 557, 5 558, 5 560, 5 581—5 589, fototeca I.I.A.

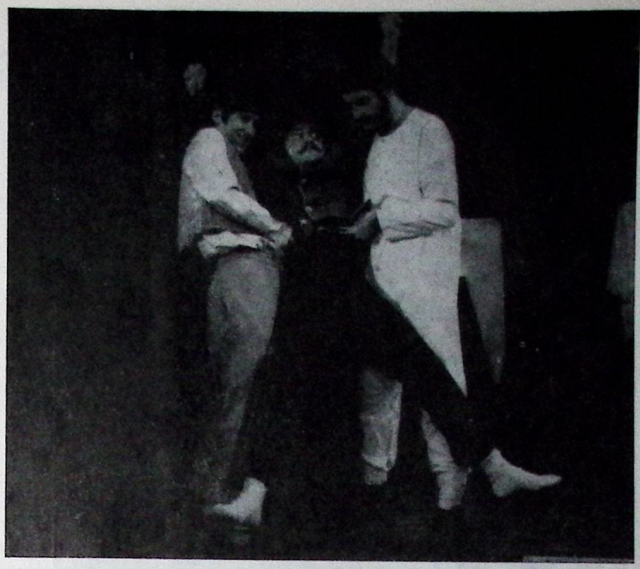


Fig. 1. — Moment din spectacolul *O noapte furtunoasă*, cu Cornel Vulpe (jupîn Dumitrache), Silviu Stănculescu (Chiriac), George Mihăiță (Spiridon), Teatrul de Comedie, 1973.

— mimica participării la aceeași « idee » politică, în momentul lecturii ziarului: expresia hotărîtă, patetic emoționată, indignată și dîrză (realizată prin controlul mușchilor feții, prin dinamismul privirii). Cursiv, alt instantaneu reține izbucnirea sa înflăcărată, cu strigăt eroic. Jupînul este parcă hipnotizat de « viziunea » descoperită odată cu « înțelegerea » articolului (gura deschisă, privirea încremenită înainte, în sus);
— mimica furiei: ochii holbați, gura (mică!) în vorbire poruncitoare, amenințătoare. Este o dinamică ridiculă a figurii: privirea sa vrea să fie furioasă, să impună, să oblige (pe Veta la mărturisire), dar concret, vizibil, rezultă doar holbarea și învîrtirea ochilor în cap.

Mimica lui jupîn Dumitrache, în caracterizarea sa ca personaj, este una de însoțire (afect, emoții), voluntară (de subliniere a ceea ce vrea să spună sau de rectificare tactică a expresiei anterioare). Mimica sa se supune totuși unor scheme sociale (de codificare a expresiilor) și, dintr-o execuție inadecvată sau imperfectă a lor, neajutorată fizionomic, se intensifică vizual comicul personajului.

Ca și în spectacolul regizat de Sică Alexandrescu (în interpretarea lui Al. Giugaru), este subliniat jocul privirii prin date fizionomice proprii actorului, în cazul lui Cornel Vulpe prin repetata, rapida, oricînd posibila holbare a ochilor, gradată de la enervare pînă la furie asasină. Pe un alt plan de semnificație, *privirea* este decisivă pentru acest personaj, pentru soarta sa de « familist », și deznodămîntul comic (nu tragic!) al piesei: jupînul vede și nu vede, vede și nu înțelege, vede și interpretează greșit. Astfel, este interesant de urmărit privirea lui Titircă la sfîrșitul — de revelație și elan eroic — al momentului lecturii gazetei. Pe tot parcursul acestui moment, există o asemănare de expresie mimică între el și Ipingescu, traducînd consensul, fraternizarea politică. La sfîrșit, unul lîngă altul, în poziții similare (numai că Ipingescu ține în mînă ziarul = « conștiința » politică, iar jupînul înalță sabia = acțiunea iminentă), au privirile fixate undeva sus, *dar nu în același punct*: privirile lor sînt despărțite fără ca ei să-și dea seama. Cu toată explicația lui Ipingescu, privirea jupînului alunecă alături, este deplasată față de aceea a amicului său: « vederile » lor nu coincid! Acest mod de caricaturizare se integrează în soluțiile clovnești cu care este saturat spectacolul. Clovnescul influențează expresia mimică, o conduce spre exteriorizarea caricaturală, exagerată în raport cu sentimentul real, cu fondul situației, cu motivul reacției personajului. Iar machia-

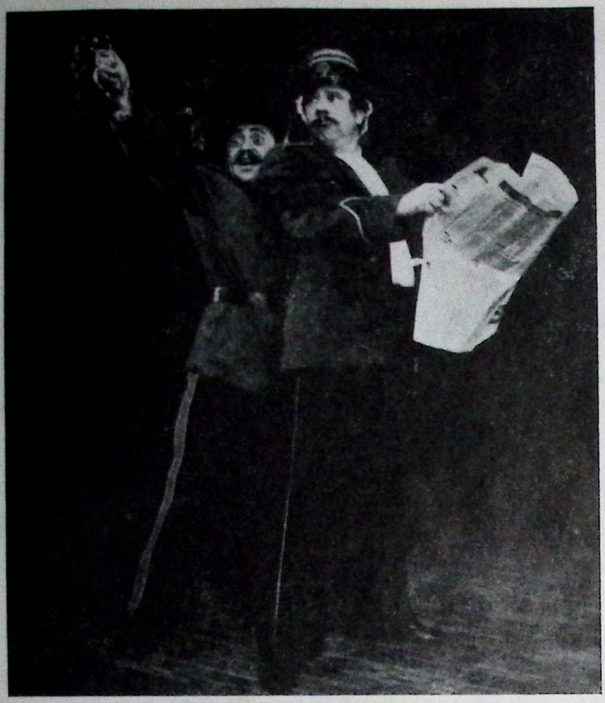


Fig. 2. — Moment din spectacolul *O noapte furtunoasă*, cu Cornel Vulpe (jupîn Dumitrache), A. Giurumia (Ipingescu), Teatrul de Comedie, 1973.

Fig. 3. — Moment din finalul spectacolului *O scrisoare pierdută*, Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», 1972.



jul de tip special, clovnesc, este suplinit acum prin mobilitatea figurărilor și des-figurărilor mimice.

În montarea lui Liviu Ciulei, *O scrisoare pierdută* (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972), apare într-o nouă lumină Cetățeanul turmentat (A. Cioranu). Pe parcursul spectacolului, « cetățeanul » se arată cu figura comică de beţiv, definită prin alunecarea incertă a privirii sub sprîncenele uşor înălţate, prin efortul şi mimica articulării cuvintelor. La sfîrşit, la banchetul festiv ce încununează victoria în alegeri, îl descoperim în mulţime, în preajma grupului Trahanache-Dandanache-Zoe-Tipătescu [20]. De la masă, Zoe a întors capul spre el şi-l priveşte cu simpatie. «Cetăţeanul» are o expresie aproape lucidă, de vădită satisfacţie: gura întredeschisă parcă trage aerul adînc, ca după o treabă bine făcută, ochii lui îmbrăţişează grupul de la masă, privind ca spre un viitor prosper pentru care a căpătat suficiente premise!

Din fotografiile spectacolului *D-ale carnavalului* (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966) este posibilă o comparaţie între expresivitatea mimică şi orientarea ei în două interpretări ale lui Mache: D. Furdui şi Grigore Vasiliu-Birlic [21]. În interpretarea lui Furdui, Mache are privirea fixă (obsesia dureroasă), gura ca într-un oftat continuu, buzele tremurînde ca gata de plîns. Totuşi (după ce a fost bătut prima oară de Pampon), poate să se răstească urît, cu figura descompusă de furie, cu ochii veninoşi, la Iordache. Dar, în general, mimica sa este, în tristeţe sau în groaza de bătaie, a unui copil: ţipînd disperat, cu ochii măriţi de spaimă la apropierea agresivă a lui Pampon (în sala de bal), cu o faţă plîngăcioasă (masca durerii tratată în trăsături de « nedezvoltat »), cînd istoriseşte de cîte ori a fost « tradus » în amor, dar şi cu înveseliri subite, cu furii răzgîiate care-l caracterizează mental. Birlic realiza rolul cu momente depresive, de tristeţe resemnată şi solitudine dezgustată, înregistrate de peliculă (privirea aţintită în jos, gura întinsă într-un rictus scîrbit), din care ieşea explodînd de furie, o furie ce-i schimonosea faţa oricum urîtă (ochii inegal deschişi, nasul mare prăvălit pe gura ce zvîrlea scrîşnit, delirant cuvintele).

O altă comparaţie se poate face din acest punct de vedere între montările aceluiaşi regizor — Valeriu Moisescu — cu aceeaşi comedie — *D-ale carnavalului* —, sesizîndu-se deosebiri ţinînd de însăşi viziunea schimbată în timp. La Oradea (1959) predomina caricaturalul, o subliniere şi o intensificare în tradiţia verificată a spectacolului de largă audienţă; la Craiova (1969), expresia mimică era mai nuanţată, mai « firească », fără îngroşări, uneori umbrind voit semnificaţia, punînd umbră, nelinişte ambiguă într-o montare ce strecura o undă de tristeţe şi gravitate în reprezentarea scenică a personajelor şi existenţei lor.

De fapt, *pe planul reprezentării scenice*, fiind vorba de o interpretare, expresia mimică este una voluntară, de subliniere, de întărire în ordinea comunicării, cu un control permanent al modificărilor necesare, iar schemele după care se realizează sînt predominant culturale.

GESTICA

Însuşi Caragiale scria: « Vorbele fără ochi au prea puţină căldură; ochii fără vorbe pot spune multe. Şi nu numai ochii şi sprîncenele pot fi mai elocvente decît gura. Orice mişcare poate spune mai mult decît tirade întregi », demonstrîndu-se astfel preţuirea dramaturgului pentru aspectul vizual, pentru expresivitatea concret-vizuală atît a vieţii, cît şi a reprezentării ei artistice.

Din numeroasele fotografii ale spectacolului *O noapte furtunoasă* la Teatrul de Comedie (1973) se remarcă bogăţia şi dinamismul gesticulaţiei actorului, integrîndu-se şi susţinînd modalitatea scenică de « vizualizare ». La jupîn Dumitrache — Cornel Vulpe enumerăm [22]:

— gesturi de reprezentare, convenţionale, conotative (frecarea degetelor arătătoare ale mîinilor pentru a-i *arăta mai concret* lui Ipingescu ce voia cineva cu altcineva..., gest de cod contemporan, mutat în vremea jupînului);

[20] Fotografiile nr. 5 521, 5 523, 5 534, fototeca I.I.A.
[21] Fotografiile nr. 5 604, 5 606, 5 610, 5 611, 5 626—5 629, fototeca I.I.A.
[22] Fotografiile nr. 5 557, 5 560, 5 581—5 584, 5 588, 5 589, fototeca I.I.A.

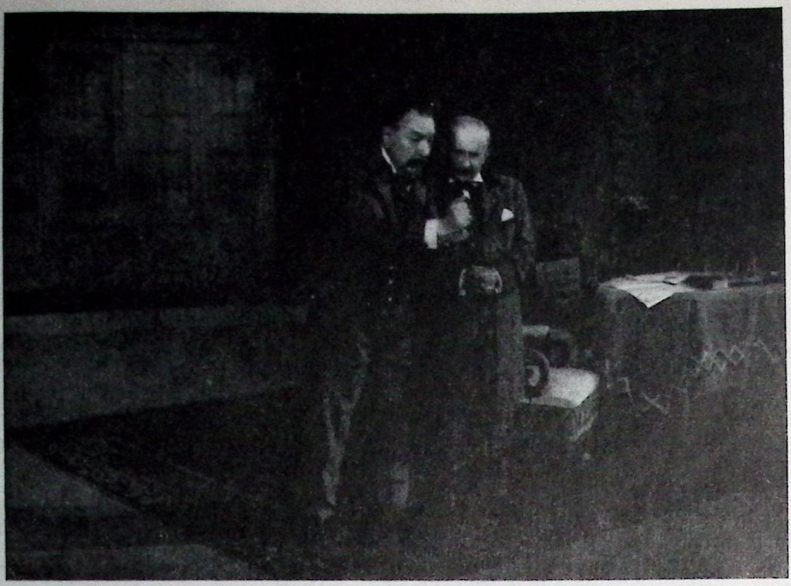


Fig. 4. — Moment din spectacolul O *scrisoare pierdută*, cu Ion Fințeșteanu (Farfuridi), Grigore Vasiliu-Birlic (Brînzovenescu), Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1969.

— gesturi auxiliare, care includ comic un obiect de utilitate într-o relatare sau în exprimarea unei stări afective fără legătură cu acel obiect (o perie de frecat, o sabie);
— gesturile « pozei sociale », ridiculizarea lor la care contribuie fizicul și expresia mimică a interpretului (odată îmbrăcat în uniforma de căpitan, gesturile sale se modifică, intervine salutul militar ca semn de respect față de Rică Venturiano și chiar față de propria sa imagine de superior în garda civică !);
— gesturile « pozei morale » (la lectura gazetei, cu mîna întinsă prinde umărul « amicului politic » în semn de asigurare, de încredințare frațernă că vor fi alături în orice situație);
— gesturile furiei, provocate de « onoarea » pierdută: combină într-o agitație paroxistică gesturi derivate din « poza socială » și « poza morală » (jupînul se agită cu sabia scoasă, fiind probabil că o învîrte și o îndreaptă în toate părțile, din ce în ce mai aprins).

Tratamentul comic al gesticii intervine permanent, totdeauna cu complementul mimic și de expresie posturală (atunci cînd emoționat, simte el însuși nevoia unui sprijin, jupînul se reazimă și turtește chipiul lui Ipingescu, care-i citește gazeta stînd pe jos, sau atunci cînd, într-un avînt eroic, trezit de articolul lui Venturiano, agită bătăios sabia în aer ș.a.m.d.).

La Teatrul Național din București, în spectacolul O *scrisoare pierdută* regizat de Sică Alexandrescu (reluarea din 1962), se poate distinge pentru modalitatea de vizualizare a relațiilor dintre personaje și dezvoltarea concretă a momentului scenic gestul de reprezentare metaforică, convențional, conotativ [23]. Exemplificăm cu un moment cu Farfuridi — I. Fințeșteanu și Brînzovenescu — Vasiliu-Birlic, din actul al II-lea, scena 2, după plecarea lui Trahanache indignat de discuția avută cu ei (în spatele lor se vede masa încadrată de scaune; pe ea, hîrtii, creioane). Ceea ce era în textul piesei indicație pentru Farfuridi: « bătînd cu pumnul drept în palma stîngă, ca un telegrafist pe aparatul lui, sacadat, tot textul-proiect al depeșii », se încarcă afectiv (mimica personajului: concentrare, furie aproape

[23] Fotografia nr. 5 511, fototeca I.I.A.

disperată în privirea cu care își urmărește acțiunea pumnului, mușchii feței sînt încordați de efort). Acum, pumnul nu mai reprezintă doar bătaia la telegraf. Ci prin aceasta sau odată cu aceasta, zdrobirea « trădătorului ». Dealtfel, lipit de umărul lui Farfuridi, Brînzovenescu asta vede în mișcarea pumnului. Mimica sa exprimă mai puțin teama de consecințele faptei și de cuvintele depeșei (« Trădare ! Prefectul și oamenii lui trădează etc. »), cît pe fața sa se poate citi oroarea (comică), dar nu lipsită de plăcere, pentru nimicirea fără milă a ticălosului (mîinile lui Brînzovenescu — Birlic, împreunate pe pîntec, cu degetele încleștate, indică o astfel de participare).

O altă preocupare, mai puțin comentată, este cea pentru proveniența și caracterul gesticii unor personaje ca Farfuridi și Cațavencu în spectacolul lui Sică Alexandrescu. Gesturile cu care Cațavencu — Niki Atanasiu își însoțește discursul la adunarea electorală sau prăbușirea sa în genunchi, implorînd îndurare coanei Zoițica — toate acestea (și altele) aparțin unui cod teatral, uzat în epocă, unui teatralism de toate zilele. La adunarea electorală, și Cațavencu și Farfuridi dau micul lor spectacol, în nici un caz inedit pentru auditoriul vremii. Din iconografia rămasă, o deosebire în teatralismul celor doi s-ar putea face : Farfuridi pare actorul interiorizat, abandonat momentului de « har », în stăpînirea fluxului lăuntric de evocări și sentimente și de aceea șocat ușor de orice reacție a sălii — pe cînd Cațavencu « joacă » pentru public și « se joacă » cu el (ceea ce va evidenția mai tîrziu, cu maxim relief, Octavian Cotescu în spectacolul de la Teatrul Bulandra, 1972), îl domină cu « tehnica » sa, bineînțeles atît timp cît se respectă « convenția ». Uneori, gesturile lui Farfuridi și Cațavencu sînt similare : arcuiți pe spate, cu mîna mult înălțată, invocînd providența — după un cod stabilit și cunoscut — ei figurează totodată elanul ambițiilor comune [24].

Din montarea aceleiași comedii la Teatrul Bulandra (1972), fotografiile [25] fixează din jocul lui Toma Caragiu — Tipătescu :

— gesturile ocupațiilor cotidiene (bărbieritul — cu care începe spectacolul) fără a le putea transmite totuși semnificația pentru comportarea personajului sau rostul lor pentru viziunea regizorală integratoare ;
— gesturile forței, de « autoritate » (cu cetățeanul turmentat) ;
— gesturile temperamentului sanguin : sînt implicate în complexitatea gesturilor de « autoritate » și « forța oficială » de care profită (sub care acționează persoana sa și interesele personale) ;
— gesturile afecțiunii pentru Zoe (dar fotografia nu reține totdeauna tensiunea erotică, uneori lubrică a personajului, așa cum e interpretat de Caragiu) sau pentru Trahanache (cu care se sărută obișnuit) ;
— gesturile protocolare, învățate și controlate (la sosirea lui Dandanache) ;
— gesturile îngrijorării, enervării, agitației în contrast cu gesturile relaxării, ale liniștii recăpătate (alături de Zoe și de « nenea Zaharia »).

Gesturile lui Caragiu-Tipătescu sînt predominant auxiliare, pragmatice (contextuale), expresive (pentru afecte).

Spectacolul *D-ale carnavalului* (Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1966) a fost revelator pentru forța interpretativă a Ginei Patrichi — Mița Baston care a impresionat într-un spectacol unde tratarea caricaturală și ironică a comportamentului personajelor nu era decît un mod de a le preciza conturul ridicol, dincolo de acesta dezvăluindu-se însă o existență falsificată, o înfiorătoare mediocritate. Era mediocritatea unui mediu social, vizibilă deopotrivă în petreceri sărmane, deloc înveselitoare, sau în deznădejdi atroce. Pe scena în pantă (de o inspirată funcționalitate), relații, stări, calități umane se calificau cu o maximă senzorialitate. La Mița Baston, dezlănțuirea gestică era oricînd cu putință [26]. Mîinile sale amenințau (pe amorezul mincinos), implorau într-o largă mișcare spre cer, însoțită de plîns, susțineau — fără nici o preocupare de cochetărie feminină pentru înfățișarea sa —

[24] *Teatrul în România după 23 August 1944*, p. 17, 151, 152.
[25] Fotografiile nr. 5 515, 5 524, 5 528, fototeca I.I.A.
[26] Fotografiile nr. 5 060, 5 183, 5 615—5 619, 5 621—5 625, 5 630, fototeca I.I.A.



Fig. 5. — Moment din spectacolul *D-ale carnavalului*, cu Gina Patrichi (Mița Baston), Octavian Cotescu (Girimea), Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966.



Fig. 6. — Moment din spectacolul *D-ale carnavalului*, cu Toma Caragiu (Pampon), Gina Patrichi (Mița Baston), Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966.

trupul prăbuşit pe podeaua frizeriei. Alături de gesturile geloziei şi suferinţei, apăreau gesturile pasiunii (îmbrăţişarea, uitînd de toate, dată lui Girimea), gesturile dezlănţuite ale disputei (tot cu Girimea sau cu rivala Didina), de asemenea într-o dăruire totală, pe viaţă şi pe moarte. Dar Miţa este o sclavă exasperată a amorului: gesturile treburilor făcute în frizeria amantului o arată. Este o fiinţă pe care starea sufletească, mai ales, o duce la capătul rezistenţei, la balul mascat ajungînd sfîrşită şi înveninată (imaginea ei: căzută pe un scaun, cu ochii închişi, sprijinindu-şi fruntea cu mîna). Tensiunea geloziei sale se comunică: sub privirea Miţei — în care citeşte proporţiile catastrofei —, sub atingerea electrizantă a degetelor ei, Pampon — Caragiu se cutremură uluit, îngrozit, cînd i se explică situaţia de « traducere » în care se află.

EXPRESIA POSTURALĂ

În reprezentarea scenică a pieselor lui Caragiale, se poate constata o evoluţie de la căutarea unei *expresivităţi posturale* într-o ambianţă reconstituită documentar (care atinge o înaltă perfecţiune în montările lui Sică Alexandrescu) la aflarea unor *acţiuni fizice* caracteristice, semnificative (*D-ale carnavalului*, 1966, *O scrisoare pierdută*, 1972, la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra »; *O noapte furtunoasă*, la Tîrgu Mureş, secţia română, 1972, şi Teatrul de Comedie, 1973).

În viziunea lui Sică Alexandrescu, numeroase sînt personajele caragialiene care apelează pentru compunerea « pozei sociale reprezentative », pentru « înfrumuseţarea » aparenţelor la exteriorizări teatrale de provenienţă romantică. Pentru Rică Venturiano — Radu Beligan, poziţia cu un picior înainte, genunchiul puţin îndoit, mîinile apăsate pe piept, în dreptul inimii [27] este poziţia de atac erotic, după cum altă gimnastică a braţelor — implicînd deopotrivă cerul, divinitatea şi propria persoană de « student în drept şi publicist » — se declanşează automat cînd îşi expune « prinţipiile » familiei Titircă şi companiei. În *O scrisoare pierdută*, montată de acelaşi regizor, arcuirile, extensiile (Caţavencu, Farfuridi), aplecările şi ţopăiturile servile (Pristanda), legănarea incertă, pendulările debusolate (Cetăţeanul turmentat) îşi aveau locul şi rostul lor expresiv în satira intenţionată.

Expresivitatea posturală rămîne în preocuparea creatorilor şi în montările mai recente, dar cu altă orientare stilistică, de un grotesc manifest, relevată în desfăşurarea dinamică a acţiunii spectacolului şi concentrată uneori în instantanee scenice care decupează şi reliefează pregnant, încît personajul « capătă deodată măreţie de simbol », cum ar spune Topîrceanu. Astfel, într-un spectacol de factură bufonă şi clovnească, *O noapte furtunoasă*, regizat de Lucian Giurchescu (Teatrul de Comedie, 1972), jocul lui Cornel Vulpe — jupîn Dumitrache se remarcă prin schimbarea elastică, uneori cursivă, alteori cu bruscări rizibile, a atitudinilor şi poziţiilor. Această modificare poate fi cauzată de intenţia artistică de a vizualiza multiplu în raport cu replica întreagă (a sa ori a partenerului) sau numai cu un cuvînt din ea. Mai poate fi provocată de o senzaţie de alt ordin, de pildă olfactiv (fumul de la ţigara lui Spiridon), sau de « imaginea » pe care şi-o face despre sine şi pe care o « transpune » imediat (după îmbrăcatul uniformei sau la lectura gazetei). Gelozia furioasă introduce dezordinea, deteriorează controlul şi aspectul exterior la care aspiră. Spre sfîrşitul reprezentaţiei, reintră (cu tot ridicolul adunat în acea « noapte furtunoasă ») în « poza socială » şi « morală » căutată [28]. Dealtfel, în realizarea « pozei sociale » se strecoară de la început atitudini de tranziţie, poziţii intermediare, caricaturale, ridicole, care-i denunţă lipsa de autenticitate (veleitarismul, « fumurile » de parvenire) şi o compromit. Îmbrăcarea uniformei de căpitan ni se pare elocventă. Văzut din faţă, jupînul se află în picioare pe un taburet, numai cu mondirul, în izmene şi ciorapi albi de lînă. Priveşte de sus în jos, spre dreapta unde se află Chiriac — în cămaşă lungă, albă, de noapte. Chiriac îşi priveşte în ochi stăpînul, totuşi cu puţină ironie în atenţia lui mimată. Este evident că stăpînul îi vorbeşte, subliniind cu mişcarea ambelor braţe,

[27] *I. L. Caragiale, Omul şi opera în imagini*, Bucureşti, 1953, f.p.

[28] Fotografiile nr. 5 581—5 588, fototeca I.I.A.

ridicate în unghi drept, iar Chiriac, după cum a înălțat vag brațul, pare gata să-i răspundă. De cealaltă parte a taburetului stă Spiridon în poziție de « drepți », grav, ascultînd gînditor ce se spune (gînditor la ce știe și ascunde — sîntem tentați să adăugăm). Raporturile de minciună și falsitate pe care se susține jupîn Dumitrache — urcat pe taburet ca pe un soclu, străjuit de oamenii săi de casă — apar cu claritate din imagini. Aceste raporturi se trădează în modul vizibil brutal și batjocoritor cu care cei doi îl « ajută » la îmbrăcarea pantalonilor. Jupînul este aruncat în pantalonii uniformei, prins în ei ca în propriul « ambiț ». După o clipă de surpriză (dureroasă !) — sau poate în ochii săi holbați stăruie și atunci grija pentru « onoarea de familist » — jupînul este îmbrăcat complet în uniformă. Imaginea sa pe taburetul-soclu s-a desăvîrșit și, în consecință, salută cu mîna (în care ține gazeta) la pălărie. Expresia posturală este întregită comic de expresia mimică (sprîncenele puțin înălțate, privirea îndreptată cu superioritate în « golul » de dedesubt) sau de detalii de costumație : căpitanul este încă în ciorapi. Oamenii săi stau smirnă, salutînd cu degetele la frunte : Chiriac îl privește de jos, cu ochii măriți și gura strînsă în efortul de a-și opri rîsul ; Spiridon, cu ochii închiși, încearcă și el să nu pufnească.

Interesant de urmărit în fotografiile de spectacol este și modul cum a rezolvat D. Furdui pe Mache (*D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966) ca expresivitate posturală. La prima apariție, mîinile pe lîngă corp, aduse la piept unde-și ține bastonul, indicau o sfială extremă. Personajul arată apoi o lipsă totală de « ținută » (înspăimîntat de Pampon, la bal, cade în genunchi, se zbate, se ferește după mese, se întinde ca mort pe podea), o dezordine de comportament nevrotic (moliciune lacrimogenă, furii stridente, înveseliri subite). Mache este absorbit de un singur gînd, puțin îi pasă cum stă, cum își ține trupul. Treptat, se lasă condus de Pampon, la care se înrolează « volintir » cu cască și armură (de carnaval).

CONSTATĂRI DE PROXEMICĂ

O fotografie [29] din spectacolul O *scrisoare pierdută* (Sibiu, 1960) evidențiază preocuparea regizorului pentru dispunerea în spațiu, pentru raporturile spațiale cu funcție dramatică și semnificativă. În această montare, Radu Stanca, reprezentînd scenic în alb-negru, urmărea mai puțin particularizarea situației în care se caracterizează personajele, cît mai ales « modul de viață » în liniile de ansamblu (nu în pitorescul cromatic), ca un complex de relații social-



Fig. 7. — Moment din spectacolul O *scrisoare pierdută*, cu Dorina Stanca (Zoe), Vasile Brezeanu (Trahanache), Paul Mocanu (Tipătescu), Ion Besoiu (Caţavencu), Teatrul de Stat Sibiu, 1960.

[29] Fotografia nr. 952, fototeca I.I.A.

umane, revelatorii. După cum va declara el însuși, îl înțelegea pe Caragiale « mai puțin preocupat de a construi tipuri umane sau caractere, cît de a da în vileag, cu mare savoare critică, relațiile dintre aceste tipuri, felul lor de a coexista » [30]. În imaginea fotografică rămasă, observăm accentuarea contrastului dintre planurile și unghiurile de prezentare a acțiunii scenice (era utilizată și turnanta): fundalul frontal — peretele expus în diagonală, delimitînd spațiul —, suprafața ovală a oglinzii ce reflectă un colț altfel invizibil. În toate planurile, personajele ne apar din față: în fund, Zoe (Dorina Stanca) deschide discret o ușă, urmărind atentă pe Trahanache (V. Brezeanu) care, la rîndul său, deschide ușa altei camere, privind cercetător dar cu un calm imperturbabil, fără a vedea nimic, fără a putea vedea în oglindă imaginea neobișnuită a cuplului Tipătescu-Cațavencu, îmbrățișați, cu teama de a fi descoperiți împreună (ridicoli, uitînd că erau adversari — moment dezvoltat regizoral). Este o urmărire în taină, pe neștiute (Zoe — Trahanache) concomitentă cu una « oarbă » (Tipătescu + Cațavencu — Trahanache), de presimțire doar, deși pe un spațiu mult mai mic. Situația intimă (de familie) se leagă cu situația politică (de interes public) și relația dintre ele se desprinde din dispunerea și comportarea personajelor în spațiul scenografic.



Fig. 8. — Moment din spectacolul *O scrisoare pierdută*, cu Ștefan Bănică (Pristanda), Toma Caragiu (Tipătescu), Rodica Tapalagă (Zoe), Petre Gheorghiu (Trahanache), Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972.

Interesante sînt și fotografiile din spectacolul *O scrisoare pierdută* (Teatrul Bulandra, 1972) [31], în care complexitatea relațiilor dintre personaje se dezvăluie concret prin existența lor gîndită în spațiul scenic. Poziția de apropiere și de « repaos » a lui Pristanda (Ștefan Bănică) față de Tipătescu, în casa acestuia, este clară, dar totodată și acceptarea prezenței sale numai subordonată activității și nevoilor prefectului, pe care-l servește atît în necesități mai mărunte (sprijinirea oglinzii la bărbierit), cît și în altele importante. Oricît de aproape

[30] Din articolul *Prefață la un viitor spectacol*, în volumul *Acvarium*, Cluj, 1971, p. 208.

[31] Fotografiile nr. 5 038, 5 515, 5 516, 5 520, 5 523, 5 524, 5 535, fototeca I.L.A.

ar sta Pristanda de Tipătescu, această apropiere este reciproc înțeleasă ca o necesitate acceptată doar pînă la un punct. Pristanda este acceptat atît timp cît este util, matrapazlîcurile și abuzurile lui sînt trecute cu vederea atîta vreme cît folosirea lui de către Tipătescu — în primul rînd —, Zoe și Trahanache dă randament și rezolvă « aranjamentele» celor trei. Cînd Zoe « leșină », trăgînd după ea în fotoliu pe Tipătescu și Trahanache, grupul se compune astfel: Tipătescu cade în fotoliu cu Zoe deasupra — care și-a lipit fața de fața lui — ,mîna ei dreaptă se află pe marginea fotoliului, sub mîna lui, iar mîna stîngă este ținută de soț, așezat prost, în echilibru nesigur pe celălalt braț al fotoliului. Dar fotoliul, ca să nu se răstoarne cu ei, este sprijinit — cu pieptul, cu umărul — de Pristanda, mereu la datorie!

Existentă și în spectacolul lui Sică Alexandrescu, regăsim în această montare strînsa apropiere în evoluția în spațiu a cuplului Farfuridi — Brînzovenescu, acționînd și reacționînd aproape permanent unul lîngă altul, dar diferențiați temperamental.

Mișcarea cetățeanului turmentat — venit în casa lui Tipătescu — este o continuă strădanie de a se apropia de Zoe, o permanentă nereușită la care contribuie starea lui de ebrietate, mobilele din cale, dar și intervenția polițienească a lui Pristanda, care cunoaște legea și-l îndepărtează cu duritate. Totuși Zoe nu se mai ascunde în fața « cetățeanului », el nu este un pericol (oricum, nu în acel moment): Zoe se sprijină de umărul lui Tipătescu, se ține de mînă. Dar la banchetul final, situația « cetățeanului » s-a schimbat, el este în preajma lui Zoe și Tipătescu.

Elocventă este și așezarea personajelor la banchetul final (soluție regizorală unică). O descriem de la stînga la dreapta: în capul mesei, Pristanda, putînd observa mai bine de acolo — alături, sub directa observație, grupul lui Cațavencu (Popescu, Ionescu, Popa Pripici) — urmează Cațavencu — Trahanache — Dandanache — Zoe — Tipătescu — apoi, lăsat între două mese depărtate, tratat cu indiferență, parcă exclus, Farfuridi (cu o expresie afectată, înveninată) caută cel puțin să rămînă aproape de — Brînzovenescu (necăjit, înțelegînd situația în care se află și el), așezat pe colțul altei mese, alături de figuri anonime de « rude sărace ».

Remarcabil conceput ca evoluție în spațiu a fost spectacolul *Năpasta* (Teatrul Giulești, 1974), în regia lui Alexa Visarion, unde distanțele dintre personaje erau stabilite cu rigoare [32], parcurgerea lor se făcea dezlănțuit, provoca dispute violente (Anca — Dragomir, Dragomir — Ion).

COSTUMUL

Despre costumele spectacolelor cu piesele lui Caragiale s-a scris nu o dată și cu decenii în urmă. Chiar la a suta reprezentație cu O *scrisoare pierdută* — moment festiv — Liviu Rebreanu găsea îndreptățit să scrie: « Ne gîndim la costumația personajelor. Ar trebui o omogenitate. Sau să se îmbrace toți oamenii în hainele ce se obișnuiau la 1884, sau să se îmbrace toți după moda din 1916. Dar în orice caz nu merge ca Farfuridi, Dandanache și alții să fie în hainele epocii, iar Tipătescu, coana Joițica și alții să se arate în haine ultramoderne » [33]. Despre același lucru scria Sică Alexandrescu, arătînd situația din trecut a montării lui Caragiale: « de-a lungul anilor, Tipătescu, Cațavencu și ceilalți veneau îmbrăcați în haine proprii, apăreau în moda zilei. Și prin urmare, redingota lui Trahanache din 1920 nu mai avea nimic comun cu cea din 1900 și cu atît mai puțin cu aceea din 1884. Toaletele Joițichii la fel. În schimb, pantalonii cadrilați ai lui Farfuridi și « chasse-poussière-ul » cu pelerinuță al lui Dandanache rămîneau aceleași costume de la premieră, ca și uniforma lui Pristanda. Discrepanța costumelor a avut o influență hotărîtoare asupra jocului însuși » [34]. Justificarea unor elemente de costum era pentru unii interpreți scrupuloși o problemă de serioasă documentare, necesară în portretizarea personajelor (astfel Eugenia Ciucurescu

[32] Fotografiile nr. 5 637—5 640, fototeca I.I.A.

[33] L. Rebreanu, « *Scrisoarea pierdută* » *a suta oară*, în *Universul literar*, nr. 11, 13 martie 1916.

[34] Sică Alexandrescu, *Cum a fost jucat Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6, iunie 1962, p. 25—26.

considera nepotrivit ca Zița să poarte pălăriuță, cum făcuse pînă atunci). Unele dintre elementele de costum sînt însă obligatorii: pince-nez-ul și bastonul lui Rică Venturiano. « legătura » lui Chiriac, ceasul lui Farfuridi, fără a mai vorbi de uniforme (Dumitrache, Ipingescu, Pristanda).

În spectacolul lui Sică Alexandrescu, O *noapte furtunoasă* (Teatrul Național București, 1949), cînd Venturiano își expunea « prințipiile » în casa jupînului, mîna sa arăta în sus cu jobenul turtit și murdar după cele trăite pe schelă. Prin acest element personal de costum, întreaga sa comportare anterioară era reamintită și caracterizarea lui Venturiano se făcea deplin, printr-un contrast demascator cu cuvintele sale sforăitoare și îndîrjite [35]. Îmbrăcămintea lui Venturiano s-a pretat, poate, cel mai bine la o caracterizare divers accentuată a personajului: impostura sa (la Baia Mare, 1972, dezbrăcat de Titircă, se vede că n-are cămașe, doar plastronul legat la spate), ușurătatea sa dispusă la aventuri amoroase (costumul de un deosebit efect comic, totodată integrat stilului scenic de la Teatrul de Comedie, 1973).

Importanța uniformei pentru jupîn Dumitrache determină pe regizori să marcheze momentul îmbrăcării ei, cu sensuri diferit subliniate, să-l arate în prealabil pe căpitan în nuditatea sa omenească (la Tîrgu Mureș, 1972, făcea baie în timp ce sta de vorbă cu Ipingescu), în veșminte de casă (Teatrul de Comedie, 1973).

De-a lungul anilor, fotografiile dovedesc cum, în montarea lui Sică Alexandrescu, O *scrisoare pierdută* (Teatrul Național București), costumul lui Zoe se schimbă, devine mai elegant, de o cochetărie mai strălucitoare. La fel se întîmplă și cu costumul lui Tipătescu, cînd este jucat de Al. Critico, de Niki Atanasiu sau de C. Bărbulescu.

Din cele cîteva costume în care apare Zoe în montarea de la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra » (1972), unele, prin linia tăieturii (ceva de frac) și detalii (amintind brandenburguri și epoleți), dau sugestia femeii-conducător, cum o înțelege și o vede regizorul L. Ciulei (în dezacord cu exegeți de prestigiu de altădată, ca Gherea). Numeroasele aspecte ale situației și rolului femeii în înalta societate burgheză — pe care regizorul le vede unindu-se în Zoe —



Fig. 9. — Moment din spectacolul *Năpasta*, cu Cornel Dumitraș (Dragomir), Florin Zamfirescu (Ion), Teatrul Giulești, 1974.

[35] Vezi *Teatrul*, nr. 6, iunie 1962, p. 10.

multiplică aluziile și imaginile posibile: dama voalată (din nou cu evidență materială în costumație), stratega (mantia, manșetele de inspirație militară).

Interesant pentru ceea ce comunică este și costumul lui Ion din *Năpasta*. Interpretat de Ion Brezeanu, personajul purta cămașa mult deschisă la piept, încinsă cu brîu, sumanul aruncat pe umăr, căciula sub braț — el respira, din îmbrăcăminte, o anumită libertate cîștigată. La Emil Botta (Teatrul Național București, 1959), costumul descria mizeria sărmanului om: haina lungă pînă la genunchi, zdrențuită și ponosită, iițarii murdari, opincile legate peste cîrpele ce-i învelesc și încălzesc gleznele. La Florin Zamfirescu (Teatrul Giulești, 1974), costumul preciza existența personajului, locul dezumanizat de unde vine: haina țărănească lungă, de dimie, făcută să folosească omului, era ruptă și murdară, cămașa cu deschizătură îngustă la gît (nu ca la Brezeanu) părea smulsă. Calificativele costumului indicau mediul de brutalitate în care trăise Ion. Apoi, învelit într-o blană mare, ciobănească, acesta se pregătea pentru altă viață. În lumina scenei, blana zburlită părea bătută de vînt: se conota astfel fuga, bejenia, întoarcerea în libertatea naturii, dar totodată era materialul corespunzător simplității și senzorialității fruste, proprii spectacolului.

ELEMENTE ICONICE ALE PERSONAJELOR

Cercetătoarea Yveline R. Baticle de la Universitatea din Bordeaux (Unitatea pluridisciplinară pentru tehnici de exprimare și de comunicare — UPTEC) propune o posibilitate de sistematizare — cu numeroase perspective de studiu — a elementelor iconice proprii unui grup de personaje unite printr-o trăsătură comună (de ordin profesional, în cazul cercetării sale). Se precizează necesitatea unui fișier exhaustiv pentru a trece, cu ajutorul său, la transcrierea elementelor iconice ale fiecărui personaj: « Ele vor furniza, în consecință, repetate și clasate la fiecare personaj diferit, substanța unei analize a compoziției interne din care vor trebui degajate trăsăturile pertinente, susceptibile de a furniza un cod » [36]. Sînt elemente aparținînd aspectului fizic, înfățișării (figurii naturale sau rezultate prin machiaj etc.), costumației, recuzitei personajului. Într-un prim tabel, ele pot fi indicate în dreptul fiecărui personaj, aranjate pe coloane dedicate categoriilor distincte de elemente iconice, putîndu-se sesiza asemănările și deosebirile. Axul semantic — arată cercetătoarea — pentru acest prim tabel va fi « portretul descriptiv pur și simplu », dar aceste axe pot fi variate, iar printr-o serie de selecționări și tabele restrictive se poate ajunge la « sintagma generală a personajului pe care o vom decoda pe urmă ». De fapt, este un punct de plecare, fiind posibil ca — prin comparații, adițiuni, extrageri — să se studieze, de pildă, « în ce circumstanțe un anumit personaj are o anumită formulă » [37]. Aspirația cercetătoarei este către un « portret general », ceea ce ne face să ne gîndim la « portretul robot » care preocupa în anii trecuți pe unii dintre cercetătorii noștri, stabilindu-i-se utilitatea pentru « procesul de reconstituire a fenomenului teatral » [38]. Or, fotografia de spectacol ne oferă șansa unor observații asupra datelor concrete vizibile ale spectacolului, iar dintre toate, mai certe sînt cele ale înfățișării personajelor scenice. Dificultatea ar consta în alcătuirea unui « fișier exhaustiv », dar și în această privință cercetarea ulterioară își poate spune cuvîntul.

Tabelul, pentru scopul nostru specific, ar putea fi alcătuit pentru un singur personaj caragialean în diferitele sale variante interpretative. La un moment dat, se poate face comparația cu indicațiile existente asupra lui în textul dramatic, cu caracterul lor selectiv, se pot observa completările și dezvoltările aduse (organic sau nu, expresiv sau inexpresiv) în spectacol. Elementele iconice ale personajelor se pot grupa și după formule scenice care țin seama de o semnificație tipologică și o transmit: stupidul, demagogul, încornoratul, femeia imorală, bețivul ș.a. Uneori, existența elementelor iconice, cu apartenență tipologică, a fost remarcată și situată într-o îndelungă evoluție istorică a reprezentării comice: pălăria și bastonul perso-

[36] Yveline R. Baticle, *L'image en syntagme*, în volumul *Image et communication*, Paris, 1972, p. 161.
[37] *Ibidem*, p. 165.
[38] Olga Flegont, *Subiectiv și obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 18, 1971, nr. 2.

najelor caragialene au fost depistate într-un continuu șir, de la Maccus la « nebunii » lui Shakespeare, sau, în secolul nostru, la Charlot, ca exemplu memorabil [39]. Totodată, li s-a relevat funcția în expresivitatea caricaturală a personajului: « Ca în farsa medievală sau în scenele clovnilor, « maltratarea » pălăriei și bastonadele subliniază caricatura și întăresc burlescul » [40]; « Gazetarul Rică Venturiano e tratat în piesă într-un grotesc total, redus, ca într-o caricatură, la două elemente — chintesența poziției și ambițiilor sale — jobenul și ochelarii » [41].

La imaginile fotografice și la informațiile datorate lor, s-ar adăuga imaginile grafice și picturale, realizate de J. Al. Steriadi, C. Ressu, C. Jiquidi, Aurel Jiquidi, C. Baba — pentru a le stabili *sursele* (cele scenice sînt uneori evidente, alteori disimulate) și *influențele* (în iconografia inerentă pregătirii unui spectacol), dar mai cu seamă contribuția lor la definirea « imaginii generale » a personajului (Cetățeanul turmentat, Dandanache, Cațavencu, Ion etc.). Seria de zece litografii *O scrisoare pierdută*, realizate de Aurel Jiquidi în 1928, editate în 1929, era inspirată de interpretarea scenică a personajelor caragialene și ceea ce păstrează, ceea ce prelucrează și modifică din înfățișarea lor, intră o dată mai mult în preocupările noastre. Pristanda, văzut pe ulița tîrgului provincial (fundal: case, un felinar în dreapta), este o uniformă strînsă în centură și sprijinită în sabie! Totuși, figura sa: urechile clăpăuge, ochii bulbucați, nasul proeminent, vulgar, mustățile șerpuitoare, bărbuța à la Napoleon al III-lea — ne edifică asupra celui ce poartă uniforma și impune legea. Pristanda are o mînă ridicată în sus — parcă gata să lovească sau să apuce —, gura deschisă în răcnet: este polițaiul în exercițiul funcțiunii într-o imagine *în raport direct cu privitorul* (subliniat de absența din imagine a « obiectului » amenințării sale). Brînzovenescu are un chip famelic, hainele ponosite, pe cînd Farfuridi este mai dolofan, cu o figură totuși cam deteriorată de vîrstă (probabil, niciodată prea arătoasă), însă zîmbind ironic, plin de importanță. Privit frontal, Trahanache apare imens, cu pîntecul enorm împins înainte, pe care vesta se întinde să plesnească. Cu mîinile în buzunarele pantalonilor, « venerabilul » este într-o poziție de așteptare, dar fruntea înaltă, cu părul vîlvoi pe spate, privirea înălțată și gînditoare îl indică mai curînd într-un moment de « puțintică răbdare », de stăpînire de sine și de socoteală tactică. Pentru cetățeanul turmentat, A. Jiquidi a găsit o poziție foarte expresivă: răsucirea trupului, direcția brațelor, bastonul care ajută stabilității sale ca un al treilea picior, îl descriu într-o mișcare larg desfășurată spre toate punctele cardinale.

SIMBOLURI, ATRIBUTE

Vom discerne un număr de atribute și simboluri ale personajelor în interpretarea lor scenică:

— unele transpuse (mai mult sau mai puțin transformate de imaginația creatorilor) din viață;
— altele avîndu-și sursa în celelalte arte (ceea ce, pentru zona noastră de cercetare, s-ar include în utilizarea unei documentări iconografice în procesul de elaborare al spectacolului);
— în sfîrșit, altele realizate înlăuntrul spectacolului, create de el, aparținîndu-i organic, integrate în expresivitatea imaginii scenice și participînd la semnificația ei (acestea sînt cel mai puțin depistabile în fotografiile de spectacol, pentru că nu pot fi înțelese și sesizate decît în sinteza specifică și desfășurarea complexă a spectacolului).

Unele dintre ele sînt semnificanți vizuali mai ușor detașabili totuși cu posibilitățile cercetătorului de edificare documentară asupra spectacolului de altădată. Arătam cum mișcările pesonajelor în montarea lui Sică Alexandrescu, *O scrisoare pierdută* pot fi considerate simboluri și metafore, precis orientate în viziunea satirică de ansamblu. Dintr-o atitudine necreatoare, de supunere la model pînă la pastișă, multe din elementele iconice expresive ale acestui spectacol au fost preluate, apoi copiate, tratate ca scheme de soluții, ceea ce a

[39] Ion Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, 1974, p. 133.
[40] *Ibidem*.
[41] S. Iosifescu, *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, București, 1959, p. XVII.

dus, în unele teatre din țară, la montări impersonale, schematice, stereotipe (în deceniile cinci-șase). Uneori, haina este un simbol: Tipătescu și Cațavencu au aceeași haină cu Trahanache, cu aceeași croială, deși nu fac parte din același partid. Tangențele sînt marcate și în acest fel (Sibiu, 1960). Uniforma este un simbol și pentru prezentarea scenică a lui jupîn Dumitrache — îmbrăcarea ei fiind, după cum am mai spus, evidențiată în mod special de regizor (Teatrul de Comedie, 1973). În aceeași montare, Veta purta o rochie de casă, sub care se zărea marginea cămășii de noapte . . . Fotografia de spectacol ne poate lămuri uneori asupra unor detalii de acest fel, de o elocvență pregătită, premeditată, sau brusc apărută în cursul reprezentării scenice, în fața fotografiei timpul de examinare fiind nedefinit, neprecipitat de vreo modificare vizuală, ca la spectacol.

Semnificativă este și asemănarea — gîndită odată cu distribuirea actorilor — dintre unele personaje: Girimea — Iordache, al doilea luîndu-l ca model pe primul, își « lucrează » înfățișarea ca să-i semene, o asemănare « în mic » (Oradea, 1959 — dealtfel remarcată, într-o măsură, și în alte montări). Sau dintre Chiriac și jupîn Dumitrache, cum se observă din fotografiile spectacolului de la Tîrgu Mureș (1972), Chiriac fiind un jupîn în devenire. În altă ordine de idei, aici s-ar părea că Veta are un « gust » stabil (sau foarte limitat), oricum ea se caracterizează prin tendința spre stabilitate și echilibru, Dumitrache — Chiriac aducîndu-i împreună realizarea de « cucoană » (pe plan social) și femeie (pe plan erotic). Șorțul de tejghetar al lui Chiriac este acum un șorțuleț inutil, ornamental, simbol al situației sale privilegiate în casa lui Titircă [42].

DECORURI, AMBIANȚE

De la primele montări cu piesele lui Caragiale, decorul a fost în atenția publicului și criticii. « Patul acoperit cu velință » din spectacolul de debut cu O *noapte furtunoasă* a provocat scandal, prin el făcîndu-și drum « sugestia directă a adulterului » [43]. Oprindu-se asupra indicațiilor scenice la Caragiale, S. Iosifescu arăta că « Odaia de mahala din O *noapte furtunoasă* nu cuprinde numai indicații topografice. „Mobila de lemn și paie" și „pușca de gardist cu șpangă atîrnată lîngă ea" [43] încep concretizarea lumii caragialești, pe care o vom regăsi în teatru și în schițe » [44].

Din fotografiile — puține — din spectacolul lui Sică Alexandrescu (1937), distingem preocuparea pentru fidelitatea documentară în compunerea mediului ambiant din elemente de mobilier și decorative: soba cu colonete, cu portițe negre de tuci, cu un Napoleon de ghips (preferat și preluat și mai tîrziu de Sică Alexandrescu, ca și de alți regizori), tapetul cu motive vegetale (flori, frunze), la care se asociază, la fereastră, draperia cu păsări . . . [45]. În caietul de regie la O *noapte furtunoasă* (Teatrul Național București, 1949), Sică Alexandrescu își expunea punctul de vedere asupra decorului: « un interior care să arate prin elemente semnificative buna stare materială a lui jupîn Dumitrache și a familiei sale, pornită pe drumul parvenirii. E bine să se ilustreze în mod cît mai sugestiv noțiunea de mahala și gustul îndoielnic al familiei Dumitrache » [46]. Unele elemente de decor fuseseră folosite și anterior — după cum atestă fotografia — în montarea lui I. Diacu-Xenofon din 1942, unde descoperim celebrul covor cu turci bărboși, pe peretele de fundal [47]. Spiritul diferit nu numai al scenografiei, dar al orientării stilistice a întregului spectacol se poate sesiza din varietatea decorurilor. Uneori este un decor metaforic (autor: Delia Ioanin, Teatrul de Nord din Satu Mare, 1971), peste tot, în casa lui Titircă, fiind atîrnate pagini de ziar [48]; alteori decorul este amplu construit, prezentînd casa în toată compartimentarea sa, în lăr-

[42] Fotografii f. nr., fond documentar Teatrul din Tîrgu Mureș.
[43] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, București, 1959, p. 593.
[44] S. Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, București, 1972, p. 73.
[45] Fotografiile nr. 3 915, 3 921, fototeca I.I.A.
[46] Sică Alexandrescu, *Caiete de regie*, București, 1956, p. 23.
[47] Album fotografic O *noapte furtunoasă*, Teatrul Național București 1942, Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe.
[48] *Program festiv Teatrul de Nord Satu Mare, secția română*, p. 30.

gimea și înălțimea scenei, lăsînd privirii publicului și spațiul înconjurător, un decor cu grijă pentru funcționalitatea elementelor arhitectonice (scara ce urcă la camerele de sus), pentru amestecul de mobilier și obiecte (Gheorghe Matei, Turda, 1973) [49]. Preocuparea scenografului (Dan Jitianu, Tîrgu Mureș, 1972) pentru metafora grotescă urmărește să releve « bîlciul » social și moral, într-un decor atent caracterizat ca mediu de viață (preșurile ce acopereau întreaga scenă, pianul mecanic etc., cortina lucrată în genul păretarelor, avînd înscris pe ea textul celebru al lui Venturiano: « Familia e patria cea mică etc. ») [50]. O nouă structurare a decorului apare în timp, la alți autori, odată cu modificarea concepției sale scenografice de la una satiric-reconstitutivă (Teatrul Nottara, 1966) la alta sarcastic-funcțională, strîns legată de necesitățile de joc clovnesc ale actorilor (Teatrul de Comedie, 1973) [51].

Modificări se pot constata și în decorul la *O scrisoare pierdută* al lui Sică Alexandrescu, nu numai în ceea ce privește mobilierul și recuzita, dar și plantația — mai puțin aglomerată, oferind un spațiu mai larg de joc — precum și procedeele de reprezentare plastică în ultimul act: copaci traforați stilizat (la premiera din 1948) sau copaci cu trunchi și frunze lucrate cît mai « natural » (la festivitățile din 1952, Teatrul Național București) [52].

Dintr-o singură fotografie a montării lui Radu Stanca (Sibiu, 1960), înțelegem totuși preocuparea sa pentru compartimentarea spațiului de acțiune prin rezolvarea scenografică, dînd posibilitate și obligînd ca privirea spectatorului să nu se miște uniform, ci să stabilească relații semnificative în spațiu (spectacolul întrebuința turnanta). Se poate observa preocuparea pentru stilizarea grafică — culorile spectacolului se rezumau la alb și negru, cu nuanțele îmbinării lor — într-un moment de manifestare a « reteatralizării » în toată plenitudinea artistică.

Punerea în spațiu — care este scenografia pentru Liviu Ciulei — s-a soldat în decorul la *O scrisoare pierdută* (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972) nu numai cu precizarea unor relații, caracterizante pentru personaje și lumea lor, dar cu construirea unui edificiu simbolic, bogat în referințe, aluzii, sugestii de ordin social, definind o clasă stăpînitoare cu demagogia ei politică, setea acaparatoare, indolența și indiferența egoistă, gustul eteroclit și strident [53].

Pentru *D-ale carnavalului* s-a utilizat decorul reconstitutiv (cu mulțimea de mobilier și obiecte, utilități obișnuite într-o frizerie de epocă; cu sala de bal, decorată sărăcăcios cu hîrtie colorată) dînd posibilitatea concentrării și desfășurării grupurilor, urmăririlor etc. (Teatrul Național București; Turda, 1951). Dar s-a utilizat și decorul de elemente, cu fundal reprezentînd grafic exteriorul (Ștefan Hablinski, Oradea, 1959), din panouri viu colorate, figurînd în schiță amuzantă elemente de ambianță (Ploiești, 1962, tot de Hablinski), sau decorul legînd intim spațiul scenic de sală (Galați, 1972, V. Crețulescu). Decorul de la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra » (1966, L. Ciulei și G. Tincu) în spațiul său închis, cu mulțimea, amestecul și starea mobilierului și recuzitei, punea în evidență sordidul (murdăria, deteriorarea), sordid aflat și în sala de bal: mare, aproape goală (cu cîteva mese și scaune, bănci de lemn la perete), o sală undeva la etaj (se observă capătul scării, balustrada), expunînd și paravanul ce ascunde ușile closetului public. Totul respira mizerie, promiscuitate. O idee scenografică excelentă a fost pentru acel spectacol podeaua în pantă, permanent funcțională: profilînd personajele, raportîndu-le pregnant, influențîndu-le mișcarea [54].

Pentru *Năpasta* decorul lui V. Holtier a fost întru totul adecvat acelui spectacol în care scenă și public se aflau într-o sudură perfectă, într-o aspră comuniune (Teatrul Giulești, 1974). Spectacolul se desfășura într-un spațiu închis, cu ieșirea personajelor spre public, bruscîndu-i astfel — nu numai solicitîndu-i — participarea. Puținele elemente de decor (bănci lungi de o parte și alta a unei mese lungi, polifuncționale) erau din lemn cu fibra vizibilă, lemn doar dat la rindea. Fundalul de pînză prindea lumina ori devenea neutru, se anula, se cufunda în întuneric. Simplitatea, frustețea materialului scenografic

[49] *Program festiv Teatrul din Turda*, 1948—1973.
[50] Fotografie f. nr., fond documentar Teatrul din Tîrgu Mureș.
[51] Fotografia nr. 5 590, fototeca I.I.A.
[52] *Caragiale sur les scènes roumaines et étrangères*, București, 1962.
[53] Fotografiile nr. 5 514, 5 518, 5 519, fototeca I.I.A.
[54] Fotografiile nr. 5 605—5 608, 5 611—5 614, fototeca I.I.A.

(lemn, pînză, blănuri, la care se adăuga ceara lumînărilor) degaja spectacolul de orice surplus ilustrativ, îi dădea o anume puritate. Era elaborată metafora spațială a situației tragice.

REZOLVĂRI REGIZORALE

Din datele referitoare la înfățișarea scenică a personajelor, la expresia mimică și posturală a interpreților, la gestica lor, la expresivitatea relațiilor spațiale (atît de importante în spectacolul teatral), precum și din cele informînd asupra costumului, concepției și modului său de execuție, detaliilor sale semnificative ori ale decorului — pe care le căpătăm din examenul iconografiei utilizate — se desprind anumite elemente concrete, vizibile, atît ale orientării artistice, cît și ale condițiilor și procedeelor de reprezentare scenică, indicînd sensul și calitatea prezenței regizorale în montarea-creație colectivă. Ceea ce precizează în mod aparte contribuția regizorală, atunci cînd o putem sesiza (de obicei, cînd dispunem de o serie de imagini fotografice care acoperă un timp mai lung de desfășurare a spectacolului), este *momentul scenic definitoriu*. Vom căuta să-i transcriem elementele spectaculare de analiză, uneori pentru a le compara cu cele care au fost în alte montări ale aceluiași moment. Implicite în concretul spectacular vizibil vor fi trăsăturile stilistice ale modalității de reprezentare scenică sau temele și semnificațiile urmărite, accentuate, relevate, însuși axul de construire a montării, uneori.

MOMENTE SCENICE DEFINITORII

În montarea lui Sică Alexandrescu, *O noapte furtunoasă* (Teatrul Comœdia, 1937), Rică Venturiano — Ion Iancovescu, revenind în cameră după urmărirea pe schelă, se așeza epuizat pe o canapea. Monologul și-l spunea cu jobenul murdar pe cap (murdar cu urme de var, ca și pantalonii). Venturiano ridica ochii undeva în sus (expresia rememorării) și sublinia — ca pentru cineva de față —, cu degetele ambelor mîini, unele detalii ale relatării. Era un obicei al « studentului în drept » de a vorbi — chiar și atunci cînd era singur, ca pentru public și de a uza de cunoscutele mijloace de captare a interesului. Mai mult, degetele sale sugerau un fel de « dirijare » a faptelor, acum expuse într-o manieră personală, incluse în propria viziune a personajului.

Rică Venturiano este într-o permanentă pendulare între frica cumplită și ușurința de a se adapta în orice situație. Diferitele spectacole de mai tîrziu vor accentua fie lașitatea ridicolă a lui Rică, fie posibilitatea sa de a depăși teama, de a se adapta și de a regăsi frazeologia din totdeauna, epatantă pentru cei ca jupîn Dumitrache. Cu jobenul turtit în mînă, abia scăpat de Ipingescu de mînia jupînului, Venturiano — Radu Beligan perorează țeapăn, cu siguranță și dezinvoltură, frazele despre familie și morală (Teatrul Național București, 1949). Altă dată, Rică vorbește chiar de pe schelă — ca de la o tribună — în fața mulțimii atrase de scandalul din casa lui Dumitrache. Este extinsă rezonanța socială a cuvintelor și comportării sale, personajul fiind arătat ca o « personalitate » nu numai în ochii lui Titircă și companiei, ci putînd ajunge într-adevăr « dipotat » în acea lume (Tîrgu Mureș, 1972). Un element de decor, dulapul înalt în care s-a ascuns înfricoșat ceva mai înainte, este transformat de Venturiano, cu abilitate, într-o tribună de la care se adresează auditoriului, uluit și încîntat (Teatrul de Comedie, 1973).

Un moment ca lectura gazetei *Vocea patriotului națională* este tratat atît de diferit, încît uneori, dacă n-ar exista informații complementare lămuritoare, numai după fotografiile de spectacol nu s-ar putea ști ce s-a petrecut pe scenă. La Teatrul Național București (1949), Sică Alexandrescu așează pe Dumitrache și Ipingescu de o parte și de alta a unei mese rotunde, avînd la mijloc lampa cu gaz aprinsă. Dumitrache, îmbrăcat în uniformă, stă tolănit pe un scaun moale, cu sabia sprijinită între genunchi, cotul i se odihnește pe masă. Cu ambele mîini ține ceașca de cafea și ascultă cu o expresie de nespusă plăcere lectura

făcută de Ipingescu. Acesta, așezat în dreapta, cu ziarul pus pe masă în bătaia lămpii, citește cu degetul mîinii drepte ridicat, subliniind cuvîntul, atrăgînd atenția asupra lui. Ipingescu are o expresie șireată, de deplină înțelegere a celor ce spune articolul și unde « bate » el (deci chiar mai mult decît spune!). Șiretenia este, astfel, firească, în acord cu unde « bate » gazeta, și tocmai aceasta îi sporește satisfacția lui Dumitrache în timp ce ascultă. La Ipingescu, este surprinsă expresia șireată și bucuroasă totodată (pentru ceea ce a înțeles), buzele în pronunțare (o mimică de articulare) — fotografia sesizează chiar ceva din efortul buzelor de a pronunța cuvîntul dificil, inedit [55]. La Baia Mare (1972, regia Magda Bordeianu), jupîn Dumitrache asculta în picioare, cu pălăria în cap, cu o mînă la centiron și cu cealaltă pe mînerul sabiei. Asculta atent, cu gura ușor întredeschisă (nu înțelege? respiră emoționat? silabisește și el? — ipotezele sînt frecvente în această privință, cînd se lucrează



Fig. 10. — Moment din spectacolul O *noapte furtunoasă*, cu Al. Făgărășan (Jupîn Dumitrache), Florin Zamfirescu (Ipingescu), Teatrul de Stat Tîrgu Mureș, 1972.

cu fotografia). Jupînul privește de sus în jos spre Ipingescu, care-i citește articolul așezat pe un scaun, în poziția cu picioarele crăcănate, poziție comică prin ea însăși, poate chiar subliniată prin mișcările provocate de lectură și obstacolele ei. La Ipingescu, întors astfel încît să-i cadă mai bine lumina lămpii, se remarcă jocul sprîncenelor stimulat de lectură și răsucirea capului (spre public, probabil) pentru a fi vizibilă mobilitatea figurii sale. La Tîrgu Mureș (1972, regia N. Scarlat), Dumitrache, cu vestonul îmbrăcat, descheiat la piept, urmărește cu mîinile în șold, cu o privire nerăbdătoare, acțiunea lui Ipingescu de potrivire a unor bucăți de ziar — în acest caz, cum am spus, fotografia este insuficientă [56] și ea trebuie completată și explicată, pentru că avem posibilitatea, cu ceea ce spune însuși regizorul: « lucrurile se petreceau astfel: Spiridon intra în scenă cu ziarul și-l scăpa într-un

[55] Fotografia nr. 117/23, arhiva Sică Alexandrescu; volumul *Teatrul în România după 23 August 1944*, București, 1959, p. 16.

[56] Fotografie f. nr., fond documentar Teatrul din Tîrgu Mureș.

hîrdău cu apă. Încercînd să despăturească ziarul, Ipingescu — inevitabil — îl făcea fîşii, fîşii. În operaţia de reconstituire a gazetei, jupîn Dumitrache, analfabet, zvîrlea tot ceea ce părea de prisos. Trecînd la lectură, Ipingescu era stînjenit mai puţin de gradul său de alfabetizare şi mai mult de fragmentarea articolului care, o dată în plus, pare o alcătuire de fraze întîmplătoare. Fragmentarea îl silea să găsească interpretări personale fiecărui fragment» — intenţia acestei rezolvări fiind de a pune « în valoare nu agramatismul lui Ipingescu, ci rezultanta fabuloasă a întîlnirii dintre demagogia delirantă şi confuzia politică ordinară» [57].



Fig. 11. — Moment din spectacolul O *noapte furtunoasă*, cu Cornel Vulpe (Jupîn Dumitrache), A. Giurumia (Ipingescu), Teatrul de Comedie, 1973.

Să reluăm şi o rezolvare regizorală despre care am mai vorbit, acum însă din alt punct de vedere, mai cuprinzător. La Teatrul de Comedie (1973), lectura ziarului avea loc în exterior, între butoaie mai mari şi mai mici, la lumina felinarelor. Dintr-o serie de trei fotografii, Dumitrache apare ascultînd în picioare în spatele lui Ipingescu. Acesta este aşezat pe un taburet, în poziţie cu picioarele desfăcute şi agăţate unul de altul, de asemenea o poziţie comică ce atrage şi fixează privirea publicului. Ipingescu, cu faţa la public, citeşte ziarul, ţinîndu-l cu ambele mîini. Are vestonul descheiat, chipiul pe cap. Tocmai a întors capul spre Dumitrache, poate pentru că acesta i-a pus mîna pe umăr, oprindu-l şi întrebîndu-l ceva. Lui Ipingescu îi lucesc ochii cu veselie: ştie cum scrie « R. Vent. », cum îi va încondeia pe ciocoi; Dumitrache şi-a luat « poza » preferată, uşor modificată după necesitatea momentului, dar subliniind înţelegerea şi importanţa acordată celor ce ascultă. Într-o altă imagine, Ipingescu stă, de astă dată, pe jos (demonstrîndu-se dinamica desfăşurării momentului), cu ziarul desfăcut în mîini şi privind spre obiectiv (public): fotografiile acestui spectacol surprind foarte exact modalitatea de reprezentare scenică şi stilul său. Are o figură emoţionată, aproape înlăcrimată, iar Dumitrache, alături, este de asemenea emoţionat, capul i s-a lăsat pe umăr, bărbia îi tremură. Jupînul se apleacă puţin pentru a se sprijini de « amicul

[57] N. Scarlat, *Dimensiunile deschise ale universului Caragiale*, în *Teatrul*, 1974, nr. 7, p. 18.

politic» apucînd chipiul acestuia. Ipingescu este sprijin în durere — păstrarea contactului între cei doi este o necesitate permanent realizată (asemănătoare cu apropierea permanentă Farfuridi—Brînzovenescu în diferitele montări O *scrisoare pierdută*). Mîna lui Dumitrache se sprijină de chipiul amicului, într-un gest de parcă ar stoarce ceva, gest combinat amuzant cu expresia lacrimogenă a figurii lui Ipingescu. Momentul este punctat din belşug cu expresii mimice şi posturale, cu gesturi comice, cu gaguri vizuale, totodată este foarte dinamic tratat, condus în desfăşurarea sa surprinzătoare de comportamentul febril al celor doi. Fotografiile, deşi dau seama numai despre o parte a dezvoltării scenice, fixează totuşi elemente expresive caracterizante. Într-o altă fotografie, cei doi sînt în picioare, cu piciorul drept întins înainte, într-o poziţie energică, hotărîtă, statuară. Dumitrache, mai mic, s-a lipit cu pieptul de spatele lui Ipingescu şi a ridicat sabia în aer. Figura sa este un clişeu eroic, executat comic: ochii holbaţi, încremeniţi într-un punct înalt, gura deschisă într-un strigăt patetic. Ipistatul — ţinînd ziarul deschis la piept, cu capul apropiat de al prietenului, are o expresie dîrză, revoltată, caricaturizată însă, prin fizionomia sa, de cutele guşii ce-i compromit exactitatea sugestivă a mimicii [58].

Din montările cu O *scrisoare pierdută* putem compara momentul sosirii lui Dandanache în diferite interpretări. La Teatrul Naţional Bucureşti, în regia lui Sică Alexandrescu, momentul se desfăşura în limitele corectitudinii protocolare, poziţiile şi expresiile figurilor erau cele oficiale, dar din cauza comportării lui Dandanache, acestea se pierdeau, făceau loc iritării şi ironiei (Zoe), zîmbetului amuzat (Trahanache), numai Tipătescu rămînînd prefăcut protocolar. Momentul era rezolvat cu un minimum gestic: Dandanache — Ion Manu era înfăşurat în haina lungă de călătorie, din care nu-i apar decît mîinile şi capul, întors mecanic de la un interlocutor la altul [59]. La Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» (1972), momentul era mai bogat, mai «liber» în comportări individualizante, expresive pentru fiecare personaj, ca şi pentru relaţiile dintre ele: Trahanache — Petre Gheorghiu se sărută cu Tipătescu — T. Caragiu, Dandanache — L. Ciulei îi ţine la nesfîrşit, lipicios, agasant, mîna lui Trahanache (ceea ce la premieră putea sugera viciile «bizantine» ale personajului, dar la reluarea din 1975 se înfăţişa altfel, Dandanache părînd să fi aflat un sprijin pentru oboseala sa, dar şi baza de împlinire a ambiţiei sale politice, de care se cramponează — şi desigur se va crampona în viitor — ca o lipitoare greu de desprins. Figura sa, privirea sa rămîn ambigue, poate obosite, poate gînditoare şi atente la relaţiile celor doi) [60]. La Teatrul Naţional Craiova (1974), Dandanache — C. Sassu ezita să intre în curte, zîmbind timid, urcat ca un copil pe poarta de fier. Zîmbetul său avea ceva copilăros şi şmecher totodată, nesincer, vrînd să cîştige simpatia gazdelor.

Dacă în montările mai vechi ale Teatrului Naţional Bucureşti, sau în cea din vremea noastră, adunarea electorală se desfăşura în incinta primăriei, într-o sală cu mai multe uşi purtînd inscripţiile obişnuite acestui loc public, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» decorul avea o arhitectură ieşită din comun, pe mai multe nivele, cu scări laterale, dispuse simetric, reunind circular, dar şi stratificînd auditoriul, cu o rigoare ce concretiza în spaţiu un sistem social cu poziţii, compartimente, ierarhii, traiectorii posibile bine stabilite. La Teatrul Naţional din Craiova, adunarea se petrecea într-un decor mult mai «realist», dar cu un sens de metaforă satirică mult mai dur (dealtfel, dezvăluind şi dezvoltînd ideea «fripturismului» din soluţia finală a spectacolului regizat de L. Ciulei): un restaurant mare, cu mese multe, cu scară ce duce la galeriile cu mese de sus. Vorbitorii erau plasaţi pe podiumul orchestrei, în preajma instrumentelor acoperite ce vor răsuna lovite de unii în timpul discursului lor sau vor acompania, ca la bîlci (cu Pristanda la contrabas) cearta dintre Farfuridi şi Caţavencu. Bătaia era însă crîncenă, sîngeroasă, mai puţin veselă; Pristanda lovea cu un lanţ greu şi-i căuta pe sub mese pe cei care mişcau [61].

Să comparăm şi momentul sosirii grupului Pampon-Mache-Catindatul la frizeria lui Girimea, în ultimul act din *D-ale carnavalului* în două versiuni scenice: Lucian Pintilie

[58] Fotografiile nr. 5 581—5 583, fototeca I.I.A.
[59] Fotografiile nr. 14, 16, 18, 22, 26, 34, arhiva Ion Sava.
[60] Fotografiile nr. 5 518, 5 520, 5 528, fototeca I.I.A.
[61] Fotografii f. nr., fond documentar Teatrul Naţional Craiova.

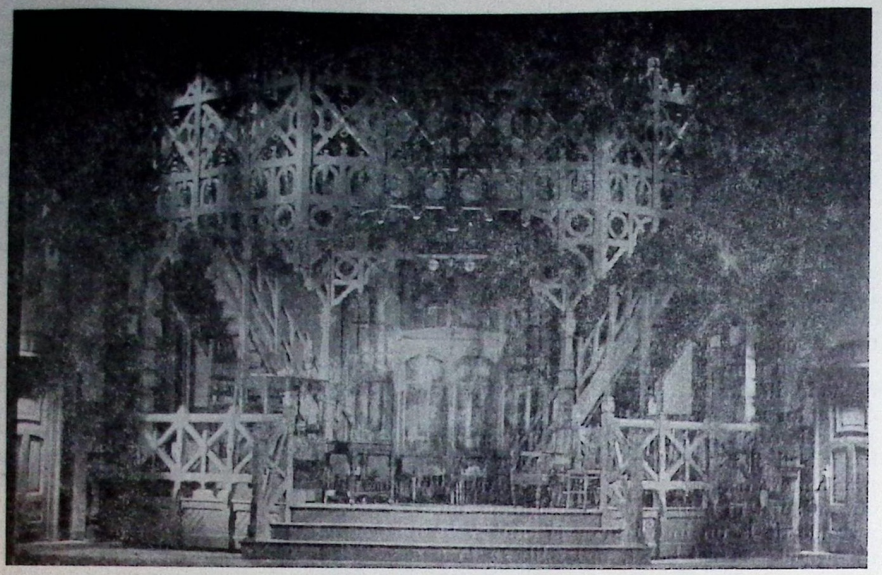


Fig. 12. — Decor de Liviu Ciulei pentru spectacolul *O scrisoare pierdută*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972.



Fig. 13. — Moment din spectacolul *D-ale carnavalului*, cu Aurel Cioranu (Catindatul), D. Furdui (Mache), Toma Caragiu (Pampon), Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966.



Fig. 14. — Moment din spectacolul *D-ale carnavalului*, cu Iancu Goanță (Pampon), Emil Bozdogescu (Mache), Tudor Gheorghe (Catindatul), Teatrul Național Craiova, 1969.

(Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966) și Valeriu Moisescu (Teatrul Național Craiova, 1969). La Teatrul Bulandra, cei trei — așezați pe podea — erau într-o căutare înverșunată, caracterizîndu-se prin expresia mimică și posturală colaborarea Mache-Pampon, ultimul cu reacțiile și « socotelile » tactice ale « tistului de vardiști », pe cînd Catindatul era numai luat de valul evenimentelor [62]. La Teatrul Național Craiova, momentul primea un alt accent. În întunericul frizeriei, fiecare personaj stătea pe podea cu un chibrit aprins în mînă. Pampon, așezat cu picioarele desfăcute (într-o poziție sugerînd căderea), privea înainte, fix (spre public), expunînd fața albită de flacără; Mache, așezat turcește (cu cască cu penaj, pulover asemănător unei cămăși de zale, armură plină de decorații pe piept, pantaloni strîmți cu elastic sub panto fi și ghetre), privea și el fix, ca obsedat sau foarte obosit, podeaua; Catindatul, așezat de asemenea turcește, privea obosit, cu tristețe, flacăra ce consumă chibritul [63]. Personajele erau marcate de tristețe, unite de oboseală și dezamăgire, parcă, într-o clipă de gînd limpede asupra propriei lor existențe.

TEME, SEMNIFICAȚII

Din exemplele utilizate reies — chiar numai dintr-o descriere sau detașare a elementelor scenice vizibile, aflate în documentul iconografic — teme, motive, semnificații care au preocupat pe creatorii spectacolului (regizor, actori, scenografi). Viziunea satirică demascatoare este incipientă la Sică Alexandrescu — atît cît ne putem da seama, fiind singura sa montare interbelică cu o piesă de Caragiale din care avem fotografii — de la *O noapte furtunoasă* (Teatrul Comoedia, 1937). O sugerează « poza » luată de Rică Venturiano, dealtfel,

[62] Fotografia nr. 5 593, fototeca I.I.A. Craiova.
[63] Fotografie f. nr., fond documentar Teatrul Național

în întrepretarea lui Ion Iancovescu, făcînd pe un cronicar să se gîndească la Caţavencu şi — în legătură — la aptitudinile actorului pentru acest rol. Montările ultimului deceniu au sesizat nu numai mimetismul, falsitatea, impostura, « forma fără fond » din existenţa personajelor caragialene, dar şi alte caracteristici şi condiţii determinante ale acesteia. Astfel, brutalitatea şi violenţa — cu reversul lor, teama — erau reliefate în montările *O noapte furtunoasă* de la Teatrul Nottara (1966), Baia Mare şi Tîrgu Mureş (1972), *D-ale carnavalului* la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra » (1966), *Năpasta* la Teatrul Giuleşti (1974) sau *O scrisoare pierdută*, la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra » (1972), Teatrul Naţional Craiova (1974). În spectacolul craiovean, Tipătescu — Ilie Gheorghe, privindu-l de sus, arogant, stăpîn, îl înşfacă cu putere de guler pe Cetăţeanul turmentat — Vasile Cosma, care-i rezistă totuşi, împingîndu-se cu picioarele în pămînt, ajutîndu-se cu bastonul, dar îl priveşte temător, îngăimînd ceva. Alături, Zoe — Viorica Popescu are o privire dură, pe faţă i se citeşte satisfacţia provocată de forţa amantului ei. În acelaşi spectacol, Caţavencu — Ion Pavlescu este adus pe sus de Pristanda — P. Gheorghiu (mult mai înalt, solid, viguros). Crengile înfrunzite (semn de pace !) oferite de Caţavencu lui Zoe sînt folosite mai apoi de ea pentru a-l strangula ameninţător, făcîndu-l să simtă că este în mîna ei [64].

IPOSTAZE ALE COMICULUI

De la satira globală demascatoare a imoralităţii, parvenitismului, imposturii unei societăţi, din montările lui Sică Alexandrescu de la Teatrul Naţional Bucureşti, utilizînd în acest scop metafora gestică şi posturală (Caţavencu, Farfuridi, Brînzovenescu), unghiul de cuprindere se detaliază (asupra relaţiilor dintre personaje) şi totodată îşi sporeşte acuitatea contemporană, atît în ce priveşte concepţia, cît şi modalitatea reprezentării scenice (*O scrisoare pierdută*, Sibiu, 1960; Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972). Din fondul de documente iconografice apare varietatea procedeelor comice la nivelul manifestării lor vizibile. Personajele sînt siluete caricate — definind stări, comportamente şi relaţii etice — decupate pe un fundal schematic, generalizant (*D-ale carnavalului*, Oradea, 1959). Caricaturalul era intens amestecat cu sordidul, ridicolul cu deznădejdea ţipată, cu violenţa fără menajamente — comicul era de caracter şi moravuri în *D-ale carnavalului* (Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966) şi se concretiza în expresia mimică şi posturală, în comportamentul personajelor. Ce vrea să pară şi ce este de fapt fiecare era însă un raport cu o rezonanţă distinctă faţă de montările anterioare. În spectacolul cu aceeaşi piesă de la Teatrul Naţional Craiova (1969) datele vizuale ale comicului se concretizau în expresia mimică a unor figuri rizibile (şi datorită machiajului), în reacţiile şi comportamentul personajelor în situaţie, în execuţia unor acţiuni sau în detaliile de costum. Într-o măsură, concludent pentru modificările de viziune şi căutările regizorale proprii lui Valeriu Moisescu în cele şase înscenări *D-ale carnavalului* (de la Galaţi, 1957, 1972; Oradea, 1959; Ploieşti, 1962; Craiova, 1969; Botoşani, 1970) este aspectul stilistic al măştilor de carnaval, pînă atunci ele fiind măşti şi costume convenţionale, transpunînd întocmai indicaţiile din textul piesei. La Ploieşti, personajele duceau în mînă măşti mari, în capătul unui băţ lung, măşti de inspiraţie păpuşărească în trăsăturile lor (dealtfel, create de Hablinski), cît actorii de înalte. La Craiova, erau măşti, de asemenea ţinute în mînă, ceva mai mari decît capul interpretului, caricaturizînd în modul măştilor populare chiar figura sa. La Galaţi (1972), erau măşti legate, deformînd caricatural chipul personajelor masculine, şi măşti mici, disimulatoare, pentru personajele feminine.

Modul de caricaturizare pentru care a optat Lucian Giurchescu în *O noapte furtunoasă* (Teatrul de Comedie, 1973) ţine hotărît de bufon şi clovnesc, de o anumită tradiţie de reprezentaţie populară şi de domenii spectaculare ale căror mijloace de a figura şi de a comunica se interferează şi se împrumută deschis, cu rezultatul totdeauna scontat. Dintr-un arsenal mult mai bogat de procedee şi mijloace de manifestare, constitutive în acţiunea scenică, documentele fotografice au fixat fugile, încăierările şi urmăririle (care, uneori,

[64] Fotografii f. nr., fond documentar Teatrul Naţional Craiova.

trimit la joc, la baba-oarba și v-ați ascunselea: scena Veta — Rică), reflexele condiționate ale unor personaje (Titircă), reacțiile lor disproporționate sau în contrasens, mișcarea cu traseu dificil, acrobatic (Spiridon, Rică).

III. ÎNCERCARE DE CLASIFICARE A DOCUMENTULUI ICONOGRAFIC ȘI CÎTEVA CONCLUZII

Este important de stabilit acele condiții de realizare și surse ale documentului iconografic teatral care influențează într-un mod sau altul informația ce ne-o poate da și utilitatea sa. Astfel:

a) *Locul său de realizare în raport cu locul creației artistice:*

— *pe scenă:* majoritatea iconografiei teatrale folosite, din spectacolele *O noapte furtunoasă* (Teatrul Comoedia, 1937; Teatrul Național București, 1949; Baia Mare, Tîrgu Mureș, 1972; Teatrul de Comedie, 1973), *O scrisoare pierdută* (Teatrul Național Iași, 1937; Teatrul Național București, 1948; Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972), *D-ale carnavalului* (Teatrul Național București, 1951; Oradea, 1959; Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966; Teatrul Național Craiova, 1969), *Năpasta* (Teatrul Giulești, 1974) ș.a.;

— *alt loc:* de obicei, vechile fotografii de interpreți în rol (cînd atît scenotehnica spectacolului, cît și nivelul tehnic al fotografiei nu permiteau luarea unor imagini « în direct »).

b) *Momentul său de realizare în raport cu momentul creației artistice:*

— *din repetiție:* fotografii publicate în revista *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1966 *(D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1966; *O noapte furtunoasă*, Teatrul Național Cluj, Teatrul Nottara, 1966);

— *din spectacol:* majoritatea iconografiei teatrale folosite, din aceleași spectacole menționate la pct. a), minus cele:

— *în afara spectacolului propriu-zis (cu public):* fotografii făcute la sfîrșitul spectacolului sau în spectacol special « pentru fotografii » *(O noapte furtunoasă*, Teatrul Comoedia, 1937; *D-ale carnavalului*, Oradea 1959; *Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974; unele scene cu interpreții principali din *O scrisoare pierdută*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972).

c) *Considerarea sa în raport cu informația dată:*

— *despre pregătirea spectacolului:* volumul cu decoruri și costume din montările Caragiale, regizate de Sică Alexandrescu, dar și material iconografic mai vechi: schițe și realizări de decor și costume pentru *O scrisoare pierdută* la Teatrul Național Iași, 1912 (în revista *Teatrul*, Iași, nr. 1, 1912), *D-ale carnavalului* la Teatrul Muncă și Voie Bună, 1940 (în *Spectacolul*, nr. 1, 1940), *O noapte furtunoasă* la Teatrul Nottara, 1966 (în *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1966), la Teatrul de Comedie, 1973 (fotografii ale decorului, Fototeca Institutului de istoria artei), la Teatrul din Tîrgu Mureș, 1972 (fotografia cortinei speciale, Fond documentar al Teatrului din Tîrgu-Mureș).

În revista *Spectacolul*, nr 1, 1940, Victor Ion Popa publică desene în care, sub titlul de « Schițe de costum și mască », ne oferă silueta unor personaje: Cirimea, Pampon, Catindatul, Didina, Mița, cu cîteva elemente iconice precise, caracterizîndu-se totodată caricaturalul amuzant și amuzat al montării pregătite.

Unele fotografii din spectacolele lui Sică Alexandrescu *O scrisoare pierdută* (1948) și *O noapte furtunoasă* (1949) dovedesc mutațiile unor elemente de decor și recuzită de la un spectacol la celălalt, precum și starea acestora, în condițiile materiale destul de dificile ale teatrelor în anii de după război.

O situație specială — poate unică — prezintă caietul program la spectacolul *O scrisoare pierdută* (Teatrul Național Craiova, 1959), care, fără să fi fost regizat de Dinu Cernescu, acesta realizînd doar macheta caietului program, exprima prin intermediul ei (elemente grafice — fotografice — text) chiar și parțial, chiar într-o cristalizare incipientă, o viziune proprie (independentă de a montării de atunci) asupra comediei caragialene pe care n-a mai înscenat-o totuși niciodată.

— *despre spectacolul propriu-zis*: majoritatea iconografiei teatrale folosite, din aceleași spectacole menționate la pct. a) și b). O fotografie din *O noapte furtunoasă* (Teatrul Comoedia, 1937), fără să fie din spectacolul propriu-zis, poate să refere însă despre unele elemente expresive ale acestuia (mimica unor personaje — Ipingescu, Venturiano — aducîndu-ne un indiciu despre poziția actorilor față de rol, costumele lor).

d) *În raport cu posibilitatea imaginii de a fi receptată în desfășurarea actului creator:*

— *numai de pe scenă*: cînd fotograful urcă pe scenă — știut sau neștiut — și surprinde interpretul din punctul de vedere al partenerului sau din unghiuri insolite (în care apare, uneori, și reacția spectatorului). În iconografia teatrală folosită: unele fotografii din *Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974;

— *numai din sală*: fotografii al căror cadru se confundă cu cadrul scenei (*O scrisoare pierdută*, Teatrul Național Iași, 1937, în revista *Teatrul*, Iași, nr. 1, 1937; *D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966, Teatrul Național Craiova, 1969);

— *și de pe scenă și din sală*: o mare parte din documentele fotografice folosite, cu o mențiune specială cele din *D-ale carnavalului*, Galați, 1972, *Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974, unde se realizase o comuniune spațială între scenă și sală, de care a profitat fotograful (deși nu totdeauna explicit, fiind necesare informații suplimentare în această privință).

e) *În raport cu poziția realizatorului său, față de semnificațiile spectacolului:*

— *atentă la planul denotării* (*O scrisoare pierdută*, Teatrul Național Iași, 1937, Teatrul Național București, 1948);

— *atentă la planul conotării* (*D-ale carnavalului*, Oradea, 1959; *O noapte furtunoasă*, Tîrgu-Mureș, 1972, Teatrul de Comedie, 1973; *Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974). Sînt sesizate caracteristicile specifice de stil scenic ale spectacolului și sînt fixate elementele vizuale care le exprimă — codurile fotografiei se subordonează cu necesitate;

— *conotatorii sînt văzuți în planul denotării* (*O noapte furtunoasă*, Teatrul Național București, 1949; Baia Mare, 1972; *O scrisoare pierdută*, Teatrul Național București, 1948, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1972; *D-ale carnavalului*, Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », 1966);

— *care conotează în sensul spectacolului* (*O noapte furtunoasă*, Tîrgu-Mureș, 1972; *Năpasta*, Teatrul Giulești, 1974);

— *care conotează independent de sensul spectacolului*: nu avem astfel de exemple (s-ar putea aminti, eventual, macheta caietului program, realizată de Dinu Cernescu pentru spectacolul *O scrisoare pierdută*, Teatrul Național Craiova, 1959, prin care autorul ei exprima o concepție și o poziție distinctă față de piesă și totodată de montare).

*

Ceea ce se desprinde — într-o provizorie încheiere — cu urgență, mai mult ca orice alt lucru, este necesitatea (semnalată, dealtfel, sporadic și de alții în presă) a elaborării sistematice, avizate, a unei iconografii teatrale, a pregătirii sub conducerea specialiștilor în arta teatrală a unui fond documentar fotografic (dacă nu e atît de ușor de a fi cinematografic) despre *toate spectacolele* teatrelor și, bine înțeles, cu asigurarea condițiilor favorabile de păstrare a lui pentru viitorime.

În ce privește cercetătorul, odată ajuns în fața investigării materialului iconografic documentar, el poate merge mai departe, către altă etapă mai avansată, spre viitoarea « reconstituire » a spectacolului, prin corelarea datelor spectacologice obținute din studiul iconografiei teatrale cu datele oferite de alte surse documentare (declarațiile creatorilor, cronicile dramatice ș.a.). El se mai poate ocupa de completarea iconografiei aflate, destul de precară la cele mai multe spectacole, completarea ei încercîndu-se (nu știm cu ce rezultate pentru tenacitatea efortului) pe cîteva canale, arhivele personale cu deosebire. Cercetătorul poate fi interesat, firește, de sistematizarea iconografiei teatrale după alte criterii decît ale noastre. Sau — acțiune vastă și importantă pentru o perioadă lungă — el poate să se întoarcă și să aprofundeze sursele, motivele și constantele imagistice ale spectacolelor Caragiale (începînd desigur cu spectacolele-eveniment), încadrîndu-le apoi în iconografia semnificativă pentru un moment cultural complex.

KECRAGARII DIN MANUSCRISELE BIBLIOTECII ACADEMIEI (SECOLELE XVII–XIX)

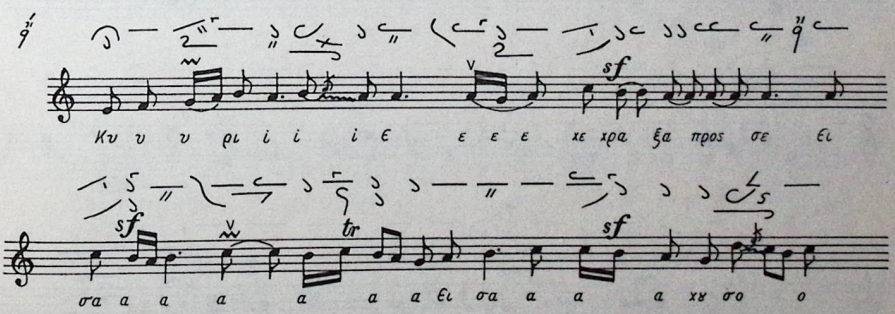
de ADRIANA ŞIRLI

În urma studierii unor Psaltichii (manuscrise muzicale) vechi din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România ne propunem ca în rîndurile ce urmează să prezentăm cîteva concluzii privitoare la Kecragarii (Κυριε εκεκραξα şi Κατευθηνθητω), melodii compuse pentru primele două versuri din Psalmul 140, pe fiecare glas în parte.

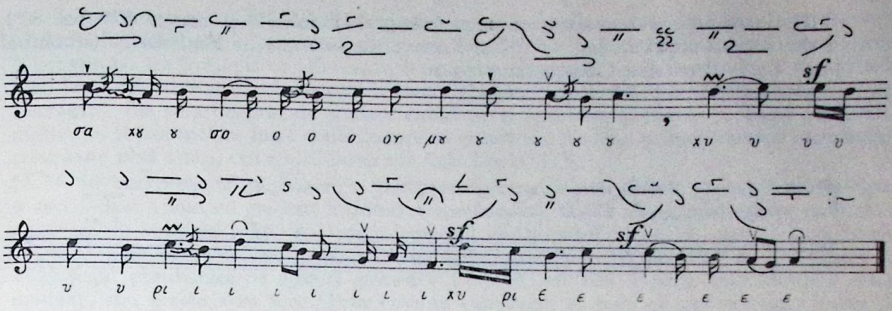
Pornind de la manuscrisele mai noi (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — începutul secolului al XIX-lea) spre cele mai vechi (secolul al XVII-lea — începutul secolului al XVIII-lea), încercînd să stabilim puncte comune între ele şi, bineînţeles, cît mai multe date, am cercetat deopotrivă manuscrise greceşti şi româneşti: de la manuscrisele gr. 1 519 (1812), ms. gr. 1 310 (1809) etc., am ajuns la ms.rom. 4 305 (1751), ms. rom. 61 (1713) şi ms. gr. 1 096 (1624). Astfel, din 35 de manuscrise studiate pînă acum, s-au profilat mai multe tipuri de Kecragarii, reprezentate numeric, credem, conform vechimii lor şi locului consacrat fiecăruia de tradiţie.

I. « Kecragariile lui Iacov Protopsaltul », lungi, melismatice, prezente în manuscrisele greceşti din secolul al XVIII-lea (ms. gr. 18, fol. 31^{v}, ms. gr. 835, fol. 7^{v} şi ms. gr. 956. fol. 276^{v}) [1].

Ms. gr. 18, fol. 31^{v} Κυριε εκεκραξα:

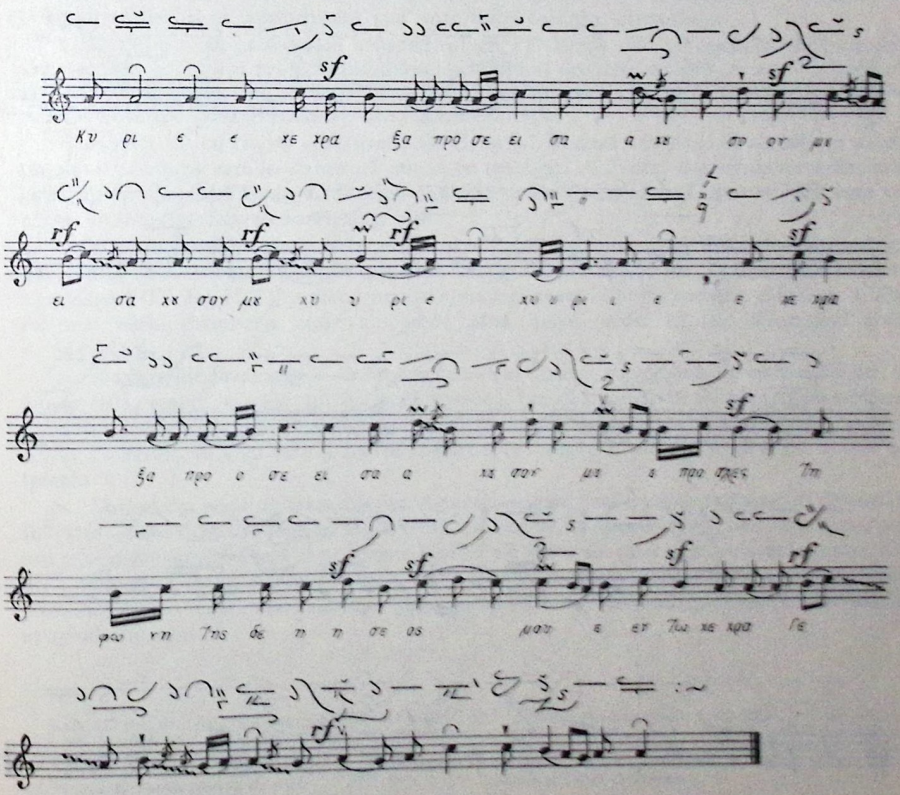


[1] Spre edificare vom da din fiecare tip de Kecragarii doar Κυριε . . ., glas I autentic.



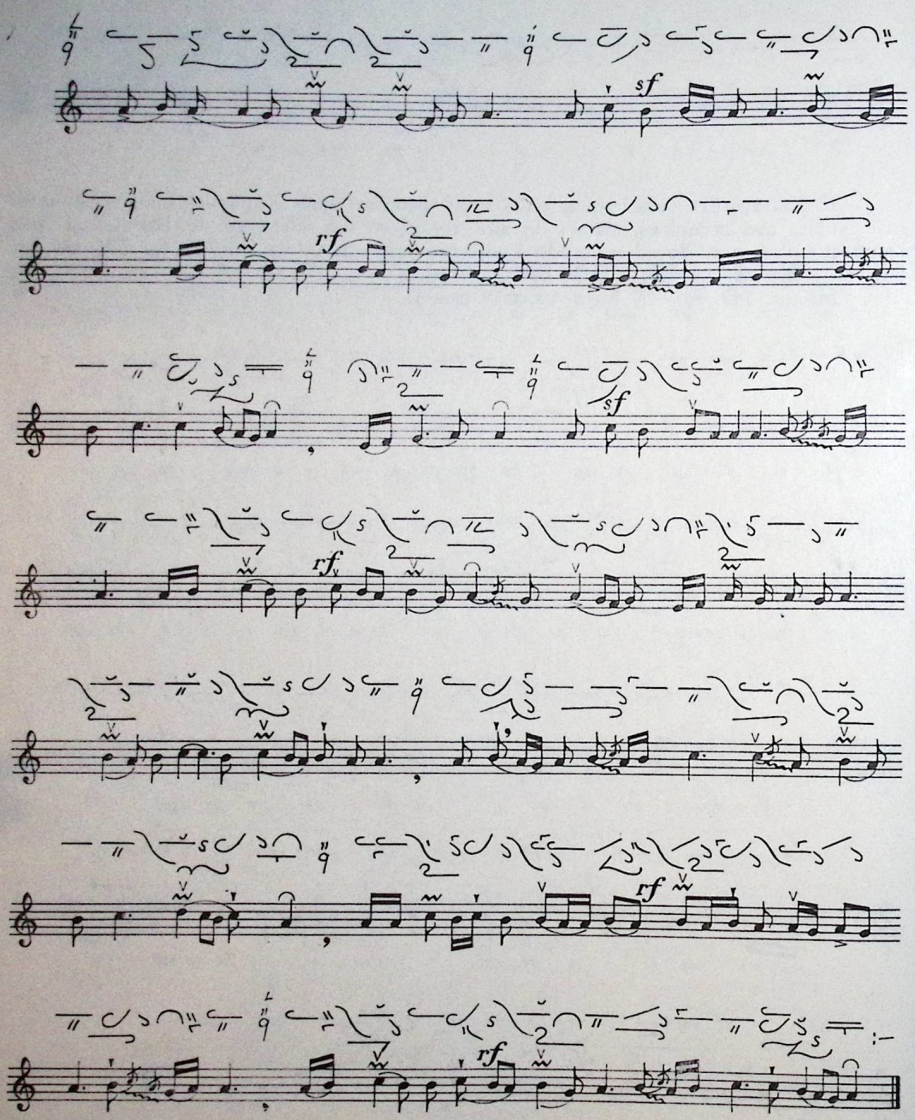
II. Kecragariile «aşa cum se cîntă la Sf. Munte» apar în manuscrise greceşti mult mai ample, mai complexe, alături de alte tipuri, ca cele alcătuite de Balasios şi Ioan Damaschinul, fapt ce dovedeşte erudiţia copiştilor respectivi (ms. gr. 742, fol. 77r; ms. gr. 867, fol. 98r; ms. gr. 879, fol. 78v).

Ms. gr. 742, fol. 77r Κυριε εκεκραξα glas I:



III. În manuscrisele mai sus amintite (ms. gr. 742, fol. 79^{v} și ms. gr. 879, fol. 80^{r}), datînd din secolul al XVIII-lea, se află și Kecragariile alcătuite de kir Balasios (secolul al XVII-lea) de la Patriarhia Constantinopolului.

Ms. gr. 742, fol. 79^{v} Κυριε εκεκραξα:



Am prezentat pînă aici cîteva dintre tipurile de Kecragarii care apar mai frecvent în Psaltichii, fără a le expune însă pe toate. Tipul cel mai bine reprezentat în manuscrise îl constituie, nu întîmplător, Kecragariile marelui imnograf Ioan Damaschinul (secolul al VIII-lea): douăzeci și unu [2] din cele treizeci și cinci de manuscrise cercetate cuprind *aceste* Kecragarii. Ele s-au bucurat de o mare circulație și apreciere și foarte probabil din aceste motive au și fost incluse între cîntările care au constituit modelul primei traduceri românești cunoscute pînă astăzi, cea a lui Filotei sîn Agăi Jipei (1713).

În interpretarea lui Filotei, *și* Kecragariile bizantine au suferit probabil o localizare, o acomodare a muzicii grecești în biserica românească, fără a afecta însă esența psaltichiei originale. În sprijinul acestei afirmații, sumarul « vlahomuzichiei », pe care îl face Filotei însuși în primele pagini ale manuscrisului, arată: cîntările sînt « *așezate* (*s.n.* – A.Ș.) cu meșteșugul psalitichiei pe glasuri grecești » (fol. 4r), iar mai departe mărturisește: « Cu nevoință din grecie s-au scos / Prin cuvinte rumănești și prin glasuri grecești / Inema și sufletul să ți le îndulcești » (fol. 7r).

Trebuie să menționăm însă că aceleași Kecragarii apar, conform dealtfel unei practici mult mai vechi, « înfrumusețate »; în ms. gr. 661 (1792), « înfrumusețate de Protopsaltul Hrisafis » [3]; iar în ms. gr. 622 (1762), « înfrumusețate *după* (*s.n.* – A.Ș.) Hrisafis » (secolul al XVI-lea). Deosebirile dintre variante, după cum se va vedea, sînt infime; dealtfel toate manuscrisele, conform epocii căreia aparțin, sînt în notația cucuzeliană, deci mult mai nouă față de epoca lui Ioan Damaschinul, încît putem doar presupune că variantele ce poartă numele lui se conformează mai mult decît celelalte originalului.

Dacă ar fi să considerăm manuscrisul gr. 879 drept cel mai apropiat de prototip manuscrisele gr. 661 si 662 prezintă diferențieri ținînd aproape exclusiv de ritm (gorgon ⌐ clasma micron ⌣, număr diferit de isoane ⌣) și de expresie (lighisma ⌒ în loc de kylisma ⌒ omalon → în loc de antikenoma → sau lighisma ⌒ etc.).

Așadar, în ce constă contribuția lui Hrisafis? Și dacă admitem că aceasta ar exista (la dimensiunile pe care le-am văzut), atunci cu siguranță că Filotei din modestie a declarat doar că s-a ostenit să traducă. Și după el și Duma Brașoveanul (ms. rom. 4 305), care i-a copiat *aproape* perfect traducerea, și alții [4].

Dăm în paralel manuscrisele gr. 661 și 622, în care apare numele lui Hrisafis, ms. gr. 879, care-l desemnează ca autor pe Ioan Damaschinul, ms. rom. 61, prima traducere românească (Filotei, 1713), pentru a urmări și transpunerea în limba română, și ms. gr. 1 096, cel mai vechi manuscris unde am găsit, pînă acum, acest tip de Kecragarii (vezi p. 114–118).

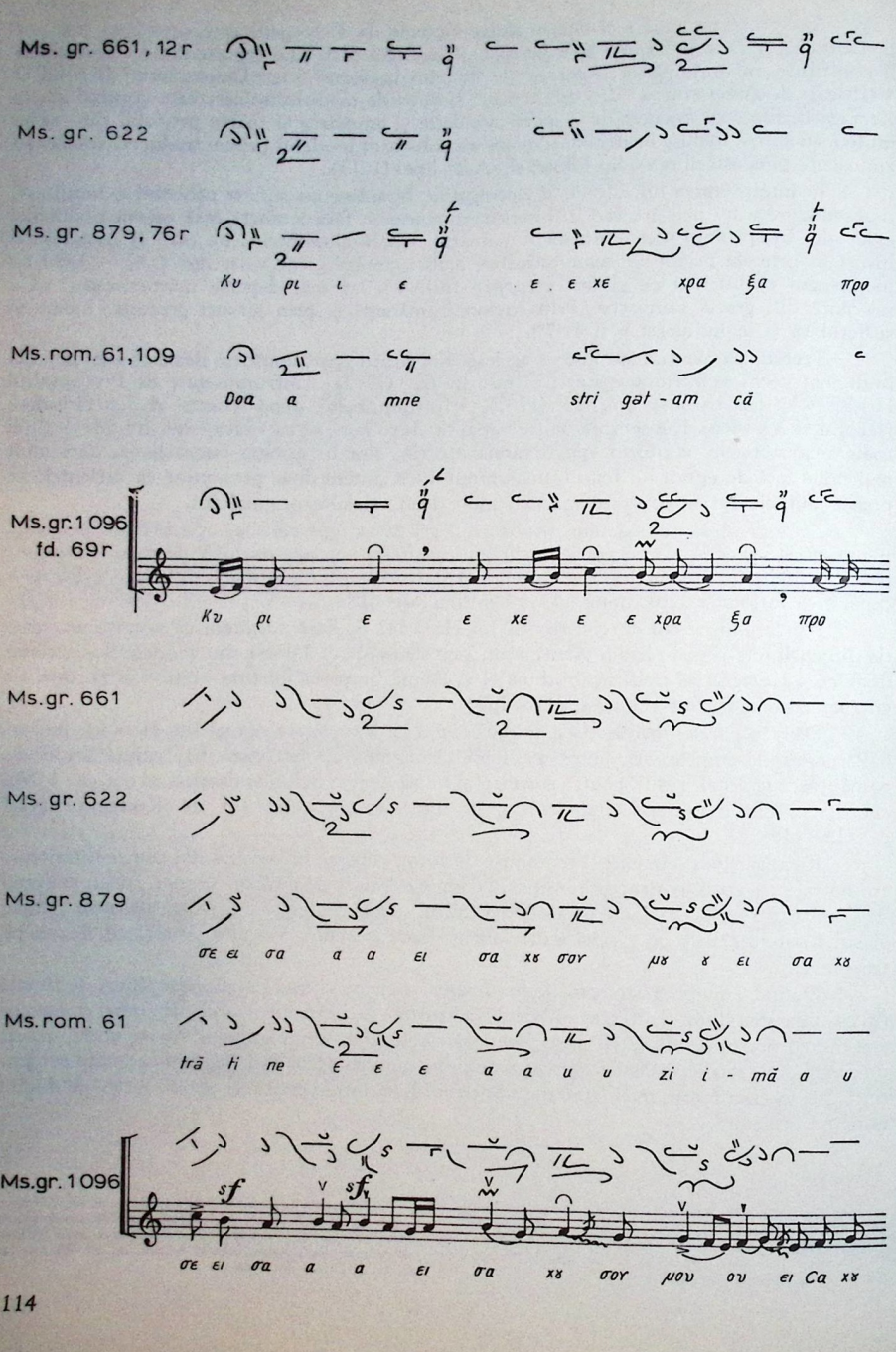
Kecragariile prezentate – compuse de autori diverși, provenind din centre diferite – au, cu rare excepții, o structură muzicală comună, bazată pe melodii simple, cu un ambitus de octavă sau nonă, melodii pendulînd în jurul corzii de recitare (în cazul nostru, pentru glasul I autentic, *la'*), cu rare și scurte abateri spre treapta a V-a și a IV-a și cu finalul pe treapta I.

Datînd din epoci istorice diferite, manuscrisele au conservat anumite tipuri de cîntări (în cazul nostru tipuri de Kecragarii) de o tradiție mai veche sau mai nouă, de autori cunoscuți sau numai presupuși. Esențial ni se pare însă că ele se supun unei reguli foarte vechi, unice, de construcție muzicală, astfel că modul de prezentare pe tipuri și delimitarea ca atare evidențiază diferențieri foarte mici, aproape imperceptibile, între variantele aceluiași tip, pe durate atingînd mileniul.

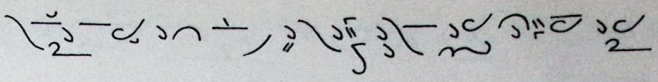
[2] Ms. gr. 102, 622, 648, 661, 742 (fol. 74r), 795, 830, 840, 841, 867 (fol. 95r), 879 (fol. 76r), 883, 1 096, 1 506, 1 507, 1 511, 1 519, ms. rom. 61, 4 233, 4 305, 5 970.

[3] Aceeași insemnare apare și in ms. gr. 5 (Donația Gr. Panțiru, Biblioteca centrală de stat).

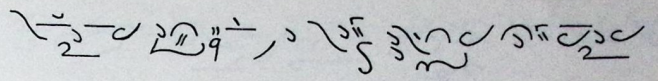
[4] Manuscrisul românesc 5 970 (1821) « al lui Akakie » cuprinde, pe lîngă cîteva foi in notație actuală, un Anastasimatar mai vechi (notație cucuzeliană) adăugat, credem, foilor mai noi, Anastasimatar identic cu cel din ms. lui Filotei și Duma Brașoveanul.


Ms. gr. 661, 12r
Ms. gr. 622
Ms. gr. 879, 76r
Κυ ρι ι ε ε ε χε χρα ξα προ
Ms. rom. 61, 109
Doa a mne stri gał - am că
Ms. gr. 1096 fd. 69r
Κυ ρι ε ε χε ε ε χρα ξα προ
Ms. gr. 661
Ms. gr. 622
Ms. gr. 879
σε ει σα α α ει σα χϑ σου μϑ ϑ ει σα χϑ
Ms. rom. 61
tră ti ne é ε ε α a u u zi i - mă a u
Ms. gr. 1096
sf
sf
σε ει σα α α ει σα χϑ σου μου ου ει Ca χϑ

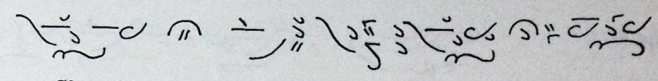
Ms. gr. 661



Ms. gr. 622

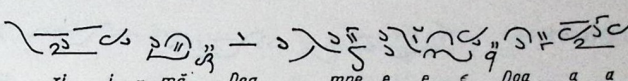


Ms. gr. 879



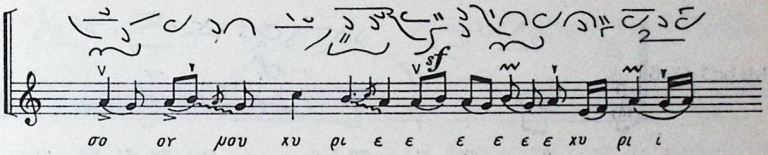
σο ον μα χυ ρι ε ε ε ε χυ ρι ι

Ms. rom. 61



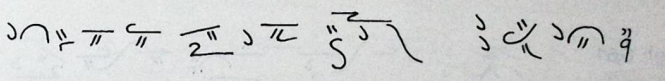
zi i - mă Doa mne e e ε Doa a a

Ms.gr.1096

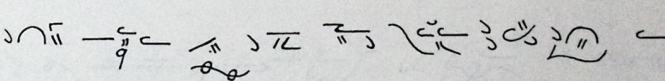


σο ον μου χυ ρι ε ε ε ε ε ε χυ ρι ι

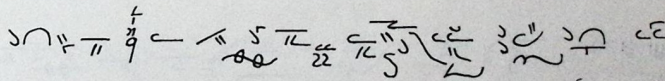
Ms. gr. 661



Ms.gr. 622

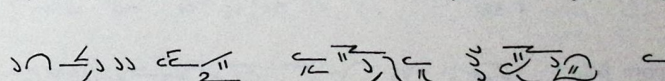


Ms.gr.879



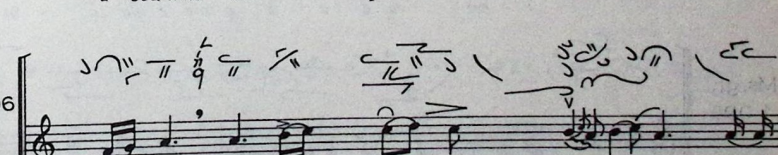
ε ε ε ε ε ε χε ε χρα α ξα προ

Ms. rom. 61



a Doa mne stri ga a a a af - am că

Ms.gr.1 096



ι ε έ ε ε εχε ε χρα ξα προ

Ms.gr. 661

Ms.gr. 622

Ms.gr. 879

ο σε ει σα α α ει σα χȣ σο ον μȣ ȣ

Ms. rom. 61

ă tră ti ne є є є є a a u u u zi i

Ms.gr.1 096

sf rf

ο σε ει σα α ει σα χȣ σο ον μου

Ms.gr. 661

Ms.gr. 622

Ms.gr. 879

ȣ προ ο ο σχε ες τη φω ω νη η η τη

Ms. rom. 61

i i - mă ra a a a a min te gla su ul ru u

Ms. gr. 1 096

Προ ο ο σχε ες τη φω νη η τη

Ms.gr. 661

Ms.gr. 622

Ms.gr. 879

ης δε ε ε η η η δε η σε ω ως μȣ

Ms. rom. 61

u gă ă ă ciu u nii ru gă ciu nii nua le

Ms. gr. 1 096

sf

ηc δε ε λε η η η δε η δε ω c μȣ

Ms.gr. 661

Ms.gr. 622

Ms.gr. 879

Εγ 7ω χε χρα γε γαι με ε προs σε ει σα χȣ

Ms.rom. 61

cînd voi stri ga că tră ti ne a u u zi

Ms. gr. 1 096

Εγ 7ω χε χρο γε γε με ε προ σε ει σα χȣ σο

Ms. gr. 661

Ms. gr. 622

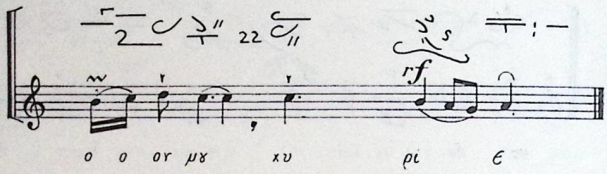
Ms. gr. 879

σον μȣ χυ ρι ε:

Ms. rom. 61

i I - mă Doa a a a Doam ne

Ms. gr. 1096



o o ον μȣ χυ ρι ε

«KECRAGARII» DANS LA COLLECTION DE MANUSCRITS MUSICAUX DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE

RÉSUMÉ

L'auteur fait une succincte présentation de quelques types de « Kekragarii » qui reviennent plus souvent dans les manuscrits musicaux des XVIIe – XIXe siècles. Significatif pour la musique vocale religieuse orthodoxe nous paraît cependant le fait que ce sont justement les plus anciennes – celles notamment de Ioan Damaschinul Protopsaltul (VIIIe siècle), embellies ou non par Hrisafi, au XVIe siècle – qui ont servi pour modèle aux premières traductions roumaines connues jusqu'à ce jour, celle de Filotei sîn Agăi Jipei (1713) et les autres qui lui ont succédé.

[5] Greşeli in manuscris: apostrof in plus.

CONSIDERAȚII ASUPRA CONTINUITĂȚII GÎNDIRII FOLCLORICE ȘI ETNOMUZICOLOGICE A LUI CONSTANTIN BRĂILOIU

de CONSTANTIN STIHI-BOOS

Astăzi, la optsprezece ani de la sfîrșitul său prematur, se constată, cu privire la personalitatea lui Constantin Brăiloiu, că este una dintre acelea pe care trecerea anilor nu le atinge cu nimic, ci parcă le sporește continuu prestigiul. Într-adevăr, lămurirea a ceea ce a reprezentat George Enescu pe plan componistic și interpretativ își află o demnă corespondență în ce privește muzicologia și etnomuzicologia în figura savantului român Constantin Brăiloiu, ale cărui lucrări sînt considerate astăzi de importanță capitală pretutindeni.

În rîndurile de față nu ne propunem decît aducerea unui omagiu memoriei sale și sublinierea cîtorva aspecte ale continuității gîndirii și concepției sale ca folclorist și ca etnomuzicolog.

Cu o ocazie anterioară [1] arătam, între altele, că în etnomuzicologie Constantin Brăiloiu deține o situație aparte, fiind singurul, poate, dintre toți etnomuzicologii de seamă care, în fond, nu-i datorează nimic lui Jaap Kunst, întemeietorul ei recunoscut, în afară doar de acceptarea termenului de «etnomuzicologie» ca atare, termen pe care îl caracterizează însă în următorul fel: «... Față de crimele comise în numele folclorului de către turism și de către comerțul internațional de dansuri populare, folcloriștii, printr-un fel de pudoare, au înlocuit, din ce în ce mai mult, denumirea comodă (pe care o putem regreta) a disciplinei lor cu aceea de etnomuzicologie» [2]. Într-adevăr, Constantin Brăiloiu își fundamentase, încă înainte de acea dată fatidică, 1950, cînd Kunst lansează termenul de etnomuzicologie, o metodă de cercetare și o concepție unitară în ce privește disciplina căreia și-a consacrat întreaga energie. Socratic în exprimare, C. Brăiloiu caută întotdeauna să precizeze ce trebuie și ce nu trebuie făcut, evitînd să dea definiții la tot pasul și rezervîndu-le numai acolo unde își au cu adevărat locul, adică numai acolo unde logica de fier a faptelor practice le impune ca atare. O astfel de poziție socratică o are și în acea *Schiță a unei metode de folclor muzical* (ca să nu mai vorbim de importantul studiu de mai tîrziu, *Folclorul muzical*); această abordare, caracteristică lui C. Brăiloiu, este însoțită adesea de un «distinguo» foarte fin, ca de pildă cînd este vorba de clarificat obiectul științei folclorice și al etnomuzicologiei. Considerîndu-l pe acesta ca studiul unui «fapt social prin excelență», C. Brăiloiu arăta încă din 1931 că fie numai și «simpla definire a acestui obiect ne va face să simțim, de la început, amenințarea sociologiei» [3]. La aceasta venea în continuare definiția la care în

[1] C. Stihi-Boos, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1968, nr. 4, p. 357–358.

[2] C. Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, în *Opere*, vol. II, București, 1969, p. 157.

[3] Idem, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, în *Revue de musicologie*, Paris, 1931, nr. 40, p. 2.

fond aderase și el însuși: « folclorul muzical‹. . .› are ca sarcină studiul muzicii populare ‹. . .›. Folcloriștii sînt în general de acord astăzi în a considera aici „populaul" ca sinonim al „țărănescului" și în a spune că știința lor se ocupă numai cu muzica de origine și de uz țărănesc» [4]. Aici survine acel « distinguo » subtil de care vorbeam mai înainte: « Ar mai fi posibile totuși și alte definiții. Prin expresia „muzică populară" tot așa de bine s-ar fi putut desemna — așa cum o doresc încă unii savanți, mai ales germani — totalitatea melodiilor care viețuiesc, într-un moment anumit, într-o anumită societate rurală. Datele muncii noastre ar fi fost dintr-o dată schimbate, iar folclorul n-ar mai fi însemnat atunci: studiul *muzicii* țărănești, ci: studiul *vieții muzicale* țărănești și ne-am fi găsit atunci în plină sociologie. Analiza formelor muzicale, încă necesară, ar fi trecut totuși pe planul al doilea și nu și-ar mai fi păstrat decît importanța unui mijloc. În acest caz, procese organice, precum alterarea unui repertoriu arhaic printr-o infiltrare urbană sau suburbană ‹. . .›, pierderea caracterului dialectal al unui stil regional prin contact cu stilul unei alte regiuni ‹. . .›, nașterea în mediul sătesc a unor tipuri melodice hibride, prin asimilarea rapidă a muzicii artistice ‹. . .›, toate acestea i s-ar fi părut omului de știință ca fiind mult mai interesante, pentru că sînt mai vii, decît conservarea sporadică a unor specimene vechi. Dimpotrivă, dacă nu ne însărcinăm decît cu definirea stilurilor muzicale rurale autentice, exemplarele culese, analizate și clasate de către noi — fluturi fixați în ace, exact la locul lor teoretic pe scara ființelor —, nu ne-ar dezvălui în afara realității lor materiale, în veci conservată, nici un secret al vieții lor terestre ‹. . .›.

‹. . .› Pînă la ce punct precis folclorul se poate apropia de sociologie fără să-și piardă personalitatea? Aceasta o vor putea hotărî timpul și locul în care lucrăm și materialul pe care este vorba să-l studiem; răspunsul se află în concret, nu în abstract» [5]. Acest răspuns « concret, nu abstract» C. Brăiloiu îl sugerează totuși limpede prin acel « distinguo » pe care l-am prezentat aci: obiectul folcloristicii și al etnomuzicologiei se situează în studiul muzicii țărănești, nu în studiul sociologic al vieții muzicale țărănești. Însă, spre deosebire de alți savanți dinaintea lui, care puneau un « sau » disjunctiv între cele două posibilități, C. Brăiloiu are marele merit, printre primii în lume, de a fi văzut necesitatea aducerii aici a unui « și » copulativ și de a o fi înfăptuit ca atare; dacă studiul muzicii țărănești formează obiectul științei folclorice, studiul sociologic al vieții muzicale țărănești constituie totuși fundalul neapărat necesar, reazemul acestui obiect, căci acest studiu sociologic adiacent obiectului permite iluminarea din toate părțile a acestui obiect și deci aprofundarea înțelegerii lui. Aceasta a fost importanta concluzie pe care C. Brăiloiu a tras-o în urma conlucrării cu echipele prof. D. Gusti.

Ca etnomuzicolog, C. Brăiloiu a revenit dealtfel cu o precizare în 1957 la toate acestea [6], arătînd din nou că deși el consideră, după cum am văzut, muzica populară ca « un fapt social prin excelență » și « că folcloriștii sînt în general de acord astăzi ca să spună că știința lor se ocupă numai de muzica de origine și de uz țărănesc», totuși « dacă în felul anumitor savanți, mai ales germani, această știință și-ar lua ca obiect totalitatea melodiilor ce viețuiesc într-un anumit moment, într-un mediu țărănesc, ea ar deveni sociologie pură» [7], lucru cu care el, evident, nu este de acord; tot acolo C. Brăiloiu arată că el nu consideră « ca fiind cu adevărat populară orice muzică în uz la țară» și că nu a putut adopta definiția, datorată, după el, « incompetenței și lejerității» [8], propusă pentru obiectul folcloristicii în 1955 de către Internațional Folk Music Council, definiție sociologizantă, în fond identică cu ceea ce am văzut anterior că el sugera că ar aparține fundalului sociologic adiacent, însă nu obiectului însuși ca atare al științei folcloristice și al etnomuzicologiei.

Atunci, ce reprezintă, după C. Brăiloiu, studiul muzicii populare? Răspunsul îl avea pregătit încă din 1931: « o ramură a muzicologiei. Încă mai bine ar fi, totuși, să se spună că ea este o altă muzicologie: lucrările a numeroși eruditi au făcut din ea, începutul cu

[4] *Ibidem*, p. 2.
[5] *Ibidem*, p. 2—4.
[6] Idem, *Revista de folclor, I—II, III, Bucarest, 1956—1957* ‹recenzie›, extras, f.l., f.a., ‹in *Revue de musicologie*, Paris, décembre 1957›, p. 234—237. În păstrare la Biblioteca Institutului de etnografie și folclor.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.

începutul, o știință autonomă»[9] (deci prefigurarea directă a definiției de mai tîrziu a etnomuzicologiei).

Pentru a înfăptui această «altă muzicologie» (echivalentă deci cu etnomuzicologia), C. Brăiloiu a avut în vedere un principiu metodologic fundamental, care străbate, sub o formă sau alta, ca un fir roșu, toate lucrările sale din toate perioadele: acela al cercetării riguros comparative a materialului popular[10]. Întrucît din cele arătate mai sus reiese clar ceea ce considera C. Brăiloiu a fi obiectul ei și ce considera el a fi fundalul întregitor al acestuia în subsidiar, decurge de aici că analiza materialului muzical deține, la el, în primul rînd o finalitate muzicologică, acest lucru implicînd neapărat în primul plan metoda comparației (aplicată fie intenționat mai sporadic, pentru evitarea unor apropieri nejustificate prin confruntarea faptelor muzicale ale aceluiași popor, în speță cel român, ca în perioada sa de activitate de pînă la 1943, fie mai pe larg, cu faptele muzicale ale mai multor popoare, ca în cea următoare); evident, aceasta se datorește și faptului că C. Brăiloiu aprecia, după cum am văzut, că studiul pur sociologic, fie el și monografic, nu este suficient pentru înțelegerea deplină a vieții muzicale folclorice, el trebuind deci să fie subordonat celuilalt, adică celui muzicologic, care primează. Constatăm, prin urmare, o aderare metodologică deplină, de la bun început, a lui C. Brăiloiu la metoda comparativă. Aici avem în vedere nu numai o aserțiune, de altminteri prin ea însăși semnificativă, a savantului român cînd vorbește, la un moment dat, chiar de o eventuală «biologie» muzicală[11] — știință în esență și prin excelență comparativă prin însăși definiția ei —, ci și faptul că prin bunăvoința prof. Emilia Comișel (căreia ținem a-i aduce și aici mulțumirile noastre deosebite) am putut consulta în biblioteca sa un manuscris încă inedit al lui C. Brăiloiu, intitulat *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică* și datînd din 1929. În cele numai 16 pagini ale menționatului studiu, C. Brăiloiu expune foarte clar, ca într-un compendiu, părerile sale de atunci, care prefigurează «in nuce» toate concepțiile sale științifice ulterioare, de o viață întreagă. În ceea ce privește metoda comparativă, există aici, de exemplu, această importantă precizare a lui C. Brăiloiu la tezele lui B. Bartók: «... Cu alte cuvinte metoda folclorului muzical va fi într-o mică măsură istorică, într-o mare măsură comparativă»[12]; sau, mai departe, o alta potrivit căreia se impune necesitatea «unui întins material comparativ», a «filtrării comparative a materialului»[13]. În fine, vorbind despre raportul tradiție-inovație, C. Brăiloiu arăta că inovația se generalizează, se adoptă și se adaptează numai prin preferința colectivă <...>. Se prea poate ca această originalitate (a folclorului românesc — *n.n.*) să nu fie neapărat exprimată prin elemente proprii exclusiv nouă, ci numai printr-o îmbinare anume, o folosire originală a unor elemente răspîndite pe tot globul sau pe tot continentul sau în tot Orientul mediteranean; s-ar putea, adică, să nu fie stilul muzical românesc, în datele lui esențiale, decît o manifestare a preferinței colective de care a fost vorba. Se prea poate iarăși ca instinctul muzical românesc să întrebuințeze materiale cu totul necunoscute altor popoare»[14]. Deci, se impune prudență în concluzii, numai pe bază de fapte «numeroase și amănunțit verificate»[15]. În sprijinul afirmațiilor sale C. Brăiloiu dă aici ca exemplu eroarea făcută chiar de un B. Bartók care, în lipsa unui material comparativ realmente concludent, considerase la un moment dat că *Hora lungă* ar fi fost împrumutată de noi de la ruteni, sau că gama pentatonică ar fi fost împrumutată de noi de la maghiari[16]. Dacă la acestea mai adăugăm critica concepțiilor vechii școli berlineze de «vergleichende Musikwissenschaft» («lucrările muzicologilor comparatiști, departe de a duce la sinteze convingătoare, seamănă din ce în ce mai mult cu colecțiunile de cîntece populare europene, cu prea puține excepțiuni»[17]), sau enunțarea tezei necesității studierii vieții muzicale a satului ca fundal al folclorului[18], avem deja un tablou cuprinzător al opiniilor lui C. Brăiloiu în chestiunea care ne interesează[19].

[9] Idem, *Esquisse d'une méthode...*, p. 1.
[10] C. Stihi-Booș, *loc. cit.*
[11] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode...*, p. 7.
[12] Idem, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, p. 6, manuscris în colecție particulară.
[13] *Ibidem*, p. 15.
[14] *Ibidem*, p. 6 și 15—16.
[15] *Ibidem*, p. 16.
[16] Cf. C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, in *Opere*, vol. II, p. 117.
[17] C. Brăiloiu, *ms. cit.*, p. 6.
[18] *Ibidem*, p. 7.
[19] Vom mai atinge aici, în fugă, și alte idei din studiul amintit: necesitatea unei culegeri exhaustive a materialului, căreia să-i urmeze apoi un studiu comparativ amplu al acestuia, necesitatea interogării cu grijă a informatorilor,

Se evidenţiază deci, o dată mai mult, că C. Brăiloiu nu vedea iniţial în comparatism un lux, atîta timp cît nu se terminase încă aşezarea premiselor unei organizări ştiinţifice riguroase a materialului, ci că el considera necesar ca cele două lucruri să meragă mînă în mînă; el nu manifesta vreo rezervă metodologică faţă de comparatism, iar dacă observă undeva că « treaba arhivistului nu este <. . .> de a prezenta concluzii, ci de a aduna şi de a coordona materialele unor eventuale sisteme» [20], aceasta reprezintă clar un avertisment în favoarea comparatismului şi anume în sprijinul desfăşurării unor confruntări cît mai aprofundate ale materialelor, întrucît, aşa cum consideră şi etnomuzicologul Tiberiu Alexandru, un fost elev al savantului român, întotdeauna « Constatin Brăiloiu îşi manifestă făţiş aversiunea pentru generalizări pripite» [21].

Deci saltul calitativ de la folcloristică la entomuzicologie s-a produs la Constantin Brăiloiu nu prin cine ştie ce reducere inexorabilă a vreunei rezerve metodologice personale în ce priveşte comparatismul, ci prin păstrarea unui aceluiaşi sistem de gîndire, de interpretare şi de corelare a faptelor folcloric-muzicale, mult îmbogăţit, lărgit şi extins, potrivit noilor probleme şi scopuri. Numai pe baza acestui comparatism profund şi mereu lărgit a putut C. Brăiloiu, de exemplu, să dovedească, pe bază de fapte, netemeinicia teoriilor asupra aşa-zisei existenţe a unui « focar muzical preistoric unic» şi a acelor « Kulturkreislehre», ambele dezminţite de realităţi şi a căror elaborare se datorase tocmai unor comparaţii anterioare incomplete, insuficient puse la punct. Deci, « cu voia expresă» a lui C. Brăiloiu, într-un mod pe care îl aşteptase — ca să spunem astfel — demult, printr-o genială intuiţie, folcloristica muzicală scapă de sub tutelă, nemaifiind deci o « ancilla sociologiae», ci o ştiinţă independentă: etnomuzicologia. Folosindu-se de comparatism, Brăiloiu îşi menţinea continuu atenţia concentrată asupra « faptului muzical pur», fără să arunce peste bord nici « învelişul» său sociologic. « Acum comparaţia devenea legea supremă şi raţiunea de a fi a disciplinei nou născute» [22]. Mai mult, extinzîndu-şi, ca şi alţi cercetători, sfera investigaţiilor, C. Brăiloiu utilizează comparaţia şi la cercetarea muzicii culte din punct de vedere al legăturilor ei cu folclorul muzical: « Ştiinţific vorbind, cercetările în acest domeniu nu prezintă interes decît dacă sînt întreprinse la scară mondială, rămînînd întotdeauna riguros comparative», căci o analiză cuprinzătoare aici nu s-ar putea dispensa de referiri la folclor [23] (lucru ce avea să-l dovedească practic el însuşi, de exemplu în studiul *Pentatonismele la Debussy*). Tot prin comparaţie procedează C. Brăiloiu şi în ce priveşte, de exemplu, studiile de ritm. Acolo baza este redată de cuvintele: nu se va putea sesiza natura necunoscutului, decît plecînd de la cunoscut. Singură comparaţia va pune net în lumină, alături de concordanţele posibile, punctul precis de unde încep incompatibităţile [24]. Tot concepţia comparatistă i-a permis lui C. Brăiloiu să sesizeze şi să utilizeze just interdependenţa dialectică dintre naţional şi universal, care alcătuieşte una din dominantele tuturor aserţiunilor sale din ultima sa perioadă de activitate, cea etnomuzicologică. Avem aici în vedere sublinierea de către el, de pildă, a ubicuităţii multor elemente aşa-zis « naţionale». De asemenea prezintă interes punctul său de vedere asupra raportului dintre determinism şi liberul arbitru, raport pe care-l rezolvă nu rigid, ci în mod dialectic, discutînd finalitatea magică din rituale ca determinatoare a elementelor stilistico-expresive ale folclorului muzical. C. Brăiloiu sesizează sensul evoluţiei de la ritual la neritual, de la magic la laicitate. În orice caz, concepţia sa asupra evoluţiei fenomenului folcloric şi a fundalului său sociologic prezintă certe elemente materialiste

identificarea şi izolarea « tipurilor» melodice — ţinîndu-se seama de mişcarea melodică şi de intervalele preferate —, echilibrul dintre cuvînt şi muzică, precum şi raportul dintre forma muzicală şi cea poetică, sublinierea importanţei studierii variaţiei melodice populare pe baza a două criterii — unul vizînd forma sa individuală sau colectivă, iar celălalt precizînd dacă este vorba de ceva statornic, deci organic, sau întîmplător, deci accidental, în cazul respectiv —, influenţa laturilor conexe asupra « esteticii» rurale, raportul dintre individual şi colectiv în cîntecul popular, necesitatea luării în consideraţie şi a modului lăutăresc sătesc de execuţie, precum şi a figurilor şi ritmurilor coregrafice, în sfîrşit, recomandările practice asupra necesităţii culegerii versului împreună cu melodia, asupra alcătuirii echipei de lucru, asupra necesităţilor create prin folosirea aparatelor de înregistrare şi trebuinţa folosirii şi a mijloacelor cinematografice şi coregrafice. Acestea sînt numai cîteva din ideile pe care le conţine importantul studiu postum în manuscris al lui C. Brăiloiu.

[20] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode. . .*, p. 32.

[21] T. Alexandru, *Constantin Brăiloiu*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 1968, nr. 6, p. 478.

[22] C. Brăiloiu, *Viaţa anterioară*, în *Opere*, vol. II, p. 193.

[23] Idem, *Etnomuzicologia — studiu intern*, în *Opere*, vol. II, p. 182.

[24] Idem, *Ritmul aksak*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1967, p. 241.

și dialectice care își au obîrșia, evident, nu în Spengler, ci mai curînd în gîndirea materialistului român din secolul al XIX-lea, Vasile Conta, și el de școală și exprimare franco-română, la care apare, între altele, aceeași noțiune de fatal în sensul de determinant materialist cu unele elemente dialectice, noțiune pe care o găsim și la C. Brăiloiu, sub diverse forme, în *Folclorul muzical*, în *Viața anterioară* sau în *Despre o melodie rusă*.

Un ultim aspect, unde dorim să mai semnalăm o dovadă de continuitate a gîndirii lui C. Brăiloiu, îl constituie o exprimare practică a concepției sale despre întregirea folclorului muzical ca obiect al studiului etnomuzicologiei prin analiza sociologică. Ne referim la *Viața muzicală a unui sat*, lucrare prețioasă atît sociologilor, cît și etnomuzicologilor. Scopul inițial al lui C. Brăiloiu era aici « pur muzical », dar cel final, apărut ulterior, a adus cu sine « pătrunderea în comportarea spirituală a unui complex social dat, așa cum se oferea el observației » [25]. Nu intenționăm să intrăm într-o apreciere a metodelor folosite de Constantin Brăiloiu, căci există un studiu excelent în această privință, acela al prof. H. H. Stahl, vechi coleg de cercetări cu C. Brăiloiu, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*. Acolo se arată că o altă asemenea lucrare de aplicare a unei anchete de opinie publică « nu se mai făcuse nicăieri și <. . .> nu s-a mai făcut de atunci încoace de către alții <. . .> astfel că <. . .> și în această privință școala românească de sociologie are o întîietate pe care o păstrează încă » [26]. Cu o gestație îndelungată, studiul elaborat de C. Brăiloiu între 1929 și 1932, în primă formă, și citat apoi în ediția 1945 și următoarele ale *Folclorului muzical* [27], ca să fie finisat abia în 1957, reprezintă însă nu numai un exemplu remarcabil de sociologie; într-adevăr, el constituie și un excelent exemplu concret de plecare de la obiect (folclorul muzical) spre fundal (aspectul sociologic) pentru a se sesiza mai bine și mai adînc însuși fenomenul apărut din obiect — deci dezvoltare dialectică (teză — antiteză — sinteză) pe temeiul comparatismului. Cu aceasta am revenit iarăși la afirmațiile de la începutul prezentei lucrări. Fie-ne îngăduit să-i dăm cuvîntul în încheiere tot marelui « spiritus rector » asupra căruia ne-am străduit a formula cîteva păreri privind concepția sa unitară despre arta sunetelor: « Important este că o concepție asupra lumii atrage după sine consecințe extreme asupra concepției muzicale. Adică, factorul prim este Weltanschauung-ul și factorul secund arta » [28].

A FEW C. BRĂILOIU'S CONSIDERATIONS ON CONTINUITY AND CONSISTENCY IN DEALING WITH FOLKLORE AND ETHNOMUSICOLOGY

ABSTRACT

C. Brăiloiu was really the only ethnomusicologist who did not owe anything to the founder of ethnomusciology, J. Kunst. Almost 20 years before the latter's *Ethnomusicology*, printed in 1950, Brăiloiu had already defined in his usual Socratic way the aims and methods of the new discipline, both in his posthumous work *The Musical Folklore and the Monographic Investigation* (1929) and in his *Esquisse d'une méthode de folklore (Paris, 1931)*. He show that there are two ways of dealing with the subject: a musicological (i.e. folklorical) and a sociological one. The first, dealing with the essence of the musical phenomenon has to be given the leading place but to be considered only in close connection with the second (as its studying the background could only throw important light on the former). Thus, the folk musik asked for "another musicology" (i.e. for what was designed later on under

[25] C. Brăiloiu, *Vie musicale d'une village — Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929—1932*, Paris, 1960, p. 1—2.

[26] H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1966, nr. 3, p. 221.

[27] A se vedea C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, în *Opere*, vol. II, p. 47—51.

[28] Adnotarea lui C. Brăiloiu pe cartea lui P. Bekker, *La musique*, Paris, 1929, menționată de Em. Comișel, în *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicei românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1966, nr. 5—6, p. 511—512.

the name of "ethnomusicology") and this one had to act mainly by way of comparison of a strict and high scientific level (history being really but of little help there). This way some previous opinions that at the beginning of his career C. Brăiloiu had denied the necessity of comparison, or that he had given merely a sociological definition of the discipline prove to be utterly groundless. His consistency in that, grounded upon an accurate knowledge and a thorough analysis of facts, enabled him to repel the theory of the "Kulturkreislehre" and that of the "unique musical centre"; and also helped him in his investigations on the folk verse, rhythm and modal scales (such as pentatonics) and on the general status of "musical folklore", on "musicology and ethnomusicology", on "the collective creation", on the "anterior life" of "the folk music" and on "the musical life of a village" and so on.

CARL FILTSCH, UN ELEV TRANSILVĂNEAN AL LUI CHOPIN

de PETER SZAUNIG
(R. F. Germania)

« Chopin a avut un singur elev ieşit din comun, acesta a fost Carl Filtsch, un geniu blond firav, care a murit la 15 ani de tuberculoză »

HARALD C. SCHONBERG

Încă din secolul al XVI-lea, Transilvania se caracteriza printr-un interes deosebit nutrit de majoritatea populaţiei pentru muzică, concomitent cu înflorirea şi dezvoltarea sa economică şi socială, în special în unele centre ca Braşov şi Sibiu, care au constituit puntea de legătură între Vest şi Est, între Viena şi Bucureşti. Astfel, renumitul virtuoz al lautei Valentin Greff-Backfark (1507—1576), ca şi cunoscutul organist şi compozitor Gregorius Ostermayer — apreciat în Polonia, Austria, Italia şi Germania —, au fost originari din Braşov, iar Michael Stollmann (1700—1750), născut la Sibiu, se bucura de faima că ar fi fost unul dintre cei mai apreciaţi elevi ai lui Bach. De asemenea, guvernatorul oraşului Sibiu, Samuel von Brukenthal, om de o deosebită cultură, iubitor de muzică şi artă, a iniţiat încă din anul 1774 întruniri săptămînale în cadrul aşa-numitului « Collegium musicum », unde se practica, în formaţii restrînse instrumentale, muzică de cameră. A mai existat şi o formaţie de suflători *(Musikkapelle)*, care deseori se producea pe lîngă fanfara militară la « Împăratul romanilor ».

În multe case burgheze, începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se cultiva îndeosebi « arta cîntatului la pian », încît nu este de mirare că în urma unei statistici a reieşit că, pînă la 1830, la o populaţie de cca. 20 000 de locuitori, în Sibiu s-au putut număra aproximativ 4 000 de piane. O realizare prin care Sibiul a putut rivaliza cu oricare dintre oraşele de provincie occidentale a fost şi prezentarea oratoriului *Creaţiunea* de Haydn în anul 1800, la numai un an după premiera vieneză. În 1828 un scriitor austriac arăta că Sibiul se poate numi pe drept cuvînt un oraş muzical, deoarece nu există casă în care cel puţin un membru al familiei să nu cînte la vreun instrument. Iată, deci, o serie de informaţii care dovedesc, în afară de existenţa unei intense vieţi muzicale în Sibiu, şi o serie de influenţe favorabile privind cultivarea unor practici asemănătoare şi în oraşele mai mici din apropierea Sibiului, ca Mediaş, Sighişoara, Făgăraş, Şeica Mare, precum şi Sebeş-Alba, orăşel în care în anul 1830 s-a născut genialul copil Carl Filtsch.

Mai puţin cunoscut, dar cu nimic mai puţin apreciat de cele mai proeminente personalităţi muzicale ale secolului al XIX-lea, tînărul Carl Filtsch a fost numit pe atunci de însuşi Franz Liszt « copilul minune al Transilvaniei ». Talent muzical precoce, Carl Filtsch a fost comparat cu Mozart şi Mendelssohn, celebrul Kalkbrenner susţinînd că, în raport cu vîrsta, talentul şi capacitatea sa pianistică interpretativă le-ar întrece chiar şi pe ale lui Liszt şi Thalberg. Cert este că într-un timp extrem de scurt Carl, al zecelea copil al unei familii modeste, obţinînd încă de la 3 ani preţioase îndrumări muzicale şi pianistice de la tatăl său,

atinge în următorii zece ani culmile interpretative pianistice, devenind cel mai iubit și apreciat elev al lui Chopin.

*

Născut la 28 mai 1830 la Sebeș-Alba, Carl, cel mai mic copil al lui Joseph și Caroline Filtsch, a cunoscut din fragedă copilărie tainele artei muzicale, căci în familia bătrînului Filtsch muzica era una din preocupările principale. Descoperind de timpuriu talentul copilului, tatăl începe să se ocupe intens de educația sa muzicală, inițiindu-l în studiul pianului, pe care copilul îl trata cu deosebită seriozitate. Cînd alți copii îl chemau la joacă, el răspundea: « nu pot să vin, am de lucru ». Dimineața, ascultînd ciripitul păsărilor, se așeza la pian și le imita cîntecul. Încă de atunci cînta cu o deosebită sensibilitate o serie de cîntece, asculta cu plăcere muzică de orgă, iar cînd se întîmpla ca organistul de la biserica orașului să greșească un sunet, își astupa urechile, strigînd: « fals ! ».

Timp de un an, sub îndrumarea inteligentă și afectuoasă a tatălui său, copilul se dezvoltă în așa măsură încît se impunea trecerea îndrumării în seama unui profesor cu experiență și pregătire superioară. La vîrsta de 5 ani copilul părăsește locul natal și pleacă la Cluj cu tatăl său, la renumitul Conservator de muzică (înființat în 1819). Din primele clipe, profesorul remarcă talentul deosebit al copilului. Revista clujeană *Erdely Hirado* scria la 30 mai 1835: « ‹Carl› ghicește în ce tonalitate se cîntă, remarcă trecerile dintr-o tonalitate în alta, cunoaște transpoziția, cîntă cîntece populare și se acompaniază singur la pian ». Talentul acestui copil a fost semnalat și la Budapesta, unde muzicianul Matray Gabor îl numea « un geniu muzical » [1].

În urma expertizei profesorilor clujeni, contele Dionisie Bánffy se angajează să suporte cheltuielile cerute de studiile tînărului Carl. Astfel, în anul 1837 el a fost trimis la Viena, unde fratele său, mai mare cu 17 ani, Joseph Filtsch, funcționar la legație (și el remarcabil pianist și compozitor), urma să se ocupe în continuare de viitorul micuțului. La Viena, Carl a luat lecții cu diferite celebrități ale vremii, ca Friedrich Wieck, tatăl Clarei Schumann, August Mittag, profesorul lui Thalberg, și Simion Sechter, care la scurt timp după începerea lecțiilor a exclamat: « cu el o să încep de acolo de unde am terminat cu alții ».

Curînd după sosirea lui Carl la Viena (octombrie 1937), a fost introdus la curte, unde a intrat în anturajul lui Francisc Josif, viitorul împărat și rege al Austro-Ungariei (de aceeași vîrstă cu Carl); mama acestuia, ducesa Sophie, l-a folosit deseori pe Carl pentru a măsura aptitudinile, posibilitățile intelectuale și evoluția fiului ei.

Despre timpul petrecut la Viena găsim relatări interesante și într-o serie de scrisori ale micului « student » către părinții săi, din care se relevă gîndirea sa precoce și clară, inteligența rară, puternicul spirit de observație și sensibilitatea deosebită. Într-una din aceste scrisori, adresate mamei sale, spunea: « m-am împrietenit cu Liszt și Thalberg, cu care zilele trecute am fost în casa prințului Dietrichstein. După ce ne-am jucat în grădină, am cîntat la pian și cînd am fost rugat să improvizez mi-am ales tema „somnul", pentru că eram foarte obosit. Thalberg îmi place mai mult ca Liszt ». În iunie 1839 scria: « În ultima săptămînă am ascultat atîția pianiști încît nu mi-i mai pot aminti. Toți cîntă aproximativ la fel, dar Czerny îmi place totuși cel mai mult ». (La Viena cei doi frați au avut ocazia să asculte muzică multă în cadrul recitalurilor, concertelor și spectacolelor de operă, cu care prilej au cunoscut interpreți renumiți ai vremii, cît și multe din cele mai valoroase capodopere ale muzicii universale.) Un an mai tîrziu, în 1840, copilul scria acasă: « Franz Liszt se află acum la Viena. Am frecventat toate concertele lui și de repetate ori am fost împreună. I-am cîntat, și o dată am vrut să-i sărut mîna, dar nu m-a lăsat, spunîndu-mi: « nu, asta să nu faci, sîntem doar camarazi ». Apoi, apropiindu-se de pian, mi-a acompaniat improvizațiile, cu stînga tunetul, iar cu dreapta fulgerul ! În viața mea n-am pomenit ceva mai minunat. După ce a terminat, mi-a dăruit o parafrazare a lui după *Serenada* de Schubert, cu dedicația: « Copilului minune al Transilvaniei ».

[1] Cf. Ștefan Lakátos, în *Muzica*, 1959, nr. 5.

Carl făcea progrese atît de evidente, încît profesorii lui plănuiau încă din iarna anului 1839 o apariție a lui în public. Aceasta însă nu a avut loc, deoarece Carl urma să plece la Petersburg. O scrisoare din 19 mai 1840 a tatălui său către un nepot din Budapesta, G. Müller, ne înștiințează: « Sora contesei Bánffy, baroana Schuby, doamnă de curte a împăratului Rusiei și văduva medicului curții, ne-a promis că o să se ocupe de copiii noștri la Petersburg cel puțin atîta cît s-a ocupat sora ei la Viena. Din păcate, însă, aceasta s-a îmbolnăvit în iarnă și a murit după două luni, fapt care a spulberat visul nostru cu Petersburgul, cît și apariția în public a lui Carl din acest an».

La 7 februarie 1841 Carl își face debutul la Viena în sala Societății muzicale. A fost un concert în sprijinul săracilor, la care Carl Filtsch a interpretat cu răsunător succes o *Fantezie* de Herz. Celebrul critic muzical M.G. Saphir notează: « Mi-a fost cu atît mai interesant să-l aud pe micul „Phantasiemann" după cîțiva ani, pentru a-mi da seama de progresele lui — într-adevăr sînt uluitoare, parcă ar avea aripi de geniu. Ce mi s-a părut atunci ca o revelație nemijlocită a unei vieți bogate sufletești apare acum ca un produs viu, conștient, finit prin însăși forța și maturitatea trăirii emoționale. Carl Filtsch este în momentul de față, atît psihologicește, cît și artistic, cea mai curioasă apariție muzicală în capitala Austriei. Nu numai gradul înalt de perfecțiune interpretativă, dar și spiritul îndrăzneț provoacă în cîntatul său, atît de subtil în culoarea sunetului, contraste și nuanțe în expresie atît de diferite, o forță deosebită de convingere. Aceasta ne duce la concluzia că tînărul Carl Filtsch nu ar fi numai o încarnare muzicală interpretativă, care se dezlănțuie ca o furtună deasupra clapelor, stăpînind pe deplin o minunată lume sonoră, nu, căci aici este vorba de o forță autentică creatoare a unei individualități puternice, care printr-o intuiție și fantezie poetică cu totul aparte descoperă sensurile cele mai lăuntrice ale muzicii, adresîndu-se, cu ajutorul unei depline contopiri a individualității sale cu compozitorul interpretat, în special laturii poetice, sufletești a ascultătorului. Carl Filtsch are și o altă chemare superioară recreării, aceea de a deveni un creator, un compozitor!»[2].

Carl îi scria în 15 martie 1841 tatălui său: «Sînt fericit că primul meu concert a avut un succes atît de frumos. Am cîntat o *Fantezie* de H.Herz și un *Studiu* de Moscheles, care mi-au ieșit atît de bine încît fratele meu, ca și domnii Mittag, Lenz și Sechter, împreună cu toți cei prezenți au fost foarte mulțumiți <...>. Am frecventat mai puține baluri, deoarece am avut o gripă». Este pentru prima oară cînd el amintește de o gripă, pe atunci neluată în serios, dar boala care îi va deveni pînă la urmă fatală va apărea din ce în ce mai des menționată în scrisorile sale către părinți. Eforturile la care a fost supus copilul au provocat multe griji părinților, griji pe deplin întemeiate. Neliniștea tatălui său față de suprasolicitarea la care era supus micul Carl reiese dintr-o scrisoare adresată nepotului său G. Müller din Pesta, în care scria: « Mi-e teamă că sîntem într-o tensiune prea mare cu acest copil. Zorile lui mi se par prea luminoase, prea mărețe ca să-i pot prevedea o evoluție firească. Înainte citeam cu plăcere un roman frumos, acum trăiesc romane care-mi tulbură gîndirea și liniștea. Cine știe ce-i va aduce viitorul? Stele sau furtuni. Tensiunile prea mari sînt întotdeauna dușmanul realizărilor».

Primul său concert la « Curte» (5 aprilie 1841) a fost un răsunător succes. După o serie de alte concerte asemănătoare, profesorii lui Carl au hotărît să-l trimită la Paris pentru o ultimă perfecționare, spre a lua lecții cu celebrul pianist și compozitor Frédéric Chopin.

Înainte însă de a pleca la Paris, frații Filtsch s-au întors acasă. În drum, s-au oprit la Budapesta, unde Carl a concertat în sala mică a Redutei din Pesta. Programul interpretat a cuprins o *Fantezie* de Thalberg pe teme de Bellini și *Fantezia de încoronare* de Herz, executată cu un răsunător succes. Presa maghiară, comentînd acest eveniment, scria printre altele: « Ne putem aștepta pe drept cuvînt ca el să devină un Liszt al Ardealului»[3]. Celebrul pictor austriac Eybl, aflat la Budapesta, i-a făcut micului pianist un portret, care pare a fi cel mai expresiv și mai autentic dintre portretele rămase (vezi fig. 1).

[2] Citat după Maria Klein, *Carl Filtsch*, în *Ostland*, II, august 1920, caiet 2, p. 604—608; septembrie 1920, caiet 1, p. 638—644; septembrie, 1920, caiet 2, p. 663—671.

[3] *Honművez*, 20 iunie 1841.

După concertul de la Pesta, tînărul pianist Carl Filtsch, în vîrstă de 11 ani, își va da primul concert la Cluj, împreună cu orchestra Conservatorului din acest oraș, în sala Teatrului Național. În seara concertului (6 august 1841), sala teatrului era arhiplină. Un public numeros, venit din Bistrița, Dej, Deva și din apropirea Clujului, dorea să-l asculte pe « copilul minune ». Trebuie amintit faptul că în acea perioadă Conservatorul din Cluj se afla într-un greu impas financiar și concertul fraților Filtsch a fost dat în beneficiul acestei instituții, în vederea ameliorării situației economice. Programul a început cu uvertura la opera *Gemma de Vergy* de Donizetti, în interpretarea orchestrei Conservatorului, după care Carl Filtsch a prezentat publicului *Fantezia* de Herz, urmată de *Variațiuni pentru pian la 4 mîini* de același compozitor în execuția celor doi frați. În final, Carl a interpretat *Fantezia* « *Moise* » de Thalberg. Despre acest eveniment găsim scris: « Am admirat la acest copil de 11 ani puterea receptivă a sufletului omenesc — am simțit puterea artei. Dacă acest copil se va dezvolta așa cum a păsit pînă acum în domeniul artei, atunci numele lui va sta pe drept cuvînt lîngă cel al lui Liszt și va deveni nemuritor în istoria artei ! »[4].



Fig. 1. — *Carl Filtsch*. Reprodus după Irene Andrews, *About one whom Chopin loves*, 1923.

Al doilea concert, susținut de Carl Filtsch la Teatrul Național, a fost dat în vederea construirii unei orgi noi la biserica luterană din Cluj. O parte din încasări au fost alocate săracilor. Ca recunoștință pentru ajutorul oferit, în ședința din 8 august 1841 frații Filtsch au fost aleși membri onorifici ai Conservatorului de muzică, diplomele lor aflîndu-se și astăzi în Arhivele statului din Sibiu.

De la Cluj, frații Filtsch au plecat către Sebeș-Alba, de unde, la 23 august 1841, întreaga familie Filtsch sosește la Sibiu, fiind sărbătorită chiar în seara sosirii. Despre primul concert de la Sibiu s-au scris următoarele: « Tînărul pianist al Ardealului în vîrstă de 11 ani a ajuns, în călătoria sa — triumfală — prin țară, și la noi, concertînd pentru prima dată în sala teatrului în beneficiul „Societății muzicale sibiene". Celebritatea acestui copil a adunat în sala teatrului atît cetățeni din împrejurimile Sibiului, cît și oameni din satele și orașele mai îndepărtate ca Mediaș, Făgăraș, Sighișoara, Șeica Mare, fapt care a transformat acest

[4] *Siebenbürger Bote*, 16 august 1841.

concert într-o adevărată festivitate. Apariția lui Carl Filtsch a fost întîmpinată cu un val de aplauze, ovații și coroane de flori; iar după ce tînărul artist a început să cînte, parcă nu-ți venea a crede că este vorba de un băiat de 11 ani. Nu! — este un bărbat mare și puternic, care domină cu forță sunetele, un bărbat plin de artă și spirit. Dar această artă, acest spirit, această forță aparțin totuși copilului, acelui copil care, cu o expresie liniștită, cu ochi mari înflăcărați, cu un zîmbet duios, domina conținutul dramatic și părțile lirice ale *Concertului în sol minor opus 25 pentru pian și orchestră* de Mendelssohn Bartholdy cu o deosebită pregnanță stilistică și sensibilitate. La sfîrșit, după aplauze îndelungate, tînărul concertist ne-a surprins cu o *Nocturnă*, compoziție proprie pe care a interpretat-o cu multă maturitate și sensibilitate. Am putut cunoaște astfel pe tînărul și genialul artist si sub aspectul creator muzical, cucerindu-ne prin expresia avîntată și totodată profund nostalgică a piesei»[5]. Concertul următor, din 3 septembrie 1841, a avut un succes și mai mare, sala teatrului fiind arhiplină, iar venitul (360 guldeni) a fost alocat înființării unui spital, instituție de care Sibiul ducea de mult lipsă. Este vorba de Spitalul cetățenesc, azi Spitalul și Policlinica de adulți Sibiu. După concert, o delegație a Societății de muzică din Sibiu a oferit ambilor frați « Diplome de membri de onoare».

A urmat o serie de 12 concerte date în sprijinul spitalului și al săracilor, cît și al altor instituții. Dintre aceste concerte amintim pe cel din ziua de 6 septembrie 1841 de la Brașov, în legătură cu care se vorbește elogios despre acest talent ce pășește cu pași uriași spre maturizarea deplină; pe cel de la 26 septembrie de la Orăștie, cît și pe ultimul, din 28 septembrie, de la Sebeș-Alba. Aici, în orășelul natal, frații Filtsch au fost sărbătoriți cu un deosebit entuziasm, directorul Societății de muzică oferindu-i lui Carl un inel cu pietre prețioase, alăturîndu-i o poezie dedicată de poetul Geltch. După aceste evenimente frații se întorc la Viena, unde se pregătesc pentru plecarea la Paris. Cu aceasta s-au încheiat cei trei ani de muncă și succes ai tînărului Carl, ani care au pregătit ascensiunea sa la Paris, unde va deveni cel mai iubit și apreciat elev al lui Chopin.

La 29 noiembrie 1841, fratele său scria acasă: « Am ajuns. Am călătorit prin întreaga Austrie cu diligență, în cele mai bune condiții. La Salzburg am vizitat pe văduva lui Mozart. Bătrîna doamnă a fost adînc mișcată de improvizația lui Carl pe o temă de Mozart, l-a luat în brațe și l-a binecuvîntat. Simplitatea în care trăia, în mijlocul unei lumi pline de venerație, ne-a impresionat profund. În hol se mai află pianul deschis la care Mozart a compus *Don Juan* și *Requiemul*. În timpul ședерii la München, am stat la „Table d'Hôte" vizavi de un tînăr care ne-a atras atenția prin deosebita sa vioiciune. Informîndu-mă asupra lui, mi s-a spus că este celebrul pianist din Moscova, Anton Rubinstein. După cîtva timp, spre distracția tuturor, Carl Filtsch și Anton Rubinstein au intrat într-o dispută aprinsă despre superioritatea muzicii antice față de cea modernă. După scurt timp s-au împrietenit, iar după cină au cîntat fiecare la pian. Rubinstein, în ciuda vîrstei sale de 10 ani, era foarte bine dezvoltat, mîinile sale dispunînd de o forță deosebită, dar nu improviza și nici nu compunea. Cu atît mai mult a fost mirat Rubinstein văzînd că celălalt < Carl > improvizează cu ușurință și a exclamat: „dar este formidabil cum improvizează micuțul!".

Deși sub Ludovic Filip curtea franceză era mai puțin impozantă decît cea a Vienei sub Ferdinand I, ea reprezenta totuși cel mai important centru al vieții intelectuale, spirituale și artistice a Europei în acele timpuri. Reunind personalități de seamă — Talleyrand, Lamartine, Chateaubriand, Montesquieu, La Rochefoucauld, d'Agoult, George Sand, Viardot și alții — ea a constituit mediul în care tînărul Carl Filtsch, sub îndrumarea și cu sprijinul lui Chopin, avea să-și dezvolte, aproape doi ani, aptitudinile sale muzicale remarcabile.

După aproape patru săptămîni de ședere în Franța, la familia Rochefoucauld, frații Filtsch, nelipsiți de la spectacolele de operă și concerte, au fost invitați acasă la Chopin, care locuia împreună cu contesa d'Agoult și mama lui Franz Liszt. Despre această vizită așteptată cu nerăbdare ne vorbește o scrisoare a lui Joseph Filtsch din decembrie 1841: « ... Am fost la Chopin și ce bucurie că o să ne mai ducem <...> Emoționați, am traversat o grădină lungă, ajungînd la locuința lui Chopin, care ocupa prima parte a imobilului. Locuia

[5] *Ibidem*, 27 august 1941.

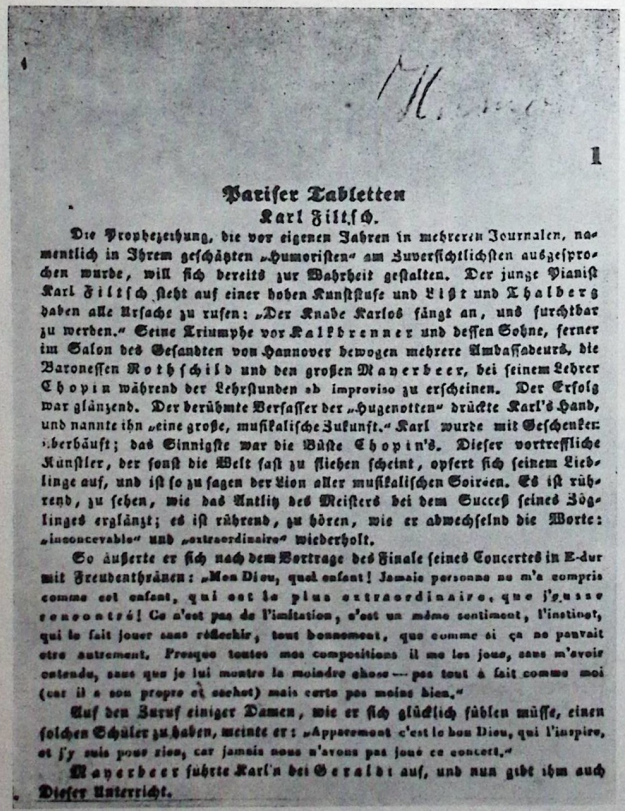
într-un mic apartament, dar cu gust aranjat, în care fiecare obiect își avea locușorul lui stabilit, cu covoare frumoase, perne brodate, un candelabru de bronz și un ceas „rococo" așezat pe pian, al cărui mecanism era oprit pentru a nu deranja pe maestru în timpul muncii sale de creație. Pianul era deschis. Abia am ajuns să privim toate acestea, cînd deodată ușa se deschise și un bărbat de statură mijlocie, între 38 și 40 de ani, își făcu apariția. Fața fină și palidă părea înviorată de ochi foarte expresivi. Părul lui blond și ondulat cădea liber pe spate. Întreaga sa ființă exprima tristețe, suferință fizică, visare. După o scurtă privire asupra scrisorilor noastre de recomandare, se adresă lui Carl: „Ei, copilul meu, cîntă-mi ceva din compozițiile lui Thalberg". Carl începu curajos dificila introducere din *Fantezia* lui Thalberg. Cînd a trecut la temă, s-a dezlănțuit cu atîta sensibilitate, încît Chopin se ridică și-l fixă atent: „Bravo, copilul meu, foarte bine", iar băiatul, înroșindu-se emoționat, își ridică, zîmbind, privirea. Chopin îl îmbrățișă și, luîndu-i ambele mîini, îi spuse: „Ai avut maeștri foarte buni, cărora le datorezi mult", apoi părăsi camera și, după scurt timp, se întoarse cu o doamnă. Nu ne-a prezentat-o, dar am recunoscut-o — era George Sand. De înălțime mijlocie, cu o siluetă distinsă, cu un păr buclat căzînd domol peste umeri, cu o tăietură frumoasă a ochilor, trăda geniul. „Și acum, băiatule, trebuie să-i cînți și ei" — se adresă Chopin micului Carl. — „Acesta va fi un Liszt sau un Thalberg" — a exclamat celebra scriitoare. — — „Nu, — îi răspunse Chopin —, el va ajunge mult mai departe decît acei pe care i-ai numit". George Sand l-a sărutat pe Carl și la despărțire ne-a asigurat că zilnic între orele 10 și 11 va avea lecții cu maestrul».



Fig. 2. — *Frații Carl și Joseph Filtsch* în timpul studiilor la Paris (1843). Pictură în ulei de autor necunoscut. Colecția Maria Ott, născută Müller, Republica Federală Germania.

Scurt timp după această primă întîlnire, Carl scria acasă: « Profesorul meu Chopin a dat în ultima săptămînă o serată muzicală, încîntîndu-ne pe toți prin interpretarea sa impresionant de expresivă. În fiecare zi petrec cu el o oră fericită în care, în loc de explicații, de multe ori îmi cîntă. Degetele sale par adevărate glasuri, sînt atît de fine și se mișcă cu atîta ușurință pe claviatură < . . . >. După munca istovitoare depusă în timp ce îmi fac lecțiile, petrec cîteva ore cu prietenul meu Arthur de la Rochefoucauld. Facem tot felul de exerciții și apoi ne jucăm în grădină. Tatăl lui are o poziție înaltă la Curtea majestății sale și uneori ne ia cu el la Tuileries. Curtea regală de aici nu este atît de muzicală ca la Viena, în schimb seratele sînt mult mai interesante».

Dintr-o altă scrisoare, a fratelui său, aflăm: « Chopin dă toate lecțiile acasă, afară de orele pentru cei de la Curte. De multe ori elevii îl așteaptă ore întregi, iar cînd, în fine, apare, se scuză că azi nu poate ține lecții. Ni se spune să plecăm cu ceilalți, dar să ne întoarcem după scurt timp, deoarece Chopin spune că lecțiile cu « le petit gamin », cum îl numește el pe Carl, sînt pentru el o plăcere și ar renunța la ele numai în cazuri extreme. Metoda sa este ușor accesibilă, severă, dar fără sarcasm, el insistă asupra unei ținute corecte și nu lasă nici o greșeală necorectată. Exemplifică de multe ori un sunet pînă, în fine, exclamă „așa e bine", iar după ce Carl a înțeles, îl mîngîie, îl alintă și îi spune „mergem mai departe". Îl lasă să cînte din Moscheles, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Thalberg, cît și din compozițiile sale. Băiatul face în felul acesta progrese atît de mari, încît se miră însuși Chopin.



1

Pariser Tabletten

Karl Filtsch.

Die Prophezeihung, die vor eigenen Jahren in mehreren Journalen, namentlich in Ihrem geschätzten „Humoristen" am Zuversichtlichsten ausgesprochen wurde, will sich bereits zur Wahrheit gestalten. Der junge Pianist Karl Filtsch steht auf einer hohen Kunststufe und Liszt und Thalberg haben alle Ursache zu rufen: „Der Knabe Karlos fängt an, uns furchtbar zu werden." Seine Triumphe vor Kalkbrenner und dessen Sohne, ferner im Salon des Gesandten von Hannover bewogen mehrere Ambassadeurs, die Baronessen Rothschild und den großen Mayerbeer, bei seinem Lehrer Chopin während der Lehrstunden ab improviso zu erscheinen. Der Erfolg war glänzend. Der berühmte Verfasser der „Hugenotten" drückte Karl's Hand, und nannte ihn „eine große, musikalische Zukunft." Karl wurde mit Geschenken überhäuft; das Sinnigste war die Büste Chopin's. Dieser vortreffliche Künstler, der sonst die Welt fast zu fliehen scheint, opfert sich seinem Lieblinge auf, und ist so zu sagen der Lion aller musikalischen Soireen. Es ist rührend, zu sehen, wie das Antlitz des Meisters bei dem Succeß seines Zöglinges erglänzt; es ist rührend, zu hören, wie er abwechselnd die Worte: „inconcevable" und „extraordinaire" wiederholt.

So äußerte er sich nach dem Vortrage des Finale seines Concertes in E-dur mit Freudenthränen: „Mon Dieu, quel enfant! Jamais personne ne m'a compris comme cet enfant, qui est le plus extraordinaire, que j'aurai rencontré! Ce n'est pas de l'imitation, c'est un même sentiment, l'instinct, qui le fait jouer sans réflechir, tout bonnement, que comme si ça ne pouvait etre autrement. Presque toutes mes compositions il me les joue, sans m'avoir entendu, sans que je lui montre la moindre chose — pas tout à fait comme moi (car il a son propre et cachet) mais certe pas moins bien."

Auf den Zuruf einiger Damen, wie er sich glücklich fühlen müsse, einen solchen Schüler zu haben, meinte er: „Apparemment c'est le bon Dieu, qui l'inspire, et j'y suis pour rien, car jamais nous n'avons pas joué ce concert."

Mayerbeer führte Karl'n bei Geraldt auf, und nun gibt ihm auch Dieser Unterricht.

A

Kalkbrenner, der als wahrhafte musikalische Auterität seine Meinung gewöhnlich sehr derb ausspricht, küßte den jungen Pianisten und meinte, daß er, das Alter in Anschlag genommen, über Liszt stehe. Gleichen Erfolg errang Filtsch in den Concerten bei M. de Courbonne und dem Duc de Galliera, wo die höhere Diplomatie, Girardin u. s. w. zugegen waren, und Lablache, Grisi, Mario und Brambilla sangen.

Unter andern werthvollen Neujahr-Geschenken erhielt der junge Künstler ein Piano à grand queue, von Erard — eine Auszeichnung, welche nur Thalberg in seinem 21sten Jahre zu Theil wurde. Das größte Furore machte er Anfangs dieses Jahres im Salon bei Rothschild. Der Vortrag des Concertes in E-dur von Chopin, auf zwei Piano's, wurde mehrmals durch stürmischen Beifall unterbrochen. Chopin schrieb dasselbe eigentlich für das Piano mit Orchesterbegleitung, ersetzte aber die Letztern auf einem Flügel, während Karl die Solo's vortrug. Beide spielten auswendig, was um so mehr Effekt machte, als Lablache, Viardot, Grisi die Noten früher in Händen hatten. Die Soirée fand in den neuen Appartements der Baronin Statt. Es läßt sich nichts Prachtvolleres denken, als die Verzierung derselben und die Vereinigung des höchsten Adels mit den ausgezeichnetesten Künstlern, und doch meinte eine hochgestellte Dame in einem Briefe über diese Abendunterhaltug: „Le concert de Chopin joue par Filtsch fut le bouquet de la fête."

Einen neuen Protektor fand der junge Pianist in dem würdigen Direktor des Pariser Konservatoriums, dem fast siebenzigjährigen Habenek. Er hatte aber auch außer der eigenen Kunst eine gewichtige Anempfehlung. Sie bestand in nachstehenden Briefe Mayerbeer's. Er lautet: „Permettez moi, de vous présenter par ces lignes le jeune Filtsch agé de 12 ans pianiste, élève de Chopin. Mr. Filtsch quoique encore enfant est déjà un grand artiste dans l'acceptation très sérieuse du mot. Il joue les compositions les plus difficiles et les plus délicates des toutes les écoles de Piano non seulement avec une exécution de doigts merveilleuse, mais avec un sentiment, un style et une delicatesse, qui ne laissent rien à desirer aux connaisseurs les plus difficiles. Il est digne d'être entendu par un homme aussi supérieur que Vous, cher Maitre; vos suffrages manquent à ses succès."

Wollen Sie noch mehr, und habe ich Unrecht, wenn ich sage, Ihre Prophezeihung will sich zur Wahrheit gestalten?

B

Fig. 3 A, B. — *Pariser Tabletten*. Reprodus după Irene Andrews, *About one whom Chopin loves*, 1923.

Într-o seară, în casa contesei Rotschild, după ce doamnele l-au convins pe Chopin să cînte, el acceptă cu rezerva ca auditorii să treacă în salonul de alături. Apoi l-a pus pe Carl să cînte și, după ce au izbucnit în aplauze, el l-a prezentat rîzînd: « Iată-l pe Chopin, adresați-vă lui ».

Din altă scrisoare a fratelui său, datînd din același an, aflăm: « Carl a ajuns aproape să se identifice cu Chopin. Criticii se întrebau dacă este posibil ca un asemenea talent să fie atît de influențat chiar de un maestru atît de mare.

Dar ce poate fi mai extraordinar decît să scoți efectele de pianissimo ale lui Chopin, contrastul forte-lui fără brutalitate, coloritul și legato-ul obținut printr-o întrebuințare chibzuită a pedalei, a „plămînului" pianului, cum o spunea Chopin. Nu este de mirare că în felul acesta aplauzele deveneau frenetice cînd Carl cînta într-o sală arhipilină ».

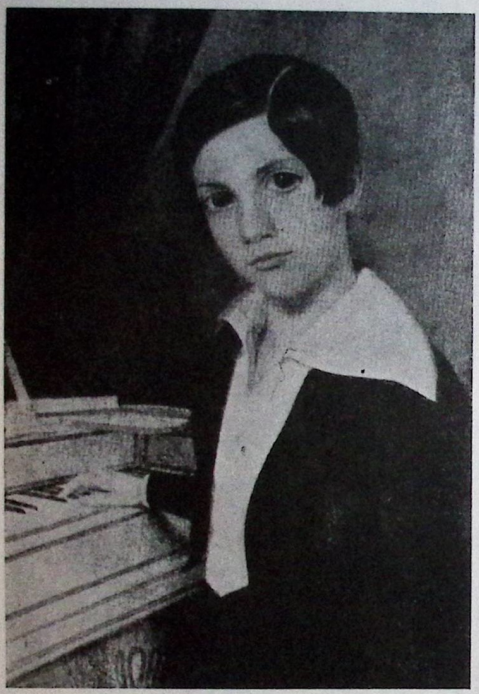


Fig. 4. — *Carl Filtsch*. Portret în ulei, realizat la Paris de un autor necunoscut. Colecția Dr. Ernst din Sibiu. Reprodus după Hans Tobie, *Ein Kapitel der Musikgeschichte Siebenbürgens.*

După scurt timp frații Filtsch au fost primiți în casa lui George Sand ca membri ai familiei. Deseori George Sand și Chopin îi luau în cercurile aristocratice, unde cînta Carl singur sau împreună cu Chopin.

Dintr-o altă scrisoare a lui Joseph reținem că « <. . .> la un matineu în casa lui Chopin, ei au cîntat împreună la două piane *Concertul în mi minor* al marelui pianist. După ce au terminat, maestrul se adresă solistului: „Băiatul meu, ai cîntat foarte frumos. O să încerc să cînt și eu așa!". După terminarea matineului, Chopin l-a luat cu el la editorul Schlessinger, unde i-a dăruit partitura *Fidelio* de Beethoven, spunîndu-i: „Mi-ai făcut azi o plăcere deosebit de mare prin cîntatul tău — eu am scris acest concert în zile fericite. Primește acest dar al inimii mele și întotdeauna cînd vei răsfoi aceste pagini să-ți amintești de mine". Chopin, pentru a-și ascunde emoția, a părăsit grăbit încăperea ».

O altă confirmare a talentului deosebit al lui Carl și a excepționalei sale dezvoltări artistice o găsim exprimată și în articolul *Tablete pariziene — Carl Filtsch:* « Tînărul pianist Carl Filtsch a atins o treaptă superioară de dezvoltare artistică, încît Liszt și Thalberg au toate motivele să exclame: „băiatul Carlus începe să ne înspăimînte". Triumful său în fața lui Kalkbrenner și a fiului său, față de reprezentantul de la Hánovra, în al cărui salon l-au ascultat mai mulți ambasadori, cît și compozitorul Meyerbeer, a făcut ca aceștia să apară „ab improvizio" la lecțiile lui Chopin. Succesul lui a început să fie uimitor. Celebrul autor al operei *Hughenoții* îi strîngea mîna și-l numea o „mare personalitate muzicală". Carl era copleșit de daruri, dar cel mai semnificativ a fost bustul lui Chopin. Acest desăvîrșit artist, care părea a se feri de lume, se sacrifica pentru elevul său iubit, care devine „leul" seratelor muzicale pariziene. Este mișcător cum fizionomia maestrului capătă strălucire la fiecare succes al discipolului său, el repetînd mereu cuvintele: „surprinzător-extraordinar". După finalul *Concertului în mi minor*, Chopin cu lacrimi de bucurie în ochi i-a spus: „Doamne,

ce copil! Este ceva de necrezut şi excepţional. Nimeni nu m-a înţeles aşa cum m-a înţeles acest copil. Este ceva ciudat cu care nu m-am mai întîlnit în viaţă. Aceasta nu este o imitare, ci acelaşi simţ artistic emoţionant, acelaşi entuziasm, care îl fac să cînte fără vreun scop şi fără a se gîndi. Toate le face atît de natural încît n-ar fi posibil altfel. Cîntă aproape toate operele mele fără să le fi auzit vreodată cîntate de mine, fără să-i fi arătat ceva. Nu cîntă operele mele chiar cum le cînt eu, ci îşi imprimă personalitatea asupra lor, interpretîndu-le nu mai puţin bine!" » [6].

Meyerbeer l-a prezentat lui Gerardi, care se oferă să-i dea şi el lecţii. Kalkbrenner, care era o personalitate pregnantă muzicală şi a cărui critică era totdeauna aspră şi severă, îl sărută pe micul pianist şi-i spune: « Comparativ cu vîrsta, stă deasupra lui Liszt ».

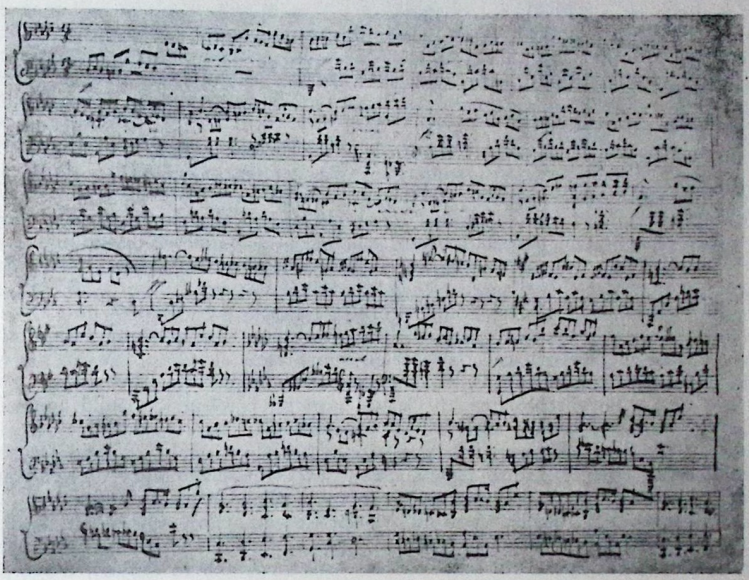


Fig. 5. — *Impromptu* de Chopin scris din memorie de Carl Filtsch, la 11 ani.

Printre cadourile primite de Carl Filtsch cu ocazia Anului Nou, cel mai valoros a fost un pian de concert oferit de fabricantul de piane Erard, atenţie de care au avut parte numai Thalberg şi Liszt.

Începutul anului 1842 a fost marcat de un succes răsunător obţinut în saloanele baronului Rotschild, unde era prezentă întreaga diplomaţie franceză. El interpretează împreună cu Chopin, la două piane, fără partituri, *Concertul în mi minor* al maestrului. Efectul cîntatului pe dinafară a fost cu atît mai mare, cu cît ceilalţi interpreţi ai serii, Lablache, Viardot, Grisi, ţineau notele în mînă.

Tînărul pianist şi-a găsit un bun protector şi în directorul Conservatorului din Paris, Habeneck, în vîrstă de 70 de ani. Faptul se datora şi unei scrisori de recomandare trimise de Meyerbeer, în care acesta îi scria: « Permiteţi-mi să vă prezint pe tînărul pianist Carl Filtsch, în vîrstă de 12 ani, elev al lui Chopin. Domnul Filtsch, deşi încă copil, este un mare artist, în accepţiunea adevărată a cuvîntului. El cîntă compoziţii dificile şi foarte delicate ale tuturor şcolilor pianistice, cu o execuţie minunată a degetelor, cu sentiment

[6] Cf. Irene Andrews née Filtsch, *About one whom Chopin loves*, f.l., 1923, 30 p. Conţine 12 fotocopii din care am reprodus aici o parte. Broşura aparţine lui Alfred Müller din Salzburg (Austria).

și simț al stilului, cu o delicatețe care nu lasă niciodată să se întrevadă dificultatea lor. Este demn de a fi ascultat de către un om atît de eminent cum sînteți dumneavoastră, iubite maestre. Părerea dumneavoastră lipsește succeselor sale».

În anul 1843, datorită lui Chopin, talentul băiatului s-a conturat puternic. El a mai avut o serie de alți profesori pentru canto, compoziție, orchestrație ș.a. Memoria lui era atît de bună, încît putea, de pildă, să rescrie *Impromptu-ul în sol bemol major* pe care maestrul i-l cîntase la oră, iar pentru lecția următoare să compună unul asemănător. Davison, în introducerea pe care o scrie la *Operele* lui Chopin, amintește că, la Londra, cu ocazia unui concert în care băiatul trebuia să cînte *Concertul în fa minor* de Chopin, au fost pierdute partiturile de orchestră. Micul pianist le-a scris din memorie (vezi fig. 5).

Tot din acest an (1843), dintr-o scrisoare a fratelui său aflăm că « . . . în absența lui Chopin, Liszt s-a oferit să dea lecții lui Carl. O dată ne-a luat la o serată, în casa contesei d'Agoult, una din primele familii ale Franței. Aici era prezentă întreaga aristocrație franceză și muzicieni de renume, printre care se afla și H. Berlioz. Băiatul a avut un succes grandios, fiind denumit succesorul lui Liszt, care a exclamat: „Dacă acest copil își va începe turneele, eu voi fi nevoit să-mi închid prăvălia" ».

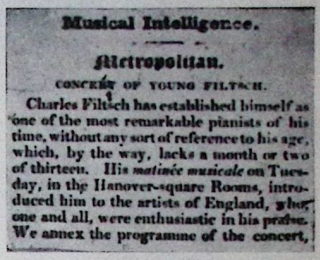
În plin succes și ascensiune apar primele semne ale unei boli, ivite și datorate surmenajului, boală care l-a silit pe Carl să rămînă la pat. Recitalul programat pentru ziua de 15 martie a fost amînat. În acele săptămîni Chopin, George Sand, contele Appony, Erard și mulți alții care-i erau prieteni s-au arătat îngrijorați de soarta copilului și, cînd acesta s-a refăcut, a fost întîmpinat cu deosebită bucurie și entuziasm la concertul său din aprilie 1843. Încă de la dificila *Fantezie pe o temă din « Don Juan »* de Thalberg, sala arhiplină a izbucnit în aplauze furtunoase. Cel mai mare succes l-a obținut în urma interpretării *Nocturnei în do minor* de Chopin, despre care compozitorul s-a exprimat: « Nimeni nu va mai cînta această *Nocturnă* așa de bine ca el». La aclamațiile insistente ale publicului, băiatul a trebuit să apară de nenumărate ori, ca apoi să alerge în brațele lui Chopin, care l-a sărutat, spunîndu-i: « Bravo, copilul meu! ».

După ce s-a hotărît plecarea lui Carl la Londra, baronul Rotschild a organizat o serată de adio, unde Chopin și Carl Filtsch au reluat *Concertul în mi minor*. Printre cei cinci sute de invitați se găseau reprezentanți ai curții regale, ai ambasadelor, ca și întreaga pleiadă artistică a Parisului. Printre ei se afla Las Cases, care a împărțit exilul cu Napoleon și care, privindu-l atent pe Carl, a spus: « Acest copil trebuie să posede un intelect deosebit și o voință de neclintit». Critica vieții muzicale, referindu-se la Carl Filtsch, s-a exprimat în termenii cei mai elogioși: « Ne închipuim că așa trebuie să fi fost cînd cînta Mozart». Într-adevăr, succesul lui Carl din acea seară a fost remarcabil. În schimb, despărțirea de Chopin și George Sand i s-a părut deosebit de grea.

Scrisorile trimise de profesorii și prietenii din Paris către regina Victoria a Angliei, către ducesa de Kent (mama ei), către întreaga curte a ducelui de Gloucester, în care era recomandat celebrul elev al lui Chopin, i-au pregătit lui Carl în modul cel mai favorabil sosirea la Londra. Încoronarea succesului la Londra a fost aparița sa la palatul Buckingham. După mai multe serate muzicale la curte, Carl a dat un recital public în sala teatrului « St. James », recital în al cărui program au figurat: o *Fantezie* de Liszt, studii, o *Nocturnă*, un *Impromptu*, valsuri de Chopin și *Schnell und Beweglich* (presto agitato) de Mendelssohn, piesă pe care a cîntat-o cu atîta ușurință și precizie, încît a declanșat o furtună de aplauze. În urma acestor evenimente presa londoneză declara că la Londra numele lui Chopin a fost cunoscut prin interpretările lui Carl Filtsch. Revista *Musical World* conține un articol al lui Williams Stendale, din care aflăm: «Carl Filtsch este unul din fenomenele cele mai minunate și interesante pe care le cunoaște istoria artei. În timpul celor două luni de ședere la noi și-a cîștigat o faimă din cele mai rare. Ne-a dovedit că nu este în afara legilor naturii să posezi de tînăr, de copil, energia și spiritualitatea unui bărbat în toată firea. Nu există un viitor mai strălucitor ca acel pe care-l prevedem acestui copil. Ceea ce spunea Balzac despre Victor Hugo, că ar fi un „enfant sublime", se poate afirma din plin și la adresa acestui talent precoce. Nici Mozart, nici Mendelssohn și nici Bennett al nostru — exemple dintre cele mai concludente ale unor geniale precocități pe care le amintesc biografiile muzi-

cale — nu au promis mai mult la o vîrstă fragedă decît acest copil <. . .>. Carl Filtsch, care şi-a asigurat aici o celebritate ce, nu ocolim să o spunem, nu va sta cu nimic mai prejos ca oricare alta a unor mari compozitori sau pianişti » [7].

Înainte de a părăsi Londra, Carl scria părinţilor săi: « Dragii mei părinţi, şederea mea la Londra se apropie de sfîrşit. Am avut atîtea obligaţii încît mă simt foarte obosit. După cum v-a scris şi fratele meu, am cîntat în faţa tuturor personalităţilor de seamă ale Angliei care, la concertul meu, au aplaudat atît de insistent încît a trebuit să repet fiecare din compoziţiile lui Chopin. Dar mai degrabă vreau să vă povestesc cum am petrecut la Londra. Este cel mai frumos şi cel mai mare oraş pe care l-am văzut. Muzeele, facultăţile şi în special parcul mi-au plăcut deosebit. Am fost în toate părţile oraşului. Ultimele trei zile au fost cele mai frumoase, dar şi cele mai obositoare. Marţi am avut un matineu în sala Hánovra, iar în seara aceleiaşi zile am fost la contesa Gloucester, miercuri seara din nou în palatul Buckingham şi ieri la Institutul filarmonic, unde m-a invitat D-l Georg Schwartz pentru a cînta în faţa marelui Spohr, socotit aici un Beethoven al Angliei ».


Musical Intelligence.

Metropolitan.

CONCERT OF YOUNG FILTSCH.

Charles Filtsch has established himself as one of the most remarkable pianists of his time, without any sort of reference to his age, which, by the way, lacks a month or two of thirteen. His *matinée musicale* on Tuesday, in the Hanover-square Rooms, introduced him to the artists of England, who, one and all, were enthusiastic in his praise. We annex the programme of the concert,

Fig. 6. — Extras dintr-un articol londonez din 1843. Reprodus după Irene Andrews, *About one whom Chopin loves*, 1923.

Pentru a se odihni în urma concertelor susţinute la Londra, fraţii Filtsch au plecat la Wiesbaden, însoţiţi de cele mai insistente invitaţii ca să se reîntoarcă acolo peste un an. Dar şi aici, fiind nevoiţi să cînte în cadrul multor recitaluri şi concerte, nu s-au putut odihni, încît au plecat la Baden-Baden. Aici, Carl a cîntat numai în faţa ducesei Elena (sora ţarului), care era o bună cîntăreaţă şi care atrăgea în jurul ei cele mai proeminente talente. La Baden-Baden, Carl şi-a terminat *Concertul pentru pian şi orchestră* (lucrare încă nedescoperită), pe care dorea să-l prezinte în faţa publicului la întoarcerea sa la Viena.

Din nou la Viena, fraţii Filtsch au dat două concerte. Ultimul, în care urma ca tînărul Filtsch să-şi cînte şi să-şi dirijeze propria compoziţie *(Concertul pentru pian şi orchestră)*, a fost suspendat, deoarece vechea boală a revenit. Nici turneul pe care trebuia să-l întreprindă la Praga, Leipzig, Dresda, Berlin şi, în septembrie, împreună cu contele Eszterházy (prin Elveţia), la Neapole, n-a mai avut loc. Medicii l-au sfătuit să plece pe ţărmul Mării Adriatice. Dorul de patrie şi de părinţi l-a determinat să se întoarcă la Sebeş-Alba, în casa natală. După scurt timp, oarecum refăcut, pleacă din nou la Viena, unde la 11 ianuarie 1844 şi-a susţinut ultimul recital în sala mare a Societăţii de muzică, la care a interpretat compoziţii proprii.

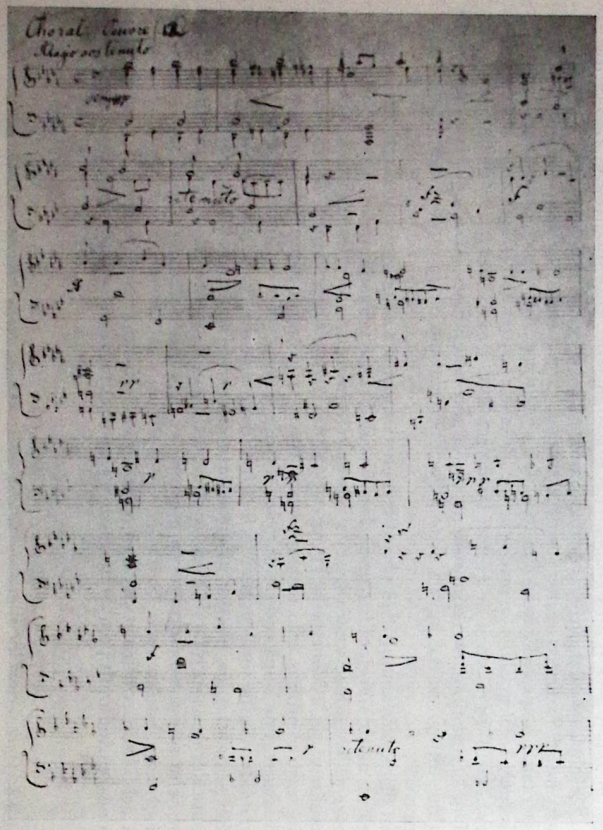
În primăvara anului 1844 pleacă la Veneţia pentru a se odihni şi a-şi reface sănătatea, dar după un an de suferinţă încetează din viaţă în braţele prietenului său, preotul Wittchen. *Siebenbürger Bote* aduce vestea tristă a morţii sale prin următoarele rînduri: « Carl Filtsch s-a stins din viaţă la Veneţia la 11 mai 1845, ora 1 dimineaţa. Mugurele înflorit prea de timpuriu, care a promis cele mai minunate fructe, s-a închis înainte de vreme şi departe de ţară ». Scurt timp după aceasta, fratele său Joseph scria acasă: « Între Veneţia şi Murano, înconjurată de valurile jucăuşe ale Mării Adriatice este o insulă — Santo Cristofore —, unde briza Mării Adriatice leagănă lin tufişurile, iar murmurul monoton al apei apasă greu asupra liniştii care domină mormintele şi chiar pe cei care umblă printre ele. Iar dacă priveşti către nord-est ochii se opresc asupra unui mormînt cu cele mai minunate flori — este mormîntul micului şi minunatului meu Carl » [8].

Carl Filtsch, confirmat ca personalitate de maeştrii timpului său, nu şi-a putut continua ascensiunea, căzînd mult prea de timpuriu pradă unei boli ce pe atunci nu-şi găsea vindecarea.

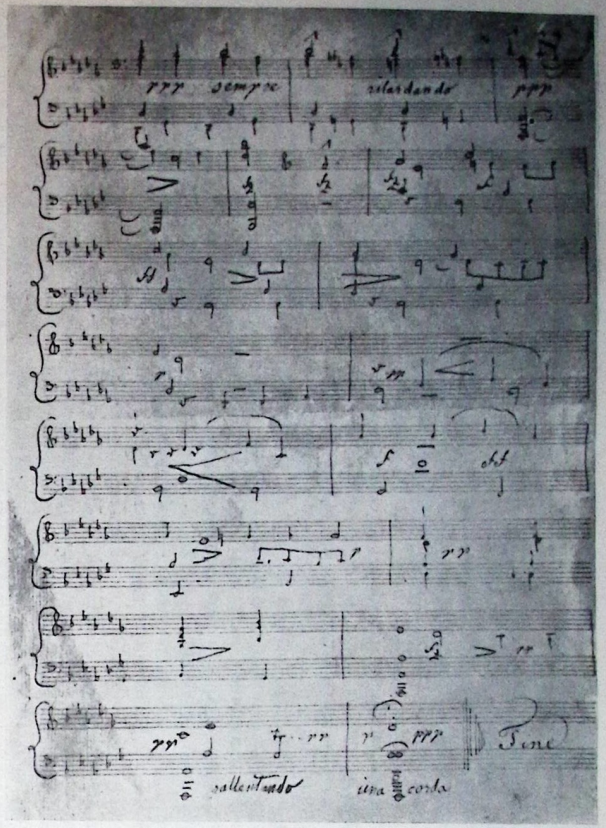
*

[7] *Musical World*, iunie, 1943. Cf. I. Andrews, *lucr. cit.*

[8] *Siebenbürger Bote*, 30 mai 1845, nr. 42.

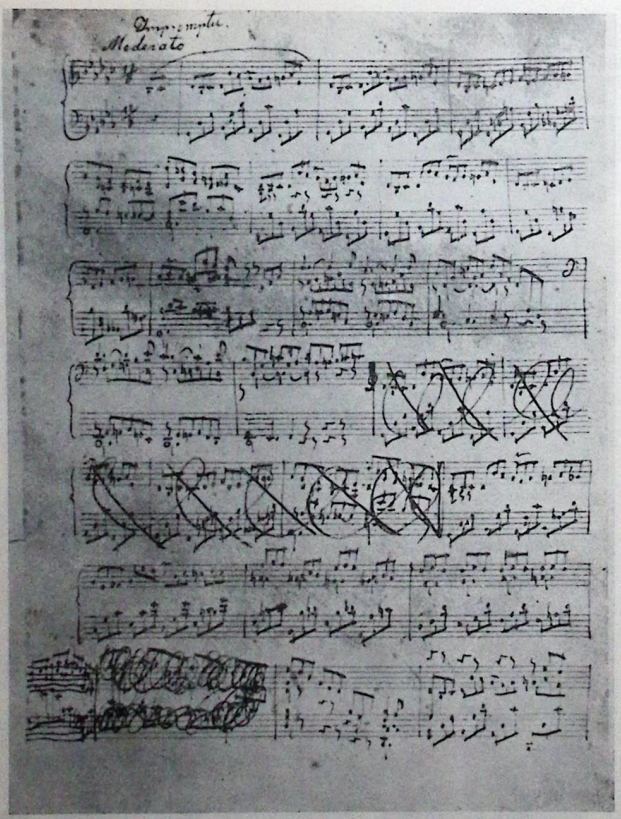


A

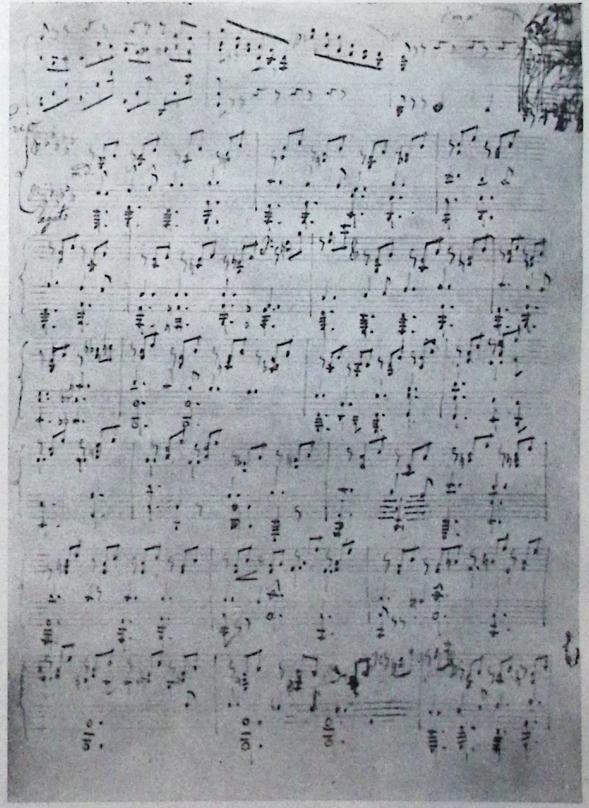


B

Fig. 7 A, B. — Carl Filtsch, *Choral*. Reprodus după Irene Andrews, *About one whom Chopin loves*, 1923.



A



B

Fig. 8 A, B, C, D, E. — *Impromptu* de Carl Filtsch. Corecturile sînt de mîna lui Chopin. Reprodus după Irene Andrews, *About one whom Chopin loves*.

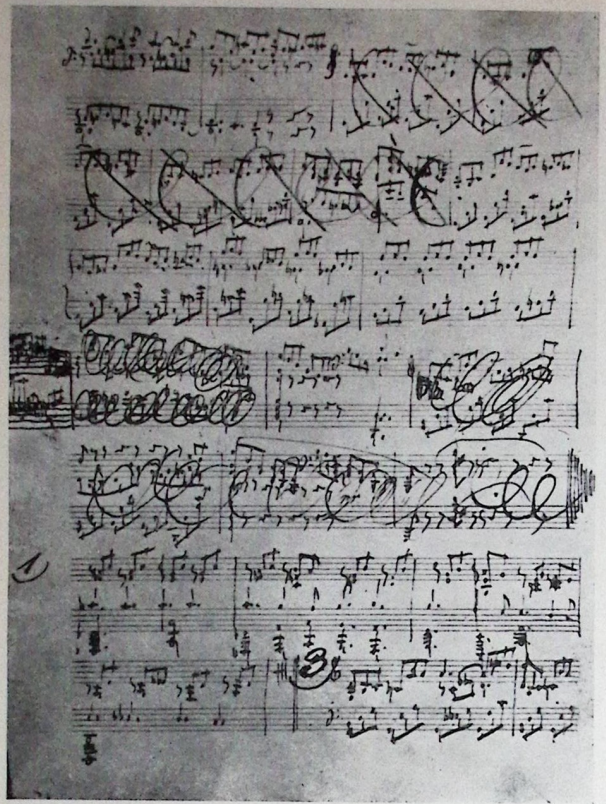


Fig. 8 C

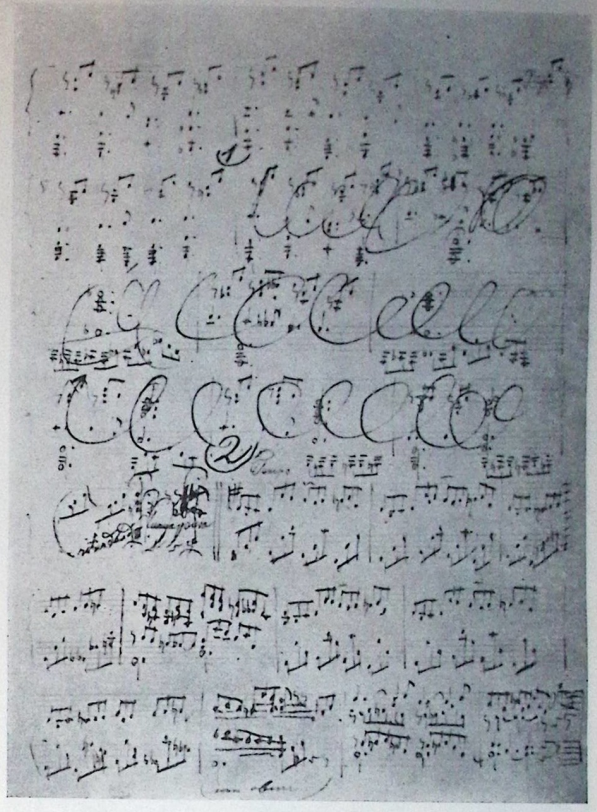


Fig. 8 D

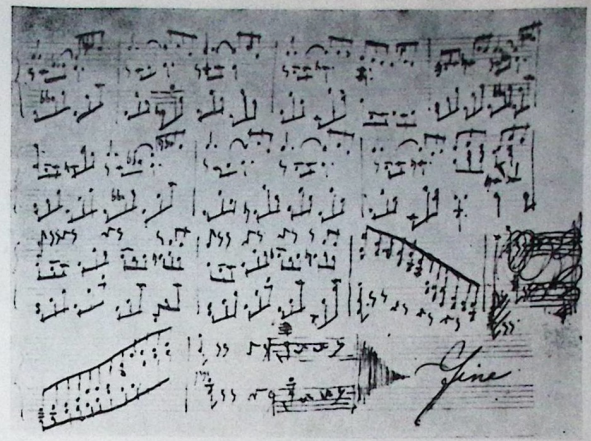


Fig. 8 E

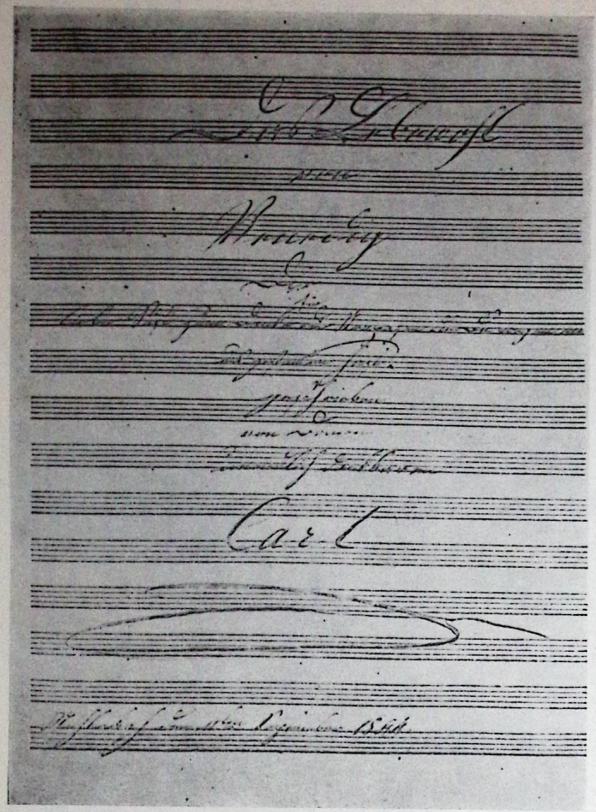
Descoperirea în ultimii ani a opt lucrări ale tînărului Carl Filtsch ne îndreptăţeşte să afirmăm că, raportat la vîrsta lui, în comparaţie cu lucrări ale unor compozitori consacraţi de istoria muzicii, Carl Filtsch a manifestat aptitudinile unui mare talent creator, lăsînd deschisă presupunerea că, dacă soarta nu i-ar fi întrerupt şirul creaţiilor, activitatea sa de compozitor, pe lîngă cea de pianist virtuoz, ar fi ocupat poate astăzi un loc de frunte în muzica universală.

Dacă o serie de muzicologi şi scriitori, ocupîndu-se de Carl Filtsch, şi-au exprimat regretul că el n-ar fi lăsat posterităţii nici o mărturie scrisă (compoziţii) [9], sîntem în prezent în posesia acelor opt lucrări amintite, exceptînd acea *Nocturnă* oferită ca « bis » de către Carl la primul său concert dat la Sibiu. Ultimele compoziţii cu o certă influenţă chopiniană ne îndeamnă să credem că şi lucrarea pe care a terminat-o în toamna anului 1843 la Baden-Baden a fost o lucrare concepută pentru pian, iar faptul că aceasta a fost programată în cadrul unui concert pe care trebuia să-l dirijeze însuşi Carl Filtsch la Viena ne îndreptăţeşte să presupunem că este vorba de un concert pentru pian şi orchestră.

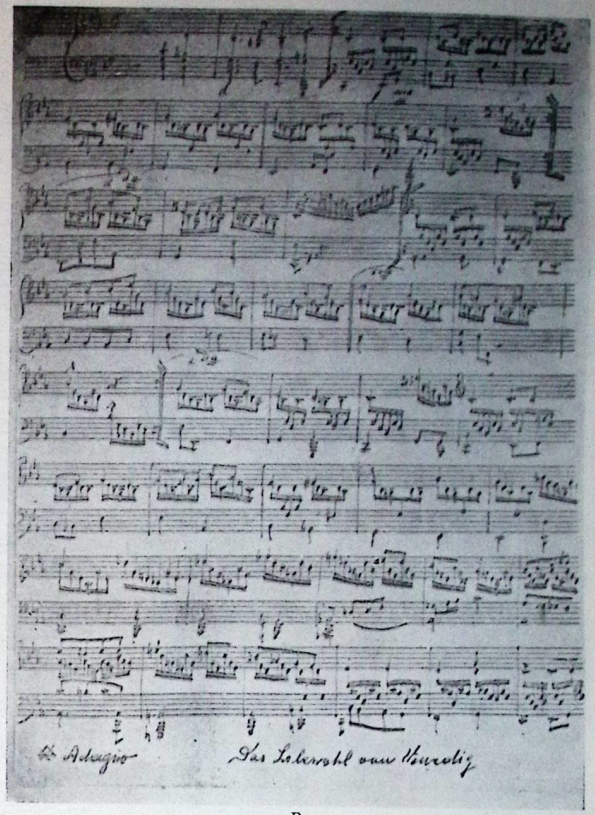
Dintre lucrările care ne sînt cunoscute pînă acum face parte un *Choral în re bemol major* compus la vîrsta de 9 ani (în fotocopie după manuscris, fig. 7). În acest coral apare evidentă influenţa muzicii preclasice privită de pe o poziţie prin excelenţă romantică-intuitivă. Ca formă, are o structură monopartită, ingenios prelucrată evolutiv în două perioade distincte (prima conţine patru fraze, a doua fiind comprimată la două), înaintea cărora se află de fiecare dată o mică introducere, coralul terminîndu-se cu o mică variaţie cadenţială (a b^1 b^2 b^3_v b^4_v /a b^1 b^4_v c). Se remarcă tendinţa de exprimare a unor tensiuni sufleteşti şi emoţionale pronunţate, realizate printr-o expansiune dinamică de la pianissimo pînă la fortissimo, în cadrul a numai două măsuri, ceea ce denotă natura de factură profund romantică şi intuitivă a compozitorului.

O altă lucrare datează probabil din anul 1840 şi este intitulată *Romanţă*, avînd o formă mai liberă, a unui cîntec fără cuvinte, în care se simte net influenţa celui mai sensibil melodist, Franz Schubert, al cărui temperament romantic şi lirism de profundă sinceritate şi-au găsit rezonanţa în sufletul tînărului Carl. Piesa se caracterizează în special prin

[9] Stefan Lakátos, *Un elev al lui Chopin în ţara noastră*, în *Muzica*, 1954, nr. 5; George Merişescu, *C. Miculi şi Carl Filtsch, doi elevi ai lui Chopin*, în *Tribuna*, 18 februarie 1960; Hans Liebhardt, *Carol Miculi şi Carl Filtsch — doi elevi ai lui Chopin*, în *Neuer Weg*, 26 martie, 1960; A. Hummel <A. Huttmann>, *Ascensiunea şi gloria pianistului Carl Filtsch*, în *Karpatenn-Rundschau*, 11 octombrie 1968.



A



B

Fig. 9 A, B, C. — *Das Lebewohl von Venedig*. Cu dedicaţia originală a lui Carl Filtsch. Fotocopie după manuscris.

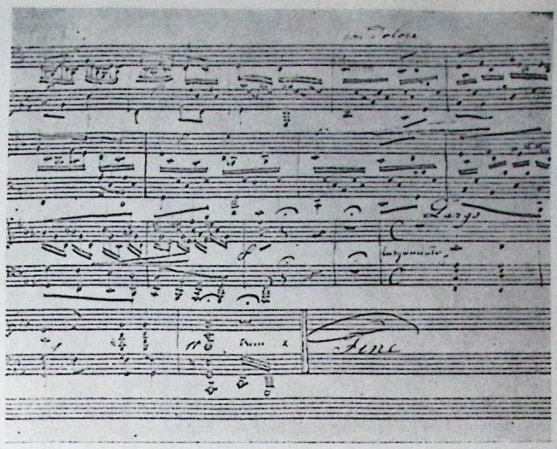


Fig. 9 C

modulații majore la omonima minoră și face parte dintr-un album de trei piese cu titlul *Premières pensées musicales* compuse pentru pian și dedicate domnișoarei Marie d'Appony de către Carl Filtsch, elev al lui Chopin [10]. Albumul a fost imprimat la Londra în 1843, de editura Wessel & Steapleton, împreună cu ediția integrală a operelor lui Chopin. El cuprinde, pe lîngă *Romanță*, o *Barcarolă* și o *Mazurcă*. Atît *Barcarola* (în sol bemol), cît mai ales *Mazurca* (în mi bemol) poartă pecetea lui Chopin, rămînînd caracteristice pentru Carl Filtsch tonalitățile cu precădere descendente, minore și cu bemoli, subliniind astfel nu numai un simț coloristic pregnant, dar și exprimarea unor stări sufletești și a unei voințe creatoare profunde și mature cu caracter pronunțat nostalgic, în general «străin» unei vîrste atît de fragede. Acest climat îl putem regăsi în cele două *Impromptu*-uri *în si bemol minor* și *sol bemol major*, ultimul fiind compus ca o temă dată de Chopin de la o lecție la alta, avînd ca exemplu *Impromptu-ul op. 51* al maestrului (vezi fig. 8).

În afara *Nocturnei* amintite mai sus se mai cunoaște încă o lucrare, dealtfel «cîntecul de lebădă» al tînărului Carl Filtsch, un *Adagio* în do minor compus la 11 septembrie 1844 la Sebeș-Alba. El poartă titlul *Adio Veneția — Das Lebewohl von Venedig*, însoțit de o dedicație originală către Susi, sora lui vitregă, pe care a iubit-o foarte mult, această însemnare constituind totodată și singurele rînduri care ne-au rămas de la Carl Filtsch [11] (vezi fig. 9). Privind în ansamblu aceste mărturii, în afara faptului că de la prima pînă la ultima compoziție ele denotă o gîndire arhitecturală echilibrată, o sensibilitate artistică și o imaginație creatoare cu totul deosebite, ele oglindesc un meșteșug componistic surprinzător pentru tinerețea compozitorului, iar în ce privește stăpînirea resurselor timbrale coloristice și tehnice ale pianului, pianistul virtuoz își exprimă cu măiestrie cuvîntul, interpretarea lucrărilor sale necesitînd o pianistică avansată și dispoziții tehnice speciale [12].

[10] *Albumul aparține familiei Kiessling-Kolk* din Sibiu.

[11] Trei compoziții: *Impromptu în si bemol minor*, *Impromptu în sol bemol major* și «*Adieu*» *in do minor* sau *Das Lebewohl von Venedig*, apărute la Viena în editura C. A. Spina. Partiturile originale aflate în posesia autorului.

[12] Pentru documentarea studiului, autorul a mai putut consulta: *Deutsches Musikleben in Siebenbürgen* (o expoziție a documentelor celor 500 de ani de practică muzicală germană a sașilor din Transilvania), broșură apărută cu ocazia sărbătoririi centenarului Societății muzicale «Hermania» (1839—1939), în păstrare la biblioteca muzeului Brukenthal; 17 scrisori originale ale tatălui și trei ale fratelui lui Carl Filtsch către Gottfried Müller, între anii 1836 și 1846, dintre care o parte se pot consulta în broșura lui Irene Andrews și altele la familia Hans Schuller din Sibiu; Hans Tobie, *Ein Kapitel der Musikgeschichte Siebenbürgens*, in *Forschungen zur Volks- und Landes Kunde*, Band 12, 1969, nr. 1, p. 38—48; Harald C. Schonberg, «*Die Grossen Pianisten*» — *Eine Geschichte des Klavierspiels und der bewährtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern — München — Wien, 1965, vol. 63, p. 148; Dr. Constant v. Wurtzbach, *Wurtzbach-Lexikon*, Wien, 1858.

UN PSEUDONIM ŞI O PROBLEMĂ NEREZOLVATĂ
PE MARGINEA UNEI PIESE NECUNOSCUTE DE GEORGE ENESCU

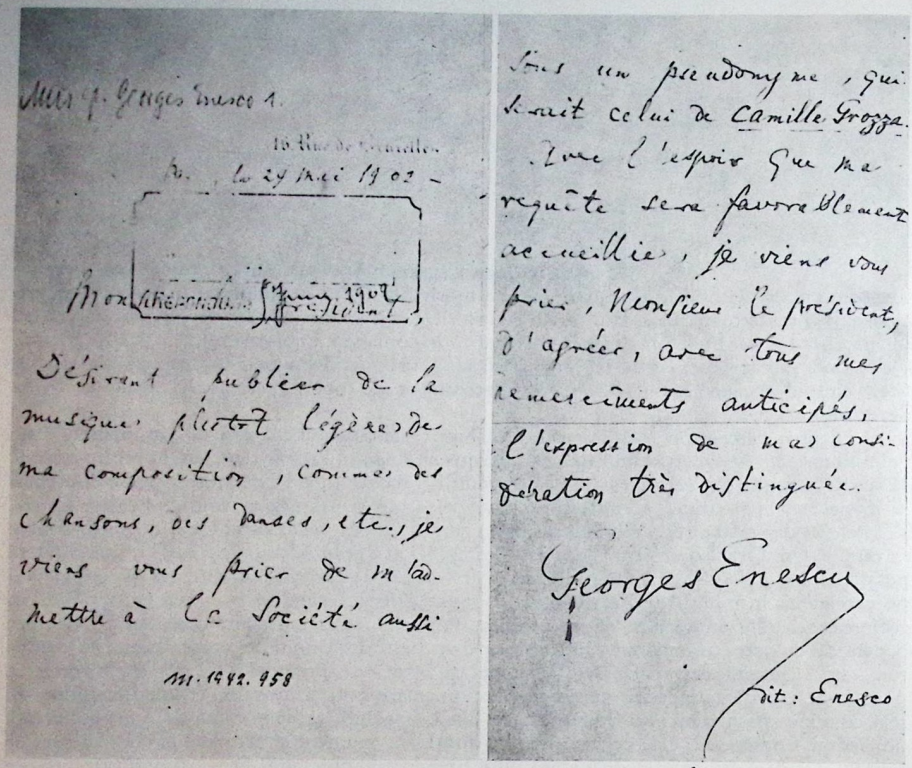
de ELENA ZOTTOVICEANU

Henry James aseamănă opera unui creator cu desenul dintr-un covor oriental în care nenumărate motive şi figuri se înlănţuie în meandre capricioase, racordate toate, însă, la motivul central. Doar o privire atentă, prelungită, descoperă în aparenta lor neorînduială ordinea perfectă ce le comandă, desăvîrşita lor logică interioară. Orice linie sau arabesc, cît de mărunt, ai elimina, proporţiile, simetriile ascunse vor fi clintite, cîmpul ornamental îşi va pierde serenitatea de operă perfect încheiată şi se va dezechilibra.

Pentru cercetător, detaliul este asemenea micului arabesc din covor: aparent este neînsemnat, dar cercetătorului nu îi este permis snobismul lucrului important, el nu trebuie să respingă nimic din ceea ce aventura cercetării îi scoate în cale, căci orice poate contribui la înţelegerea mai adîncă a subiectului său, orice are o valoare, o valoare proporţională, se înţelege, dar odată aflat, detaliul nu mai poate fi ignorat, căci altfel locul micului arabesc ar rămîne gol. Oricît de mărunt, el poate întregi ici sau colo o lacună, poate lumina o faţetă neaşteptată a personalităţii artistului sau oferi sugestii; iar studiul care nu se întemeiază pe cercetarea infinităţii de detalii care compun întregul rămîne în sfera gratuităţii. Un asemenea detaliu îndrăznim să prezentăm, fără să-l supraestimăm, considerîndu-l doar o pată de culoare, un amănunt pitoresc care vorbeşte însă fanteziei, contribuind la conturarea unei imagini despre Enescu, nuanţată şi lipsită de prejudecăţi. Căci un încremenit portret de paradă nu adaugă nimic gloriei unui mare om, şi de mult falsa solemnitate nu mai convinge pe nimeni: lui Eminescu, de pildă, imaginea caldă şi plină de omenesc creată de George Călinescu îi este cel mai înalt şi durabil monument şi totodată şi cel mai preţios omagiu. De ce n-am accepta deci ideea unui Enescu complex, viu, firesc, trăind frămîntările creatorului, dar şi plăcerea rîsului, desăvîrşind cu migală capodopera, dar gata oricînd să creioneze în fugă o mică glumă muzicală pentru a amuza un prieten şi mai ales deloc atent la întreţinerea grijulie a unei imagini poleite. Este impresia care se desprinde dealtfel şi din amintirile celor ce l-au cunoscut. Emanoil Ciomac, de exemplu, subliniind că Enescu vorbea despre începuturile sale componistice «cu duioşie şi umor», povesteşte: «Îmi amintesc că într-o seară după o densă audiţie muzicală a executat — pentru destindere — un vals <. . .> care avusese cinstea de a fi editat şi a apărut sub numele de Scarlat X» şi adaugă în paranteze: «nu-mi amintesc de al doilea nume. Toată societatea de prieteni a făcut mare haz să găsească un Enescu de stil sentimental şi galant». Iar Enescu a comentat amuzat: «Cred că a fost unul din cele mai mari succese de public pe care le-am avut în cariera de compozitor. Pe cînd cu celelalte lucrări cheltuiam, valsul acesta s-a vîndut în multe exemplare şi mi-a adus un însemnat cîştig» [1].

[1] Emanoil Ciomac, *Enescu*, Bucureşti, 1968, p. 48.

Hazardul unor cercetări de arhivă ne-a pus pe urmele acestui moment singular și necunoscut din biografia artistică a compozitorului. La « Deutsche Staatsbibliothek » din Berlin sub cota « Mus. ep. Georges Enesco 1 » se găsește o scrisoare a compozitorului către Jean Alpi Bernard, președinte și director general al Societății autorilor, compozitorilor și editorilor de muzică (SACEM) de la Paris. Scrisă pe o hîrtie de scrisori cu antet tipărit « 16 Rue de Bruxelles » și datată « Paris, 29 mai 1902 », scrisoarea are următorul text:



a *b*

Fig. 1 *a* și *b*. — Scrisoarea lui George Enescu adresată lui Jean Alpi Bernard.

« Domnule Președinte, dorind să public muzică mai degrabă ușoară compusă de mine ‹de la musique plutôt légère de ma composition›, cîntece, dansuri etc., vă rog să admiteți înscrierea mea în societate sub un pseudonim și anume *Camille Grozza*. În speranța că cererea mea va fi bine primită, vă rog, D-le Președinte, să agreați etc. » [2]. Pe prima pagină se mai poate distinge ștampila de înregistrare a societății, cu adăugirea: « Răspuns la 9 iunie 1902 » (vezi fig. 1).

[2] 16 Rue de Bruxelles Paris, le 29 mai 1902.

Monsieur le Président,

Désirant publier de la musique plutôt légère de ma composition, comme des chansons, des danses, etc., je viens vous prier de m'admettre à la Société aussi sous un pseudonyme, qui serait celui de *Camille Grozza*. Avec l'espoir que ma requête sera favorablement accueillie, je viens vous prier, Monsieur le président, d'agréer, avec tous mes remerciments anticipés, l'expression de ma considération très distinguée.

Georges Enescu
dit: Enesco

Deci Camille Grozza, şi nu Scarlat; probabil Em. Ciomac (care mărturiseşte singur un lapsus: « nu-mi aduc aminte de al doilea nume») face o confuzie, foarte posibilă dealtfel după atîţia ani, şi în ceea ce priveşte primul nume. Pseudonimul ales are o înfăţişare curioasă şi conţine sugestii divergente: Camille, un nume cu rezonanţe romantice ce te duce spre eroi balzacieni sau personaje din teatrul lui Dumas-fiul, este alăturat unui vechi nume românesc dar italienizat prin ortografie, căci nici în limba română şi nici în cea franceză nu există fonemul *zz*. Cititorul neavizat se află în faţa unei ghicitori: Ce este Camille Grozza? E francez? E italian? E român?

Ce a publicat Camille Grozza? Un vals, spune Ciomac. Investigaţiile făcute la « Muzeul Enescu» din Bucureşti, la « Bibliothèque Nationale» şi « Bibliothèque de l'Opéra» şi la editura « Énoch» din Paris au scos la iveală într-adevăr un vals. Şi valsul « lent» se numeşte cu un cuvînt aproape intraductibil *Enjôleuse*: amăgitoare, seducătoare şi în acelaşi timp înşelătoare. Dacă nu am cunoaşte anul apariţiei, titlul singur ne-ar sugera atmosfera începutului de secol, acei ani 1900 care au creat imaginea artistică a femeii-liane, întotdeauna ambiguă, îmbinînd candoarea cu satanismul, amoralitatea cu infantilismul, o « floare a răului» al cărei prototip era Salomeea lui Wilde. Chiar frontispiciul partiturii tipărite de Énoch (în 1902) proclamă aceeaşi estetică a jocului de linii fluide încolăcite într-o ornamentaţie vegetală care asociază motivele tipice — plante acvatice, nuferi, stele — cu un răsărit de soare deasupra pădurii, subliniind parcă echivocul titlului.

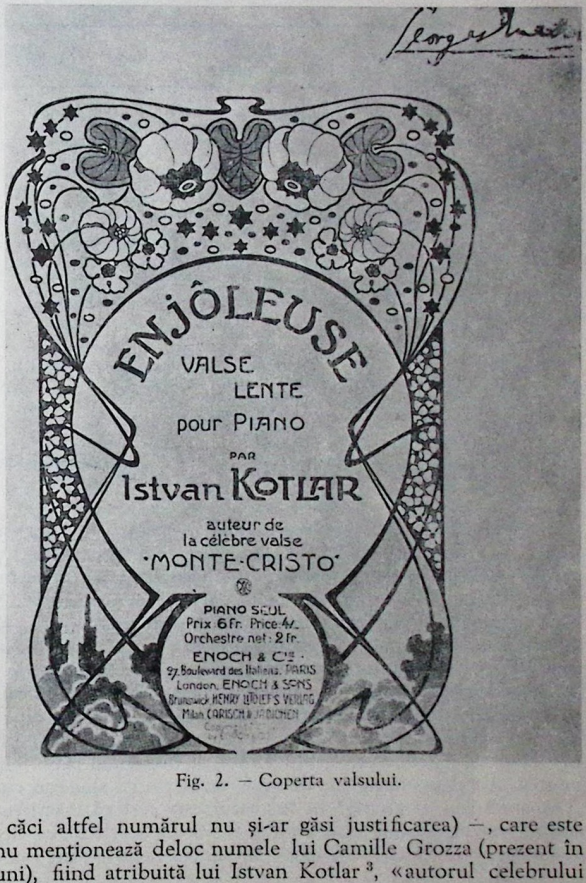


Fig. 2. — Coperta valsului.

Dar odată cu cercetarea partiturii încep întrebările. Există trei versiuni deosebite (se obişnuia ca piesele de succes să se editeze în diverse aranjamente şi transcripţii). Curios este că versiunea pentru pian solo — care se găseşte la « Muzeul Enescu», în colecţia bibliotecii personale a compozitorului, în trei exemplare purtînd parafa sa (exemplare de autor probabil, căci altfel numărul nu şi-ar găsi justificarea) —, care este prima în ordine cronologică, nu menţionează deloc numele lui Camille Grozza (prezent în vedetă pe toate celelalte versiuni), fiind atribuită lui Istvan Kotlar [3], «autorul celebrului vals „tzigane" Monte-Cristo». Dar pentru ca încurcătura să fie completă, partitura de

[3] Istvan Kotlar a publicat trei caiete de studii pentru vioară intitulate pompos studii « eroice», « transcendentale» şi cîteva valsuri.

«piano conducteur» extrasă din versiunea orchestrată pentru fanfară de Victor Charmettes [4] (care poartă menţiunea « Pouvant servir à accompagner le violon seul » şi este de fapt scrisă pentru pian şi vioară) este identică cu cea de-a treia versiune, al cărei aranjament pentru pian şi vioară este semnat de Monge [5]. Pe de altă parte, această transcripţie pentru pian şi vioară apărută ceva mai tîrziu sugerează că versiunea pentru pian ar fi doar aranjată de Istvan Kotlar; s-ar înţelege deci că ar fi existat un original anterior, dar acesta nu figurează nici în biblioteci şi nici în cataloagele editurii.

Toate versiunile sînt editate de Énoch, care, după cum se ştie, a fost de aproape patru decenii editorul lui Enescu. Partitura de pian solo şi cea orchestrală sînt scoase în acelaşi timp şi au numere de editură învecinate (5059 şi 5060). Transcripţia pentru pian şi vioară este publicată mai tîrziu şi poartă numărul 5204. Dăm un tablou al celor trei editări:

Nr. de editură	Anul	Autorul care figurează pe copertă	Formaţia	Biblioteca în care se găseşte partitura	Observaţii
1 E. et C. 5059	1902	Istvan Kotlar	Pian	Muzeul Enescu. Bibliothèque Nationale. Paris	Numele lui Camille Grozza nu apare nicăieri.
2 E. et C. 5060	1902	C. Grozza. Orchestrator: Victor Charmettes	Fanfară mică. Piano conducteur <de fapt pian fără vioară>	Bibl. Nationale <18 ştime şi piano conducteur>. Bibl. de l'Opèra Paris	Part. de « piano conducteur» poartă menţiunea: « Putînd servi pentru a acompania vioară solo». Este identică cu versiunea de vioară şi pian semnată de Monge.
3 E. et C. 5204	1902	C. Grozza. Aranjată pt. pian: I. Kotlar, aranjată pt. vioară şi pian: Monge	Pian + vioară	Bibl. Nationale	Este identică cu « piano conducteur» E. et C. 5060 şi sugerează că versiunea de pian nu este originalul.

Explicaţia ar putea fi următoarea: pentru a lansa piesa unui necunoscut, editorul a recurs la numele unui autor de succes în genul respectiv, acesta fiind Istvan Kotlar, al cărui «celebru vals „tzigane" Monte-Cristo» avusese un asemenea răsunet încît se publicase în mai multe ediţii şi în Germania, Austria şi România [6]. În urma bunei primiri de care s-a bucurat piesa, editorul a mai publicat nişte aranjamente făcute de colaboratorii obişnuiţi pentru asemenea treburi, repunînd însă în drepturi pe autorul real şi coborîndu-l pe autorul fictiv la rang de aranjor. Combinaţii de acest fel, dictate de necesităţile politicii comerciale şi de reclamă, erau dealtfel o practică curentă şi nu se puteau face fără aprobarea autorului. În tot cazul, imaginea « celebrului Kotlar» care îl ia sub aripa sa protectoare pe neînsemnatul începător Enescu, pentru a-i înlesni debutul, nu este lipsită de haz. Ce l-a putut determina pe Enescu să publice acest vals rămîne de domeniul presupunerilor: o solicitare a editorului prieten, o stringentă nevoie de bani, un pariu cu sine sau cu alţii că poate scrie cu succes şi în acest gen, o glumă? În tot cazul este cert că înscrierea sub pseudonim a fost făcută anume pentru această ocazie şi că el nu s-a servit de ea decît *o singură dată*. Probabil în acelaşi scop al lansării eficiente, versiunea pentru pian este de o factură pianistică simplă

[4] Victor Charmettes, aranjator şi ingrijitor de ediţii din clasici.

[5] F. Fernandez de Monge a compus coruri, piese pentru orgă, pian şi transcrieri.

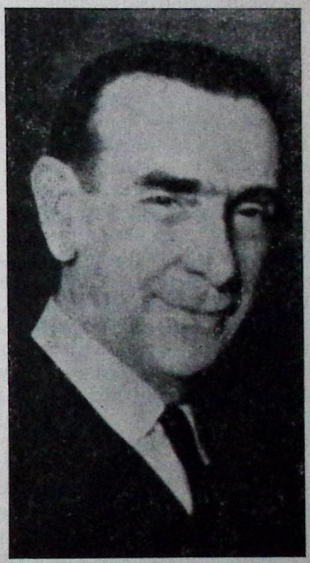
[6] Vulgaritatea şi simplismul «celebrului vals Monte-Cristo» îl absolvă pe Kotlar de orice bănuială că ar fi avut vreo contribuţie substanţială la problema care ne-a interesat.

și se adresează unor amatori cu forțe limitate, în timp ce cea pentru vioară și pian este gîndită pentru interpreți mai evoluați. Scris în formă de rondo, cu o introducere, valsul lui « Camille Grozza » este variat ca material tematic și bine echilibrat, cu o melodică elegantă, suplă, armonii fine, uneori acide, și îl situează de la bun început în cu totul altă zonă stilistică decît în cea a unui banal vals de café-concert. Compozitorul mimează cu grație și bun gust spiritul valsului languros de salon — ilustrat de Paderevski, Moszkowski etc. — și se lasă cu evidentă plăcere în voia acestui joc inofensiv. Căci Enescu, care și-a păstrat pînă la bătrînețe — interviurile înregistrate pe bandă o atestă — un umor ascuțit și o fină ironie, nu s-a arătat niciodată preocupat de confecționarea unei false imagini de orgolioasă și afișată austeritate.

RECITIND SCRIERILE LUI ION CANTACUZINO

de MANUELA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, FLORIAN POTRA, B. T. RÎPEANU, OLTEEA VASILESCU

În cîmpul istoriografiei cinematografice românești, meritele lui Ion Cantacuzino sînt meritele deschizătorului de drum. Grație eforturilor lui, materializate în ample studii de sinteză sau în meticuloase contribuții de amănunt*, istoria filmului își capătă la noi adevăratele titluri de nobleţe; deprinde rigoarea și spiritul sistematic, își formulează o metodă științifică, depășește stadiul măruntei inventarieri arhivistice și al memorialisticii pur sentimentale, pentru a implica judecata de valoare și proiecția în contextul sociocultural. Grație pasiunii și efervescenței lui, din care s-au născut — ca divulgări inteligente — atîtea și atîtea intervenții în paginile revistelor sau în fața microfonului, cultura istorică iese din izolare, devenind o prezență vie în viața cinematografică, căpătînd fireasca, necesara ei dimensiune. Grație talentului său, înțelegerea critică a vechiului nostru cinematograf, a experiențelor lui împlinite începe să fie mai fină, cîștigă în luciditate.



Nu mai puțin, lecția lui Ion Cantacuzino e și o lecție morală: a probității, a devotamentului, a umilității în fața travaliului anevoios pe care îl presupune cercetarea istorică. « Munca de exegeză istorică a artei filmului — scria Cantacuzino în 1971 — nu este o problemă ușoară. În afară de studii în bibliotecă și la masa de montaj, dincolo de fișe și aparate de referințe, mai presus de cunoașterea diverselor metode moderne create pentru abordarea și studierea fenomenelor artistice <...> noi credem că ea cere mai ales multă dragoste pentru obiectul de studiu. La acest act de iubire trebuie să fie îndemnați cît mai mulți dintre tinerii noștri oameni de cultură, binevoitori față de fenomenul cinematografic ». În cazul său, dragostea pentru cinematograf a fost dublată de aleasa înzestrare

* Grigore Brezeanu și Leon Popescu, inițiatori ai primelor filme artistice românești, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 14, 1967, nr. 1; *Producțiile Societății « Filmul de artă Leon Popescu »*, *ibidem*, nr. 2; *Alte încercări de producție cinematografică din anii 1912—1913*, *ibidem*, 15, 1968, nr. 1; *L'Évolution historique du cinéma*, în RRHA, t.V, 1968; *Problematica istoriografiei cinematografice românești*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 16, 1969, nr. 1; *Raportul dintre evoluția tehnicii și cea a expresiei artistice în istoria filmului*, *ibidem* nr. 2; *Les recherches d'histoire du cinéma en Roumanie*, în RRHA, t. VI, 1969; *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale* în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 17, 1970, nr. 2; *De la naissance à Bucarest d'une branche du septième art, le cinéma de recherche scientifique*, în RRHA, t. VII, 1970; *Aspecte ale tematicii filmelor de ficțiune românești (1911—1970)*, în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 18, 1971, nr. 1; *Victor Ion Popa și filmul românesc*, *ibidem*, nr. 2;

a criticului și a istoricului, de acel «esprit de géométrie» care l-a definit întotdeauna, după cum a fost însoțită, mereu, de conștiința rosturilor mai adînci pe care trebuie să le aibă studiul istoriografic. Vorbind despre misiunea istoricului de cinema, Cantacuzino formula de fapt etosul întregii lui activități atunci cînd spunea, cu o emoționantă credință: «Istoria filmului de ieri o facem în serviciul producției de azi și pentru arta de mîine».

Cu acest sentiment a făcut istorie de cinema Ion Cantacuzino atunci cînd a îngrijit pînă la a da tiparului memoriile lui Jean Mihail *(Filmul românesc de altădată*, Edit. Meridiane, București, 1967), prima lucrare de ansamblu asupra întregii istorii a cinematografului românesc, atunci cînd a scris *Momente din trecutul filmului românesc* (Edit. Meridiane, București, 1965) sau monografia *René Clair* (Edit. Meridiane, București, 1967). Cu acest sentiment, întemeind în 1967 un colectiv de «Istoria filmului» în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei, a consacrat ani de studiu intens explorării și desțelenirii acelui teren, virgin pînă atunci, al istoriei cinematografiei în România, de la începuturi și pînă în prezent, dovedind primatul nostru mondial în domeniul filmului științific medical sau sociologic, punînd în lumina cuvenită opera unor pionieri ca profesorul Gheorghe Marinescu sau Paul Menu. Cu acest sentiment, pînă în ultimele clipe ale vieții sale și-a împărțit energia între acea descriere a filmului românesc pe care o reprezintă volumele filmografiei adnotate *Producția cinematografică* (Arhiva națională de filme, București, 1970) și îngrijirea volumului de studii *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948* (Edit. Academiei, București, 1971), menit să fie o primă treaptă spre sinteza academică reprezentată de *Tratatul de istoria cinematografiei în România* la care lucra cînd, în vara anului trecut, la 26 iulie, Parcele s-au grăbit să-i reteze destinul.

Acesta este sensul fecund al moștenirii sale în domeniul istoriografiei, la care se adaugă bineînțeles contribuțiile de ordin teoretic și, *last but not least*, o activitate neobosită în perioada interbelică pentru dezvoltarea unei industrii cinematografice naționale.

*

Născut la București, la 7 noiembrie 1908, Ion Cantacuzino avea să-și împartă existența între două mari pasiuni. Pe oceanul timpului, corabia vieții lui a înaintat purtată de două mari pînze: într-una sufla vîntul medicinei, în cealaltă dragostea pentru arte. De formație medic psihiatru, el și-a închinat în egală măsură forțele slujirii lui Hipocrat și slujirii muzelor, în umbra cărora copilărise, ca fiu al celebrei noastre actrițe Maria Filotti. Triplu licențiat în filozofie (în 1931, «magna cum laudae» pentru specialitățile estetică, istoria artelor și psihologie), pregătit ca medic să tămăduiască rănile sufletului, el a înțeles de timpuriu cît de importantă poate fi în viața oamenilor alinarea vremelnică pe care le-o aduc artele. În 1935, la Teatrul Național din București i se joacă piesa *Dridri*, cu Marioara Voiculescu în rolul titular, iar în 1942, Teatrele Naționale din Cluj și Timișoara înscriu în repertoriul lor *Republica femeilor*, o adaptare liberă după Aristofan. Cronicar, scenarist, producător, anii tinereții avea să-i dăruie cu entuziasm filmului național, la a cărui afirmare pe baze moderne în epoca interbelică a contribuit substanțial. În 1934, legea pentru crearea Fondului național al cinematografiei; în anii 1936—1939, crearea și perfecționarea organismului oficial pentru producție cinematografică; în 1941, reorganizarea Oficiului național al cinematografiei, ca unitate modernă de producție cinematografică, iată tot atîtea momente de cotitură în dezvoltarea industriei filmice naționale despre care puțini știu că sînt legate de gîndul, de concepția și de truda lui Ion Cantacuzino. «Lui i se datorește în mare parte nașterea unei cinematografii

Après 75 ans de cinéma, în *RRHA*, t. VIII, 1971; *Critică, teorie și creație în istoria filmului*, în *SCIA*, 19, 1972, nr. 1; *Anton C. Bottez, primul «cinematografist» român*, *ibidem*, nr. 2; *Le cinéma et les archives du film*, în *RRHA*, série Théâtre, Musique, Cinéma, t. IX, 1972, nr. 1; *Les archives de films et les recherches d'histoire du cinema*, *ibidem*, nr. 2; *Opera lui I. L. Caragiale pe ecran*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 20, 1973, nr. 1; *Le Professeur G. Marinesco et la création du cinéma de recherche scientifique médicale*, în *RRHA*, série Théâtre, Musique, Cinéma, t. X, 1973, nr. 1; *Les aspects sociologiques de cinéma — leur évolution historique et leur étude*, *ibidem*, nr. 2; *Pentru o cercetare sociologică a fenomenului cinematografic românesc*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 21, 1974; *Le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui*, în *RRHA*, série Théatre, Musique, Cinéma, t. XI, 1974; *Camil Petrescu și filmul românesc*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 22, 1975; *Introduction à l'Histoire du cinéma en Roumanie (1896—1948)*, în RRHA, série Théâtre, Musique, Cinéma, XII, 1975.

naționale <...>, grație sugestiilor și străduințelor lui, o cinematografie națională a putut fi edificată încă sub regimul trecut», nota în 1957 D. I. Suchianu.

Cîtă competență, cîtă pasiune, cîtă perseverență, cîtă dăruire, cîtă dragoste pentru cinematograf găsim în documentele pe care le-a lăsat în două mape groase Ion Cantacuzino. «De dragul cinematografului — scria el în 1964 — în loc să-mi consum energia pentru a elabora cărțile pe care le proiectasem de mult, mi-am utilizat-o scriind referate, rapoarte și memorii. De dragul lui, am mișcat munții nepăsării oficiale».

Ce figură anacronică putuse să facă Ion Cantacuzino într-o epocă în care cinematografia însemna pentru mulți ori o artă de periferie ori o afacere riscantă, ori o încropeală demagogică; ce figură putea face un om care studiază și concepe sistemul unei industrii cinematografice *în România* și care se și luptă pentru transpunerea în practică a gîndurilor sale; și cîtă dramă citești printre rînduri în documentele ce poartă semnătura lui Ion Cantacuzino, în lupta măcinătoare cu birocrația, cu indolența administrativă oficială sau cu o oficialitate căreia ideea lui Cantacuzino că «filmul românesc va fi un film artistic sau nu va fi deloc» nu putea să-i surîdă. «Om de condei» și «om de teatru», Ion Cantacuzino a fost poate cel dintîi om de cinema din istoria autohtonă a acestei arte.

Abordarea teoretică aprofundată a artei filmului i-a facilitat trecerea și la creația cinematografică propriu-zisă. Dacă în 1934 îl aflăm doar ca autor al scenariului pentru documentarul *România*, realizat de Jean Mihail, cîțiva ani mai tîrziu numele lui apare pe genericele unor documentare — *Castelul Peleș* (1941), *Datini din străbuni* (1942), *Din cartea vieții neamului românesc* (1942), *Țara Oltului* (1942), *Rapsodia română* (1943) — în dublă calitate de scenarist și regizor.

În aceeași perioadă, în calitate de director de producție al Oficiului național cinematografic și apoi al Societății cinematografice româno-italiene (Cineromit), inițiază și dirijează realizarea filmelor *O noapte furtunoasă* (1942) și *Visul unei nopți de iarnă* (1945), semnate de Jean Georgescu, și *Escadrila albă* (1943), în regia lui Ion Sava. Pasiunea pentru acest domeniu cu vaste posibilități culturale îl îndeamnă să devină animatorul Filmotecii Sindicatului actorilor din România, ori al dezbaterilor pe teme de film ale *Criterionului* și să caute să atragă în orbita creației cinematografice scriitori ca Victor Ion Popa, Camil Petrescu.

Cu o modestie unică, în această lume a artelor unde gloriile se pot fabrica nemăsurat de iute și de fragil, cu o pasiune și un devotament pe care unii le-au considerat pe nedrept *don-quichotism* — dar ce ne-am face oare fără acești minunați *don-quichoți!* — ultimii cinsprezece ani ai vieții i-a consacrat istoriei filmului autohton, pe care era singurul în măsură a o cunoaște pentru că o trăise și a o putea scrie, fiindcă avea pregătirea științifică necesară. Cu prețul unor eforturi enorme și al unei tenacități de admirat, el a izbutit să acumuleze o impresionantă cantitate de material documentar, culegînd adesea în ultimul moment informații și mărturii care altminteri s-ar fi pierdut pentru totdeauna.

*

Debutul lui Ion Cantacuzino în viața culturală l-a constituit un articol — foileton — *Cinematograful sonor*, publicat în *Viitorul*, în august 1929, înainte de apariția filmelor sonore pe ecranele noastre. Titular al unei rubrici de critică literară în același ziar, deține din toamna lui 1930 cronica cinematografică în revista *Fapta* (sub pseudonimul «Talky», fiindcă semna tot acolo și cronica dramatică), iar apoi, în cursul anilor următori, publică curent articole despre film în revistele *Muzică și teatru*, *Excelsior*, *România liberă* etc., ține cursuri la Academia de artă dramatică a Teatrului Național. Autor al mai multor volume de eseuri — *Note pentru azi* (1934), *De amore* (1935), *Contrapunct teatral* (1940) —, Ion Cantacuzino înainte de a deveni istoricul de film de ținută, a cărui neobosită pasiune în descifrarea «petelor albe» de pe hărțile vechiului cinematograf românesc o admirăm cu toții, înainte de a fi inițiat cercetarea metodologică a filmului nostru de odinioară, a fost, deci, un pasionat *critic*. În prima tinerețe, exercițiul cronicăresc (cinematografic, dramatic sau literar) constituia un mod ideal de manifestare a unui temperament incisiv, înclinat atît spre polemică, cît și spre analiza pertinentă a fenomenului cultural.

S-a situat de la început pe poziţiile unui critic militant, a cărui menire educativă o socotea drept primordială. După opinia sa, înarmat cu solide cunoştinţe de specialitate, cronicarul de cinema nu trebuia doar să semneze calificative asupra unei pelicule sau alteia, ci avea mai cu seamă obligaţia să îndrume publicul, adeseori total nepregătit, modelîndu-i gustul după criterii estetice ferme. « În faţa ecranului, publicul e lăsat în voia unor impresiuni totdeauna artificiale, adesea false. Experienţa spectatorului de cinematograf e cu totul indistinctă, absolut neprecisă. Judecata sa nu se realizează pe baza nici unui criteriu. La teatru sau în faţa unei cărţi, cititorul sau spectatorul obişnuit aduce, involuntar şi inconştient, rezultatul cîtorva secole de critică, discuţie şi educaţie în sensul artei respective. Fără să-şi dea seama, experienţa tuturor generaţiilor care l-au precedat modelează şi dirijează impresia sa estetică actuală. În faţa ecranului însă, spectatorul e pierdut. Singur, slab, credul <. . .> O cît de elementară iniţiere în principiile tehnicii artistice cinematografice, o cît de uşoară considerare a filmului după normele acestor principii ar fi fost suficient ca să lămurească publicul. Dar educaţia sa nu e făcută <. . .>. Educaţia aceasta incumbă criticii<. . .> Lumina de care vorbim nu poate veni decît din mînuirea cîtorva criterii bine precizate şi cărora să le fie supusă orice producţie a ecranului. Criteriile acestea trebuie să derive din analiza principiilor artistice ale ecranului. De la această analiză se cuvine deci să pornim» (*Uzina de basme*, 1935, p. 16–18).

Mai departe criticul îşi preciza şi nuanţa consideraţiile, fiind pe deplin convins de justeţea crezului său: « Vom socoti un film cu atît mai bun cu cît se va baza mai mult pe specularea caracterelor filmului ca artă. Cu atît mai bun cu cît efectele sale vor lua naştere dintr-o mai ideală redare a lumii prin jocul pur al imaginilor, dintr-o mai originală îmbinare a imaginii cu sunetul – adică a celor două mijloace de expresie ale sale –, sunetul venind să complecteze ceea ce imaginea nu mai poate exprima. Vom socoti un film cu atît mai bun cu cît aceste elemente din care e compus: fotografia, sunetul – sub forma muzicii şi a vorbirii –, tăcerea, în fine, – vor căpăta o valoare mai mare, cu cît vom descoperi o mai mare putere de expresivitate în succesiunea a două imagini, într-un cuvînt, într-o privire, într-o pauză» (*ibidem*, p. 22).

Rolul criticii de film nu trebuie să se mărginească însă la acela de educator avizat al spectatorului de cinema. Ea este obligată să năzuiască la mai mult, la orientarea însăşi a creaţiei, la aşezarea pe făgaşuri ferme a producţiei naţionale, critica în stare pură neavînd, după părerea lui Ion Cantacuzino, nici o valoare. De-a lungul istoriei artei a şaptea, numai existenţa unei interdependenţe dialectice între critică, teorie şi creaţie a putut duce la rezultate artistice exemplare. « Interesul manifestat pentru film şi nivelul la care el situează raportul dintre acest interes şi cel manifestat pentru alte arte, gradul de informaţie al criticii în funcţie de momentul mondial al « artei a şaptea», pe scurt, cultura cinematografică şi suportul teoretic al criticilor de film dau măsura exactă a locului ocupat de cinematograf în momentul respectiv al culturii naţionale» (*Critică, teorie şi creaţie în istoria filmului*, în S.C.I.A., seria Teatru, muzică, cinematografie, t. 19, 1972, nr. 1). Tocmai pentru ca locul ocupat de cinematografia autohtonă în ansamblul culturii noastre să se situeze cît mai sus a militat Ion Cantacuzino de la începutul activităţii sale publicistice şi pînă în ultima zi a vieţii. Pentru acel film românesc despre care încă din 1934 scria profetic că « va fi un film artistic sau nu va fi deloc». Pentru filmul românesc de azi şi creatorii lui cărora le recomanda mereu schimbul fertil de idei, rigoarea intelectuală, ţinuta estetică. « O participare comună la dezbateri teoretice despre film, la controverse şi polemici poate fi fertilă chiar numai prin constatarea nivelului luărilor de poziţii sau a eventualei abţineri de la orice atitudine, fiindcă acestea pot constitui simptomele capacităţii de a pune la baza creaţiei o solidă pregătire teoretică şi o credinţă estetică, a măsurii în care orgoliul unui creator inhibă capacitatea sa de obiectivitate şi îi închide calea progresului, a măsurii în care eroarea unui critic provine din lipsa unei acoperiri teoretice sau a măsurii în care eroarea unui creator nu provine dintr-o dezinteresată pasiune pentru o anumită concepţie estetică» (*ibidem*).

Preocupările sale de o varietate şi o amplitudine rar întîlnite în zilele noastre (medicină, literatură, teatru, cinema, filozofie), formaţia sa lăuntrică, datele temperamentale, totul îl împiedica pe Ion Cantacuzino să se menţină în coordonatele, considerate prea strîmte,

ale unei stricte specializări. Dintre toate aceste profesii (sau profesii de credință), filmul îi era incontestabil cel mai drag. Dar, ar fi fost imposibil unei asemenea tumultuoase naturi să rămînă multă vreme doar critic, fie chiar și de film. Critica nu a reprezentat pentru el decît *una* din modalitățile posibile de manifestare ale unui om de excepție, ce avea în permanență ceva de spus semenilor săi.

« Premiul Criticii », acordat post-mortem, în decembrie 1975, de Asociația cineaștilor, a încununat astfel o viață dedicată în bună parte nu numai propășirii cinematografiei naționale sau esteticii, teoriei și istoriografiei artei a șaptea, ci mai presus de orice *Ideii* de cinema, căreia i s-a consacrat cu o pasiune inegalabilă acela care a fost doctorul Ion Cantacuzino.

*

Una din observațiile cele mai pertinente cu privire la caracterul de artă al cinematografului rămîne încă — perpetuată de la o generație de intelectuali la alta — aceea că filmul datează, devine repede, mult mai repede decît alte forme artistice, anacronic, desuet. Pe de altă parte, scrierile despre cinematograf ca artă — timide la început, apoi mai consistente încercări de statornicie a unei poetici autonome a filmului — s-ar părea că nu au aceeași soartă: mai exact, ele își păstrează, într-o măsură, actualitatea și eficiența. Se strecoară, astfel, aici un paradox, probabil doar aparent, ca toate paradoxurile, cum susținea Pasolini, deoarece, așa cum nu se poate afirma că toți cretanii sînt mincinoși, tot așa devine jenant să se sentențieze că toate filmele datează, mai ales dacă nu se constată că toți teoreticienii ori esteticienii cinematografului s-au înșelat atunci cînd au crezut în valoarea artistică a acestuia. Ceea ce echivalează cu a crede, în continuare, că un film poate să fie operă de artă, chiar dacă — să presupunem — nici unul n-ar fi fost pînă acum.

La un asemenea paradox, care nu e exclusiv semantic, ne îmbie să reflectăm *Uzina de basme*, « eseu » de Ion Cantacuzino (Editura « Universala » Alcalay și Co., 1935), ale cărui idei și materiale, potrivit notei finale, au fost « alese, regrupate și reorganizate aci după norme noi, și completate cu considerații inedite » și care « au fost întrebuințate fragmentar și parțial în articole de critică publicate în ziarul *Viitorul*, în revistele *Fapta*, *Excelsior*, *Teatru și cinema*, *România literară*, *Arta și omul*, între anii 1930 și 1935, precum și în cronicile cinematografice rostite la postul Radio București în cursul anilor 1932—1943 ». După *Curs de cinematograf* de D. I. Suchianu — avînd un demers și o structură de manual —, *Uzina de basme* este cea dintîi culegere, sistematică, de atitudini, polemici, opinii și analize, ca emanație a unui critic militant de specialitate. Sistematizarea e « a posteriori », dar tocmai de aceea demonstrează o certă coerență atît de *credo* estetic fundamental, cît și de argumente particulare, aplicate de la caz la caz, și chiar dacă titlul capitolului introductiv pare relativ pretențios — « Realitatea cinematografului sau Elementele unei filosofii a cinematografului » —, întreaga carte e străbătută de un patos și de un etos critic exemplare, emblematice pînă în zilele noastre. Impresionează, la fiecare pagină, calitatea intelectuală a afirmațiilor și disjuncțiilor, gustul și solida informație estetică ale autorului (student și, imediat după aceea, în 1931, licențiat în filozofie), lecturile de filme și de texte exegetice întreprinse cu sensibilitate, viziunea rațională și demofilă a funcției social-educative a cinematografului și a criticii de cinema, lipsa oricărei trufii snobe, ca și a oricărei demagogii populiste. Un sănătos bun simț, deopotrivă comun și estetic, echilibrează judecățile și face pledoariile sau diatribele convingătoare. În aparatul critic, sumar, nu se menționează, ca filmologi, decît Seymour Stern, J. G. Auriol și Émile Vuillermoz, dar, direct și indirect, gîndirea lui Cantacuzino a fost influențată de « esteticile » unui Delluc, ale unui Balázs Béla sau Pudovkin, dar și ale inițiatorului Canudo (de la a cărui *L'Usine aux images* pleacă însuși titlul eseului), autorul nostru păstrîndu-și însă capacitatea de a reelabora de sine stătător anumite poziții, care-și păstrează prospețimea și care, acum patruzeci de ani, se situau, ca mentalitate desigur, în avangarda publicisticii românești și, s-ar putea spune fără exagerare, europene.

Elementele constructive, constantele teoretice pozitive ies în evidență încă de la prima lectură. Bunăoară, conceptul de specific: « Un film e cu atît mai bun cu cît e mai „cinematograf" » (p. 23). Anticipînd propunerile structuraliste (ale unui Metz, în primul rînd), Cantacuzino afirma că imaginile cinematografice « depășesc „ilustrațiunea", căci nu importă ce

reprezintă ci cum reprezintă» (p. 27), idee clarificată și completată în pasajele care susțin, în spiritul «întoarcerii la realitatea fizică» a lui Kracauer, valoarea documentară a celor mai multe pelicule de ficțiune sau respingschematismul altora: «... mulți din cei care caută să creeze, vrînd să generalizeze, adîncindu-și personagiile, nu parvin decît să le transforme în scheme abstracte, reci și fără puncte de contact cu spectatorul... Prefer personagiul-om, personagiul-entitate» (p. 54).

Apar apoi, cu oarecare insistență, laitmotivul filmului ca «artă de reducere la esențial și nu de dezvoltare inutilă» (p. 143) sau ca «artă de discreție și reținere, în care obiectivul subliniază și nu actorul» (p. 68), precum și elogiul detaliului: «... Și toate acestea redate prin nuanțe subtile, prin tonul unui cuvînt sau prin gestul care îl subliniază, prin aproape nimic. Un nimic de o imensă putere de sugerare și expresie. Adică un nimic foarte cinematografic» (p. 126). Viguroase și clarvăzătoare rămîn, raportate la momentul elaborării, dar și la cel actual, intuițiile cu privire la raportul real dintre literatură și film (cu pledoarii în favoarea deliteraturizării filmului), la diversificarea genurilor, la rolul regizorului: «Scenariu, actor, imagine (adică decor și lumină), montaj, toate trebuie să treacă prin mîna lui. Un film e opera regizorului său» (p. 44).

Prin supleţea caracterizării — mai ales că se citesc pentru prima oară în românește — remarcabile sînt consideraţiile sintetice din capitolul «Evoluție», unde Cantacuzino reamintește valorile cristalizate ale cinematografului, pînă în 1930: «Chaplin îi dăduse <artei filmului> adîncime de gîndire și lirism al individualității. Griffith îi descoperise virtualitățile amănuntului, Gance lirismul situației, Lang, Mille, Eisenstein și alții lirismul massei, Murnau, Vidor, Lubitsch, Feyder și alții încă îi aduseseră fiecare contribuția lor îmbogățitoare» (p. 59). De asemenea, în continuare, sub titlul de capitol «Geografie», pline de o pregnantă vioiciune se arată a fi definițiile date unor «școli» naționale, de la cea germană prehitleriană («Germanii au fost cei dintîi care au căutat să realizeze efortul unei creațiuni estetice de o ordine nouă»), la cea americană («înțeles social» și «perfecțiunea jocului actorilor săi», cu un singur grav defect: «excesul de vedete»), la filmul sovietic («meritele infuziei de sînge nou pe care filmul rusesc a săvîșit-o în arta cinematografului», «expresivitatea din raccourci-urile filmelor unui Pudovkin sau Eisenstein»), și, firește, la filmul românesc, ale cărui probleme cheie sînt puse în potrivit relief: «... noi trebuie să ne convingem că filmul românesc va fi un film artistic sau nu va fi deloc... Filme artistice, care să însemne o căutare cinematografică și o afirmare a artei românești, sînt singurele pe care putem aspira să le producem. Pentru aceasta se cere însă un singur lucru: un om care să dea viață artei cinematografice autohtone. Pînă cînd nu-l vom fi găsit, pînă cînd o producțiune de artă nu va fi dovedit că avem la îndemînă o personalitate creatoare în cinematograf, care să poată face aici o școală și care să reprezinte pentru străinătate autoritatea artistică a filmului românesc, e inutil să aruncăm totul pe lipsa de bani sau de studiouri» (p. 169—170). În paragraful «Premise pentru o industrie cinematografică națională», Cantacuzino revine la ideea studioului și o relansează, ca un diagnostician precis și lucid, indicînd și unica soluție viabilă: «În adevăr, ceea ce lipsește în primul rînd țării noastre pentru fondarea unei industrii cinematografice este un *studio* pentru luarea de vederi<...> acest studio trebuie să fie un *studio al statului*, adică un studio care să-și poată îngădui luxul de a nu urmări cîștiguri materiale mai mult decît este necesar pentru a susține cheltuielile sale de exploatare și întreținere» (p. 227).

În sfîrșit, în capitolul conclusiv, scris întru justificarea titlului întregii cărți, Cantacuzino insistă asupra caracterului colectiv al cinematografului, din punct de vedere estetic și sociologic: «Și cum cinematograful este o artă prin esență și prin efect colectivă și colectivizantă, căci născută din efortul unei colectivități și avînd ca rezultat colectivizarea spectatorilor adică solidarizarea lor simultană în cadrul aceluiași sentiment, rezultatul social al acestui fenomen psihologic e ușor de întrezărit» (p. 237). Vizionar și liric, ultimul aliniat e închinat viitorului cinematograf național. Iar pentru cei care, într-o zi, vor voi să facă film românesc, e bine <...> să nu uite că cinematograful e instrumentul ideal pentru a concretiza, în imagini, lumea fantastică și minunată a basmelor noastre, și viața de basm a munților, a apelor și a plaiurilor noastre» (p. 238).

Lectura *Uzinei de basme*, inclusiv a portretelor unor actori ca Chaplin, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jannings etc., este atașantă, ca ton și farmec al persuadării, și deosebit de utilă, ca document treaz, inteligent, al decisivilor ani '30 din istoria cinematografului mondial și românesc. O nouă apariție a acestei cărți — în spiritul avut în vedere de autorul însuși, adică o reeditare « cu adăugiri și comentarii în perspectiva evoluției filmului în cei 40 de ani care au trecut de la publicarea primei ediții, această reeditare, cu prilejul împlinirii a 80 de ani de la crearea cinematografului, se va intitula *Uzina de basme, an 80*» — ar fi un eveniment editorial și cultural, prin care cititorul contemporan ar putea măsura anvergura, probitatea, consecvența și eleganța gîndirii unuia din fondatorii eseisticii cinematografice românești. Ca titlu, *Uzina de basme, an 80* mai are șansa unei acoperiri: anul acesta se aniversează 80 de ani de cinematograf în România, dintre care o bună jumătate cuprinde, la loc de frunte, fundamentala contribuție a lui Ion Cantacuzino, al cărui efort — așa cum lăsa să se întrevadă « Parafraza în loc de prefață» — n-a fost inutil. Și datorită lui Cantacuzino, publicul nostru de cinema va fi mai bun, mai puțin ușor de păcălit, mai critic.

DATE NOI DESPRE TURNEELE ACTORULUI GHERMAN POPESCU ÎN TRANSILVANIA ŞI BANAT (1874–1875)

În vreme ce renumitul cîntăreţ popular I. D. Ionescu — ajuns pînă la Viena — se înapoia din triumfătorul său turneu şi dădea — pentru a doua oară — spectacole ce amuzau publicul din Budapesta [1], apoi pe cel din Banat [2], un alt conducător de echipă teatrală, pe nume Gherman Popescu, se încumeta să treacă grabnic Carpaţii, însoţit de cîţiva actori entuziaşti, hotăriţi să înfrunte orice piedici ce se vor ivi în drumul lor.

De la început trebuie să spunem că numitul actor, ce se intitula « director de teatru din Ploieşti », nu era de o talie artistică deosebită, aşa cum nici însoţitorii săi nu aveau talentele strălucite ale celor conduşi de marii înaintaşi (Pascaly, Millo şi I. D. Ionescu). Cu toate acestea, actorii din trupa lui G. Popescu, în turneele întreprinse, au fost călăuziţi — în primul rînd [3] — de dorinţa fierbinte de a întîlni pe cei « de dincolo », pe obidiţii lor fraţi de sînge, cărora să le împărtăşească din simţirea lor sinceră, compătimitoare şi să le aducă mîngîiere cu frumuseţea artei lor. De aceea, chiar dacă n-au avut parte de manifestările de simpatie deosebit de călduroase, de banchete şi de toasturi înflăcărate, care au încheiat spectacolele date de marii deschizători de drumuri artistice, se poate totuşi afirma că şi actorii conduşi de Gherman Popescu au fost aproape peste tot bine primiţi, uneori aplaudaţi cu mult entuziasm [4] şi sprijiniţi, după posibilitate, de românii vizitaţi.

Despre turneele realizate de trupa lui G. Popescu s-a scris foarte puţin [5] pentru că nu s-a cercetat nici măcar materialul informativ existent în periodicele româneşti. Dealtfel, chiar acele date relevate de istoriografii teatrali au fost prezentate nesistematic.

În cele ce urmează ne propunem să relevăm date noi, culese din periodicele româneşti, şi să stăruim asupra informaţiilor şi comentariilor presei germane, acestea din urmă aflate în cursul cercetărilor noastre în Biblioteca Muzeului Brukenthal din Sibiu.

Socotim că prin utilizarea lor se va putea *reconstitui* — cel puţin în linii mari — *itinerarul* parcurs de trupa lui G. Popescu în anii 1874 şi 1875. De asemenea, că materialul pe care-l prezentăm va contribui la stabilirea exactă a *repertoriului* şi la cunoaşterea *aprecierilor* făcute de cronicarii vremii, atît în ce priveşte valoarea artistică şi educativă a pieselor, cît şi a modului în care acestea au fost interpretate de actori. În sfîrşit, cele aflate ne oferă posibilitatea de îndreptare a unor erori strecurate în paginile dedicate actorilor de care ne ocupăm.

Date biografice despre Gherman Popescu nu prea avem şi nici măcar nu ştim de unde a venit şi s-a stabilit la Ploieşti, apoi la Bucureşti. Este posibil ca şi acest actor să fi fost originar din Transilvania, de prin părţile Abrudului [6], şi să fi trecut Carpaţii în vremea adolescenţei, ca Aron L. Boba (Bobescu) sau I. D. Ionescu şi alţii.

În afară de turneele întreprinse în Transilvania şi Banat, aflăm din unele periodice româneşti [7]

[1] A se vedea *Familia*, nr. 18 din 5/17 mai 1874, p. 215.

[2] A se vedea *Familia*, nr. 23 din 9/21 iunie 1874, p. 276.

[3] Considerăm deci exagerată afirmaţia că turneele lui G. Popescu ar fi din categoria celor întreprinse « mai mult pentru a-şi afla o pîine ». (Cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 576.) Desigur, interesul material, ca, dealtfel, şi la marii actori, n-a fost neglijat, deoarece turneele peste Carpaţi, mai ales, erau legate de mari cheltuieli cerute de întreţinerea şi de transportarea trupei teatrale.

[4] A se vedea darea de seamă din *Familia*, nr. 44 din 10/22 noiembrie 1874.

[5] Despre Gherman Popescu au scris: — Ştefan Mărcuş, *Thalia română — Contribuţii la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene*, Timişoara, 1945, p. 282 (14 rînduri). Autorul se ocupă mai întîi de turneul din 1875 şi apoi de cel din 1874. — Maria Protase şi Georgeta Antonescu, *Turnee româneşti în Transilvania între 1864—1900* (II), în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, series Philologia*, f. 2/1965, p. 75—76, sub titlul: *Prima trupă ploieşteană în Transilvania şi Banat (1874)*. În acest studiu s-au strecurat următoarele erori: la p. 75, numele corect al actorului e Petculescu, nu Pătrulescu, iar un alt actor avea numele I. Henţiu, nu Henţiuşu; la p. 76, piesa: *Moartea lui Tunsu haiducul* e de Iorgu Caragiale, nu de V. Alecsandri, iar comedia *Fata cojocarului* de Dumitru Sc. Miclescu, nu de M.S. — Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 576—577, la scurta indicare a popasurilor trupei nu ţine seamă de anii în care s-au făcut, iar informaţiile pe care le dă sînt incomplete.

[6] La presupunerea aceasta ne îndreaptă o corespondenţă trimisă din Cîmpeni ziarului *Albina* la 22 decembrie 1874/3 ianuarie 1875 semnată « Un amic martore » (vezi p. 159).

[7] A se vedea *Familia*, nr. 39 din 25 mai/6 iunie 1880 şi nr. 41 din 7/19 octombrie 1884. De asemenea, *Gazeta Transilvaniei*, nr. 39 din 15/27 mai 1880, p. IV.

și din alte scrieri[8] despre numitul actor următoarele: în vara anului 1880, cu o trupă mică, face un turneu la Cernăuți pentru două reprezentații, iar în toamna anului 1884 intră în trupa lui Nicolae Hagiescu, fost societar la Teatrul Național.

La București, angajîndu-se « cîntăreț de șansonete », apărea pe scenă « cu jobenul cenușiu și cu un porumbel pe umăr »[9]. Mai aflăm că în vara anului 1895 cînta în localul lui Mitică Georgescu din strada Cîmpineanu[10].

Trupa lui G. Popescu, care face două turnee peste Carpați, în anii 1874 și 1875, conform indicațiilor din *Familia*[11] și *Hermannstädter Zeitung*[12], era compusă din opt persoane: două actrițe și șase actori[13].

Repertoriul trupei era compus din 24 de piese, din care: două drame propriu-zise, trei drame-comedie (?), iar celelalte 19, adică marea majoritate, erau comedii ușoare și vodeviluri de dramaturgi români[14]. S-au mai jucat și cîteva piesete mai ușoare, după cum ne indică chiar titlul lor[15].

Precizăm că primul turneu a fost mai lung decît al doilea, căci, fiind început în iunie 1874, se prelungește pînă la finele lunii februarie 1875. Al doilea, după datele pe care le avem, s-a desfășurat de la începutul lunii mai[16] pînă la finele lunii iunie 1875.

Primul turneu. Gherman Popescu pornește la drum cu trupa sa pe la finele lunii mai 1874, căci la 5 iunie solicita magistratului din Brașov o autorizație « pentru trei reprezentații »[17].

Prezența actorilor în acest oraș — unde face primul popas — e semnalată numai de periodicele românești[18], pe cînd cel german nu-i amintește deloc în acest an.

Din ziarul *Orientul latin*[19], care se ocupă mai pe larg de acest turneu, aflăm că trupa lui G. Popescu a dat numai trei reprezentații: duminică 26 mai/7 iunie, joi 30 mai/11 iunie și joi 6/18 iunie 1874. După ce enunță titlul[20] tuturor pieselor jucate, cronicarul[21] de la citatul ziar, în cele trei dări de seamă, relevă calitățile interpretative ale conducătorului trupei. Acesta — scrie cronicarul — « au documentat că este un actor foarte bun, căci prin o caracterizare exactă și prin desteritatea în acțiuni și-a secerat repețite aplause a⟨le⟩ publicului ». Stăruie pentru sprijinirea trupei, precizînd că « teatrul român la poporul ⟨de⟩ dincoace de Carpați este o necesitate supremă »[22].

Gazeta Transilvaniei[23] consemnează și ea că reprezentațiile trupei lui G. Popescu « dovediră o abilitate escelentă în artea sa, secerînd aplause numeroase ». Apoi, anunță că trupa « va migra și prin ⟨. . .⟩ Ungaria », dar nu dă vreo precizare, ca și revista *Familia*. Nu se știe deci pe unde a mai zăbovit trupa — timp de aproape o lună —, după ce a plecat din Brașov. Poate că a cutreierat prin satele din jurul Brașovului, ai căror locuitori erau dornici de a vedea teatru român.

Ocolind Sibiul, probabil pentru că aici dădeau spectacole alte formații teatrale, la 24 iulie 1874 sosește la *Alba Iulia*.

Despre reprezentațiile ce avură loc aici, cu începere din 25 iulie 1874, informații prețioase

[8] Ioan Massoff, *I. D. Ionescu de la Iunion*, București, 1965, p. 50.

[9] *Ibidem.*

[10] Idem, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 371.

[11] A se vedea *Familia*, nr. 44/1874, p. 530.

[12] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 17 din 21 ianuarie 1875, p. 77.

[13] Lista actorilor: D. Gherman Popescu, directorul trupei, Elena Popescu, soția sa, d-ra Carp, N. Constantinescu, G. A. Petculescu, viitorul director al primei trupe de actori profesioniști din Ungaria și Transilvania între 1878 și 1889, I. Hențiu (sufleur), G. Tovescu (probabil Ionescu) și Ionin.

În lista publicată de ziarul german, conducătorul trupei e trecut « D. G. Popescu ». Prima inițială pare să indice că numele complet al actorului era Dumitru Gherman Popescu. Dealtfel și cronicarul de la *Orientul latin*, în dările de seamă din numerele 18 și 21/1874, uneori îl numește numai « D-l Gherman ».

[14] Piesele jucate în cele două turnee: *Adam și Eva și potopul lui Noie*, dramă cu cîntece în 3 acte de G. P⟨opescu⟩.; *Blestemul românului pe patul de moarte asupra străinului*, dramă de Șt. Velescu; *Moartea lui Tunsu haiducul*, dramă-comedie cu cîntece în 3 acte de Iorgu Caragiale; *Furiosul sau omul trădat de femeie*, dramă-comedie în 2 acte, cu cîntece, adaptare de C. Caragiale, după *Don Quijote*; *Țiganul milițian*, dramă-comedie în 2 acte, cu cîntece, de G. Popescu; *Coroana lui Ștefan cel Mare sau Doi surzi*, comedie națională într-un act cu cîntece, de V. Alecsandri; *Cuiul din perete*, comedie originală într-un act de V. Alecsandri; *Paraclisierul sau Florin și Florica*, comedie națională cu cîntece în 2 acte de V. Alecsandri; *Fata cojocarului*, comedie originală într-un act de D. St. Miclescu; *Cocoana Chiriță întoarsă de la Paris*, comedie de salon în 2 acte de M. Millo; *Vlăduțul mamei sau Copilul răsfățat*, comedie națională în 2 acte de I. Lupescu; *Țiganii din țeară sau Mireasa nebună*, comedie cu cîntece în 2 acte de G. P⟨opescu⟩.; *Hărțăganul sau Însurătoarea nebunilor*, comedie-vodevil în 2 acte de D. Baronzi; *Grecii din țeară*, vodevil în 2 acte de V. Alecsandri; *Tata și fata sau Acul și fata*, comedie originală de G. Popescu; *Timp vechi și timp nou*, tablou național în versuri de St. Mihăilescu; *Păcurarul Ardealului*, cantonetă națională de G. Popescu; *Țăranul și boierul*, vodevil în 2 acte de M. Pascaly; *Jidovul cu marfă*, cantonetă comică; *Prînzul cu urechi fripte*; *Petecarul parizian*, comedie; *Cimpoiul dracului*, comedie cu cîntece, localizare de E. Carada; *Vrăjitoarea Oltului* și *Cîntecul tuturor mizeriilor.*

[15] De ex. piesele: *Prînzul cu urechi fripte* și *Vrăjitoarea Oltului.*

[16] Credem că informația din *Orientul latin* (nr. 16/22 februarie st. v., 1875, p. IV, se referă tot la primul turneu, căci trupa s-a reîntors la finele lunii aprilie 1875, pentru al doilea turneu.

[17] I. Massoff, *op. cit.*, vol. II, p. 577.

[18] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 40 din 14/26 iunie 1874, p. IV; *Orientul latin*, nr. 18 din 29 mai/10 iunie, p. 72; 19 din 1/13 iunie, p. 76 și 21 din 8/20 iunie 1874, p. 84; *Familia*, nr. 23 din 9/21 iunie 1874, p. 276.

[19] A se vedea numerele menționate la n. 18.

[20] La prima reprezentație actorii s-au prezentat cu piesa: *Țiganul milițian*, cu cîntecul satiric *Desperatul* și cu alte cantonete comice; la reprezentația a doua s-au dat *Petecarul parizian*, *Prînzul cu urechi fripte* și *Vrăjitoarea Oltului*; la reprezentația a treia s-a jucat drama *Moartea lui Tunsu haiducul.*

[21] Dările de seamă sînt scrise probabil de I. Al. Lapedatu, colaborator principal al ziarului, profesor la Brașov, care, încă din anul 1869, și-a manifestat în public interesul pentru crearea unui teatru național pentru românii de peste Carpați (a se vedea *Familia*, nr. 35 și 42/1869, p. 409—410 și 493—494; de asemenea nr. 31/1870, p. 361—362).

[22] A se vedea *Orientul latin*, nr. 19/1874.

[23] A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. cit. la n. 18.

ne dă I. V. Barcianu [24] în darea sa de seamă, apărută în *Familia* [25]. Acesta face aprecieri elogioase atît în privinţa pieselor, « bine alese » spre a fi jucate, cît şi asupra jocului actorilor, care au fost răsplătiţi de publicul numeros cu « însufleţite şi repetate aplause ». Cronicarul nu uită să consemneze că şi străinii care au participat la reprezentaţii au trebuit să recunoască «fără rezervă *buna şcoală* a acestei trupe şi neîndoita calificaţiune a dirigintelui ei ».

Potrivit asigurării date de acelaşi recenzent, de la Alba Iulia trupa a plecat la *Deva*, pentru a da şi acolo mai multe reprezentaţii . Menţionăm că aici, în 10 şi 11 august 1874 [26], era fixată cea de-a XIII-a adunare generală a Asociaţiei transilvane pentru literatura română şi cultura poporului român, care reunea pe fruntaşii vieţii politice şi culturale din provincia asuprită.

Pentru ca să ajungă la Deva tocmai în zilele specificate, e foarte probabil că G. Popescu s-a oprit mai întîi la *Haţeg*, localitate pe care istoriografii teatrali n-au trecut-o în itinerarul actorului, deşi popasul trupei e menţionat de *Familia* într-o notă scurtă [27].

Dintr-un anunţ publicat de ziarul *Albina* [28] aflăm că actorii au programat « unele representaţiuni în *Lugoşiu*, începînd de marţi » (20 august/1 septembrie 1874). Despre acestea, pînă în prezent, n-am găsit nici o recenzie, dar *Familia* [29], într-o notiţă, menţionează că trupa a jucat într-adevăr la Lugoj în primele zile ale lunii septembrie 1874.

Tot în ziarul *Albina* [30] am întîlnit două ample corespondenţe publicate sub titlul *Thalia română*, privitoare la reprezentaţiile date la *Cacova* [31] şi la *Timişoara*[32].

Ambele corespondenţe cuprind frumoase cuvinte de laudă pentru modul cum actorii şi-au îndeplinit datoria, apoi se subliniază că şi ţăranii de pe acolo « se arată foarte însufleţiţi pentru teatru ». În urmă, se exprimă mulţumiri adînc simţite pentru « plăcerea, mîngăierea şi încurajarea » oferite lor de actori [33].

Despre popasul mai îndelungat de la Timişoara, făcut desigur după trecerea prin *Oraviţa* [34], cele mai ample relatări le găsim în *Familia* [35], în recenzia semnată cu iniţiala *u*, sub care se ascundea, probabil, poeta Emilia Lungu. Recenzenta dă titlul pieselor jucate, numele actorilor şi cîteva scurte — dar favorabile — aprecieri asupra interpretării. Cele mai multe elogii i se aduc lui G. Popescu, care a dovedit, mai cu seamă în comedii, că are « rutină, joacă natural şi cu multă vervă »; apoi, cuvinte de bună apreciere are şi faţă de soţia acestuia, dar mai multe faţă de actorul N. Constantinescu « un june cu talent, cu o iubire sacrificatorie către artă, cu o figură sveltă, mlădioasă, c-un limbagiu elegant, cu o măiestrie în mişcări». În încheiere se menţionează că « toate piesele fură urmărite de complacerea publicului. . . » şi că actorii şi directorul trupei au fost « de nenumărate ori aplaudaţi cu entuziasm, cu mulţime de buchete, între cari şi o coroană ornată cu o poezie de d-ra Emilia Lungu » [36].

Plecînd din Timişoara, actorii s-au îndreptat probabil spre unele localităţi din nord-vestul ţării, unde — în cursul lunii noiembrie 1874 — vor fi dat cîteva reprezentaţii teatrale.

Dintr-o corespondenţă trimisă ziarului *Albina* [37] în 22 decembrie 1874/3 ianuarie 1875 înţelegem că, la data de 20 decembrie 1874/1 ianuarie 1875, G. Popescu, împreună cu trupa sa, se afla la Cîmpeni, în Munţii Apuseni, o altă localitate nerelevată de istoriografii de teatru. Aici îşi înmormîntează el fetiţa, pe nume Elena, răpusă de boala zisă « angina difteris ». « Amicul martore », care semnează astfel corespondenţa trimisă, ne mai informează că nenorocirea pomenită l-a lovit pe directorul Popescu tocmai cînd el se afla cu trupa şi familia sa în Cîmpeni. Se deduce astfel că, mai devreme, el dăduse aici cîteva reprezentaţii. Nu e exclus ca, mai înainte de a intra în Cîmpeni, să fi dat reprezentaţii în Abrud şi Roşia Montană, două localităţi învecinate.

Trupa a plecat din Cîmpeni pe la începutul anului nou 1875 şi, după cîteva zăboviri prin

[24] I. V. Barcianu, avocat în Alba Iulia, era un atent observator al mişcării teatrale din Transilvania. A se vedea şi *Începutul artii teatrale la noi*, în *Familia*, nr. 16 din 21 aprilie/3 mai 1874, p. 188.

[25] A se vedea *Familia*, nr. 31 din 11/23 august 1874, p. 367—368.

[26] *Ibidem*.

[27] A se vedea *Familia*, nr. 35 din 8/20 septembrie 1874, p. 419—420.

[28] A se vedea *Albina*, nr. 63, din 18/30 august 1874.

[29] A se vedea *Familia*, nr. 34 din 1/13 septembrie 1874, p. 407.

[30] A se vedea *Albina*, nr. 82 din 7/19 noiembrie 1874, p. III.

[31] Autorul corespondenţei semnate cu iniţiala Y arată că în 8 octombrie 1874 — şi poate în zilele următoare — s-au reprezentat piesele: *Paraclisierul sau Florin şi Florica; Furiosul; Coroana lui Ştefan cel Mare; Cuiul din perete; Tata şi fata sau Acul şi fata*. Aceste reprezentaţii au fost, după spusele corespondentului, « de mare însemnătate, de mare bucurie şi de o suvenire neuitaveră. . .». Despre conducătorul trupei scrie: « . . . pe d-l Popescu e greu a-l critica, deoarece îşi cunoaşte chiamarea. Însemn numai deci că cu toţii l-am admirat şi numai cu greu ne poturăm despărţi de d-sa».

[32] Corespondentul care semnează cu iniţiala *Z* se ocupă de reprezentaţiile de la Timişoara. Nu specifică zilele cînd ele au avut loc, dar dă în parte titlul pieselor jucate. Despre actori scrie: « . . . d-l şi d-na Popescu şi d-l Constantinescu sunt sublimi în rolurile lor». La sfîrşit recomandă trupa « atenţiunii şi sprijinului fraţilor Români din toate părţile, căci D-l Popescu ni face nouă un serviţiu mare. . .».

[33] A se vedea ziarul citat la n. 30.

[34] *Ibidem*.

[35] A se vedea *Familia*, nr. 44 din 10/22 noiembrie 1874, p. 530, care dă şi titlurile pieselor jucate: la reprezentaţia I, de luni, 21 sept./2 oct., s-a recitat mai întîi poezia *Disperatul*, apoi s-au jucat piesele: *Coroana lui Ştefan cel Mare* şi *Cuiul din perete*; la reprezentaţia a II-a, de marţi 22 sept./3 oct., s-au dat piesele: *Crisnicul sau Florin şi Florica* şi *Fata cojocarului*; la cea de-a III-a, din 24 sept./5oct. (joi), s-au jucat piesele: *Fata cojocarului* (pentru a doua oară) şi *Moartea lui Tunsu haiducul*; la ultima reprezentaţie, a IV-a, de simbătă 26 sept./7 octombrie 1874, s-au dat: *Cocoana Chiriţa întoarsă din Paris* şi *Ţiganul miliţian*.

[36] A se vedea *Familia*, nr. citat la n. 35.

[37] A se vedea *Albina*, nr. 95 din 29 decembrie 1874/10 ianuarie 1875, p. III.

alte localități, la 21 ianuarie 1875 face popas la *Sibiu*.

Despre reprezentațiile date aici, informații scurte, dar valoroase ne furnizează periodicele locale: *Telegraful român* [38] și *Hermannstädter Zeitung* [39]. Astfel, din « Fremdenliste » (lista străinilor), publicată de ziarul german, aflăm numele actorilor sosiți și înregistrați pe data de 21 ianuarie 1875 la hotelul « Römischer Kaiser ». Din anunțurile și dările de seamă apărute în cele două ziare putem stabili că trupa lui G. Popescu — în primul turneu — a dat la Sibiu cinci spectacole, și anume: duminică 24 ianuarie, marți 26 ianuarie, vineri 29 ianuarie, duminică 31 ianuarie și marți 2 februarie 1875. Titlurile pieselor jucate sînt trecute la capitolul « Note » [40].

Întrucît era vorba de o trupă românească, era firesc ca asupra reprezentațiilor date *Telegraful român* să publice dări de seamă — în număr de trei — cu aprecieri elogioase la adresa actorilor. În mod deosebit e lăudat conducătorul trupei, care, în piesa jucată la a doua reprezentație, « a dovedit că e măiestru perfect al rolei și în propunere și în mișcări ». De asemenea, e elogiat și actorul N. Constantinescu, și aceasta tocmai pentru reprezentația la care publicul sibian — mai exigent decît cel din alte localități — n-a participat în mod mulțumitor, ceea ce a și provocat o polemică [41]. Succesul artistic de la acea reprezentație a determinat pe conducătorul trupei ca, « la dorința comună » (a publicului), piesa *Moartea lui Tunsu haiducul* să fie jucată pentru a doua oară marți 2 februarie 1875.

În darea de seamă asupra ultimelor spectacole, cronicarul constată cu satisfacție că directorul trupei și actorul N. Constantinescu « au dat în toate piesele probe de talent și desteritate de artist » [42].

Periodicul german n-a rămas indiferent nici față de această trupă, căci, pe lîngă prompta anunțare a spectacolelor, a făcut și o succintă dare de seamă asupra primelor reprezentații. E drept că aprecierile asupra pieselor nu concordă întru totul cu cele făcute de periodicul român, totuși cronicarul german are și el cuvinte de laudă față de directorul trupei și față de actorul N. Constantinescu pentru modul cum și-au interpretat rolurile [43].

După cum ne informează *Telegraful român* [44], de la Sibiu trupa a plecat la Brașov pentru noi spectacole. Prezența ei aici e consemnată de ziarul *Gazeta Transilvaniei* [45], dar și de periodicul german *Kronstädter Zeitung* [46]. Din relatările acestora aflăm că reprezentațiile au avut loc în zilele de marți 9, vineri 12 și duminică 14 februarie 1875. Ziarul german dă și titlul pieselor jucate pentru două reprezentații, apoi în încheiere scrie: « Societatea a dat la Sibiu mai multe reprezentații și e de sperat ca, deoarece dă sigur aici numai trei reprezentații, să aibă o asistență numeroasă » [47].

Cu aceste spectacole date la Brașov ia sfîrșit primul turneu al trupei lui G. Popescu.

Al doilea turneu (1875). Pe la finele lunii aprilie 1875 G. Popescu trece din nou Carpații, de astă dată « cu o trupă nouă din București », ca să dea « representațiuni naționale » în *Rășinari* și *Sibiu*, după cum citim într-un anunț publicat de *Telegraful român* [48].

Materialul informativ păstrat de periodicul local e atît de sărac, încît pentru acest turneu nu putem ști cu precizie componența trupei noi și nici numărul exact al reprezentațiilor date. Totuși, cu completările din cotidianul german *Hermannstädter Zeitung* [49], am putut stabili următoarele date:

Prima reprezentație — cu două piese scurte [50] — a avut loc luni 3 mai 1875, *în colaborare* cu trupa germană condusă de Fr. Dorn, ce se afla atunci

[38] A se vedea *Telegraful român*, nr. 4 din 12/24 ianuarie, p. 16; nr. 5 din 16/28 ianuarie, p. 20; nr. 6 din 19/31 ianuarie, p. 24 și nr. 6 din 23 ianuarie /3 februarie 1875, p. 28.

[39] A se vedea ziarul *Hermannstädter Zeitung*, nr. 17 din 21 ianuarie, p. 77; 19 din 23 ianuarie, p. 85; 21 din 26 ianuarie, p. 97; 22 din 27 ianuarie, p. 101; 24 din 29 ianuarie, p. 109; 25 din 30 ianuarie, p. 113 și 26 din 1 februarie 1875, p. 121.

[40] Piesele jucate la reprezentația I: *Țiganii din țeară sau Mireasa nebună* și *Cuiul din perete*; la cea de-a II-a *Moartea lotrului Tunsu din România*; la cea de-a III-a: *Adam și Eva* și *Potopul lui Noie*; la cea de-a IV-a: *Furiosul sau omul trădat de femeie* și *Blestemul Românului pe patul de moarte asupra streinului*, iar la ultima reprezentație (a V-a) s-au jucat piesele: *Moartea lotrului Tunsu* (pentru a doua oară) și *Vrăjitoarea Oltului*.

[41] A se vedea *Albina*, nr. 4 din 16/28 ianuarie 1875, p. IV, și 6 din 26 ianuarie/7 februarie 1875, p. III.

[42] A se vedea *Telegraful român*, nr. 7/1875, p. 28.

[43] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 22 din 27 ianuarie 1875, p. 101; la rubrica « Romänisches Theater »: « Die ambulante Theatergesellschaft aus Ploiești unter der Leitung G. Popescu's begann den Cyklus ihrer Vorstellungen auf der hiesigen Bühne am 24. Januar mit der Aufführung zweier Possen: *Die Zigeuner des Vaterlandes* oder *Die verrückte Braut*, und *Der Nagel in der Wand*. Beide Stücke bewegen sich auf dem Gebiete der niederen Komik und ersetzen den Mangel an Handlung durch komische Scenen. Gestern wurde *Der Tod des Räubers Tunzu*, eine dramatische Comödie mit Gesang, vom Bukarester Schauspieler und Theaterdichter Caragyali aufgeführt. Auch dieses Stück entspricht den Anforderungen der heutigen Bühne nicht, denn Ernst und Scherz gehen gemischt durch die ganze Handlung und verrathen den Anfang der Kunst. <...> Wir unterlassen es für diesmal in eine nähere Kritik der einzelnen Darsteller einzugehen und konstatiren blos im Allgemeinen die wahrhaft klassische Komik des Herrn Constantinescu, sowie die treffende Charakterdarstellung des Herrn Direktors Popescu.

Das Haus war verhältnissmässig gut besucht und es dürfte der Besuch bei besserer Kost zunehmen ».

[44] A se vedea *Telegraful român*, nr. 7/1875.

[45] A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 7 din 26 ianuarie/7 februarie 1875, p. IV.

[46] A se vedea *Kronstädter Zeitung*, nr. 20 din 5 februarie 1875 la rubrica « Lokales ». Piesele jucate: la reprezentația din 9 februarie *Coroana lui Ștefan cel Mare* și *Țiganii din țeară*; la reprezentația din 12 februarie s-a dat drama *Adam și Eva* și *Potopul lui Noie*.

[47] *Ibidem*.

[48] A se vedea *Telegraful român*, nr. 31 din 20 aprilie/2 mai 1875, p. 124.

[49] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 101 din 3 mai, p. 469, 102 din 4 mai, p. 473 și 115 din 21 mai 1875, p. 537.

[50] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 101/1875, p. 469, care a anunțat următoarele piese românești: *Timp vechi și timp nou* și *Păcurarul Ardealului*; de asemenea piesa germană *Liebestyrranei*.

în Sibiu [51]. Despre această reprezentație numai ziarul german publică a doua zi o notiță [52].

O altă reprezentație, anunțată de cele două ziare locale[53], a avut loc vineri, 21 mai 1875, în Pavilionul Hermann din « suburbiul Josefin ». Ziarul românesc mai făcea cunoscută intenția directorului trupei de a da o serie de reprezentații în numitul pavilion, în fiecare marți și vineri. Ca să atragă publicul la spectacol, se mai anunța că, între acte, dirijorul orchestrei locale, pe nume Berti, « va esecuta *Carnevalul de București* și *Doina română*, precum și alte piese » [54].

Despre spectacolul din 21 mai 1875, *Telegraful român* scrie următoarele rînduri: « Din piesele anunțate joi ‹20 mai 1875-n.n.›, *Coroana lui Ștefan cel Mare* a reeșit ‹reușit-n.n.› mai bine, publicul a fost foarte puțin » [55]. Totodată, se anunța o reprezentație pentru duminică 23 mai 1875, tocmai în ziua cînd la Sibiu se deschidea Conferința națională care avea să hotărască asupra atitudinii politice a românilor transilvăneni față de alegerile dietale [56]. După această reprezentație cronicarul sibian nu se mai ocupă de trupa lui G. Popescu, iar notița apărută în *Familia* [57] amintea doar că artiștii « au dat în decursul lunei trecute ‹iunie-n.n.› mai multe representațiuni teatrale prin unele orașie ale Transilvaniei ». Dar o corespondență — nesemnată — trimisă din Năsăud la 25 mai/6 iunie 1875, apărută în *Orientul latin* [58], ne aduce precizarea că, în cursul lunii iunie, trupa lui G. Popescu a dat acolo nouă reprezentații, specificînd totodată și piesele jucate [59].

Referindu-se la trupă, corespondentul găsește că, exceptînd pe director și pe actorul Bobescu, toți ceilalți sînt « începători sau mai bine ‹zis› ospeți a ‹i› Thaliei române ». Despre unele piese are rezerve serioase, ca unele ce erau « puțin acomodate pentru publicul din Năsăud ». De aceea, îi « recomandă » lui G. Popescu « să fie mai cu atențiune la alegerea pieselor », să țină seamă de anumite considerente[60] și de « scopul și oficiul teatrului ». Îndeamnă pe actori să se formeze ca atare și să aibă mereu în vedere că « studiul și lectura serioasă » sînt necesare în cariera lor. Își exprimă dorința ca actorii mai mari (Millo, Pascaly, Alexandrescu ș.a.) să formeze *o singură trupă* itinerantă, care apoi « ar înălța vaza și renumele Thaliei române la adevărata glorie » [61] *(subl. ns.)*. În urmă, laudă pe elevii (studenții) din orchestra locală pentru că « au contribuit mult la delectarea publicului ascultătoriu ». Acestor tineri le mai adresează cîteva sfaturi bune, care de vor fi ținute în seamă le asigură reușita și progresul în arta muzicală.

Din ampla dare de seamă aflăm că în ziua de 24 iunie 1875 trupa lui G. Popescu s-a îndreptat spre Bucovina.

Din prezentarea turneelor întreprinse de trupa lui G. Popescu peste Carpați se desprinde constatarea că, în general, spectacolele date au fost reușite și bine apreciate.

Desigur, succesele și rezultatele trupei ar fi fost mai bune dacă Gherman Popescu ar fi inclus în repertoriul său și cîteva drame istorice naționale, care, după cum știm, erau mai pe placul publicului românesc transilvănean [62]. Putem însă afirma că arta scenică observată la actorii din trupa lui G. Popescu a influențat pozitiv pe « junii » români de peste Carpați în privința modului de interpretare a acelorași piese, care, de acum, intrau tot mai mult în repertoriul echipelor de diletanți în continuă formare.

Așa fiind, trupa lui Gherman Popescu a contribuit și ea la mai buna cunoaștere a dramaturgiei naționale, la educarea și la formarea gustului estetic al spectatorilor români și, în sfîrșit, la dezvoltarea mișcării teatrale în Transilvania și Banat.

Ion V. Boeriu

[51] *Ibidem*, dar și nr. 122 din 29 mai 1875, p. 569.

[52] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 102 din 4 mai 1875, p. 473, la rubrica *Theater*; « Die deutsch-romänische Melange, womit die Direktion gestern aufwartete, hatte keine besondere Zugkraft und so mussten die kleinen Piecen des Herrn *Popescu*, wie nicht minder das deutsche Quartett, welches die *Liebestyrranei* sprach, vor ziemlich leeren Bänken spielen. . . »

[53] A se vedea *Telegraful român*, nr. 36 din 8/20 mai 1875, p. 138 și *Hermannstädter Zeitung*, nr. 115 din 21 mai 1875, p. 537.

[54] A se vedea *Telegraful român*, nr. citat.

[55] A se vedea *Telegraful român*, nr. 37 din 11/23 mai 1875, p. 148.

[56] A se vedea *Albina*, nr. 26 din 27 aprilie/9 mai 1875, p. II.

[57] A se vedea *Familia*, nr. 25 din 22 iunie/4 iulie 1875, p. 296.

[58] A se vedea *Orientul latin*, nr. 46 din 18/30 iunie 1875.

[59] Tot după ziarul amintit mai sus piesele jucate au fost următoarele: reprezentația I: *Vlăduțul mamei sau Copilul răsfățat*; *Coroana lui Ștefan cel Mare*; a II-a: *Furiosul sau Omul trădat de femeie*; *Fata și acul*; a III-a: *Adam și Eva și Potopul lui Noie*; a IV-a: *Țiganii din țeară sau Mireasa nebună și Jidovul cu marfă* (probabil Herșcu boccegiul); a V-a: *Cîmpoiul dracului și Prînzul cu urechi fripte*; a VI-a: *Peticarul Parisului și Blăstămul Românului asupra străinilor*; a VII-a: *Moartea lui Tunsu haiducul*; a VIII-a: *Paraclisierul și Vrăjitoarea Oltului*, iar la a IX-a s-au dat: *Țăranul și boierul*, apoi bucățile muzicale *Doi ochi* și *Adio la Năsăud*, improvizate de G. Popescu.

[60] A se vedea *Orientul latin*, nr. citat, p. 183—184: « . . . recomandăm d-lui Popescu ‹. . .› să se acomodeze după pusețiunea sociale, facultatea intelectuale și gradul de cultură a‹l› ascultătorilor, să facă destingere între piese de salon și piese pentru popor. . . ».

[61] *Ibidem*.

[62] A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 40 și 41/1870, citate în studiul nostru *Trupa lui Millo la Brașov și Sibiu (1870)*, SCIA, Seria teatru, muzică, cinematografie, t. 17, 1970, nr. 1, p. 84.

GEORGE DIMA, CTITORUL BIBLIOTECILOR MUZICALE ROMÂNEȘTI DIN BRAȘOV

Între multiplele eforturi pe drumul propășirii culturii și artei pe meleagurile Transilvaniei, *Asociația pentru literatura română și cultura poporului român* (Astra), înființată în 1861, reprezintă o școală ce a fundamentat o măreață operă de ridicare socială și culturală a românilor transilvăneni. În ansamblul manifestărilor inițiate pentru răspîndirea culturii pe înțelesul celor mulți, teatrul și muzica încep să cunoască o stare înfloritoare; în principalele orașe, ca și în tîrgurile și satele transilvănene se înființează, după 1850, numeroase reuniuni corale, al căror repertoriu urmărea în mod deosebit oglindirea impresionantelor evenimente de care era preocupată societatea de atunci, precum și apropierea de arta populară, « expresie fidelă a vieții și aspirațiilor celor mulți »[1]. Reprezentanți de seamă ai culturii românești, ca Timotei Cipariu, George Barițiu, Ion Slavici, întemeiază și conduc societăți culturale renumite, tipăresc ziare și reviste în ale căror pagini militează pentru cunoașterea faptelor de istorie, artă și cultură națională.

O reuniune corală nou înființată însemna pentru organizatori atît grija abordării unui repertoriu adecvat, cît și cea a păstrării și circulației acestuia. Așa stînd lucrurile, trebuie înțeles că toate reuniunile corale sau instrumentale din Transilvania, înființate sau îndrumate de muzicieni de frunte — în cele mai multe cazuri —, au avut în preocuparea lor și au și realizat constituirea unei biblioteci muzicale proprii. Activitatea bibliotecilor sau arhivelor, chiar datele legate de funcția de bibliotecar sau arhivar, trecute în regulamentul de funcționare al fiecărei reuniuni, reprezintă o temă ce ne interesează în mod deosebit, ea furnizîndu-ne documente valoroase de istoria muzicii [2]. Că organizatorii vieții muzicale din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea țineau seama de această activitate ne-o mărturisește și Ciprian Porumbescu [3], ca participant la Serbarea de la Chizătău: « Nu pot încheia fără să amintesc că Societatea de lectură și cea de cîntări din Lugoj a avut fericita idee de a împărți cărți alese românești în valoare de 100 fl., între care multe coruri » [4]; iar Emanoil Bucuța, mult mai tîrziu, avea în vedere pentru dezvoltarea bibliotecilor românești și a fondului lor muzical nu numai depozitarea partiturilor, ci și efectuarea de culegeri de folclor muzical pe care le dorea cît mai grabnic realizate [5].

În atmosfera generală de cultivare a muzicii în Transilvania, Brașovul și-a cîștigat un bun și meritat renume. Orchestra orășenească, Societatea filarmonică, reuniunile de cîntări, corurile școlare, corul bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, Conservatorul de muzică « Astra », cît și alte societăți culturale românești, maghiare și germane și-au marcat existența prin diverse manifestări muzicale, concerte, despre care s-au păstrat mărturii în colecții și biblioteci muzicale [6].

În acest moment de înflorire a vieții artistice locale se înfiripează și « Reuniunea de gimnastică », în al cărei act de naștere se menționează: « În toamna anului 1863 mai mulți români cu semțiu bunu din Brașovu la propunerea D-lui tecnicu Nicolae Teclu și pătrunși de însemnătatea cea mare a gimnasticei pentru dezvoltarea puterilor fisice cîtu și spirituale ale omului și vezîndu cum s'a introdusu această disciplină la toate popoarele civilisate ale Europei și că se privește ca o parte întregitoare a educațiunei tenerimei, s'au svatuitu între sine asupra modului, cum s'aru putea acesta introduce și la români » [7].

După o amplă propagandă în rîndurile publicului brașovean, acțiune desfășurată mai întîi de la om la om, apoi și prin felurite circulare, inițiatorii « Reuniunii de gimnastică » se întîlnesc la 6 decembrie 1863 și aprobă statutele acestei asociații culturale din al cărei program desprindem următoarele obiective: « 1. Exerciții gimnasticale 2. Conveniri colegiale 3. Excursiuni și 4. Gimnasturi publice »[8].

Pentru ceea ce ne-am propus să prezentăm, socotim a menționa că activitatea desfășurată în cadrul « convenirilor colegiale » reprezintă sîmburele din care au încolțit și s-au dezvoltat mai tîrziu atît reuniunea corală brașoveană, cît și valoroasa bibliotecă muzicală sau « Secțiune muzicală » — cum o întîlnim menționată în registrul de inventar pe anii 1884—1897 privind activitatea de consti-

[1] Constantin Catrina, *Probleme de etnografie și artă populară în dezbaterea revistei « Transilvania »*, în *Centenarul revistei « Transilvania »*. Sesiune de comunicări, 11—12 mai 1968, Biblioteca « Astra », Sibiu, 1969, p. 71. Vezi și Doru Popovici, *Muzica românească*, București, 1966, p. 17.

[2] Constantin Catrina, *Biblioteci muzicale brașovene în prima jumătate a secolului XX*, comunicare la sesiunea jubiliară prilejuită de sărbătorirea a 25 ani de învățămînt universitar la Brașov, în 13—14 februarie 1974; idem, *Contribuții la cunoașterea bibliotecii muzicale a Reuniunii de gimnastică și cîntări din Brașov*, în *Cumidava*, 1970, IV, p. 489.

[3] Ciprian Porumbescu însuși susține în fața Comitetului parohial al bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului că, pentru buna activitate a corului respectiv, este necesar să se prevadă în buget suma de 1 000 fl. anual, din care 400 fl. pentru retribuirea corului, 60 fl. pentru materialul muzical, iar pentru ostenelile lui 540 fl. în calitate de conducător al corului. Vezi Ion Colan, *Ciprian Porumbescu și Brașovul*, în *Mitropolia Ardealului*, an. 9, 1964, nr. 6—8, p. 448.

[4] Longinus, *Serbarea de la Chizetеu*, în *Gazeta Transilvaniei*, 1882, nr. 31, 14/26 septembrie, p. 3.

[5] Emanoil Bucuța, *Biblioteci muzicale*, în *Muzica românească de azi*, ed. îngrijită de prof. Petre Nițulescu, București, 1939, p. 943.

[6] Chiar și în situația constituirii unor biblioteci muzicale particulare, cercetătorul trebuie să recunoască în acestea un instrument pus la îndemîna închegării unei documentații asupra formațiilor muzicale. De asemenea, au importanță scrisorile sau însemnările de pe multe partituri.

[7] Arh. St. Brașov. Registrul de protocol al Reuniunii românești de gimnastică din 8 octombrie 1863, 17 mai 1878.

[8] Ibidem. Protocolul Siedințieloru Reuniunei Românești de Gimnastică — Brașiovu din 8 octombrie, 1863 — 17 mai 1878.

tuire a fondului muzical. Dealtfel, chiar în primii ani de existență a acestei societăți, cu ocazia inventarului întocmit la 15 martie 1868, în ceea ce privește instrumentele muzicale întrebuințate, « fiind de față meșteri competenți », se înregistrează printre altele și un clavir și « note pentru cor în prețul de 250 florini » [9].

Este de la sine înțeles că « Reuniunea română de gimnastică și cîntări » avea nevoie să-și îmbogățească repertoriul. Astfel a început o vastă activitate artistică, materializată în repetiții și apoi reprezentații, o preocupare crescîndă pentru însușirea unui repertoriu — după posibilitățile formației — cuprinzînd lucrări corale cu o puternică rezonanță națională și în același timp de educare muzicală a publicului. George Dima, după ce este ales la 17 octombrie 1873 în unanimitate ca dirijor al acestei reuniuni, arată în cea de-a doua ședință de comitet, din 9 mai 1875, că « Pentru a deștepta felulu pentru arta muzicală în publicul românu și a ridica renumele Reuniunei, este decisu a da pe socoteala sa un concertu cu membri corului cu următoriu program: W. A. Mozart, Luipi, Venzano, Gade » [10].

Cercetînd o bună parte din lucrările referitoare la istoria și cultura brașoveană mărturisim că investigațiile noastre nu au găsit puncte de reper privitoare la evoluția colecției de note muzicale a reuniunii. Chiar în lucrarea de sinteză a lui Ion Mușlea [11] nu se menționează acest așezămînt de cultură brașovean; dar dacă biblioteca Societății de diletanți « Progresul » din Făgăraș avea, pe lîngă cele 100 de volume (cărți), și 82 de piese muzicale[12], se poate aprecia că fondul de note muzicale al « Reuniunii române de gimnastică și cîntări » din Brașov trecuse de peste 2 000 de titluri, cu o valoare aproximativă de 1 000 florini. Desigur că atît Ion Mușlea, cît și ceilalți cercetători ai vieții culturale brașovene au avut în vedere, în ce privește dezvoltarea bibliotecilor, în primul rînd constituirea și activitatea unităților cu fond de carte obișnuit.

Dar, cum arătam mai înainte, odată cu creșterea activității coralei brașovene, se dezvoltă cu fiecare an și biblioteca ei muzicală. În 1871, la 20 februarie, cu ocazia stabilirii sumelor bugetare pe anul citat, se menționează că 30 florini vor fi repartizați pentru note. Cu ocazia inventarului desfășurat în același an, se menționează: « Note pentru cor procurate în anul 1871 în prețiu de 62 florini ». Creșterea valorii de inventar a lucrărilor muzicale achiziționate într-un singur an o putem atribui și unor donații realizate pe parcursul anului, metodă folosită pentru îmbogățirea fondului de note respectiv.

De-a lungul anilor, sumele repartizate pentru dezvoltarea bibliotecii muzicale, copiatul de note etc. variază între 25 și 80 florini.

[9] Ibidem. Fondul Reuniunei de gimnastică și cîntări. Inventarul Reuniunei de gimnastică, 1874—1884, fila 1.

[10] Ibidem.

[11] Ion Mușlea, *Contribuții la cunoașterea bibliotecilor românești ale orașelor din Transilvania pînă la Unire*, Cluj, 1935; idem, *Date noi privitoare la cunoașterea bibliotecilor românești ale orașelor din Transilvania*, în *Probleme de bibliologie*, vol. II, București, 1967, p. 119.

[12] Gemma Zinveliu-Donea, *Cinci secole de muzică vocală*, în *Astra*, an. V, 1970, nr. 1 (44), p. 13.

[13] D. G. Kiriac, *Pagini de corespondență*, ed. îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, 1974, p. 134—135.



Fig. 1. — George Dima (1847—1925), în anii maturității. Colecția familiei Dima, Brașov.

Activitatea fără preget a conducătorilor reuniunii, alături de cea a renumiților săi dirijori: Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu, Niki Popovici, dar mai ales a lui George Dima, în ce privește dezvoltarea unui fond de note, întocmirea unei biblioteci de specialitate, a dus în mod constant la creșterea renumelui colecției muzicale, atît pe plan local, cît și printre societățile de același gen din țară, care promovau un repertoriu românesc [13], și chiar și printre reuniunile de cîntări ale naționalităților conlocuitoare.

Cum s-a dezvoltat această bibliotecă aflăm din registrele de inventar ale reuniunii pe anii 1884—1897. Astfel, inventarul din 1897, după cele 19 poziții referitoare la pian, mobilier și instrumente muzicale, menționează partituri — 136 de titluri cu o valoare de 493,50 fl. —, întreaga avere a Reuniunii ajungînd la această dată la 1 184,85 fl.

Listele menționează: opere, operete, oratorii, lucrări simfonice și vocal instrumentale din repertoriul clasic și romantic.

Dintre compozitorii români — 29 de partituri — figurează G. Dima, Ciprian Porumbescu, Al. Flechtenmacher, G. Stephanescu, L. Frank, Iacob Mureşianu, G. Ventura, Nosievici şi V. Vasilescu.

După 1900, mai ales, donaţiile, achiziţiile de lucrări originale ale compozitorilor români între-

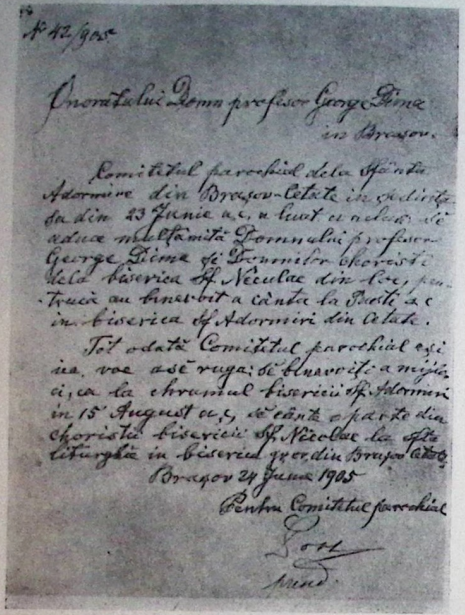


Fig. 2. — Facsimil al unei scrisori adresate lui George Dima de către Comitetul parohial al bisericii Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului.

gesc un fond deosebit de valoros. Inventarul fondului unor asemenea biblioteci nu cuprinde totalitatea partiturilor, multe fiind date în folosinţă de către autori conform unor înţelegeri [14], ca de exemplu fondul de note muzicale al regretatului cîntăreţ şi compozitor Nicolae Popovici, donat acum muzeului din Şcheii Braşovului.

Studierea unei asemenea biblioteci dezvăluie pe de o parte rolul compozitorilor înaintaşi în promovarea muzicii româneşti şi pe de altă parte circulaţia operelor lor în practica muzicală curentă.

Documentele cercetate de noi precizează că valoroasele lucrări originale ale compozitorilor şi dirijorilor reuniunii, bine cunoscute între coriştii şi conducătorii diferitelor formaţii din ţară, erau solicitate braşovenilor cu împrumut.

Iată, de pildă, în « 8 fauru 1880 », « Reuniunea română de cîntări şi muzică » din Oraviţa, prin preşedintele ei Ioan Novacu, solicită reuniunii din Braşov «quartete umoristice, satirice aranjate pentru coru bărbătesc » [15] (în speţă *Cisla* şi *Adunarea bătrînilor*, de Ciprian Porumbescu). Despre răspîndirea acestor lucrări vorbeşte şi o scrisoare semnată de Nastasi, prietenul lui Ciprian Porumbescu, care în 1880 scria unei persoane din ţară, încercînd să obţină nişte « drepturi de autor » în urma execuţiei piesei *Cisla*: « Compozitorul <. . .> deşi cu cei 15 fl. ce i s'a avisat pentru decopierea piesei numite, i s'a plătit lucrul <. . .> ar mai aştepta o remuneraţie şi pentru lucrarea sa spirituală, de orice aceasta i este unicul venit din această operă » [16].

Mai multe documente precizează că braşovenii nu numai împrumutau, dar şi primeau note muzicale de la diferitele reuniuni corale în vederea dezvoltării repertoriului şi a bibliotecii lor. O scrisoare adresată de D. G. Kiriac lui George Dima [17] confirma primirea Rapsodiei de Brahms pentru a fi copiată şi propunea o listă de coruri, din care Dima urma să aleagă: *Peste deal*, de I. Vidu, orchestrat de Castaldi; *Imnul românismului*, pentru cor mixt şi orchestră, de Castaldi, (« cere voci multe şi puternice », adăuga Kiriac); *3 coruri* de Paul Ciuntu (« Stil nemţesc. Sînt frumoase. Al 3-lea cor e greu ca intonaţie »); *Ţiganii*, de G. Hüe; *Saltarello*, de Saint-Saëns.

Un an mai tîrziu, un alt document dovedeşte circulaţia vie a materialului muzical între biblioteci şi relaţiile strînse ale braşovenilor cu corala « Carmen », încă în primii ani ai secolului: «Dl. G. Dima, dirijorul Reuniunii noastre de muzică — se precizează într-o scrisoare din 1911 adresată Societăţii corale « Carmen » — a fost zilele trecute la Bucureşti, unde convenind cu Dl. D. G. Kiriac dirigentul Societăţii Corale « Carmen », a obţinut de la Dl. Kiriac consimţămîntul ca Societatea « Carmen » să pună la dispoziţia Reuniunii noastre unele din bucăţile muzicale ce le posede » [18]. Urmează o listă în care stau alături: *Valurile Dunării*, de I. Ivanovici, şi un madrigal de Gastoldi, Marş din *Ruinile Atenei* de Beethoven, şi diverse piese de N. Gade şi G. Cucu.

Am stabilit calea de constituire a fondului de note muzicale pentru Reuniunea braşoveană ca fiind donaţiile, achiziţiile şi împrumutul între reuniunile corale; trebuie relevată aci şi munca modestă de copiatori de note dusă de conducătorii reuniunii, ca şi de alţi muzicieni care au ajutat în mod substanţial la dezvoltarea acestei biblioteci muzicale braşovene.

O contribuţie însemnată a avut în acest sens şi librarul-editor Ioan Ciurcu, care, urmărind pre-

[14] Ion Colan, *Ciprian Porumbescu şi Braşovul*, în *Mitropolia Ardealului*, an. 9, 1964, nr. 6—8, p. 451.

[15] Arh. St. Braşov. Fondul Reuniunei de gimnastică şi cîntări pe anii 1863—1883.

[16] Ibidem. Fondul Reuniunei de gimnastică şi cîntări pe anul 1880, fila 16.

[17] Arh. bibliotecii din Şcheii Braşovului. Dosarul corului bisericii Sf. Nicolae.

[18] Arh. St. Braşov. Fondul Reuniunei de gimnastică şi cîntări pe anul 1911, fila 1 (adresa cu nr. 11/1911—1912).

ocupările concetăţenilor săi, a susţinut prin activitatea sa editorială reuniunea locală. În registrele de cheltuieli ale societăţii găsim numeroase însemnări: « Librarului Ciurcu pentru diverse piese muzicale ». Tot prin editura Ciurcu, conducerea reuniunii braşovene îşi tipărea afişele concertelor şi « convenirilor colegiale », programele de sală, invitaţiile etc. Chiar şi biletele de spectacol ale reuniunii se vindeau prin librăria editorului Ciurcu. Dealtfel librăria Ciurcu din Braşov « a constituit mijlocul cel mai important de răspîndire a cărţii româneşti din Transilvania <. . .>. Pentru Ardealul de atunci, supus legilor cenzurii, cartea românească — *implicit cea muzicală* <*subl. n.*> — adusă de Ciurcu avea şi valoarea unui simbol » [19].

La acelaşi editor conducerea reuniunii obişnuia în general să tipărească, în paginile programului de sală, toate textele lucrărilor vocale executate într-un concert. Se mai păstrează pînă astăzi textele traduse în româneşte ale unor opere muzicale ca: *O noapte în Granada*, *Cruciaţii*, *Povestea Rozei*, *Paulus*, *Crăiasa ielelor*, *Mama lui Ştefan cel Mare* şi multe altele, toate aceste programe sau textele de sine stătătoare făcînd şi ele parte din biblioteca Reuniunii. Fără îndoială că includerea textelor în programul de sală a constituit pentru acea vreme un mijloc de răspîndire a poeziei, contribuind la dezvoltarea gustului pentru arta naţională şi universală.

Folosind — după cum am arătat — metode variate în dezvoltarea fondului de note muzicale, « Reuniunea de gimnastică şi cîntări » din Braşov a avut şi meritul de a fi stimulat creaţia locală. Dacă întemeierea primei biblioteci gimnaziale româneşti se leagă de numele lui George Barițiu [20], şi aceasta tot la Braşov, grija pentru organizarea,


FONDATĂ ÎN ANUL 1880.

CATALOGUL CĂRŢILOR

DIN

EDITURA

LIBRĂRIEI CIURCU BRASSÓ.

TIPOGRAFIA CIURCU & COMP.

1912

Fig. 3. — *Catalogul cărţilor* apărute în Editura Ciurcu, între care se numără şi multe din lucrările lui George Dima.

conservarea şi folosirea bibliotecii de partituri muzicale se număra printre meritele lui George Dima. Muzicianul, cunoscînd modul de organizare al societăţilor muzicale germane din oraşele în care studiase, metodele de lucru ale reuniunilor româneşti şi germane din Sibiu, în fruntea cărora contribuise la configurarea unei epoci de înflorire a vieţii muzicale româneşti din Transilvania, a dat noi impulsuri vieţii muzicale din oraşul copilăriei sale.


LIBRĂRIA ŞI MAGAZIN DE MUSICĂ

NICOLAE I. CIURCU

BRAŞOV.

1 kr

NICOLAE I. CIURCU

BRAŞOV.

Fig. 4. — Notă a librăriei şi magazinului de muzică Nicolae I. Ciurcu din Braşov către biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului.

[19] Ion Ciurea, *Fraţii Nicolae şi Ioan I. Ciurcu*, în *Astra*, 1971, nr. 11, p. 12.

[20] Ştefan Suciu, *George Barițiu, întemeietor şi sprijinitor al bibliotecilor şcoalelor româneşti din Braşov*, în *Revista bibliotecilor*, 1972, nr. 4, p. 227.

Interesat deopotrivă de afirmarea creației muzicale românești, dar și de organizarea vieții muzicale în principalele orașe ale Transilvaniei: Brașov, Sibiu și Cluj, George Dima inițiază o reorganizare a bibliotecii muzicale a corului bisericii Sf. Nicolae [21].

Numit în decembrie 1899 « dirigent » al corului bisericesc de la Sf. Nicolae [22], compozitorul primește însărcinarea de a întocmi un proiect de regulament, în care stabilește introducerea ordinii în materialul muzical al corului [23].

Dar formula de organizare a bibliotecii propusă de George Dima nu a fost luată în considerare de către comitetul parohial, așa încît în viitoarele solicitări scrise întîlnim aceeași idee. Astfel, în iunie 1901, alături de alte propuneri privind activitatea corului din Șchei, Dima scrie și aceste rînduri: « Mă rog să se dispună ca toate notele muzicale procurate să fie prevăzute cu ștampilă <. . .> și introduse într-un protocol, ca astfel să se pună bază la o bibliotecă muzicală în toată ordinea » [24].

Din toate documentele ce poartă semnătura: G. *Dima, dirijorul corului bisericii Sf. Nicolae* se degajă interesul muzicianului pentru îmbogățirea bibliotecii cu un fond valoros de creație muzicală românească. Alături de lucrările lui Musicescu, Ciprian Porumbescu, Ucenescu, Kiriac, Gheorghe Cucu, Timotei Popovici, A. Sequens și alții, cele mai multe dintre volumele bibliotecii muzicale poartă semnătura compozitorului brașovean George Dima, o suită de lucrări « de o reală frumusețe artistică, izvorîtă dintr-o absolută sinceritate a emoției creatoare » [25].



a



b



c



d

Fig. 5 a, b, c, d. — Ștampile ale bibliotecilor muzicale brașovene.

Tot lui G. Dima i se datorează și constituirea unui fond de partituri muzicale la gimnaziul « Andrei Șaguna » din Șcheii Brașovului, și listele enumerate în anuarul școlii [26] ne vorbesc despre activitatea componistică extrem de bogată a lui Dima și preocuparea sa pentru îmbogățirea repertoriului coral.

[21] Despre o etapă mai veche în istoria acestei biblioteci, dirijorul corului bisericii Sf. Nicolae din Șchei, Nicolae Popovici, informa Comitetul parohial în ianuarie 1895: « În anul 1892 provocat de On. Comitet a raporta, dacă există cumva vre-un arhiv a corului bisericesc, am dat ca răspuns o hîrtie, care conține numărul de peste 150 de piese partituri și în mare parte și voci singuratice pentru cîntărețiî corului, opuri ale celor mai aleși autori români. . . Cea mai mare parte a acestor compoziții au fost executate de corul condus de mine în fiecare duminecă și sărbătoare din an, cu nespusă muncă <. . .> dacă veți crede că cei 50 fl. votați în buget pentru musicalii ajung, apoi, voi răspunde, aceștia abia vor ajunge pentru decopierea vocilor singuraticilor cîntăreți azi 80 la număr. Hîrtia se rupe, trebuie anual reparaturi care toate pretind să fie acoperite din suma de 50 fl. » (Arh. bibliotecii din Șcheii Brașovului, Dosarul corului bisericii Sf. Nicolae).

[22] Arh. bibliotecii din Șcheii Brașovului, dosar nr. 61/69. Causa Dima (1899—1903).

[23] Ibidem.

[24] În regulamentul pentru corul bisericii Sf. Nicolae din Brașov-Șchei, fila 7, mai găsim următoarea mențiune: « Pentru materialul de note trebuincios, Comitetul parohial licuidează an de an o sumă de 100 cr., în cadrul căreia dirigentul se va îngriji de materialul necesar de note și va prezenta un raport comitetului despre suma întrebuințată și eventual rămasă necheltuită ». Arh. bibliotecii din Șcheii Brașovului, dosar nr. 61/69. Causa Dima (1899—1903).

[25] Zeno Vancea, *Muzica bisericească corală la români*, Timișoara, 1944, p. 47; Doru Popovici, *Muzica corală românească*, București, 1966, p. 341.

[26] Vezi *Anuarul XLIV—XLIX* al Gimnaziului pe anii școlari 1907—1908 pînă la 1912—1913.

Din an în an fondul partiturilor muzicale creştea, iar George Dima, care e şi custodele bibliotecii, aduna şi depunea aici, cu migala ce-l caracteriza, fiecare piesă corală ce-i purta semnătura, ca şi paginile de muzică corală ale predecesorilor şi contemporanilor săi. Documentele de arhivă ne dau posibilitatea să urmărim evoluţia acestei biblioteci muzicale, cu întreruperi însă, pînă la finele anului 1923, cînd acelaşi anuar consemnează: « Biblioteca muzicală constă astăzi din 140 de piese » [27].

Apelul din 1921 al doctorului Iosif Blaga, lansat cu ajutorul *Gazetei Transilvaniei* [28], prin care solicita tuturor cititorilor să contribuie la înapoierea cărţilor răzleţite confirmă trista situaţie în care se afla biblioteca muzicală a gimnaziului în urma devastărilor suferite în timpul primului război mondial.

Continuind activitatea lui George Dima, profesorul de muzică Nicolae Oancea [29] a reuşit să întreţină interesul pentru biblioteca muzicală de la « Şaguna », îmbogăţind fondul şi cu partituri de orchestră destinate ansamblului, cu acelaşi succes ca şi corul.

Fondul de note muzicale la care ne-am referit, păstrat, în bună parte, încă din 1948, în secţia muzicală a Bibliotecii judeţene din Braşov şi provenit de la *Reuniunea de gimnastică şi cîntări* « G. *Dima* », reprezintă o grăitoare pildă a dezvoltării muzicii româneşti din Braşov.



Fig. 6. — Ex libris aparţinînd lui George Ucenescu.

Continuarea activităţii muzicologilor privind « opera de stringere şi valorificare a documentelor muzicale »[30] din toate oraşele patriei rămîne o acţiune deschisă de mare actualitate, la care îşi pot aduce contribuţia în bună măsură şi bibliotecile noastre judeţene, fondurile liceelor de muzică, şcolilor populare de artă etc. Prin aceasta îndeplinim o datorie patriotică faţă de valoroasa moştenire a poporului român care a creat de-a lungul veacurilor pe teritoriul ţării noastre un tezaur de alese bogăţii materiale şi spirituale.

CONSTANTIN CATRINA

[27] *Anuarul LIX* al Gimnaziului pe anul 1922—1923, publicat de Iosif Blaga, Braşov, 1923, p. 33.

[28] Iosif Blaga, *Un apel...*, in *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1921, nr. 246, 11 noiembrie, p. 2.

[29] Constantin Catrina şi Mihai Manolache, *Momente din viaţa muzicală a Braşovului*, in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 22, 1974, nr. 1, p. 96.

[30] *Viorel Cosma, Manuscrisele muzicale româneşti în biblioteca Conservatorului Ciprian Porumbescu din Bucureşti*, in *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucureşti, 1969, p. 270; Constantin Catrina, *Despre o veche bibliotecă muzicală braşoveană*, in *Astra*, 1970, nr. 11, p. 18.

MIHAI IANCU VĂCĂRESCU, CRONICAR MUZICAL

Puţini dintre aceia care au citit sau auzit numele Claymoor ştiu că sub acest bizar pseudonim se ascundea, ca sub o mască de carnaval, Mihai Iancu Văcărescu, strănepot al lui Enăchiţă Văcărescu şi unchi al Elenei Văcărescu. E în parte explicabil: el nu ne-a lăsat eseuri filozofice sau de critică literară, nici poezii, nici romane care să se impună atenţiei urmaşilor şi să solicite pe istorici.

Cronicar al boierimii române de la sfîrşitul veacului trecut, scrisul său reprezintă o frescă expresivă de reală valoare a lumii în mijlocul căreia a trăit şi pe care, în coloanele efemere ale unui jurnal de limbă franceză, a oglindit-o neostoit aproape zi de zi, timp de 23 de ani.

Cu educaţia şi cu legăturile familiale pe care le avea, Mihai Iancu Văcărescu ar fi putut să facă o strălucită carieră diplomatică, politică; intrase în ierarhia administrativă pe înalta treaptă de director, ajungînd curînd prefect de Dîmboviţa, unde ar fi reuşit să facă avere, să se înscrie în istoria judeţului şi să aibă chiar statuie în grădina publică. Însă, atavism sau întîmplare, după scurt timp s-a retras din administraţie, n-a avut să mai audă de politică şi s-a dedicat artei scrisului, celui mai arid şi ingrat dintre domeniile ei, ziaristicii. Alegerea defineşte pe om, pentru că, sărac şi corect, se condamna astfel să trăiască din modestul salariu primit de la ziarul în redacţia căruia lucra. Căci, să nu uităm, Claymoor a fost contemporan cu Slavici şi Eminescu, iar patronii ziarelor din epocă, fie că aparţineau conservatorilor sau liberalilor, nu aveau vreo preţuire deosebită pentru colaboratorii lor, precum n-au avut nici pentru cei doi scriitori ca ziarişti; profesiunea de ziarist era considerată de mulţi o îndeletnicire dezonorantă.

Cînd a intrat în presă, Mihai Văcărescu nu mai era tînăr. Născut în anul 1848, ca fiu al lui Iancu Văcărescu şi al Ecaterinei — Catinca — din familia Cantacuzino-Paşcanu, păşise acum pragul maturităţii şi avusese timp să observe în adîncime societatea din care făcea parte, să-i cunoască tarele, să-şi formeze un scepticism şi o descurajare care se străvăd, uneori mai conturat, alteori mai estompat, în frazele viu colorate ale celor opt

mii de cronici pe care le-a redactat în timpul carierei sale.

Naș în ziaristică i-a fost Grigore Ventura, autor și critic dramatic, compozitor de romanțe și cronicar muzical, poligraful care, în 1880, scria cronica mondenă în *L'Indépendance roumaine*, ziar liberal în limba franceză, pentru societatea înaltă română și pentru străinătate. Ventura, considerînd că el însuși nu are un stil potrivit pentru acest gen de cronică, a propus lui Mihai Văcărescu să-i ia locul în redacție.



Fig. 1. — *Claymoor*. Fotografie de C. Szathmáry. Reprodusă după *Almanach du High-Life*, 1904, p. 4.

« Să nu uitați — i-a răspuns acesta acceptînd — că port numele Văcărescu și că un Văcărescu va scrie bine sau nu va scrie deloc » [1].

Și astfel, a început « Claymoor » să colinde sălile de teatru și de operă, concertele și saloanele protipendadei, unde, susținut de serioasa cultură dobîndită la liceul « Louis le Grand » din Paris, consemna conștiincios și atent, într-un stil pitoresc și evocator, nu numai trăsăturile caracteristice ale unei societăți în declin, ci și valoarea estetică a spectacolelor, uneori și portretele interpreților sau atitudinea publicului.

Ca un lampadofor al crezului Văcăreștilor, se adresează astfel boierimii: « Societatea care pretinde că iubește arta ar trebui să încurajeze pe artiștii noștri. E de ajuns să sosească în țară cea mai neînsemnată trupă și această societate dă năvală ca oile lui Panurge chiar și într-o șură. Sala Bossel, unde au fost masacrați ‹de către o trupă franceză — n.n.› Lecocq și Offenbach, era mereu plină. Pretutindeni teatrul național este sărbătorit; la noi nu-i frecventat și este defăimat. Fără șovinism, doamnelor și domnilor, mai întîi veți învăța limba voastră, pe care nu o știți, și apoi nu veți mai face să rîdă pe străinii care ne găsesc lipsiți de orice sentiment patriotic » [2].

Și această pagină nu este izolată; tema îl preocupă și Claymoor o reia într-o cronică din 13 octombrie a aceluiași an: « Lumea bună — nota la această dată — nu vrea, nu găsește de cuviință să încurajeze scena noastră națională. Zadarnic i se oferă toate noutățile posibile, rămîne surdă și-și îndreaptă pașii către orice trupă străină care sosește în capitală » [3].

Uneori Claymoor îndepărtează evantaiul de pe fața lumii bune și ne dezvăluie, ascunse în dosul lui, preocupările ei principale: jocul de cărți, clevetirea și adulterul: « Atunci, un tur la Cameră; nimic interesant ‹. . .›; la Senat la fel; nu mai rămîn decît cluburile. Se așează la o masă de joc și pînă la ora 7 blestemă regele de cupă ‹. . .›; după cafea își ia repede pălăria și se întoarce la masa verde » [4].

« Duminică, la recepția D-nei Elena Otetelișanu, a lipsit multă lume. În ajun ‹fusese recepție la ambasada germană — n.n.› plecaseră în zori și oboseala doborise și pe cele mai intrepide. Totuși, în jurul mesei cu ceai, conversația a fost foarte animată, mai cu seamă mulțumită trăncănelii ce se ivește totdeauna după un mare bal: toaleta doamnei X, corsajul prea decoltat al doamnei B, care purta buchet prins în mod ciudat prea sus de umăr și, mai cu seamă, eveniment surprinzător, ruptura doamnei X cu tînărul cutare, care părea foarte mîhnit. Și astfel mereu pînă la miezul nopții, oră la care toată lumea s-a retras » [5].

În scrierile sale societatea înaltă românească apare ca o replică, cu mici retușări, a acelei nobilimi neocupate și plictisite care se străduia să amuze pe obositul și abulicul Ludovic al XV-lea. Nu fără o instinctivă atracție spirituală, gîndul lui Claymoor se îndrepta mereu către acea epocă de decadență în care căuta elemente de comparație pentru frumoasele și elegantele boieroaice din timpul său. Privindu-le, i se părea că se desprind dintr-un tablou de Watteau sau La Tour, că numai unul din acești pictori ar fi putut fixa cu penelul ființa lor trecătoare și melancolia unei clase în declin, preocupată numai de distracție.

Claymoor a fost și el un pictor, dar în cuvinte, al acestei societăți care trăia într-o Arcadie străbătută doar de pasul morții. Într-o cronică, el contura un moment fugitiv al vieții în ce avea mai strălucit și încîntător; paleta lui verbală era bogată și

[1] În *L'Indépendance roumaine*, 15/28 iunie 1903, p. 1.
[2] Claymoor, *La Vie à Bucarest 1882—1883*, București, Ed. Theil și Weiss, ‹f.a.›, p. 160.
[3] *Ibidem*, p. 210.
[4] *Ibidem*, p. 159.
[5] *Ibidem*, p. 105.

adecvată redării realității în raporturile ei sensibile: « Doamna Elena Grădișteanu — consemna el într-unul din carnetele mondene — în rochie de catifea neagră, voalată de dantele; corsajul era așternut cu ancore și semilune în briliante; la braț, mai multe rînduri de brățări în care străluceau magnifice safire, rubine, briliante și turcoaze » [6].

Mulți au criticat stilul descendentului din Văcărești, neînțelegînd că termenii folosiți de ziarist, ca la orice scriitor, trebuie să corespundă subiectelor sale, i-au zeflemisit vocabularul și nu au simțit că prin cuvintele tehnice « de croitoreasă » pe care le întrebuința se exprima sensibilitatea unui pictor ce vibra, ca un oriental, la complexa varietate a coloritului și a formelor vestimentare.

Dar cînd relata un spectacol de operă sau un concert, el recurgea la cuvintele cele mai potrivite, precum ne putem da seama din următoarele cîteva citate extrase la întîmplare din cronicile sale: « primadona are o voce mare, caldă, bine timbrată și simpatică »; « vocea sa frumoasă, largă și profundă »; « o voce atît de pură »; « notele sînt clare și vibrează ca cristalul »; « registrul foarte întins este catifelat în acute »; « trilul este sigur și de o ușurință uimitoare »; « cavatina a fost atacată cu un brio impresionant »; « vocalizele tot atît de strălucitoare pe cît de uimitoare »; cu privire la cvartetul din *Rigoletto*: « fără să ofere multă varietate, armonia susține bine edificiul vocal »; « ritmul dă acestui ansamblu un antren cu totul excepțional »; « descrierea furtunii ‹din ultimul act al aceleiași opere› cu rafalele vîntului obținute cu ajutorul terțelor cromatice vocalizate de către cor cu gura închisă este armonie imitativă ». Nici stilul, nici limbajul său nu se deosebesc de al multora din cronicile muzicale de astăzi decît prin talentul literar. Căci Claymoor a fost totodată un cronicar muzical competent și un înzestrat minuitor al condeiului.

Uneori, ca în însemnarea despre *Olteanca*, operetă de Otremba și Caudela, se limitează la o relatare descriptivă și evocatoare de atmosferă, precizînd că nu vrea să împieteze asupra rubricii cronicarului muzical al ziarului. Dar cît de prețioasă este, prin amănuntele de spectacol pe care le dă, făcîndu-ne să trăim un moment din viața trecută a teatrului muzical românesc: « Sîmbătă seara — scrie entuziasmat — am avut la Teatrul național o adevărată premieră. Trupa română a jucat *Olteanca*. Eu aș dori să spun un cuvînt despre muzică, însă nu vreau să calc în domeniul amicului meu Arutnev ‹ pseudonimul lui Ventura — n.n.›. Voi spune numai că sala era plină de la galerie pînă la parter. Niciodată teatrul românesc n-a văzut o asemenea sărbătoare. Au fost refuzate cereri pentru sute de bilete. Spectatorii stăteau și în picioare, așezați unii peste alții pînă la sufocare, cuprinși de un mare entuziasm, și după fiecare act urmau ovații pentru autor.

Fără a împinge șovinismul pînă la a contesta valoarea celorlalte operete, cum făceau unele persoane în această seară, eu susțin că *Olteanca* este un mare succes și una din primele lucrări naționale de acest gen. Interpretarea, ținînd seama de mijloacele și timpul scurt pe care le-a avut montarea acestei piese, n-a fost rea. Nu uităm să felicităm pe directorul teatrului care, în ciuda piedicilor întîmpinate, a ținut să ne facă să ascultăm această operetă. Și a reușit: a dat ce trebuie și publicul l-a aprobat, dovedind-o prin aplauzele sale frenetice » [7].

Pablo de Sarasate, în plină glorie, dă în februarie 1882 două concerte în București, în sala Teatrului Național. « Lume puțină, dar aleasă — scrie Claymoor — ‹. . .›. În fotoliile de orchestră toți amatorii de muzică bună. Parterul este aproape plin. Sarasate este într-adevăr un mare artist. El face această cutie de lemn să exprime toate pasiunile inimii. Sub degetele lui, vioara plînge și surîde. Sînt momente cînd se pare că se aud voci omenești, iar el cîntă cu atîta grație și fără nici un efort. Nici o poză, nici cea mai mică afectație, simplu și sublim. Sala izbucnește mereu în aplauze. *Noc-*



Fig. 2. — *Claymoor*. Caricatură de N. Găină. Reprodusă după revista *Zeflemeaua*, an II, 1902, nr. 60.

turna de Chopin și *Ariile țigănești* provoacă un entuziasm delirant. Artistul este rechemat de cinci ori și aclamat cu furie. Domnul Sarasate excelează în genul patetic. Arcușul său este plin de pasiune. De la Sivori nu s-a mai văzut un asemenea artist » [8].

[6] *Ibidem*, p. 110.
[7] *Ibidem*, p. 88.
[8] *Ibidem*, p. 61 și 72.

Nu au fost mari instrumentiști, cîntăreți celebri, nu a trecut spectacol la opera italiană și apoi la cea română pe care Claymoor, cu un bun gust ales și cu ascuțit discernămînt, să nu-l prezinte cititorilor săi. Pe sub ochii lor se desfășurau calitățile concertistului, istoricul operei, informații despre premiera pariziană, detalii despre punerea în scenă și primii interpreți sau portretul compozitorului, unori impresionant de viu, cum este cel al lui Meyerbeer: « Era văzut în sală cu figura posomorită, blestemînd: acu măsura era prea precipitată, acu era prea lentă. Citeodată sărea peste balustradă, se suia la pupitru și începea să dirijeze el însuși orchestra. Adesea se cățăra pe scenă împingînd actorii, animîndu-i sau cîntînd cu vocea lui pițigăiată. Era teribil, nimic nu-i scăpa. De aceea era temut și urît » [9].

Iată cum, schițînd o paralelă între Massenet și Puccini, prezintă un spectacol cu *Manon*: « Muzica italiană diferă de cea franceză și prin caracter. Ea adoptă un ton prea serios pentru subiectul acesta, în timp ce compozitorul francez pe același subiect, eminamente franțuzesc, a compus o muzică foarte spirituală, care se adaptează perfect episoadelor libretului, redă foarte bine caracterele calde, patetice, pasionate în momentele dramatice; e o adevărată bijuterie, cizelată cu o mînă de maestru. Dar aceasta nu înseamnă că nu consider muzica din *Manon* de Puccini o operă de valoare, admirabil orchestrată, cu melodii fine care onorează pe autorul *Boemei* și al *Toscăi* ». După această introducere urmează analiza interpretului: « Tenorul Apostolu posedă o voce frumoasă, clară, întinsă, cu note înalte superbe. El frazează bine și jocul său foarte studiat și plin de foc a entuziasmat adesea pe auditori. Dar acest cîntăreț prezintă ciudățenii în emisiunea vocală. Avînd registrul mediu aproape nul, el abuzează de notele înalte și uneori are salturi vocale care agasează » [10].

Claymoor conturează în fraze lapidare nu numai considerații obișnuite despre caracterele muzicale ale operei reprezentate, interpretarea cîntăreților și succesul obținut, dar și poziția estetică, gustul publicului românesc de la acea dată. Cronica pe care o cităm mai jos este parcă și o critică anticipată — *mutatis mutandis* — la muzica « matematică » de astăzi: « Vineri <20 ianuarie 1899 — *n.n.*> doamna Elena Teodorini a cîntat la al doilea spectacol al său *Trubadurul*. Partitura lui Verdi s-a învechit, e chiar puțin demodată. Și totuși a fost încîntarea părinților noștri. Mi-amintesc că pe cînd eram copil, la toate pianele de prin saloane și la toate flașnetele, nu se cîntau decît melodii din această operă, pe atunci ridicată în slăvi.

Rafinații de astăzi consideră orchestrația slabă și moale. Dar la epoca *Trubadurul*-ui nu se inventaseră încă problemele muzicale și marii maeștri ai acelei vreme ca Bellini, Donizetti și Verdi în tinerețea sa, care aveau mai multă inspirație decît știință, puneau în armonii sublime preaplinul inimii lor, fără să fi recurs la aceste calcule matematice care dovedesc golul imaginației » [11].

Elenei Teodorini, pe atunci în culmea gloriei, îi dedică numeroase pagini vii și sugestive, din care putem extrage elemente pentru un portret:

« Doamna Teodorini a interpretat rolul Eleonorei, care pretinde o voce amplă și un mare joc dramatic <...>. Cînd cîntă ea seduce iar cînd joacă, emoționează. Vocea sa iese pură și vibrantă, iar aplauzele izbucnesc de pretutindeni. Toți șoptesc: ce școală, ce timbru, ce joc. În allegro vocalizele și iscusința ei sînt uimitoare <...> Scena cu *Miserere* este cîntată și jucată în stilul marii școli. Publicul este mișcat, iar cînd Eleonora cade sfîrșită la poarta închisorii în care este închis Manrico, aplauzele țîșnesc cu frenezie din toate părțile. Entuziasmul este la culme. Rechemările sînt frecvente. Duetul care urmează, cînd Eleonora, ca să scape pe trubadur, consimte să se căsătorească cu contele, este strălucit interpretat de către doamna Teodorini și domnul Delin » [12].

Extragem cîteva rînduri și din cronica scrisă pentru *Navareza* de Massenet: « Ce organ vocal bogat. Marea artistă lansează note înalte vertiginoase care par că planează în spațiu, apoi deodată coboară gama cu o agilitate armonioasă și ajunge la note de o frumusețe extraordinară. Ce să vă mai spun de jocul său? A fost atît de turburător, încît, la sfîrșit, sala se prăbușea sub aplauze » [13].

Iat-o acum pe Teodorini în *Hughenoții* de Meyerbeer: « Duetul de dragoste a încoronat strălucit succesul serii. În această superbă parte muzicală, divina a desfășurat toate calitățile marilor cîntărețe. Inflexiuni de voce pline de pasiune, fraze nuanțate într-o manieră delicată, fineță de intonație, note înalte și joase magnifice și un joc de scenă extrem de frumos. Doamna Teodorini părea că se identifică personajului pe care îl interpreta » [14]. Nici o prezentare ieșită de sub condeiul cronicarilor muzicieni ai epocii nu ne evocă mai viu și mai complet pe celebra cîntăreață și interpretă care la finele secolului trecut purta glorios numele de română pe marile scene ale lumii.

Să ne oprim acum la o altă reprezentantă a cîntului românesc. S-a scris mult despre Hariclea Darclée, documentat și cu talent, dar nicăieri n-am citit o creionare mai pitorească, mai plină de viață, ca aceea pe care a trasat-o Claymoor neuitatei noastre artiste: « Ne-a revenit grațioasa noastră pitulice, vine de departe, din America de Sud, unde a fost acoperită de lauri, de dolari și de bijuterii magnifice, dintre care purta unele exemplare pe frumosul său cap și pe toaletele superbe cu care a reapărut ieri seară pe scena operei noastre. Doamna Darclée este superstițioasă, ca toate femeile frumoase. De fiecare dată cînd pleacă în turneu, sau cînd se întoarce, ține să revină în patria sa ca să fie văzută și aplaudată și s-ar spune că această vizită și aclamațiile cu care e primită trebuie să

[9] *Ibidem*, p. 287.
[10] În *L'Indépendance roumaine*, 13/26 martie 1903.
[11] *Ibidem*, 12/14 ianuarie 1899.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, 20 ianuarie/1 februarie 1899.
[14] *Ibidem*, 17/29 ianuarie 1899.

fie de bun augur pentru ceea ce întreprinde. Dar probabil nu știe că, la rîndul său, ea a devenit o mascotă pentru « Teatrul Național ». Cu ea ghina se sfîrșește și revin pe scena noastră zilele frumoase <...>. Ce să mai spun despre incomparabila cîntăreață; a revenit mai drăguță, mai tînără și mai în voce ca totdeauna. Vocea sa caldă și bine timbrată pare să fi luat ceva din briza parfumată a minunatelor locuri prin care a trecut. Jocul său e mai dramatic, mai intens și mai pasionat.

Partitura lui Puccini <...> este foarte frumoasă. Maestrul italian s-a inspirat mult din Wagner, rămînînd totuși italian. Orchestrația este foarte frumoasă, savantă, aș spune chiar complicată. Ariile, foarte scurte, trec ca un suflu de briză și se pierd în ansamblul orchestral. Doamna Darclée a fost de un realism care ne îndurera. Se spune că Sarah Bernhard studia în spitale scenele de agonie și de moarte. Nu știu dacă și doamna Darclée a procedat la fel, însă un doctor care se găsea în sală mi-a spus că scena aceasta pare copiată după realitate. Vocea și jocul său au fost remarcabile și am văzut cum multora dintre femeile frumoase le curgeau lacrimile. Sala, încălzită la culme de un entuziasm indescriptibil, a făcut ovații zgomotoase și a cerut să se repete finalul acestui act » [15].

Prezentînd spectacolul cu *Trubadurul*, Claymoor mai scria la 1 februarie 1903: « Doamna Darclée nu este numai o stea luminoasă a cîntului, ci și o artistă dramatică inteligentă care înțelege și simte ceea ce joacă. Fermecătoarea divă se identifică într-atît cu rolul său încît comunică publicului cele mai neînsemnate senzații » [16].

Tot atît de interesante, deși mai puțin detaliate, sînt aprecierile cu privire la alți cîntăreți români ai epocii, ca: Ion Gabrielescu, Nicu Poenaru, Ion Băjenaru sau Charlotte Leria.

Dar dacă, pentru a scrie despre spectacolele de operă și despre cîntăreți, Claymoor poseda cunoștințele indispensabile și avea sensibilitatea artistică necesară, era oare mai puțin pregătit să prezinte concertele instrumentale? Iată cîteva rînduri creionate la 16 iunie 1903 pentru Madeleine Cocărăscu, pe atunci tînără pianistă: « Domnișoara Madeleine Cocărăscu a evocat umbra lui Liszt și Beethoven în *Cîntecele poloneze* și *Sonata <Appassionata — n.n.>* de Beethoven, cu o amploare tehnică și un tușeu patetic care au entuziasmat auditorul » [17].

Claymoor asistă în aceeași epocă la un concert al lui George Enescu și relatează: « *Suita* pentru pian și vioară de Goldmark este prima salvă strălucitoare din acest foc de artificii muzical. Publicul uluit și cucerit bate din picioare și din mîini și cheamă pe artist de mai multe ori. *Romanța în sol* de Beethoven și *Mazurca* de Zarzycki, care urmează, sînt două contraste ce ne arată talentul lui Enescu în două faze diferite, patetica și forța mecanismului. Entuziasmul a ajuns la culme și tînărul nostru maestru a fost obligat să repete unele piese. Domnul Theodor Fuchs a cîntat *Poloneza* în mi bemol de Chopin și a acompaniat cu autoritate » [18].

Cînd Enescu a cîntat într-o formație de cvartet cu G. Dinicu, Loebel și D. Dinicu, în cursul lunii februarie 1903, *Cvartetul în do minor nr. 4* de Beethoven, Claymoor era prezent și relata cititorilor săi: « Tînărul artist părea inspirat și s-ar fi spus că evoca pe coardele instrumentului său magic sufletul lui Beethoven. Totul se transformase. Avea înfățișarea unui inspirat, figura sa iluminată, ca și cum o voce misterioasă îi vorbea și-i conducea arcușul. Publicul pe care îl ținea suspendat de coardele viorii sale îl asculta într-un adevărat extaz și-l aplauda zgomotos » [19].

Cronicile la concertele lui Enescu au fost cîntecul de lebădă al criticului. Patru luni mai tîrziu, în ziua de 24 iunie 1903, pe la ora 10 dimineața, ducîndu-se ca de obicei la redacție, deși se simțea de mai mult timp bolnav, s-a prăbușit pe treptele ei și transportat acasă a murit, voind parcă să împlinească ceea ce spunea adesea: « Voi muri cu pana în mînă » [20].

Mihai Iancu Văcărescu-Claymoor a fost un suflet delicat care a făcut tulburătoarea experiență de a-și clădi viața pe freamătul aparențelor, pe vibrația imediată a senzațiilor, în a căror densitate se adîncea cu o voluptate insațiabilă.

Muncitor, dar lipsit de energia de a se supune constrîngerilor aspre pe care le impune construirea unei creații literare de durată, el s-a dăruit notațiilor efemere în care, poate fără să se gîndească, fixa pentru eternitate trăsăturile unei societăți rafinate și strălucitoare, dar superficiale și decadente. Claymoor este martorul ei și cronicile sale sînt documente indispensabile istoricului care vrea să studieze societatea românească și viața noastră muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Cu scrisul său în care folosea cînd cărbunele, creta sau peniță, cînd o paletă bogată de pictor impresionist, ades ironizatul, mult dușmănitul, dar prea invidiatul Claymoor a fost un fin și eficient educator muzical al societății în care a trăit. Căci el a urmărit nu numai să informeze, ci să instruiască, fiind în această privință un adept și un continuator al concepției lui Ion Heliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, Al. Russo, Vasile Alecsandri despre artă ca mijloc de educație. Și de aceea în criticile sale Claymoor prețuia și evidenția mai mult conținutul ideatic și emoțional, expresivitatea unei piese muzicale sau a unei interpretări, decît elementul formal, de virtuozitate.

Ar fi o greșeală să credem că scrisul său se adresa numai protipendadei. Ziarul la care colabora avea numeroși abonați în provincie, în rîndurile marii și micii burghezii, care era dornică să

[15] *Ibidem*, 17/30 ianuarie 1903.
[16] *Ibidem*, 19 ianuarie/1 februarie 1903.
[17] *Ibidem*, 3/16 iunie 1903.
[18] *Ibidem*, 28 februarie /13 martie 1903.
[19] *Ibidem*, 12/25 februarie 1903.
[20] *Ibidem*, 15/28 iunie 1903, p. 1.

ştie ce se petrece în capitală şi în lumea bună, să-i imite felul de viaţă şi toaletele.

« El a exercitat — scria Ibrăileanu la moartea sa — un lung şir de ani o influenţă hotărîtoare asupra societăţii noastre. Lumea, şi îndeosebi femeile din înalta societate, ascultau cuvintele sale ca pe ale unui profet. Carnetul său făcea succesul unei întreprinderi teatrale şi, la cuvîntul său, sălile de teatru şi de concert se umpleau ca la lovitura unei baghete magice <...>. El poseda despre teatru o foarte întinsă cultură artistică, un sentiment artistic accentuat şi era un fin observator » [21].

Elena Văcărescu, nepoata sa, i-a dedicat o elegie ca un antic trenos sau un bocet strămoşesc în opt strofe: *A la mémoire de Claymoor*, din care cităm numai ultima strofă:

> « *Nous te retrouverons, o présence abondante,*
> *Dans la grâce des jours et des soirs fastueux,*
> *Tandis que sur ton sein la lune qui serpente,*
> *Danse sa tarantelle et ses muguets bleus* » [22].

Mulţi dintre cei care l-au cunoscut l-au uitat curînd; poetul Radu D. Rosetti i-a consacrat o pagină în *Amintirile* sale, noi să-i dăm locul ce i se cuvine printre cronicari, în istoria muzicii româneşti.

Ion Ianegic

[21] G. Ibrăileanu, *Claymoor*, în *Epoca*, an. IX, 1903, nr. 1432 (158), p. 1.

[22] *Te regăsim, prezenţă, în drumul vieţii noastre, / În zile fermecate şi seri de sărbătoare, / Pe cînd pe pieptu-ţi rece, luna şerpuitoare, / Îşi joacă tarantela şi lăcrimioare albastre* <trad. ns.> (în *Almanach du High-Life*, 1904, p. 4).

DIN ICONOGRAFIA UNUI SPECTACOL: *VIFORUL* LA TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI (1909)

După ample şi minuţioase pregătiri, după numeroase repetiţii — în prezenţa autorului —, drama *Viforul* se apropia de momentul culminant al premierei.

Adeseori, la repetiţii, Delavrancea îşi manifesta nemulţumirea că pe scenă nu sînt redate atmosfera şi personajele aşa cum le-a văzut el. Actorii o luau de la capăt, se străduiau să trăiască istoria vremii lui Ştefăniţă-vodă şi căutările lor continuau pînă cînd se auzea vocea autorului: « ei, aşa da! ».

Decorurile au fost executate după schiţele şi sub supravegherea pictorului Costin Petrescu, chiar în atelierele Teatrului Naţional din Bucureşti. Costumele au fost confecţionate de casa « Winternitz » din Viena. Pompiliu Eliade, directorul teatrului, a acordat atenţia şi sprijinul necesare pentru ca premiera *Viforului* să se realizeze în condiţii optime.

Regizorul C. I. Nottara a încredinţat rolurile unor actori cu care prima noastră scenă se va mîndri întotdeauna: C. I. Nottara (Luca Arbore), Petre Liciu (Ştefăniţă-vodă), I. Petrescu (vornicul Cărăbăţ), G. Achille (pîrcălabul Petrică), I. Brezeanu (Mogîrdîci), Zaharia Bârsan (Cătălin), N. Bulandra (Toader), Tina Barbu (Doamna Tana), Olimpia Bârsan (Oana), Ecaterina Zimniceanu (contele Irmsky), C. Mărculescu (Ţugulea Moghilă), A. Barbelian (pîrcălabul Baloş), G. Constantinescu (comisul Toma Căţăleanu), I. Livescu (logofătul Trotuşanu), I. Iancovescu (un copil de casă) etc.

Premiera a avut loc joi, 26 noiembrie 1909, orele 20.30, în sala Teatrului Naţional din Bucureşti, de pe Calea Victoriei, în prezenţa unui numeros public, în frunte cu notabilităţile vremii.

Sîntem în posesia unui set de 11 fotografii, realizate chiar în seara premierei, care redau în ansamblu întreaga piesă. Le reproducem cu explicaţiile necesare:

Fig. 1. Actul I. Ştefăniţă întinde mîna, Tana dă să i-o sărute. Ştefăniţă o retrage. Doamna Tana (Tina Barbu): « Voiam să fac ce se cuvine... » Ştefăniţă (Petre Liciu): « Destul c-ai voit... ». Doamna Tana: « M-am deprins de la părinţi să fac ceea ce voiesc dacă ceea ce voiesc se cade să voiesc ». Luca Arbore (C. I. Nottara) se pleacă. Ştefăniţă: « Ce te pleci Arbore?... Să nu rămîi ca salcia, cu pletele în jos... ».

Fig. 2. Actul I. Ştefăniţă (Petre Liciu): « Boieri, Arbore vrea să înnoim prietenia cu Sigismund <...> De ce tăceţi?... Spuneţi o vorbă! <...> ». Comisul Căţăleanu (G. Constantinescu): « De, Măria Ta, eu zic cum zice hatmanul Arbore, c-a văzut multe, a păţit multe şi-a învăţat multe ».

Fig. 3. Actul I. Ştefăniţă (Petre Liciu): « A! şi tu? ». Logofătul Trotuşeanu (I. Livescu): « Şi eu, pentru mărirea stăpînului meu şi învoiala cu Polonia. Dacă Măria Ta voieşte altfel... e slobod să facă ce vrea, ca în casa lui..., dar nu cu noi... cheme alţi boieri! ».

Fig. 4. Actul I. Scena înfăţişează pe Ştefăniţă aşezat pe o bancă în curtea castelului. Boierii, fiind chemaţi, s-au oprit pe şi în faţa scărilor. Luca Arbore (C. I. Nottara): « Ascultă-mă Măria Ta, şi iartă-mă, că sînt bătrîn, şi nu ştiu a vorbire. Eu am îmbătrînit portar al Sucevei supt patru domni <...>. » Ştefăniţă (Petre Liciu): « Da! Da! ». Luca Arbore: « Apoi eu ştiu una: că numai boului i-e dat să tragă cu capul în jos şi să rabde ale omului, fără să-şi spuie păsul, pînă o cădea ş-o plesni, iar omul să îndure greul cu capul în sus şi să se plece domnului după ce-şi va spune păsul <...> ».

Fig. 5. Actul I. Ştefăniţă (Petre Liciu): « Toarnă Moghilă... Mi-e gura amară... s-a vărsat fierea-n mine... ». Mogîrdîci (Iancu Brezeanu); « Cum să nu se verse... d-atîta sfat!... Şi grozav


Viforul
Piesă istorică de B. Delavrancea. Actul I.
FOTO-Th. Duratzo
- BUCUREȘTI -
REPRODUCEREA OPRITĂ

Fig 1


FOTO-Th. Duratzo
- BUCUREȘTI -
REPRODUCEREA OPRITĂ
Viforul
Piesă istorică de B. Delavrancea. Actul

Fig. 2


FOTO: Th. Ducaţo
- BUCUREŞTI -
REPRODUCEREA OPRITĂ
Uiorul
Piesă istorică de B. Delavrancea. Actul I

Fig. 3


Piesă istorică

Fig. 4


FOTO Th. Duratzo
BUCUREŞTI
PRODUCEREA OPRITĂ
Viforul
Piesă istorică de B. Delavrancea. Actul I.

Fig. 5


Viforul
Piesă istorică de B. Delavrancea. Actul II.

Fig. 6


Viforul
Piesă istorică de B Delavrancea. Actul III.

Fig. 7

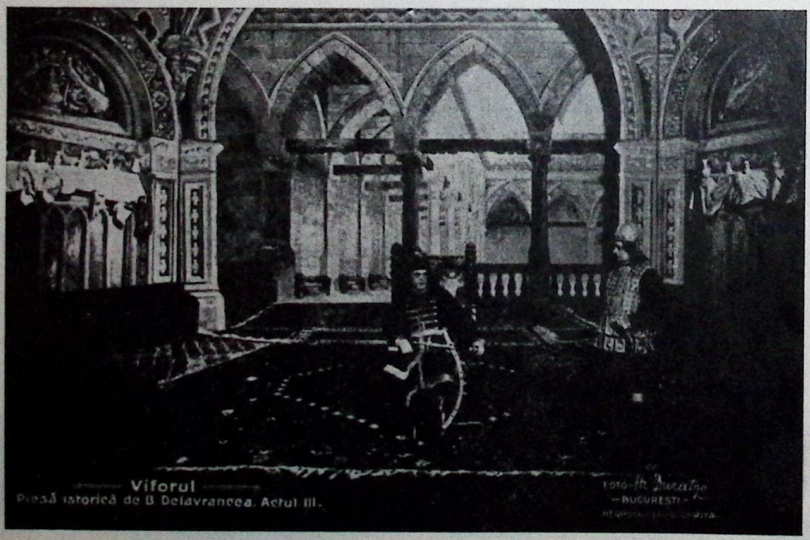

Viforul
Piesă istorică de B Delavrancea. Actul III.

Fig. 8


Viforul
Piesă istorică de B Delavrancea. Actul III.
FOTO-Hr. Duratzo
-BUCURESTI-
REPRODUCEREA OPRITA
12

Fig. 9


Viforul
Piesă istorică de B Delavrancea. Actul III.

Fig. 10



Fig. 11

e vinul contra sfatului şi-a fierii! Parcă-ţi ia cu mîna, nu altceva... ».

Fig. 6. Actul al II-lea. Scena se petrece într-un luminiş, pe muntele Ceahlău. Contele Irmsky (Ecaterina Zimniceanu): « O! frumoasă şi mîndră e Moldova!... Cu codrii ei de pomi roditori... Cu cîmpiile ei aurite... Cu coastele ei cu fîn de flori mirositoare <...> ». Ştefăniţă (Petre Liciu): « Bogată, bogată şi frumoasă... Zgîrii pămîntul, şi grîul îţi dă la bob treizeci de boabe, secara treizeci şi cinci, orzul şaizeci şi meiul peste trei sute... ». Contele Irmsky: « Aş vrea să fiu moldovean! ».

Fig. 7. Actul al III-lea. Ştefăniţă (Petre Liciu), arătînd scrisoarea: « Al cui e scrisul ăsta? ». Doamna Tana (Tina Barbu): « Al... al... al lui Luca Arbore... ». Ştefăniţă: « O s-avem nuntă... ». Doamna Tana: « Nunta cui? ». Ştefăniţă: « Un om bătrîn cu o mireasă tînără... ».

Fig. 8. Actul al III-lea. Ştefăniţă (Petre Liciu): « Moghilă să îndoieşti paza... De două săptămîni am schimbat armaşul... Şi am dovada aici <...> Descurc eu iţele... Nici un fir de păr să nu se mişte fără voia mea... ».

Fig. 9. Actul al III-lea. Luca Arbore (C. I. Nottara): « Ce vremuri! ». Vornicul Cărăbăţ (I. Petrescu): « Alte vremuri! » <...> Ştefăniţă (Petre Liciu): « Luaţi-o d-aici! ». Oana (Olimpia Bârsan): « Viforul care a început va răsturna mîndria Moldovei!... ». Ştefăniţă: « Luaţi-o d-aici ».

Fig. 10. Actul al III-lea. Ştefăniţă (Petre Liviu): « Ha! ha! să rîdem, Arbore!... Ha!... Ha!... Cunoşti scrisul ăsta, Trotuşene? » <...> Logofătul Trotuşanu (I. Livescu): « N-aş şti să spui... » <...> Ştefăniţă: « Cam prost scris... Cine a scris nu e om de condei... Arbore... Tu... ce zici? ». Luca Arbore (C. I. Nottara), liniştit: « Da... Seamănă... De mine e scris ».

Fig. 11. Actul al IV-lea. Scena finală de mare tensiune. Doamna Tana (Tina Barbu): « A băut prea mult... Vorbeşte, Măria Ta! Vorbeşte! » <...> Ştefăniţă (Petre Liciu): « Mi se taie picioarele... Ţineţi-mă!... Mă arde!... O! Cărăbăţ!... Arbore... Cătălin... ». Oana (Olimpia Bârsan): « A! a! ». Ştefăniţă: « Se-ntunecă?... E noapte?... ». Doamna Tana: « Nu, e ziuă şi lumină! ». Ştefăniţă: « Mă arde... Nu mai văz... Otravă... Doftorul... ». Doamna Tana: « N-are ce să-ţi mai facă! ». Oana: « A! a! ». Ştefăniţă: « Întuneric... întuneric... ». Logofătul Baloş (A. Barbelian): « Cine l-a otrăvit? ». Doamna Tana: « Eu... am scăpat Moldova! ». Oana (plîngînd): « Nu deşteptaţi pe Ştefăniţă! ».

Noua piesă a lui Delavrancea şi interpretarea ei scenică au preocupat, cum era firesc, presa vremii.

« S-a ridicat cortina aseară pe actul întîiul al *Viforului*, într-o atmosferă de reculegere sufletească <...> şi s-a lăsat iarăşi pe cele patru acte <...> pentru ca pînă la urmă toate sufletele să se îmbete de cel mai curat entuziasm, de cea mai necondiţionată admiraţie ca în faţa creaţiei desăvîrşite, aceea ce cuprinde tot adevărul, tot frumosul, toată viaţa <...> Reprezentaţia de aseară a *Viforului* a fost un împătrit triumf: triumf al cugetării româneşti <...>; triumf al limbii româneşti <...>; triumf al literaturii dramatice româneşti <...>; triumf al d-lui Delavrancea. <...>

Artişti de seamă ca Nottara, Liciu, Brezeanu, Petrescu, d-ra Tina Barbu şi d-na Bârsan, ca şi tot tineretul ce i-a împresurat, au făcut scenei noastre un succes de interpretare cu care se va putea mîndri multă vreme » (Alecsandrescu Dorna, în *Universul*, nr. 327, 27/28 noiembrie 1909).

« S-a aplaudat frenetic cu deosebire actele al III-lea şi al IV-lea. Autorul a fost chemat în nenumărate rînduri <...>. Una din marile calităţi ale acestei piese este tocmai mişcarea care se sucește, se încordează, şi se răsucește ca viforul, cu o înteţire care face să trăieşti un veac într-o clipă <...>. Cu *Viforul* intrăm pe d-antregul în epoca shakespeareană cînd patimele erau răscolite pînă la sălbăticie <...>. Splendid, admirabil ca concepţie dramatică, păcat însă că ceea ce e pus pe hîrtie nu e trăit pe scenă decît foarte palid. Firește, pentru Ştefăniţă ne trebuia un mare tragedian <...>. Un singur rol a fost ţinut cu toată puterea, cu măreţia cu care e croit, acela al lui Cărăbaţ, înfăţişat de d. Ion Petrescu <...>. A fost minunat şi d. C. I. Nottara în Luca Arbore. D-sa şi-a compus cu o artă superioară rolul <...>. Nu pot să termin însă fără să spun un cuvînt de frumoasele, de pitoreştile decoruri în care se desfăşoară acţiunea dramatică » (Ion C. Bacalbaşa în *Epoca*, nr. 275, 27/28 noiembrie 1909).

« Liciu, care este un excelent actor comic, nu putea juca rolul extraordinar de covîrşitor al lui Ştefăniţă. De aceea a lăsat să-i scape aproape toate efectele <...>. I-au lipsit două calităţi indispensabile rolului său: maiestatea şi puterea dramatică <...>. De aceea în scena beţiei s-a lăsat a fi dominat de Brezeanu <...>. Nottara a dovedit încă o dată că este marele artist al scenei române <...>. D-ra Tina Barbu merita toate laudele pentru chipul în adevăr remarcabil în care a ţinut rolul. Iancu Petrescu în rolul incidental al lui Cărăbaţ nu s-a desminţit <...>. Mărculescu nu era Moghilă <...>. Brezeanu bine ca întotdeauna. D-na Bârsan în rolul Oanei <...> a făcut tot ce a putut <...>. Decorurile, datorite unui pictor specialist, sînt excelent executate, afară de acela din actul al II-lea care lasă de dorit » (Constantin C. Balcabaşa, *Conservatorul*, nr. 263, 2 decembrie 1909).

Universul a publicat textul piesei *Viforul*, scenă cu scenă, iar în ziua premierei a inserat articolul intitulat *Delavrancea* semnat de poetul Alexandru Vlahuţă (articol reprodus apoi integral de cotidienele *Conservatorul* şi *Epoca*, din care desprindem: « Ce pictor ar fi fost Delavrancea, îmi spunea adesea marele Grigorescu. Ai băgat de seamă ce expresiv e în desen, cum prinde mişcarea, caracterul, şi ce vie şi colorată e linia la el?... A rămas un pictor în vorbe. Un mare pictor ».

Ilie Ciutescu

C R O N I C A

TEATRU—TEATROLOGIE

Retrospectiva teatrală a anului 1975 evidenţiază o impunătoare extensie în repertoriul stagiunii a dramaturgiei originale. Toate scenele din ţară şi-au propus în ultimele stagiuni, ca obiectiv principal direcţional, trasat de documentele de partid din iulie şi noiembrie 1971, valorificarea şi stimularea piesei româneşti clasice şi contemporane. Unul din primele evenimente teatrale ale anului îl constituie spectacolul *Danton*, realizat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în regia lui Horea Popescu şi scenografia lui Paul Bortnovschi. Meritul autorilor reprezentaţiei şi al echipei de interpreţi este în primul rînd acela de a pune pentru prima dată în circulaţie piesa lui Camil Petrescu, autentică operă dramatică românească. Al doilea eveniment încercare îndrăzneaţă atît din punct de vedere al scriiturii, cît şi al punerii în scenă, este *Capul* de Mihnea Gheorghiu, în regia Letiţiei Popa, la acelaşi teatru, şi în regia Floricăi Mălureanu şi a lui M. Cornişteanu la Teatrul Naţional din Craiova. Foarte interesant pentru spectatorul de astăzi este faptul că piesa, pagină nouă adăugată epopeii naţionale, realizează impactul istoriei cu prezentul, nu prin contemporaneizarea forţată a faptelor, a personajelor sau a limbajului, ci printr-o modalitate cunoscută, aceea a teatrului în teatru, interpreţii trăind istoria printr-o participare activă, prin comentarea şi decodarea în toate aspectele ei a situaţiei politice a momentului, a raporturilor umane şi statale. Apelînd la sursele teatrului popular, Mihnea Gheorghiu optează pentru expresia directă, penetrantă, pentru simplitate şi concentrare. Preluînd indicaţiile propuse de dramaturg, Letiţia Popa a distribuit actorii în mai multe roluri. Prin întrebările suscitate de ipostazele diferite în care sînt plasaţi şi răspunsurile pe care tot ei le află, se sugerează căutarea autorului de a descoperi adevărurile perene conţinute în fiecare gest politic, în fiecare act al trecutului. Regizoarea a înţeles că numai o deschidere pluridimensională a spaţiului scenic şi de o desăvîrşită simplitate poate proiecta în eternitate fiecare moment devenit astfel unic în timp şi spaţiu. Particularitatea spectacolului rezidă în mobilitatea cu care se înlănţuie suita de fapte, contrapunctice, dar legate între ele de acelaşi gînd şi sentiment, transmis de la o epocă la alta, din generaţie în generaţie. Impresionează costumele diverse sub raport coloristic şi al ţesăturii, fastuoase, de o eleganţă sobră, alteori austere sau caricatural supradimensionate. O voce bogată în inflexiuni, temperament dramatic bine echilibrat a demonstrat Costel Constantin (Mihai Viteazul) care a compus rolul printr-o pendulare subtilă şi inteligentă de forţă şi asprime, de sensibilitate şi firesc. În spectacol s-au impus datorită înţelegerii contemporane a exigenţelor interpretării: Gh. Visu (Hamlet, Andrei Bathory), Marian Hudac (Primul judecător, Zamoyski, Burtă, Schönkenbonk), Al. Georgescu (Radu Buzescu, Baba Novac), Olga Delia Mateescu (Maica Tudora, o femeie din popor, Ţiganca). La Craiova spectacolul a cîştigat în măreţie, în sobrietate patetică concentrată, în sensul bun al termenului, cu care ne-au obişnuit reprezentaţiile istorice tradiţionale, dar a pierdut mult din amestecul nuanţat de autenticitate, de culoare locală, de disecare inteligentă a mobilurilor politice privite din culisele istoriei, din ambianţa de cultură care propulsează analitic relaţiile între personaje. Tot Teatrul Naţional din Bucureşti a inclus în repertoriul său un nou text al lui Iosif Naghiu, *Valiza cu fluturi*, unde pe fundalul luptei în ilegalitate din anii dictaturii antonesciene se realizează trei portrete diferite, raporturile existente sau noi care se creează între eroi, reacţiile lor psihologice într-o situaţie limită. Restrîngîndu-şi interesul asupra conturării portretelor — ilegalistul Alin (Ovidiu Iuliu Moldovan), Ana (Valeria Seciu), Sandru (Ion Marinescu) — ‚autorul dezvoltă drama personajelor, acţiunile comuniştilor în ilegalitate constituind doar punctul de pornire pentru întîlnirea şi confruntarea unor oameni cu mentalităţi şi convingeri diferite. Ultima comedie al lui Al. Mirodan, *Tovarăşul feudalul şi fratele său*, la Teatrul de Comedie, pleacă de la ideea metamorfozării personalităţii umane în condiţii excepţionale. Substituirea personajelor, falsificarea identităţilor alunecă nu pe linia de speculaţie exuberantă a qui-pro-quo-urilor, ci pe cea a pamfletului îndulcit pe alocuri de tente lirice. Într-o ambianţă de bun gust, neostentativă, eroii sînt interpretaţi de Silviu Stănculescu, Vasilica Tastaman, Stela Popescu, Dumitru Chesa, al căror joc, deloc monocord, oscilează indecis între farsă, poezie şi plăcerea în sine a dezvoltării situaţiei comice. Teatrul C.I. Nottara a adus în atenţia publicului piesa unui debutant, *Dilema* de Radu F. Alexandru. Interpreţii principali, Dorin Varga, Camelia Zorlescu (Eugenia Bădulescu), C. Brezeanu au izbutit să confere gravitate şi autenticitate unei dezbateri etice privind problema responsabilităţii, a vinei autentice chiar şi atunci cînd codul penal nu poate condamna un delict comis din indiferenţă. După ce a fost reprezentată de colectivul teatrului din Ploieşti, piesa

Nu sîntem îngeri de Paul Ioachim este preluată la Teatrul Mic în regia Soranei Coroamă. Constantin Codrescu, Ion Manta, Dinu Ianculescu, Maria Potra și Dan Condurache pun în valoare replica spirituală, bine construită, crescendo-ul dramatic al unui text care, deși discutabil ca tematică, se remarcă prin tipologia autentică, reprezentînd moduri diferite de a concepe viața. Mircea Radu Iacoban este autorul unei piese, *Noaptea*, plasată în zona istoriei. Autorul alege ca moment veacul al XVIII-lea, fixînd acțiunea în capitala Moldovei, pustiită și prădată de tătari. Spectacolul realizat de Sorana Coroamă (regia) și Florica Mălureanu (scenografia) se remarcă prin interesul acordat compoziților interpretative dintre care reținem pe aceea a lui Dionisie Vitcu (Pintilie Fulgeratu).

Acestor piese, care s-au remarcat fie prin valoarea lor literară, fie prin problematica abordată, li se adaugă comediile: *Deces galant* de Al. Popescu (Teatrul de Stat din Arad), *Lupii de mare* (Teatrul de Stat din Constanța) și *Cu oltencele nu-i de glumit* (Teatrul Giulești) de Gh. Vlad și alte două texte semnate de Theodor Mănescu: *Acum și în cele din urmă (Un proces închis)* (Teatrul Dramatic din Galați) și Ștefan Oprea, *Dubla dispariție a Marthei N* (Teatrul « Bacovia » din Bacău). Din dramaturgia originală intrată în repertoriul permanent al teatrelor, o atenție specială meritã spectacolele cu piesele *Matca*, de Marin Sorescu, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, și *Pasărea Shakespeare*, de D. R. Popescu, pe scena Teatrului Giulești. Reprezentația de la Piatra Neamț, prin modificările și complectările dramaturgului, devine mai complexă, psihologiile cîștigă în autenticitate, în expresivitate. O contribuție meritorie au adus-o realizatorii: Marin Sorescu — regia, Liviu Ciulei și Dan Jitianu — scenografia, cît și colectivul de interpreți, dintre care amintim: Cornel Nicoară, Ion Muscă, Paul Chiribuță, Constantin Cojocaru, Catrinel Paraschivescu Blaja, Nina Zăinescu. *Pasărea Shakespeare* la Teatrul Giulești, conceput de Alexa Visarion — regia și Vittorio Holtier — scenografia, este mai mult decît un spectacol în sensul consacrat al termenului, este un act de existență care concentrează o acțiune-proces, granița dintre actorii și spectatorii dramei fiind labilă în sensul implicării întregii colectivități rechizitoriului intentat unei crime morale. Costumele neutre, dar și simbolice în același timp, decorul sărac, sordid, lipsit de frumusețe și perspectivă sînt la limita între util, real și oniric, adecvate piesei. Ion Vilcu, Florin Zamfirescu, Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș, Traian Dănceanu, Ana Ciclovan integrează într-un joc strîns, dur toată gama echivocă a vinovăției personajelor, emoția concentrată, sinceritatea, adevărul imund care acoperă un întreg lanț de lașități și de fapte iresponsabile.

Din multitudinea reluărilor, inegale, din patrimoniul dramatic, reținem *Ultima oră* de Mihail Sebastian, în regia lui Valeriu Moisescu, la Teatrul C. I. Nottara. Autorul spectacolului a fost ajutat de o bună echipă de interpreți. Prezența lui Marin Moraru în rolul Andronic a constituit o surpriză cu atît mai mult cu cît viziunea asupra personajului este inedită în raport cu interpretările anterioare. Spiritualitatea dialogului lui Sebastian, observațiile percutante, atmosfera poetică sînt susținute cu umor și vervă mai ales de George Constantin și Melania Cîrje. O reinterpretare a comicului caragialian și-au propus să realizeze Anca Ovanez cu scenograful George Doroșenco, pe scena Teatrului Național din Iași, creînd un unic spațiu de joc pentru O *scrisoare pierdută*, biroul prefecturii județului unde se desfășoară manevrele politice, întîlnirea electorală, serbarea din final. Viziunea autoarei, ocolind voit zona grotescului, este necruțătoare. Eroii (interpretați de Liana Mărgineanu, Marcel Finchelescu, Teofil Vilcu, Dionisie Vitcu...) sînt violenți, dezlănțuiți, feroci, ridicoli în eforturile lor de a-și atinge scopurile derizorii.

Interesul creatorilor s-a îndreptat de asemenea spre valorile teatrului străin clasic și modern. Astfel Laurențiu Azimioară înscrie pe afișele Teatrului Național din București *Medeea* de Seneca. Fără să aducă o idee scenică originală, montarea — în care rolul titular e susținut de Irina Răchițeanu — se remarcă prin acuratețe, sobrietate și o frumoasă plastică scenică (Adina Cezar). Două spectacole izbutite, deși în chei artistice diferite, au fost realizate la Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra ». Regizoarea Cătălina Buzoianu și scenograful Dan Jiteanu concep *Hedda Gabler* de Ibsen într-un plan realist, de intensă trăire a personajelor, mai complex, mai interesant conturate ca pînă acum. Decorurile și costumele rafinate ale Smarandei Brănescu, subtilitatea mișcărilor și a griurilor creează o atmosferă de obsesivă tristețe, de un calm și un bun gust burghez, torturant pentru temperamentul impulsiv și veleitățile Heddei (Gina Patrichi). În celelalte roluri: Emmerich Schäffer, Virgil Ogășanu, Ica Matache, Lucia Mara. Cu *Azilul de noapte* de M. Gorki, Liviu Ciulei optează pentru dezbaterea etică, descifrarea tainică a sensurilor vieții și explicarea atitudinilor definitorii ale individului social. Marcat succesiv de tăceri și izbucniri aspre, de gînduri rostite care se armonizează sau se înfruntă, spectacolul analizează lucid — într-o adevărată simfonie a mișcării în spațiu — o lume de mult apusă. Se vorbește despre omenie, adevăr, despre muncă, dragoste și moarte. În acest univers închis, însă, indivizii nu-și găsesc rostul, munca lor nu folosește nimănui, nici chiar lor înșiși, așa cum vană este și palida încercare de a se înțelege și a se apropia unii de alții. Spectacolul, unul din cele mai interesante evenimente regizorale ale stagiunii, întrunește un colectiv excelent de interpreți: Victor Rebengiuc, Gina Patrichi, Virgil Ogășanu, Vasile Nițulescu, Ion Caramitru, Toma Caragiu, Ica Matache, Cornel Coman, Rodica Tapalagă, Lucia Mara, Jean Reder, Dan Nuțu, Gheorghe Oprina, Tamara Buciuceanu, Fl. Pitiș, Dumitru Onofrei, Mircea Bașta... *Ivanov* la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » (regia: Ioan Taub, decor: Dan Jitianu, costume: Smaranda Brănescu) și *Trei surori* la Teatrul de Comedie (regia: Lucian Giurchescu, scenografia: I. Popescu Udrițe) explorează pe scenele bucureștene universul cehovian. O meditație profundă a stat la baza reprezentației *Mutter Courage* de

B. Brecht la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Al. Tatos a adus un plus real, novator în istoria spectacologiei brechtiene. « Hiena războiului » constituie axul principal al gîndirii regizorale și scenografice (Florica Mălureanu și Helmuth Stürmer), de unde decurge atmosfera atroce a spectacolului, dezolantă și glacială, absurdă, grotescă și violentă, în care eroina, Ana Fierling, în interpretarea Silviei Ghelan, ne apare într-o nouă ipostază posibilă, aceea a « hienei » devorînd rămășițele dezastrului cu un fel de detașare înghețată și rapacitate care înseamnă mult mai mult decît acceptarea obosită a condiției ei sociale, trăsătură obișnuită a compozițiilor actoricești anterioare. La Teatrul Național din Iași, tînărul regizor Brandy Barash a izbutit să confere materialitate scenică nuvelei lui Gogol, *Jurnalul unui nebun*, în decorul alcătuit de Helmuth Stürmer, prin prezența scenică a lui Dionisie Vitcu, al cărui Poprișcin este alcătuit din infinitezimale nuanțe, din lungi tăceri, din gesturi mărunte, stereotipe, șovăiri, reveniri și obsesii delirante.

*

Teatrul Național din București a omagiat 125 de ani de la nașterea lui Mihail Eminescu printr-un spectacol poetic, un monolog, intitulat *Vîrstele revoltei*, în regia și interpretarea lui Dan Nasta. Același eveniment a fost sărbătorit și de teatrul « Mihai Eminescu » din Botoșani, unde regizorul Ion Olteanu, sub genericul *Cîntec pentru marea dreptate a țării*, a reunit încercările dramatice semnate de marele poet: *Bogdan Dragoș* și *Mira*. Meritul primei valorificări scenice îl are Mihai Dimiu, care a inclus în repertoriul Teatrului « Ion Creangă » *Bogdan Dragoș*. Evocînd un moment din anii tinereții Luceafărului poeziei românești, Stelian Vasilescu a adus o contribuție dramaturgiei originale cu piesa *Eminescu la Viena*, spectacol-lectură la Teatrul din Oradea, dedicat aceluiași eveniment.

*

Cercetători ai sectorului de istoria teatrului din Institutul de istoria artei au participat la două din sesiunile științifice marcante ale anului 1975. În cadrul simpozionului « Teatrul și educația revoluționară a tineretului » de la Piatra Neamț, Ana Maria Popescu a susținut comunicarea *Rolul dramaturgiei originale în repertoriul teatrului pentru tineret*, iar Simion Alterescu *Teatrul politic și audiența sa în mijlocul tinerilor spectatori*. La dezbaterile teoretice organizate de Teatrul Național din Cluj-Napoca, sub genericul « Arta interpretativă românească în contextul culturii noastre socialiste » au participat Ana Maria Popescu, care a vorbit despre *Relația text-regie-interpretare*. Ion Cazaban a făcut o expunere despre *Concepție și acțiunea scenică în interpretarea contemporană a comediei caragialiene*.

*

Televiziunea română, în colaborare cu ATM și revista *Teatrul*, au deschis în acest an « Prima expoziție de scenografie de teatru la televiziune » și a organizat totodată o sesiune științifică, cu colaborarea cronicarilor dramatici și a realizatorilor de teatru TV (autori, regizori, scenografi, actori), intitulată « Teatrul TV — Un nou gen de spectacol și estetica lui ».

*

După o activitate artistică de peste 50 de ani s-a stins la Iași actorul George Popovici (1897—1975), care rămîne neșters în amintirea spectatorilor pentru realizările unor remarcabile roluri din dramaturgia originală, precum și din teatrul clasic rus, în care a dat viață unei variate game de tipuri psihologice compuse sub îndrumarea regizorului A. I. Maican: Smerdiakov — *Frații Karamazov*, Raskolnikov — *Crimă și pedeapsă*, Akim — *Puterea întunericului*.

MEDEEA IONESCU

MUZICĂ — MUZICOLOGIE

SPICUIRI DIN AGENDA MUZICALĂ A ANULUI 1975

Varietatea manifestărilor muzicale din anul 1975 este de necontestat. Intensitatea lor — continuare firească și amplificată a celor din anul precedent, remarcată în atîtea rînduri la radio, în presă — ne îndreptățește să subliniem prezența, apariția și confirmarea unor valori interpretative de înaltă ținută. În concertele din cadrul stagiunilor permanente ale formațiilor simfonice sau camerale, în recitalurile vocale și instrumentale, în spectacolele de scenă, soliști și ansambluri din țară și de peste hotare, soliști consacrați ori speranțe ale școlii românești au conferit aparițiilor lor virtuțile unor adevărate evenimente muzicale; pentru că mai presus de varietatea și frecvența deosebită a manifestărilor se cuvine relevată *calitatea* acestora.

Numeroși au fost oaspeții de peste hotare care au concertat în fața publicului nostru: dirijorii Igor Markévitch, Enrique Garcia Asensio, Luigi Sagrestano, Joachim Wunderlich, Samo Hubad, Silva Pereira, pianiștii Dmitri Bașkirov, Christoph Eschenbach, Rudolf Kerer, Dmitri Alexeev, Szabo Csilla, Ivan Drenikov, violonistul Viktor Tretiakov, cvartetul de coarde « Philarte » din Philadelphia, Cvartetul lituanian, organistul Václáv Rabas, baletul Rambert, violoncelista Kari-

ne Gheorghian, Filarmonica din Varna dirijată de Emil Clavanakov, Cvartetul canadian «Orford», pentru a da doar cîteva exemple.

Dar ponderea cea mai importantă și, desigur, semnificativă au avut-o reprezentanții școlii interpretative și componistice românești, într-o mare diversitate de genuri și ipostaze (fie ca susținători de recitaluri ori soliști în concerte simfonice, fie ca membri ai unor ansambluri), într-un repertoriu nu mai puțin variat, de la opera-concert (începînd cu fragmentele din *Macbeth* de Verdi, audiate în luna ianuarie, în interpretarea Orchestrei de studio și a corului Radioteleviziunii române, conduse de Carol Litvin, cu Magdalena Cononovici, Octav Enigărescu, Gheorghe Crăsnaru, Cornel Finățeanu, Antonius Nicolescu și debutanta Stela Hauler) pînă la concerte-dezbatere (apreciate de către public, prilejuri de confruntare imediată și directă a creatorilor cu publicul), de la manifestările din capitală la cele din alte centre muzicale ale țării.

Ideea organizării unor *cicluri* de concerte și spectacole poate fi considerată caracteristică pentru ultimii ani și mai ales pentru perioada la care ne referim. Purtînd titluri concludente ca: « După-amiezele muzicale ale tineretului », « Tribuna tinerilor soliști », « Speranțe ale baghetei », « Tribuna creației contemporane românești » (din cadrul ciclului de concerte-dezbatere), « Muzica și celelalte arte », « Studio de balet », « Schubert — Brahms maeștri ai muzicii camerale » etc., ele s-au impus, cei interesați avînd posibilitatea să urmărească apariția și evoluția unor tineri interpreți, elevi, studenți ori absolvenți de conservator — violoniștii Anda Petrovici, Adelina Oprean, Dincă Laurențiu, pianiștii Florin Chiriacescu, Dana Borșan, Steluța Radu, Ina Macarie, Dan Poenaru, flautiștii Ioan Ament și Matei Corvin, violoncelistul Cristian Florea, harpista Georgeta Șerban, violistul Mihai Spinei, trombonistul Alexandru Graur și mulți alții —, dar și să audieze creații noi ori consacrate, ale unor compozitori contemporani sau clasici — semnate de Tudor Ciortea, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Liviu Dandara, Octavian Nemescu, Anton Dogaru, Iancu Dumitrescu, Cornelia Tăutu, Sorin Vulcu, Dinu Petrescu, Maya Badian, Eugen Marton ș.a.m.d. — ori interesante spectacole de balet. Acestea au fost realizate cu colaborarea unor ansambluri cum sînt: Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și Orchestra de cameră din cadrul ei, diverse grupuri instrumentale ale Filarmonicii « George Enescu », corurile « Madrigal », «Gaudeamus », corul de copii al Radioteleviziunii, și a unor dirijori și soliști de prestigiu ca Iosif Conta, Marin Constantin, Petre Bocotan, Gheorghe Oprea, Ion Vanica, Aurelian Octav Popa, Steliana Calos Cazaban, Marin Soare etc. La toate acestea trebuie să adăugăm concertele de autor, de tip *festival*: « Bach », « Enescu », « Schumann », « Richard Strauss », « Mozart » (concert perpetuum), « Bach-Beethoven-Brahms » ș.a.m.d., completînd impresionanta desfășurare de forțe artistice enumerată mai sus.

Devenite tradiționale, festivalurile și concursurile din diferite centre ale țării au îmbogățit simțitor afișul concertistic al anului: « Festivalul muzicii de cameră » de la Brașov, « Zilele muzicale tîrgumureșene », « Toamna muzicală clujeană », « Timișoara muzicală », « Săptămîna muzicii românești » de la Iași, « Cibinium » de la Sibiu, Festivalul-concurs interjudețean de doine și balade « Pe un plai frumos » de la Cîmpulung-Muscel, « Pontica » de la Constanța, Festivalul coral interjudețean « D. G. Kiriac » de la Pitești, « Luna culturală buzoiană », cît și alte numeroase festivaluri și concursuri de interpretare și creație, fie ele de muzică cultă, fie de muzică populară sau ușoară.

Pe lîngă personalitățile noastre de seamă ale interpretării muzicale, alături de cele amintite, la care adăugăm pe Ion Voicu, Viorica Cortez, Valentin Gheorghiu, Martha Kessler, Alexandrina Zorleanu, Corneliu Gheorghiu, Mihai Constantinescu, Varujan Cozighian, în concertele și recitalurile anului 1975 au confirmat excelentele opinii asupra artei lor tineri muzicieni, cum sînt: dirijorii Corneliu Dumbrăveanu, Ovidiu Bălan și soliștii Ilinca Dumitrescu, Octavian Rădoi, Angela Gavrilă-Dieterle și alții.

Ca evenimente muzicale ale anului pot fi considerate și premierele teatrelor muzicale. Genuri de mare dificultate, opera, baletul, opereta își găsesc susținători entuziaști, printre creatori, dar și printre organizatori și interpreți, căutîndu-se punerea lor în valoare: în concert (pentru exemplificare vom reaminti *Macbeth* de Verdi și continuăm cu *Walkiria* de Richard Wagner, *Logodna* de Nicolae Brînduș, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, *Vlad Țepeș* de Gheorghe Dumitrescu, *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici); și pe scenă, în montare tradițională, atît a unor creații românești, cît și a unora din repertoriul internațional: *Năpasta* de Sabin V. Drăgoi, la Brașov, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Coppelia* de Delibes, la București, *Trubadurul* și *Traviata* de Verdi, *Amicul Fritz* de Mascagni și *Trandafirul galben* (balet) de Hary Béla, la Cluj-Napoca etc.

Dar cea care s-a anunțat ca un moment aparte a fost prima versiune scenică românească a lucrării *Hamlet* de Pascal Bentoiu, spectacol cu care Opera Română din București a deschis stagiunea 1975—1976. Așteptată cu larg interes — recomandată de ecourile favorabile stîrnite cu ocazia decernării premiilor « Guido Valcarenghi » din Italia (1970) și al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, de publicarea ei de către editura Suvini-Zerboni din Milano, de montarea la Opera municipală din Marsilia (1974), de numeroasele cronici elogioase din presa internațională, de audierea în concert bucureștean a muzicii — premiera scenică bucureșteană nu a înșelat așteptările, înscriindu-se printre cele mai importante evenimente muzicale ale anului 1975.

VASILE ȘIRLI

SIMPOZIONUL «MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS» Bydgoszcsz, 1975

Simpozionul « Musica Antiqua Europae Orientalis » (Bydgoszcsz, Polonia, sept. 1975), ajuns la cea de-a treia ediție, a intrat deja în tradiția vieții muzicologice internaționale ca una dintre cele mai interesante reuniuni științifice.

Anul acesta tema propusă a fost: muzica veacurilor XIII-XVI. În linii mari subiectele abordate s-ar putea grupa în cîteva domenii clar demarcate: muzica renascentistă, muzica bizantină cu reflexele ei în muzica religioasă a popoarelor slave și în Georgia, cultura populară, relațiile între estul și vestul Europei.

Din prima categorie fac parte o serie de contribuții care deși se referă la un domeniu mult cercetat ca cel al muzicii apusene aduc totuși elemente noi, în spiritul integrării culturilor naționale est-europene în complexul artei muzicale a Renașterii [1].

Problemele stilistice și de limbaj au stat în centrul atenției și numeroase comunicări s-au oprit asupra unor aspecte cu fructuoase implicații teoretice. Astfel cîntarea gregoriană a constituit obiectul unor cercetări ce tind să definească mult disputata problemă a variantelor locale, mergînd pînă la folosirea termenului de « dialect » [2], sau a unor analize structurale [3].

Muzica bizantină și prelungirile ei în muzica de cult bulgară, sîrbă și rusă au făcut obiectul unui număr mare de comunicări (s-ar fi putut chiar separa o secțiune a simpozionului) [4] și al unor discuții pasionate.

Comunicările privind muzica laică a Renașterii s-au extins asupra unui evantai larg deschis de preocupări în care se remarcă efortul de teoretizare și modernitatea metodei de cercetare aplicate [5], minuțiozitatea analizei de detaliu [6], noutatea izvoarelor prezentate [7], interesul pentru descoperirea operei unor compozitori uitați [8], evocarea unor aspecte inedite din viața și practica muzicală [9], preocupări pentru iconografie și organologie [10] sau pentru dezbaterea unor tratate teoretice [11].

Spre deosebire de programul altor întruniri internaționale care separă sfera cercetării muzicii culte de cea a folcloristicii, Simpozionul de la Bydgoszcsz, întemeindu-se pe unitatea culturii muzicale medievale în care popular și cult sînt concepte greu determinabile, a inclus în program și contribuții referitoare la cultura populară privită însă într-o optică diacronică, ca obiect de cercetare istorică [12].

Dacă pentru unii specialiști studiul s-a concentrat asupra obiectului într-o viziune ontologică, pentru alții el s-a dispersat asupra cîmpului de

[1] Am citat atit comunicările publicate in volumul simpozionului și neprezentate în ședințe, cit și pe cele citite în afara programului anunțat.

[2] Elmer Arro, *Die Frage der Existenz einer lokalen Dialekt-Variante des gregorianischen Chorals im Baltikum des 13.—15. Jahrhunderts*; Jerzy Pikulik, *Polistrukturalny charakter polskiej kultury muzycznej w średniowieczu na podstawie proprium de tempore, sekwencji i ordinarium missae (Caracterul polistructural al culturii muzicale poloneze în evul mediu întemeiat pe proprium de tempore, secvențe și ordinarium missae)*.

[3] Józef Ścibor, *Tonalno-modalny aspekt choralu cysterkiego (Aspectul tonal-modal al coralului cistercian)*; Tadeusz Maciejewski, *Ordinarium missae dans les manuscrits polonais d'avant le Concile de Trente*.

[4] Elena Borisowa-Tonschewa, *Die Kirchenmusik in der Literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo (14. Jahrhundert-Synodik des Zaren Boril)*, Stoian Petrov, *Некоторые исследования о происхождении, деятельности и значении Иоанна Кукузеля*; Svetlana Maksimović, *Some Elements of Melodic Construction in Serbian Chant of the Fifteenth Century*; Danica Petrovic, *Byzantine and Slavonic Oktoechos until the 15-th Century*; Dimitrije Stefanovic, *Services for Slavonic Saints in Early Russian Music Manuscripts*; N. A. Gherasimova-Persițkaia, *Роль слова в знаменном распеве и партесном многоголосии*; Boris P. Carastoianov, *К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева*; Juri V. Keldiș, *К проблеме происхождения знаменного распева*; Anatolii Conotop, *Структура супрасльского ирмологиона 1598—1601 гг. древнейшего памятника украинского нотолинейного письма*; C. Corableva *Духовные стихи как памятники знаменного роспева (стихи покаянные)*; Georghi Nikișov, *Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV веков*; Nikolai D. Uspenski, *К вопросу о происхождении русского хорового концерта*; Tatiana Vladâșevskaia, *Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства*; Marczella Erigina, *Zum Problem der Erforschung «Eothina Anastasima» in russischer musikalischer Tradition*.

[5] Paolo Emilio Carapezza, *Opposizione e sintesi dei due principi costituzionali di costruzione e discorso nella musica dal XIII al XVI secolo*; Doris Stockmann, *Contribution à l'histoire des instruments signaux au Moyen-Âge avancé*.

[6] Koraljka Kos, *Tonart und Kadenz in den Madrigalen von A. Patricij und J. Skjavetić*.

[7] T. Ilmari Haapalainen, *Über die alten musikgeschichtlichen Denkmäler in Finland*; Jože Sivec, *Neues zum Musikrepertoire Mitteleuropas im Zeitalter der Reformation*; Kurt von Fischer, *Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slavischen Ländern*; Willi Apel, *Orgelmusik in Ost-Europa im 15. und 16. Jahrhundert*; Erich Srockmann, *Les Tambours et les fifres au cours de la guerre paysanne, leur fonctions et significations*.

[8] Jaromir Černy, *Petrus Wilhelmi of Grudziadz — an Unknown Composer of the « Age of Dufay »*; Elena Zottoviceanu, *Nouvelles données sur Giovanni Battista Mosto et ses relations avec la Transylvanie*; Robert Ataian, *Нерсес Шнорали и некоторые вопросы его музыкального творчества*.

[9] Zbigniew Chaniecki, *Początki działalności cechów muzycznych w Polsce (Începuturile activității corporațiilor muzicale în Polonia)*; Viorel Cosma, *Ein Mittelpunkt blühender Musikkultur im 16. Jahrhundert: Alba Iulia*; Vaşa Gvaharia, *Музыкальная культура Грузии эпохи царицы Тамары и Шота Руставели*; Jitka Snížkova, *La Tradition de Magister Johannes Hus dans la musique médiévale*.

[10] Aleksandr Buchner, *Die Guitarra Latina und Guitarra Morisca auf der Freske der Karlsteiner Apokalypse*.

[11] Wojcieh Domanski, *Renesansowa teoria solmizacji Sebastiana z Felsztyna (Teoria solmizației la Sebastian de Felsztyn)*; Vladimir Protopopov, *Николай Дилецкий и его « Музыкальная грамматика »*.

[12] Dieter Lehmann *Der russische Skomoroch als Typ des europäischen mitteralterlichen Spielmanns*; Emilia Comișel, *Aspects du folklore roumain au Moyen-Âge (13—15 siècles)*; Lev Ghinzburg, *Русский народный смычковый инструмент гудок и его предшественники*.

relații posibile. Atrăgătoare și spectaculoase, temele de relații sînt infinite, putînd fi mereu reluate din unghiuri noi, așa cum au încercat și cîteva comunicări ce au abordat în lumina unor puncte de vedere personale relațiile muzicale est-vest [13].

Delegația Republicii Socialiste România, compusă din Emilia Comișel, Viorel Cosma și Elena Zottoviceanu, a prezentat comunicări bine primite, referitoare la un centru muzical transilvănean care a cunoscut o mare înflorire în epoca Renașterii tîrzii: Alba Iulia, și la relațiile lui cu lumea muzicală apuseană (în special italiană), precum și la genurile folclorice atestate documentar ca fiind practicate încă din evul mediu.

Simpozionul de la Bydgoszcsz reprezintă — singurul dealtfel cu periodicitate și consecvență — un prilej de dezbatere și clarificare în domeniul vast și încă insuficient cunoscut al muzicii est-europene denumită global « veche », dar care include universuri muzicale atît de diferite. În această parte a lumii, în care s-au încrucișat și contopit atîtea mari curente de cultură profund deosebite, cunoașterea și înțelegerea esenței fenomenelor nu poate fi dată decît de o cercetare complexă, de confruntarea unor puncte de vedere complementare, de o permanentă comparare și de o viziune multilaterală. De aceea Simpozionul de la Bydgoszcsz reprezintă o acțiune științifică dintre cele mai necesare de apropiere a specialiștilor antrenați în descifrarea tainelor istoriei muzicii din estul Europei.

ELENA ZOTTOVICEANU

[13] Karl Gustav Fellerer, *Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in den Zeit der Renaissance*; Constantin Floros, *Über Zusammenhänge zwischen den Musikkulturen des Ostens und des Westens im Mittelalter*; Zoltan Falvy, *Die arabische und die europäische Musik*; Kurt Reinhard, *Über die Beziehungen zwischen byzantinischer und türkischer Musik*.

DOUĂ MANIFESTĂRI PRIVIND ASPECTE ALE VIEȚII POPULARE ÎN EUROPA

Cele două manifestări cultural-artistice care s-au desfășurat pe parcursul anului trecut (iunie-octombrie 1975) în Belgia, privind « Aspecte ale vieții populare în Europa », s-au bucurat de un larg răsunet și de un binemeritat succes, pe măsura amplorii lor și a eforturilor considerabile și bine orientate ale organizatorilor.

Prima — « Iubirea și căsătoria » — s-a desfășurat, în maniere diferite, în cele trei localități desemnate să o susțină:

— Bokirijk, cu splendidul său muzeu în aer liber, și-a propus (și a realizat) reînvierea obiceiurilor gravitînd în jurul celebrării nunții, cu trupe venite din toate țările și, paralel, o expoziție cu obiecte de artizanat popular;

— Anvers, în marea sală a Meir-ului din mijlocul orașului, a deschis o expoziție cu obiecte ce i-au fost împrumutate de cele mai importante muzee etnologice europene, cuprinzînd: costume tradiționale de nuntă, daruri de logodnă și nuntă, mobilă, lăzi de zestre, bijuterii, amintiri etc.;

— Liège a organizat un colocviu internațional, la care au luat parte 50 de savanți din 25 de țări.

A doua manifestare — « Masca în tradiția europeană » — a avut ca loc de desfășurare orașul Binche, unde în vaste clădiri din secolul al XVIII-lea s-a deschis un tip de muzeu etnologic unic în lume: Muzeul internațional al carnavalului și măștii.

Deschiderea muzeului a fost însoțită de proiecții pe teme ca: Oameni, măști, un oraș (Binche); Carnavalul din Bâle; jocuri mascate românești; Les « Nicolas de la Saint-Sylvestre » (Elveția orientală); Cînd arborele trece prin sat (Elveția romandă); Marțea grasă (New Orleans — S.U.A.).

Răspîndirea universală a măștii conferă acestei manifestări o excepțională importanță. Faptul că civilizații de pe toate meridianele și din toate epocile au cunoscut masca, persistența extraordinară, în timp a manifestărilor de măști (în cele mai multe cazuri astăzi dezbrăcate de sensul magico-ritual inițial) în ciuda eforturilor acerbe ale bisericii de a le radia din tradiția populară, iată trăsături care conferă coordonate unitare paleoculturii mondiale.

La această manifestare au participat 24 de țări. Au prezentat comunicări: Samuel Glotz, B. Deneke (R. F. Germania), M. L. Herrera (Spania), U. Vento (Finlanda), Fr. Gueusquin (Franța), J. Recupero și A. Rossi (Italia), Ambrozewicz (Polonia), J. Tomes (Cehoslovacia), S. Tansug (Turcia), M. Gavazzi (Iugoslavia) etc.

Țara noastră a fost reprezentată de o delegație din care a făcut parte și profesorul Tancred Bănățeanu, care a susținut comunicarea « Masca în cultura populară românească ».

Volumul *Le Masque dans la tradition européenne*, apărut în iulie 1975, în excelente condiții grafice, bogat ilustrat (în alb-negru), conține pe lîngă diverse materiale informative textele comunicărilor audiate și numeroase imagini de măști și mascarade, din toate cele 24 de țări prezente.

Suplimentul la volum prezintă, sub semnătura lui Samuel Glotz, directorul muzeului din Binche, amănunte cu privire la istoricul orașului și al muzeului de măști.

Încheiem succinta noastră prezentare arătînd că această manifestare va fi continuată cu organizarea anuală a unor mari expoziții internaționale.

Anul acesta se va realiza (cu concursul statelor belgian și român) prezentarea, pentru prima dată în Belgia, a unui ansamblu cuprinzînd costume, rochii, țesături tradiționale, icoane, pictură populară, sculptură, ceramică, fier forjat, podoabe, reprezentative pentru cultura românească.

IRINA DRAGNEA COMIȘEL

FILM—FILMOLOGIE

Anul 1975 a fost un adevărat tur de forță pentru cinematografia română. A fost anul în care ne-am aflat asaltați — spre bucuria noastră — de premiere urmîndu-și una alteia într-un ritm de-a dreptul amețitor. A fost anul cînd s-a constituit și afirmat un grup compact de cineaști, o adevărată școală de regizori și operatori demonstrînd un nivel profesional atins doar de cîte un vîrf sau altul, rămas apoi într-o supremație singuratică ani de-a rîndul. Anul cinematografic 1975 — precizăm că ne vom referi exclusiv la filmele de ficțiune de lung metraj — ne-a familiarizat cu o pleiadă de nume valoroase care și-au impus deja fiecare o marcă stilistică bine conturată. Astfel filmul de debut *Cursa* al lui Mircea Daneliuc a fost o adevărată revelație; Dan Pița și Mircea Veroiu după o *opera prima* comună, *Nunta de piatră*, — un caz rar de comunicare stilistică la nivelul celei mai înalte exigențe — s-au diferențiat vizibil cu următoarele lor filme, atît formal, cît și ca arie a preocupărilor: în *Filip cel bun*, Pița se arată atras de o analiză socială, de tendință critică, deosebit de pătrunzătoare, în timp ce Veroiu vădește înclinație spre fabulă, spre poezie. O individualitate artistică definită s-a dovedit și Constantin Vaeni în *Zidul*, printr-o formulă originală de narațiune cinematografică, ce transformă de multe ori mișcarea în simbol al concretului.

Există însă și promisiuni ce trebuie onorate: Doru Năstase, care ne-a făcut proba capacității de a mînui cu siguranță amplele desfășurări de masă într-un film de război (*Pe aici nu se trece*), Andrei Cătălin Băleanu cu un film despre șantierul Hidrocentralei de pe Lotru, dar încă nesemnificativ, nu suficient de personal în ciuda atmosferei bine surprinse (*Muntele ascuns*).

Alături de aceste nume foarte noi, altele deja cunoscute și consacrate și-au continuat activitatea oferind realizări cinematografice pe măsura așteptărilor unui public tot mai avizat, tot mai exigent: Manole Marcus, Andrei Blaier, Gheorghe Vitanidis, Mircea Drăgan, Ion Popescu Gopo, Mircea Moldovan, Iulian Mihu. Din păcate însă, unele producții ca *Elixirul tinereței*, *Alexandra și infernul*, *Mastodontul* și încă alte cîteva nu au reușit să se afilieze nici experiențelor curajoase ale tinerilor regizori, nici profesionalismului și seriozității vechii gărzi.

Din nou ca și în anii trecuți, contribuția operatorilor la definiția stilistică a filmelor noastre a dovedit că se poate vorbi cu adevărat de o școală românească de operatorie, la a cărei înflorire și-a adus un aport deosebit de prețios noua generație de artiști ai aparatului de filmat. Astfel numele lui Iosif Demian, Dinu Tănase, Călin Ghibu, Florin Mihăilescu (din cei care semnează premierele anului trecut) sînt nume de creatori, în înțelesul deplin al cuvîntului.

Se poate releva de asemenea în filmele noastre prezența tot mai impunătoare a unor personalități actoricești, toate filmele care pot fi considerate foarte bune datorează indiscutabil acest calificativ și creațiilor impecabile ale actorilor. S-a întîmplat chiar uneori ca filme slabe să beneficieze de adevărate recitaluri interpretative: Radu Beligan și Amza Pelea în *Tată de duminică* (regia Mihai Constantinescu), Margareta Pogonat dovedită încă o dată admirabilă actriță de film în *Orașul văzut de sus* (regia Lucian Bratu), sau întreaga echipă a filmului *Mastodontul* (regia Virgil Calotescu).

Creșterea cifrei anuale de producție pînă la 25 de titluri a favorizat în primul rînd o diversificare a tematicii, care a permis desigur și o salutară diversificare stilistică. Cu riscul schematizării vom încerca o sumară clasificare pe genuri și implicit pe teme a filmelor anului 1975 *: din 25 de titluri 12 au abordat actualitatea, șapte s-au ocupat de problemele tineretului, altele patru au fost comedii, trei au evocat lupta antifascistă condusă de partid, trei au reactualizat anii războiului, trei au abordat trecutul zbuciumat al poporului român. Lista se completează cu un film de science-fiction și un film polițist.

Prima observație ce se impune este că dacă de obicei prioritate pe ecranele noastre aveau filmele « epopeii naționale » — de evocare a trecutului eroic de jertfe a neamului român, a strădaniilor depuse și a bătăliilor purtate de-a lungul veacurilor pentru păstrarea libertății și a ființei

* Iată, în ordinea apariției lor pe ecrane, lista filmelor din 1975: *Ștefan cel Mare* (regia Mircea Drăgan); *Zidul* (Constantin Vaeni); *Actorul și sălbaticii* (Manole Marcus); *Ilustrate cu flori de cîmp* (Andrei Blaier); *Filip cel bun* (Dan Pița); *Muntele ascuns* (Andrei Cătălin Băleanu); *Nu filmăm să ne amuzăm* (Iulian Mihu); *Tată de duminică* (Mihai Constantinescu); *Pe aici nu se trece* (Doru Năstase); *Comedie fantastică* (Ion Popescu Gopo); *Toamna bobocilor* (Mircea Moldovan); *Hyperion* (Mircea Veroiu); *Evadarea* (Ștefan Traian Roman); *Elixirul tinereții* (Gh. Naghi); *Cantemir, Mușchetarul român* (Gh. Vitanidis); *Mastodontul* (Virgil Calotescu); *Alexandra și infernul* (Iulian Mihu); *Orașul văzut de sus* (Lucian Bratu); *Cercul magic* (David Reu); *Cursa* (Mircea Daneliuc). Acestor titluri li se adaugă cîteva seriale realizate în coproducție cu studiourile de televiziune.

sale naționale —, de astă dată accentul a căzut pe actualitate. Istoria a fost totuși prezentă în cîteva realizări, dintre care *Cantemir* și *Mușchetarul român* se detașează net prin perspectiva contemporană asupra mecanismului complicat al politicii internaționale care a plasat dintotdeauna Principatele Române în centrul atenției lacome a marilor imperii vecine. Deși au apărut pe ecrane separat, *Cantemir* și *Mușchetarul român* pot fi totuși considerate drept două serii ale aceluiași film închinat figurii ilustre a prințului Dimitrie Cantemir, umanist de renume european, scriitor, filozof și politician deopotrivă de iscusit, care la începutul veacului al XVIII-lea nutrea speranța reunirii țărilor române în hotarele Daciei de odinioară. Scenaristul Mihnea Gheorghiu a optat în *Cantemir* pentru o dezbatere politică lucidă în care un dialog scînteietor conduce analiza minuțioasă a mecanismului puterii, în timp ce în *Mușchetarul român* a preferat formula alertă a filmului de aventuri. Bucurindu-se de o excelentă interpretare — admirabili Al. Repan în rolul lui Cantemir și Iurie Darie în acela al lui Mihuț —, cele două filme ar fi putut fi cu adevărat memorabile dacă, urmînd factura scenariului, regizorul Gheorghe Vitanidis ar fi adoptat o formulă cinematografică modernă, mai puțin ilustrativă.

O evocare istorică ne-a propus și *Actorul și sălbaticii*, deși aci este vorba de o perioadă mai recentă și anume de anii '39—40, cînd peste Europa începea să se întindă umbra sinistră a fascismului. Pentru viguroasa lor pledoarie împotriva intoleranței și fanatismului fascist — care a avut și în România prozeliții săi în mișcarea legionară de tristă amintire —, scenaristul Titus Popovici și regizorul Manole Marcus s-au inspirat din biografia celebrului actor și regizor de music-hall Constantin Tănase, care pe ecran devine un simbol al umanismului, un simbol al împotrivirii. În rolul lui Tănase actorul Toma Caragiu realizează o creație, excelent secondat de tînărul său coleg Mircea Diaconu.

Spuneam mai sus că producția '75 a fost dominată de filme de actualitate, teren predilect al tinerilor cineaști sau al înaintașilor lor mai vîrstnici. Andrei Blaier, pînă nu demult aparținînd generației speranțelor, a adăugat în filmografia sa, deja destul de substanțială, un remarcabil film polemic pe tema responsabilității individuale. Semnînd deopotrivă scenariul și regia, el demonstrează în *Ilustrate cu flori de cîmp* ce rezultate tragice poate avea inconștiența actelor noastre în relațiile cu semenii noștri. O tînără fată piere în condiții sordide din pricina unui avort clandestin. Cu discreție, dar cu implacabilă luciditate, Blaier ne lansează un înfiorat avertisment.

★

Vom încerca acum să definim pe scurt filmele celor mai tineri cineaști care — debutanți sau cu o filmografie încă redusă — pot totuși oferi o imagine reprezentativă pentru peisajul cinematografiei noastre actuale.

Debutantul Constantin Vaeni a cîștigat un vot de încredere unanim cu filmul său *Zidul*, în care evocă un moment al luptei duse de comuniști în ilegalitate. Este vorba de tipărirea clandestină a ziarului *România liberă* de către un tînăr ce își asumă — deplin responsabil — riscul unor condiții de existență inumane, o claustrare ce solicită rezistența sa fizică și morală pînă la ultimele puteri. Situația limită este explorată de regizor în cheia adevărului psihologic și cu o maximă coerență a narațiunii cinematografice. Povestirea devine uneori dificil de condus, căci prezentul se transformă în acel spațiu sufocant — al unei minime existențe — într-un amestec reverberant de gesturi obsedante și de memorie afectivă. Universul eroului, strîmt în orizontale, devine un abis al memoriei. Tînărul cineast a știut să dozeze cu finețe succesiunea evenimentelor trecute și ascensiunea lor în ființa prezentului. Întreg filmul este o aspirație spre simbol, spre gestul relevant. Iar imaginea lui Iosif Demian și calitățile interpretului principal (de asemenea debutant), Gabriel Oseciuc, împlinesc puterea de sugestie a acestei realizări de prestigiu.

O întîmplare de cu totul altă factură relatează Dan Pița în *Filip cel bun*: istoria unui prezent continuu, istoria unui tînăr care se integrează ritmului de existență al epocii sale. Integrarea nu este însă una ușoară, căci Filip are de luptat cu tot soiul de inerții și de prejudecăți. Viziunea adoptată de regizor este surprinzătoare prin acuitatea și precizia observației, întotdeauna juste. Tipurile umane sînt perfect intuite și fixate în mediul lor ambiant, întreg filmul căpătînd valoarea unui studiu ecologic, adică al relațiilor ce se stabilesc între indivizii uneia sau mai multor specii într-un cadru natural dat. Este un film curajos ce vorbește despre necinste, mentalități retrograde, demagogice, despre dorințele de căpătuire observate la oamenii mai vechi sau noi ai acestor locuri. Cu totul remarcabilă este prezența interiorizată, de maximă concentrare, a tînărului actor Mircea Diaconu, alături de care camera operatorului Florin Mihăilescu explorează nuanțat un univers pestriț, sondîndu-i tarele pînă la rădăcina lor.

Coleg de generație cu Pița, regizorul Mircea Veroiu a dăruit publicului o probă de acurateță regizorală — *Hyperion* —, demonstrînd că stăpînește mijloacele unei narațiuni inteligente, că știe să conducă actorul și să contruiască un cadru sugestiv. Scenariul, scris de Mihnea Gheorghiu — numai în aparență o poveste science-fiction —, i-a oferit posibilitatea unui eseu poetic, iar imaginea de o limpezime rară, semnată de Călin Ghibu, un maestru al planurilor-secvență, a adus un ajutor prețios în crearea atmosferei. Fabula filmului depășește cu mult premisele genului, devenind o meditație asupra relației complicate ce se stabilește între individ și timpul ca durată a existenței sale.

Seria premierelor anului a fost încheiată strălucit de debutul regizorului Mircea Daneliuc cu un film de actualitate: *Cursa*. De o remarcabilă simplitate a mijloacelor, concentrate în trei actori, personaje centrale — Mircea Albulescu, Constantin Diplan, și Tora Vasilescu —, și o mașină gigant ce transportă o piesă gigant, filmul ajunge

la o profunzime surprinzătoare a semnificațiilor, *Cursa* vorbește despre trei oameni ai zilelor noastre ce reușesc să definească o umanitate, o condiție, o înțelegere a lumii care, evident, ne aparține. Este un film foarte românesc și foarte « la zi » prin mentalitatea pe care o explică; și aceasta se întîmplă prin sugerarea unor realități concrete, dar mai ales prin analiza reflexelor ce le determină în comportament, în relații. Regizorul a articulat o povestire prin excelență vizuală, ce abundă în construcții retorice, contrapunctări sonore, un dramatism discret al figurii actorului. Imaginea (Florin Mihăilescu) subliniază o știință subtilă a montajului, pe care Mircea Daneliuc o stăpînește fără greș.

★

Cinematografia română a demonstrat în anul 1975 valoarea pe care o poate atinge. Bogăție stilistică, diversitate tematică, cultură plastică autentică, iată cîteva din calitățile cu care producția românească de filme și-a cucerit, ca niciodată parcă, spectatorii.

PAUL SILVESTRU

ANDREI STRIHAN
Contururi scenice
București, Editura « Eminescu », 1975, 226 p.
(Colecția « Masca »)

Volumul *Contururi scenice* cuprinde studii și cronici scrise și publicate de către Andrei Strihan între anii 1965 și 1975. În prima parte, intitulată « Orizont teatral », sînt reunite cinci studii de sinteză de orientare teatrală: « Despre critica teatrală », « Teatrul și viața », « Realism și umanism », « Spontaneitate și creație », « Continuitate și diversitate (Pe marginea stagiunii 1969—1970) ». În următoarele pagini sînt grupate, sub cîte un titlu generic, uneori simbolic, în funcție de substanța lor, mai multe cronici (eterogene apar doar capitolele: « Ape și oglinzi » și « Profiluri și motive »). Cronicile au, de cele mai multe ori, un titlu (totdeauna sugestiv), care sintetizează percutant ideea centrală și îi relevă cititorului, mediat și direct, punctul de vedere al autorului cu privire la text sau spectacol (de exemplu, « Adevărul *Camerei de alături* », « Spaima naște monștri — *Interesul general* », « Anomalie pilduitoare — *Tandrețe și abjecție* », « Tristețea comediei lucide — *Leonce și Lena* », « Pînă la jumătatea drumului — O *scrisoare pierdută* » etc.).

Cronica teatrală este un elementar și indispensabil document pentru istoria teatrului. În ce măsură volumul lui Andrei Strihan, *Contururi scenice*, oferă celor care vor cerceta după ani perioada pe care el o consemnează, o comentează și încearcă să o definească: informația concludentă, un punct de vedere argumentat științific, o viziune dinamică în care să se reflecte, perfect delimitat și complex nuanțat, personalitățile artistice, ca și întreaga viață teatrală în unitatea sa, dialectic contradictorie? Critica este înțeleasă de către cronicar — și în aceasta rezidă valoarea fundamentală a cărții, care implică sau determină, în mare măsură, și celelalte calități ale sale — ca una dintre modalitățile artistice active prin care se fixează în conștiință istoria contemporană a teatrului.

Andrei Strihan urmărește cu interes viu, cu curiozitatea specialistului, fenomenul teatral, se angajează adesea în polemică, pune în discuție, cu argumentele meseriei, actul teatral finit, — spectacolul (*Regele Lear*, de Shakespeare, la Teatrul Național din București, O *scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale, la Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », de exemplu). Dar, analizînd spectacolul nu izolat, ci în relație cu momentul teatral în care a luat ființă, cu istoria punerii în scenă a piesei, cu natura atît de diversă a personalităților etc., criticul contribuie la formarea unor puncte de vedere cu caracter de generalitate, pe care, odată cu informația și cu aprecierile legate strict de fiecare factor component al spectacolului, le pune la îndemîna istoricului de teatru. O analiză concretă, la obiect, ca, de exemplu, cea pe care o face cu privire la piesele lui Teodor Mazilu scoate, pregnant și concludent, în evidență originalitatea acestui dramaturg, ca și aspecte esențiale ale specificului comediei românești contemporane.

Andrei Strihan zăbovește și insistă asupra momentelor artistice hotărîtoare, care au determinat — spectaculos sau mai puțin spectaculos, uneori înregistrînd doar reușite parțiale — mișcarea înainte a teatrului românesc contemporan și oferă istoricului de teatru repere însemnate. Și astfel, pornind de la spectacole de incontestabilă valoare — fie că sînt de bună și trainică tradiție, fie că sînt iconoclaste și novatoare — se face purtătorul de cuvînt al opiniilor care definesc etapa consemnată, opinii care conțin însă și multe elemente perene.

ANA MARIA POPESCU

TRAIAN ȘELMARU
Premiera de aseară
București, Editura « Eminescu », 1975, 244 p.
(Colecția « Masca »)

« Ce poate fi mai pasionant pentru cronicarul dramatic decît de a informa publicul, imediat ce spectacolul s-a născut, și de a răspunde nerăbdării realizatorilor dornici să afle părerea asupra muncii lor? Din urmărirea neîntreruptă a vieții și a gîndirii teatrului se naște o *continuitate de idei* ce duce, odată cu aprecierea fiecărei premiere în parte, nu la o înșiruire de

cronici, ci la o privire de ansamblu, cronica propriu-zisă asociindu-se firesc cu comentarii sintetice asupra procesului de dezvoltare al mişcării teatrale. Cotidianul se înscrie astfel organic în dialectica fenomenului, descifrînd semnificaţiile etapei străbătute pe drumul dificil spre permanenţe». Citatul desprins din cartea analizată e în acelaşi timp un argument al aparţiţiei ei, o confesiune şi mai ales o profesiune de credinţă. Nimic nu poate sesiza mai viu note individuale ale unei mişcări artistice (în cazul nostru teatrale) ca reflectarea aparent întîmplătoare, în fond esenţială, a diferitelor faţete care compun, în totalitatea lor, fenomenul dezbătut. E ceea ce întreprinde Traian Şelmaru. Cu succes.

Concepută ca un «fals jurnal», deci ca o înşiruire de ipostaze diverse, determinate nu de o riguroasă arhitectură, ci de o succesiune de evenimente care răspund momentului imediat, cartea mărturiseşte a avea o remarcabilă perspectivă asupra problemelor discutate. Surprinzînd o perioadă de şase ani din viaţa teatrală — mai ales bucureşteană — (1969 — 1974), cronicarul realizează un caleidoscop atrăgător, al cărui principal merit îl constituie demonstraţia la capătul căreia teatrul nostru apare în adevărata sa lumină, de mişcare artistică de valoare mondială.

Problemele dezbătute de Şelmaru sînt variate dar unitare, toate integrîndu-se unei viziuni care se dovedeşte precisă nu numai în ansamblu, ci şi în componentele ei. Repertoriul, cum e şi firesc, îl interesează pe cronicar mai ales sub raportul eficienţei sale cetăţeneşti, de formare a unor oameni cu o conştiinţă înaintată, socialistă. Atenţia acordată piesei originale e marcată şi însufleţită de ideea dialecticului «mai bine», pol stabil al oricărei preocupări artistice. Lucrări dramatice care au însemnat o pagină importantă la premieră şi care aveau să-şi demonstreze viabilitatea ulterior (*Croitorii cei mari din Valahia, Absenţa, Aceşti îngeri trişti, Steaua fără nume, Şi eu am fost în Arcadia, Pisica din noaptea Anului nou, Surorile Boga, Ziariştii, Interesul general* şi altele — ordinea este aceea din jurnal) sînt analizate cu discernămînt şi aproape totdeauna cu dragostea unui co-autor (criticul bun trebuie să simtă astfel cînd discută problemele teatrului, el fiind sau trebuind să fie co-autor al întregului spectacol, a întregii mişcări...). Sînt schiţate portrete ale autorilor dramatici (Mirodan, Everac, Mazilu), care năzuiesc să surprindă o dominantă a acestora. Mişcarea teatrală e văzută prin intermediul artei actoriceşti (Caramitru, «mincinosul»; Ion Manu, «uitucul»; Recital Radu Beligan; Liliana Tomescu, Chaplin şi Giulietta Massina; Mariana Mihuţ, florăreasă; admirabila Gilda Marinescu), prin arta regizorului (Giurchescu şi Brecht: *Galy Gay*; Schehadé, Moisescu şi teatrul de poezie; *Măsură pentru măsură* şi *Hamlet*-ul lui Dinu Cernescu ş.a.).

O altă categorie a problemelor asupra cărora se opreşte Traian Şelmaru o reprezintă cele de teoretizare a mişcării teatrale: noua tradiţie şi vechea inovaţie; «primatele» atît de dezbătute; publicul şi formarea lui; eficienţa spectacolului teatral; răspunderea regizorului; dimensiunea poetică a politicului ş.a. După cum în sfera de interes a cronicarului se înscriu şi destule alte aspecte.

Noua carte de teatru a lui Traian Şelmaru e o profesiune de credinţă confirmată. Frumos elogiu şi grea îndatorire.

EUGEN NICOARĂ

VICU MÎNDRA

Victor Ion Popa

Bucureşti, Editura «Albatros», 1975, 148 p.

Cercetător pasionat al dramaturgiei româneşti clasice, a principalelor curente literare care au marcat mai ales ascensiunea genului în perioada interbelică *(Clasicism şi romantism în dramaturgia românească)*, Vicu Mîndra publică în seria de monografii a Editurii «Albatros» o prezentare sintetică, cu scopuri declarat informative, a vieţii şi activităţii multilateralului om de teatru care a fost Victor Ion Popa. Schiţa, sau mai bine-zis sinteza monografică, succede o preocupare mai veche, de cunoaştere şi pătrundere în universul intim de gînduri şi de creaţie al artistului, concretizată cu şapte ani în urmă prin publicarea unui interesant material documentar, cules, ordonat şi prezentat, în colaborare cu Sorin Popa, în volumul *Scrieri despre teatru* (Editura Meridiane). Au fost incluse aici o mare parte din articolele, scrisorile şi extrase din jurnalele lui Victor Ion Popa.

Limitată de caracterul colecţiei care-şi propune să aducă la cunoştinţa cititorilor, îndeosebi a tineretului studios, un material de utilitate instructivă în primul rînd, oferind o privire integrală asupra operei şi activităţii autorului, precum şi principalele elemente orientative de interpretare, lucrarea a trebuit să-şi restrîngă aria de exploatare a datelor pînă la extrema concizie. «O carte despre viaţa şi opera unui creator nu înseamnă neapărat o descriere statică, o înşiruire de fapte şi evaluări» — ne previne autorul; «ea poate lua şi calea concentraţiei dinamice, transgresînd datele, fără a le ocoli». Într-adevăr, cele peste 140 de pagini mici, distribuite în patru capitole, conţin o concentraţie extrem de mobilă de date care furnizează motivele unei stricte evaluări şi a unei riguroase meditaţii analitice. Capitolele sînt ordonate didactic: «privire biografică», «dramaturgul», «prozatorul», «teoretician al teatrului».

Cu fiecare moment analizat, Vicu Mîndra operează o analiză diferențiată a valorilor, căutînd să distingă în cristalizarea elementelor de personalitate ale omului de teatru sensul originalității și corelația aspectelor contradictorii. « Nicăieri nu se disting mai clar ca în creația dramatică valorile interioare ale oscilației lui Victor Ion Popa între nostalgia tradiționalistă și strigătul modernității iconoclaste » — notează autorul în referirea sa la dramaturgie, căutînd, în cele ce urmează, temeiurile observației în succesiunea destul de inegală ca modalitate și substanță a pieselor. O notație circumscrisă unui singur capitol, privind « dorința de comunicare directă cu publicul », poate că explică intimitatea unei vocații și febrilitatea de a încerca mai multe căi posibile de împlinire. În dramaturgie, desigur, « prețuia *cuvîntul* și nu *acțiunea* » și e întru totul îndreptățit adaosul « dinamica teatrală indiferentă la magia vorbelor fiindu-i străină prin temperament ». Evident, valoarea *poetică*, *metaforică* a cuvîntului, și Vicu Mîndra subliniază acest lucru, dar nu mai insistă și asupra aspectului de strălucire spirituală care dă unicitate stilistică unor pasaje din teatrul studiat și, la urma urmei, originalitate. Capitolul consacrat prozei e substanțial și dezvoltat, oferind o filiație firească cu creația dramatică.

Extrem de utile sînt rîndurile care ni-l prezintă pe Victor Ion Popa ca « teoretician al teatrului », încercînd o sistematizare a « principalelor paragrafe din codul său artistic » între « necesitatea artei ca factor de ameliorare a umanității » și ideea de « utilitate » a actului artistic. Însumînd principiile expuse în « îndreptarul » de regie pentru teatrele de amatori, în articole și conferințe, se relevă în primul rînd aderența la ideea — înnoitoare pentru acea vreme și încă progresistă și astăzi — *teatrului total*, subliniată de Gordon Craig. Vom mai semnala, din multe altele, echilibrul preconizat între « trăire » și « joc » — « autenticitatea să fie obținută prin reținerea esențelor și păstrarea unei *tonalități teatrale* adecvate realităților conținute în text »; « condiția fundamentală a satisfacerii *actualității* în cadrul ferm al *specificului național* »; fundamentarea unei « acțiuni de organizare » a formelor populare de teatru (muncitoresc, sătesc, de copii). Autorul are grijă să nu se rezume la o expunere rigidă de principii, ci le integrează practicii propriu-zise a lui Victor Ion Popa, concretizată în peste 135 de montări pe scenele din capitală, de la Cernăuți și Iași.

Dacă ne-am pune întrebarea ce a însemnat Victor Ion Popa pentru literatura și teatrul românesc și cărui raport anume îi datorăm mai ales prețuirea, va trebui să reformulăm contribuția sa extinsă febril pe mai multe domenii. I-am zice, mai la obiect și cu un titlu generic, « *animatorul* ». Și poate ca acesta să fi fost capitolul cel mai indicat în micro-monografia care-l prezintă cititorilor contemporani, oferind, mai mult decît în structura actuală a cărții, posibilitatea unei fuziuni analitice între acte și idei, cu sublinierile necesare pe acele particularități de principiu care pot alcătui, în esență, un *program*. Căci ni se pare mai demn de personalitatea artistului multilateral de a-i pune în valoare astfel contribuția și de a reține, pentru generațiile noi, aspectul cu totul inedit și remarcabil al activității sale, într-o perioadă de efervescență creatoare pentru cultura românească. Ideea nu e omisă, reiese dealtfel din referirile și spiritul întregii cărți, dar ni se pare că ea ar fi constituit elementul prioritar în definirea acestei personalități și de aceea i s-ar fi cuvenit o subliniere aparte în sumarul alcătuit.

C. Paraschivescu

PAUL COLLAER

La musique populaire traditionnelle en Belgique

Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1974,
200 pagini + 16 planșe + 103 exemple muzicale

Personalitate marcantă a culturii belgiene, Paul Collaer s-a impus lumii muzicale printr-o activitate artistică și științifică prodigioasă, care-l situează printre cei mai de seamă savanți ai secolului al XX-lea.

Lucrările sale de muzicologie, de folclor comparat, lexicoanele, activitatea multilaterală ca director al posturilor de radio-televiziune, ca director al Muzeului regal al Africii centrale, ca inițiator și fondator al Colocviilor de la Wégimont (împreună cu alți cîțiva etnomuzicologi printre care și Constantin Brăiloiu, cu care a legat o strînsă prietenie), participarea intensă la congresele internaționale de muzicologie și folclor demonstrează capacitatea sa uimitoare de muncă și o ținută științifică de înalt nivel.

Volumul de față, prin bogăția ideilor și teoriilor expuse, prin orizontul larg în interpretarea fenomenului muzical, în general, și a celui folcloric, în special, în dependența lui de condițiile de viață, de nivelul cultural, justețea judecăților de valoare, documentarea extrem de vastă în domeniul muzicologic și al științelor anexe, optica istorică asupra evoluției conștiinței muzicale a omului, reprezintă un model de studiu etnomuzicologic. Problemele sînt expuse într-un stil clar, alert, concis.

Materialul este eșalonat pe patru părți, fiecare avînd mai multe capitole: *Generalități* (« Istorie și cultură », « Surse flamande și valone », « Etnomuzicologie », « Cîntec popular »); *Țara flamandă* (« Texte poetice », « Limbaj muzical », « Forme »,

« Tradiție », « Concluzie »); *Țara vaționă* (« Cîntec popular »); *Instrumente* (« Interpreți-instrumentiști și instrumente de muzică », « Tobe, clopote și rituri de primăvară »; « Tobe de frecat, tip buhai = « à friction » și rituri de iarnă »; « Clopote și zbîrniitoare (« crécelles »), fluiere și cimpoaie », « Fluiere și tobe, psalterion, rebecuri și viele »). Fiecare capitol este însoțit de o bibliografie selectivă.

Remarcabilă este problematica expusă în *Introducere*, deschizătoare de drumuri prin puncte de vedere noi și prin metoda adoptată în studierea tradițiilor muzicale și anonime ale provinciilor belgiene, în scopul de « a le pune în lumină caracterul și semnificația, a le situa în cadrul muzicii europene și, din cînd în cînd, în cel al universalității mondiale ».

Autorul argumentează originea vocală a muzicii (« emisiunea și inflexiunile vocale sînt manifestări datorite numai caracterelor fiziologice »), aducînd în sprijinul ei și ultimele cercetări din lumea animalelor, păsărilor și insectelor cu privire la manifestările lor sonore; subliniază, pe baza cercetărilor, existența avansată a conștiinței muzicale umane încă din ultima fază a paleoliticului. Analizînd multitudinea definițiilor date muzicii, din antichitate pînă astăzi, ceea ce demonstrează în același timp atitudinea constantă față de artă, ca și atenția ce i s-a acordat «sub toate latitudinile », gravitînd adesea în jurul întrebării, rămasă încă fără răspuns, — în ce constă esența muzicii —, autorul propune ca studiul muzicii să fie considerat « una dintre ramurile cunoașterii » (p. 2), cunoaștere menzurală și, mai ales, cunoașterea omului. Această cunoaștere stabilește distincția între « ceea ce îmi place » și « ceea ce este », atitudine pe care trebuie să o adopte și etnomuzicologia contemporană. Arta, și îndeosebi muzica, « este funcția unui mediu social-cultural, ea exprimă și reprezintă o societate », de aceea « este adoptată și devine tradițională atît timp cît baza socio-culturală nu se schimbă » (p. 3). Apoi Collaer comentează evoluția atitudinii față de artă (muzică savantă, arhitectură, pictură) și de cultură, în ultimul secol, trecerea lentă de la principii dogmatice, rigide, absolute, considerate aplicabile la toate timpurile și locurile (fără a ține seama de diversitatea lumii și fluiditatea concepțiilor), de la egotism și egocentrism la o mentalitate nouă, la relativismul modern, influențat, în parte, de științele exacte biologice și fizice. Din această nouă atitudine — proprie și autorului — rezultă tendința de a suprima, în considerarea artelor și a culturii, diferențele temporale și spațiale. Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Lafcadio Hearn sînt pionierii acestei atitudini moderne. Astfel a fost posibilă cunoașterea mai profundă a oamenilor, creatori de artă, ca semn al interacțiunilor spiritului și socialului, descoperirea în faptele culturale depărtate în timp și spațiu a unor similitudini atît de profunde încît trebuie considerate ca « manifestări universal umane » (p. 5); « omniprezența unor caractere constante și comune în operele artiștilor individuali, în contrast cu deosebirile ce-i singularizează, adînc înrădăcinate în natura umană » (p. 7). Dar aceste elemente se găsesc și în « imensul domeniu al muzicilor etnice tradiționale, confirmînd « forța vitală și creatoare a popoarelor », ca și legătura acestora « cu primele producții individuale scrise ». În acest fel vom reuși să cunoaștem « ce este comun în muzica cea mai rudimentară a pigmeilor din pădurea ecuatorială și opera de artă cea mai modernă » și « vom ști la ce corespunde muzica și ce este ea » (p. 7).

Paul Collaer semnalează, în repertoriul artistic, ca și în cultură, existența straturilor suprapuse, datorate unor reminiscențe din epocile anterioare (« și omul modern este produsul acestei simbioze evolutive » — cum se exprimă Jacques Monod în *Le Hasard et la Nécessité*, p. 12) — ca și « marea suplețe și rara subtilitate a gîndirii artistice contemporane, obținute grație vitezei uimitoare a civilizației moderne, urbane și industriale, care a permis omului înțelegerea, adoptarea și includerea în patrimoniul său a concepțiilor artistice și a operelor antice » (p. 6). « De la « Laudi spirituali », Pérotin și Guillaume de Machault, la trubaduri, truveri și minnesingeri, alături de concepțiile artistice contemporane, simultane și divergente <...> ale lui Stravinsky, Prokofiev, Schönberg și Hindemith, Satie și Milhaud » (p. 6).

În primul capitol, *Istorie și cultură*, autorul discută, înainte de a degaja trăsăturile caracteristice folclorului belgian, evenimentele istorice care l-au influențat și cîteva aspecte ale vieții muzicale (pe baza unor documente care datează din secolul al XII-lea), în strînsă concordanță cu viața culturală. Descriind, în capitolul al II-lea, trăsăturile specifice cîntecului popular belgian, savantul observă că, în comparație cu țările din răsăritul Europei, stilul melodic și ritmic al folclorului belgian « nu se deosebește prea mult de al muzicii individuale, savante » (p. 23), datorită contactului viu între orașe și sate și deci influențelor reciproce permanente. Compozitorii secolelor XV—XVII, minnesingerii, trubadurii, se inspirau din cîntecul sătenilor, iar în multe culegeri de cîntece se precizează originea lor populară. Avînd la îndemînă un număr uimitor de mare de culegeri, începînd din secolul al XIII-lea, deși unele aveau notate numai melodia, fără valori ritmice, cu excepția melodiilor de dans, — autorul a desprins evoluția stilurilor și a confruntat numeroasele variante locale de-a lungul celor șase secole. Unele piese atestate în secolul al XII-lea s-au transmis pînă astăzi, bineînțeles cu modificările inerente creației orale. Explorarea documentelor a început în 1802, iar cercetarea muzicală se datorește inițiativei lui Hoffmann von Fallersleben, care a publicat 12 volume (între 1831 și 1862), urmat de dr. A. Snellaert, J. F. Willems, Florimond Van Duyse. O mare răspîndire au cunoscut cîntecele prin foile volante, care circulau în mai multe țări și conțineau cîntece istorice, de dragoste, religioase-didactice, narative și întîmplări la modă. Culegerile *in situ*, însoțite de înregistrări mecanice, au fost de asemenea publicate, iar studiile au adus o serie de informații științifice a căror valabilitate se păstrează și astăzi. Cu toate că s-au făcut investigații în

multe zone, autorul semnalează necesitatea absolută a înființării unui institut central (sau două, regionale) care să «lucreze permanent la culegerea, analiza și clasificarea muzicii populare», deoarece o astfel de acțiune — și pe bună dreptate — «nu poate fi întreprinsă de o singură persoană» (p. 33).

De o deosebită importanță sînt și informațiile din capitolul al III-lea, *Etnomuzicologie*, cu privire la evoluția studiului creației folclorice în ce privește problematica, metodologia și interpretarea. Cercetările sale personale despre condițiile de emitere sonoră a vocii umane, condiții studiate inițial de oto-laringologi, duc la explicarea diversității modale a muzicii grecești «preexistentă unei teorii elaborate a posteriori» (p. 39). Condițiile emisiunii vocale explică secretul tetracordului și «faptul că atît în Anatolia cît și în Sicilia, în Europa continentală și în alte continente, se găsesc numeroase cîntece modale reduse la un singur tetracord, că astfel de cîntece pot fi foarte vechi, dar pot, de asemenea, să apară și în perioade recente»; și, în același timp, ajută la «înțelegerea cîntecelor din evul mediu, în care modalitatea era obișnuită, în timp ce organizarea ritmică își găsește explicarea ultimă în condiția umană» (p. 39).

În concluzie, autorul subliniază că «nașterea și dezvoltarea limbajului muzical urmează în lumea întreagă o linie generală care este pretutindeni aceeași (cu unele excepții). Această linie nu începe să se bifurce și să prezinte fizionomii etnice decît în momentul cînd limbajul melodico-ritmic a ajuns la deplina sa dezvoltare» (p. 40).

Mai departe se discută problemele embriologiei muzicale, așa cum au fost adoptate de etnomuzicologi: în ce moment a apărut muzica, care sînt fazele ultraarhaice ale genezei muzicii, sînt acestea exclusiv umane sau hominide (a se vedea cercetările cu mijloace electronice ale laboratorului Universității din Gand)? etc. În investigarea fenomenului muzical este absolut necesar ca specialistul să cunoască rezultatele unor științe ca: oto-laringologia, acustica, psihologia, etnologia.

În capitolul *Cîntec popular*, după cîteva considerații asupra conținutului unor termeni ca: popular, folclor, muzică populară, creație colectivă, Paul Collaer aplică metoda analizei structurale-comparative la muzica populară din Belgia (p. 44—50), pornind de la teoriile expuse de Constantin Brăiloiu în *Le Folklore musical* (1940).

Cu rigoarea științifică ce îi este proprie, autorul expune cîteva dintre trăsăturile specifice vieții folclorice flamande: similitudinea cîntecului popular din sat și oraș, menținerea caracterului colectiv în interpretarea și crearea cîntecului, care «răspunde necesității de a se afirma personalitatea și autenticitatea culturii proprii acestui popor», deși, începînd din secolul al XVI-lea, au fost publicate cîntece și texte poetice populare «într-un număr impresionant» (p. 46), subliniind distincția între tradiția orală și cea savantă care, din cauza fixării în scris, a determinat cristalizarea ei în forme «*ne varietur*» (p. 47). Dar, subliniază cercetătorul, care a aprofundat cunoașterea muzicii mai mult decît muzicienii obișnuiți cu analiza muzicii savante și au tendința să aplice legile acesteia din urmă la muzica populară, tradiția populară înseamnă nu «imobilitate și pietrificare», ci «o serie neîntreruptă, continuă, de modificări ale detaliilor poetice, melodice și ritmice aduse unei scheme, unui schelet inițial, unei versiuni prime, schelet care rămîne recognoscibil în toate variantele» (p. 47). Susținerea acestei opinii este făcută cu exemple din diferite continente, încheindu-se astfel: «... tradiția este însuflețită de o mobilitate continuă și multiformă și nu ne putem face o idee de totalitatea unui repertoriu numai prin redactarea unui catalog sau expunînd cîntecele în volumele de culegeri» (p. 49).

Dacă este adevărat că una din cauzele acestei continue variabilități o reprezintă imperfecțiunea memoriei, nu aceasta este «cauza principală» (p. 48), ci, așa cum menționează mai departe, «necesitatea de a adapta tradiția la noile condiții ale vieții» (p. 116), oscilația între «a păstra tradiția și a înnoi» (p. 117—126).

Capitolul *Texte poetice* (din «Țara flamandă», p. 53—74) analizează, pe baza studiilor de specialitate și a tabelelor sintetice, completate cu statistici amănunțite, dimensiunea și structura versurilor în dependență de structura limbii vorbite (dimensiune, versuri catalectice și acatalectice, anacruze, cezură, rimă și asonanță etc.), tipurile de strofe poetice, în parte influențate de poetica individuală și a compozitorilor din secolele XV—XVI. Spre deosebire de folclorul altor popoare, aici corelația strofă poetică-perioadă melodică este mult mai liberă și, uneori, contestată. În analiza muzicală, autorul se bazează pe 2 600 de piese vocale flamande și cca 1 000 valone, culese din toate regiunile, într-un interval de șapte secole.

În capitolul următor se face analiza strict muzicologică a pieselor, din numărul mare de evenimente rezultînd realitatea, aceeași pentru întreaga creație orală, și anume: «tradiția e animată de o mobilitate necontenită și multiformă», pentru că arta populară este un *perpetuum mobile* și în acest sens este imposibil să o închizi într-un cadru redus.

Dar în procesul de evoluție, cîntecul popular a primit o serie de influențe din partea muzicii savante, atît în melodică și organizarea frazelor, cît și în poetică. Ni se pare deosebit de valoroasă sublinierea uneia dintre trăsăturile cîntecului flamand, care îl deosebește pe de o parte de cîntecul individual (care este «impregnat de subiectivitate și de stil personal»), pe de altă parte de cel al altor popoare prin faptul că, cel puțin în Flandra, cîntecul popular este obiectiv-narativ, conținutul lui exprimă sentimentele colectivității și nu ale poetului-muzicant. Aceasta a facilitat răspîndirea lui pe o arie largă, depășind fruntariile naționale, ca și durabilitatea, permanența îndelungată în memoria colectivității.

Deși decadența cîntecului popular se produce, în mod inegal, pe regiuni, începînd din secolul al XVI-lea, sub influența «asociațiilor de retori.

cieni »[1] şi a folclorului popoarelor vecine, cîntecul flamand s-a menţinut mai bine, spre deosebire de tradiţiile olandeze, zdruncinate de cerbicia calvinismului.

Extrem de interesantă şi actuală este atitudinea muzicologului belgian faţă de metodele de învăţămînt muzical, care se limitează la predarea, sub aspect static, a unor categorii ale limbajului şi formelor muzicale. Consecinţele sînt serioase; cea mai importantă este lipsa de deschidere asupra realităţilor muzicii, asupra posibilităţilor infinite pe care le conţine limbajul muzical, chiar de la formarea lui. Dar, în ultimele decenii, această « imobilitate » a început să cedeze în faţa mişcării de cunoaştere a bazelor culturale care i-au fost punctele de plecare, muzica din evul mediu şi Renaştere, muzica ce se naşte astăzi şi cea extra-europeană. Muzica nu mai e considerată « o distracţie plăcută », ci « expresia reprezentativă a culturii, adică a comportamentului omului în mediul său natural ». Această noţiune de mişcare s-a străduit autorul să o pună în lumină, în tot timpul examenului făcut repertoriului folcloric, aplicînd cele mai moderne metode ale etnomuzicologiei (p. 127—131). Ca şi în muzica savantă, în folclor « formele nu au trecut de la una la alta prin mutaţii brusce, ci au evoluat lent, prin tatonări şi încercări <...> cele care mergeau pe panta naturală a dezvoltării s-au înrădăcinat şi au explorat spaţii din ce în ce mai vaste ». Nici o perioadă din istoria omenirii nu scapă dualităţii: stabilitate şi schimbare, continuitatea nefiind totdeauna « continuarea a ceea ce a precedat », ci, mai curînd, o « facultate a spiritului uman de a face să retrăiască lucruri, idei, forme care au fost date uitării » (p. 127). Exemplele sînt multiple. « Muzica de la începutul secolului al XX-lea a făcut să renască, cu *Sacre du printemps* a lui Stravinsky, ritmul liber şi poliritmia popoarelor zise primitive. Reapariţia confirmă, de fapt, realitatea continuităţii <...>. De asemenea, arta de la mijlocul secolului nostru, cu Varèse, Boulez şi Stokhausen, insuflă sunetelor nedeterminate în înălţime şi durată o viaţă şi un sens reînnoitoare <...>, după cum Picasso, Klee şi alţi pictori regăsesc semnificaţiile limbilor uitate încă din preistorie », iar Corbusier revine la o străveche concepţie acustică a spaţiului. De fapt, « dezvoltarea muzicii este o cucerire progresivă a spaţiului sonor, în toate dimensiunile sale » (p. 128). În toate artele, ca şi în muzică, se exprimă o concepţie globală, o privire largă asupra lumii, care apreciază « relaţia intimă ce leagă toate elementele acestei lumi, reunite în aceeaşi concepţie: sacrul şi profanul, spiritualul şi materialul » p. 129).

Analizele amănunţite ale folclorului flamand şi valon i-au prilejuit autorului formularea sintetică a trăsăturilor structural-stilistice ale acestor producţii artistice şi evidenţierea unei prime deosebiri între cele două dialecte; cel flamand, mai bun păstrător al tradiţiei, cel valon, care, deşi a păstrat cîteva mărturii muzicale ale culturilor arhaice, îndeosebi legate de obiceiuri (calendaristice, căsătorie) şi de dans, e pe cale de destrămare (repertoriul din secolele XVI şi XVII), cu toate că în secolul al XVII-lea a apărut « un nou folclor, atunci cînd invenţia muzicală propriu-zisă se stinsese » (p. 153).

Discutînd conţinutul termenului « instrument muzical popular, » ni se dau informaţii consistente despre instrumentele populare, în strînsă dependenţă de riturile şi obiceiurile pe care le însoţesc, de funcţia lor şi de aspectele evolutive, după o incursiune bine documentată asupra originii şi ariei de răspîndire, europeană sau extra-europeană. Prin adoptarea metodei comparate, se scoate din nou în relief — ca şi la unele genuri vocale — marea mobilitate a adaptării instrumentelor la sensibilitatea diferitelor grupe etnice.

Epilogul este o pledoarie convingătoare pentru cunoaşterea comparată a tradiţiei orale proprii fiecărui popor, în care se disting *elemente comune* ale limbajului muzical (« care depind numai de factorii fizici şi fiziologici ») şi *elemente etnice*, care iau naştere într-o epocă mai tîrzie (p. 198). În ceea ce priveşte primele elemente, omniprezenţa lor este explicată pe baze neurofiziologice. De aici înrudirea folclorului flamand şi valon cu cel al popoarelor vecine, diferenţierile nefiind esenţiale şi vădindu-se mai mari în folclorul popoarelor din răsăritul Europei. Noi ne permitem să adăugăm că aceste deosebiri reprezintă, în realitate, menţinerea la popoarele răsăritene a unui strat cultural mai vechi, odinioară cu o arie vastă de răspîndire, deci şi în restul Europei. Afirmaţia noastră se bazează pe cîteva elemente ca: ritmul acsak, sistemele sonore arhaice şi de cadenţare, unele structuri arhitectonice, unele formule melodice, menţinute în grade variate de frecvenţă în toată Europa.

Autorul, un profund gînditor şi cunoscător al fenomenului muzical în totalitatea sa, încheie atrăgîndu-ne atenţia că: « melodia adevărată creează ordinea indispensabilă formulării oricărei idei. Prin ea şi în ea, omul îşi exprimă cel mai complet starea sensibilităţii sale, în generalitatea sa, eliberat de tot ce este concret. Astfel că muzica este atemporală, capabilă de durată » (p. 200).

Cartea este frumos prezentată, cu imagini reprezentînd instrumente, obiceiuri, facsimile ale unor tipuri de strofe poetice şi melodii, la care se adaugă o broşură cu 102 melodii, de diferite genuri şi stiluri, ilustrînd problemele abordate cu deosebită competenţă.

Sîntem recunoscători autorului pentru darul ştiinţific pe care ni l-a oferit prin această lucrare care, putem spune cu toată convingerea, reprezintă rezultatele fertile ale unei vieţi. Sperăm că acest volum va cunoaşte o mare răspîndire printre oamenii de specialitate şi va fi urmat, într-un viitor apropiat, şi de alte contribuţii, fie prin traducerea unor studii mai vechi, fie prin redactări noi.

EMILIA COMIŞEL

[1] « În secolul al XVI-lea se formează confrerii de muzicieni care se ocupau de compoziţia şi prezentarea comediilor şi dramelor în limba flamandă <...;> ei se bucurau de multă stimă » (p. 106).

PETRE RADO

Labirintul umbrelor (Expresionismul în cinema)

Bucureşti, Editura « Meridiane », 1975, 348 p.

Nu întîmplător Petre Rado indică relaţia cu cinematograful a primei sale cărţi doar în subtitlul lucrării, adică în acel al doilea titlu tipărit cu litere mai mici, în paranteză: *Expresionismul în cinema*. Titlul mare al lucrării, apărută la Editura « Meridiane » — printre totuşi prea puţinele cărţi care privesc arta filmului —, este *Labirintul umbrelor*, căci autorul se ocupă de fenomenul expresionismului, recenzîndu-l pe toate ariile sale de manifestare, în artele plastice în primul rînd, apoi în literatură şi artele spectacolului. Propunîndu-şi să nu piardă din cîmpul observaţiei nici unul din factorii care au condus sau contribuit direct la afirmarea curentului, încercînd că descopere tuturor motivelor expresioniste echivalenţe — uneori justificări istorice — atît în plan estetic, cît şi într-unul sociologic, desigur să perspectiva analizei devine foarte largă. Metoda comparatistă, tehnica filiaţiilor mai precis, este folosită din plin şi îşi găseşte tonul exact, suportul real, mai ales cînd se aplică la film, la prezenţa expresionismului în cinematograf.

Cheia analizei nu este unică — deci aşa cum ne-am obişnuit în exegezele cunoscute pînă acum asupra expresionismului — de pildă analiza, prevalent socio-politică, a lui Sigfried Kracauer. Unghiul de vedere se modifică permanent fără a deveni însă eclectic, iar ceea ce apare într-adevăr notabil în maniera de lucru a autorului este raportarea consecventă de dublu sens de la artele tradiţionale şi literatură la produsele filmului, adică aşa cum sîntem mai puţin obişnuiţi. Chiar dacă Petre Rado nu încearcă să descopere posibile influenţe ale filmului expresionist asupra celorlalte arte, aşezarea producţiei cinematografice într-o fluenţă artistică logică şi considerarea adevărată a statutului estetic al filmului este însă indiscutabil meritorie.

Astfel trebuie înţelese paginile numeroase afectate analizei momentului istoric, surselor artistice ale întregului expresionism şi artelor înseşi în formula lor expresionistă: pictura, poezia, muzica, dramaturgia, arta spectacolului, tot atîtea capitole ce abundă în informaţie şi erudiţie, dar nu ostentativ. Poate că totuşi paginile de debut ale cărţii, cercetînd prea în amănunţime sursele teoretice, capătă o autonomie exagerată în economia volumului.

Tot din dorinţa exhaustivităţii, autorul analizează « preludiile scandinave » ale expresionismului cinematografic, face o trecere în revistă a filmului german pînă la declanşarea noii mişcări artistice, pentru a consemna, în fine, foarte detaliat momentele cele mai importante ale curentului, iar apoi operele minore. Aici cartea semnată propriu-zis de Petre Rado se opreşte cam brusc, fără a mai încerca o cercetare — pentru cititori desigur interesantă — a roadelor expresionismului în evoluţia ulterioară a filmului. Urmează însă o excelentă *addenda* conţinînd extrase din textele critice esenţiale asupra filmului expresionist (în traducerea Cristinei Corciovescu), semnate de Rudolf Kurtz, Sigfried Kracauer, Lotte Eisner, Jean Mitry, Giulio Carlo Argan. Pentru a completa aparatul informativ al cărţii, această *addenda* mai conţine un util dicţionar al personalităţilor filmului expresionist şi o filmografie selectivă.

Astfel se împlineşte fericit caracterul didactic al lucrării lui Petre Rado, care nu şi-a asumat sarcina unui eseu, a unei cărţi polemice; judecăţile de valoare sînt, în general, cele tradiţionale, selecţiile în materialul de lucru sînt rare, prima intenţie a cărţii, mărturisită dealtfel, fiind aceea de a informa cît mai complet publicul român asupra unui capitol din istoria filmului mai puţin cunoscut.

Ceea ce surprinde cu adevărat în carte este evaluarea filmelor expresioniste, într-un cîntar ce nu pune la îndoială nici o clipă perenitatea unora ca fapt artistic. Nicăieri nu se rosteşte cuvîntul « vetust » sau « caduc » sau « perimat », referindu-se la modalitatea strict cinematografică, uneori depăşită, de comunicare a ideilor conţinute. Lipseşte parcă o coordonată, anume cea psihologică, care ar trebui să se refere la public, deci la receptarea în prezent a operelor filmice în discuţii. Pentru istoricul de film renunţarea la criteriul psihologic în favoarea absolută a celui estetic este cel puţin riscantă. Dar poate că intenţia autorului a fost tocmai de a înfrînge astfel puterea timpului, racordînd analiza la circuitul mai larg al *ideilor* şi mai puţin la acela al unor imagini evocatoare. Toate aceste pagini de istorie a culturii, în fond, sînt născute din pasiunea pentru idei şi devin un omagiu adus tocmai capacităţii filmului — artă printre arte — de a crea idei.

Publicul — sau mai simplu cititorul — român a căpătat într-adevăr un instrument real de uz informativ, o carte completă în această privinţă, serios şi îngrijit alcătuită.

PAUL SILVESTRU

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

TUDOR ARGHEZI, *Scrieri*, vol. 28, Bucureşti, Edit. Minerva, 1975, 548 p.

Arta teatrului, antologie. Prefaţă de Mihnea Gheorghiu, Bucureşti, Edit. enciclopedică, 1975, 408 p. (Colecţia « Multum in parvo »).

T. T. BURADA, *Istoria teatrului în Moldova*, ediţie şi studiu de I. C. Chiţimia, Bucureşti, Edit. Minerva, 1975, 810 p.

V. CREŢOIU, *Sub lumina rampei*, Timişoara, Edit. Facla, 1975, 130 p.

V. MÎNDRA, *Victor Ion Popa*, Bucureşti, Edit. Albatros, 1975, 148 p.

CAMIL PETRESCU, *Note zilnice (1927—1940)*, Bucureşti, Edit. Cartea Românească, 1975, 208 p.

ANDREI STRIHAN, *Contururi scenice*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1975, 230 p. (Colecţia « Masca »).

TRAIAN ŞELMARU, *Premiera de aseară*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1975, 244 p. (Colecţia « Masca »).

MIHAIL SORBUL, *Teatru*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1975, 171 p.

Teatrul românesc contemporan 1944—1974, studii, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1975, 336 p.

STELIAN VASILESCU, *Cred în teatru*, Timişoara, Edit. Facla, 1975, 146 p.

MUZICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, *Muzica populară românească*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 268 p.

PASCAL BENTOIU, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 274 p.

TEODOR T. BURADA, *Opere*, vol. II, ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 256 p.

EDUARD CAUDELLA, *Cronici din trecut*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ianca Staicovici, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 212 p.

RADU CONSTANTINESCU, *Wachmann*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 180 p.

VICTOR GIULEANU, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 580 p.

GHEORGHE MERIŞESCU, *Muzicieni ardeleni*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1975, 308 p.

CINEMATOGRAFIE

FLORIAN POTRA, *Voci şi vocaţii cinematografice*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1975, 246 p.

PETRE RADO, *Labirintul umbrelor (Expresionismul în cinema)*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1975, 348 p.

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Metamorfoze cinematografice*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1975, 326 p.

DISCOGRAFIE SELECTIVĂ «ELECTRECORD»

1. SIGISMUND TODUȚĂ: — *Miorița*. Baladă-oratoriu într-un act, pentru soliști, cor și orchestră (text popular după versiunea lui Vasile Alecsandri).

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, corul Radioteleviziunii; dirijor Emil Simon, dirijorul corului Aurel Grigoraș.

Soliști: Emilia Petrescu, soprană; Martha Kessler, mezzosoprană; Valentin Teodorian, tenor.

Balada-oratoriu *Miorița* este una dintre lucrările cele mai reprezentative ale muzicii noastre contemporane. Sigismund Toduță a săvîrșit o sinteză îndrăzneață a spiritului folclorului muzical românesc cu unele forme baroce (Passacaglia — partea a V-a, Ricercar — partea a VII-a, Fuga — partea a X-a). Compozitorul a exploatat unele înrudiri de esență ale acestora: melodismul — cu virtualități polifonice, modalismul. El folosește puțin citatul folcloric: se poate vorbi despre un folclor inventat pentru a se plia formelor și procedeelor polifonice — minuite cu o rară măiestrie; pe de altă parte, și acestea sînt reinventate prin folosirea unor procedee de compoziție cu origini folclorice (heterofonia, isoanele, anumite timbre sau asociații timbrale amintind de sonoritățile unor instrumente populare) sau procedee descoperite de muzica nouă (clustere, de pildă).

Considerăm semnificativ faptul că înregistrarea a fost realizată cu interpreți de primă talie.

ECE — 0950

2. PAUL CONSTANTINESCU: — *Simfonia ploieșteană* (I. Allegro risoluto, « Început »; II. Andantino, « Idilă prahoveană »; III. Vivo, « Muncă întreruptă »; IV. Sostenuto pesante-Allegro moderato, « Ce-ți doresc eu ție »).

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Constantin Bobescu.

— *Simfonietta* (I. Allegro vivo; II. Moderato; III. Allegro vivo; IV. Agitato).

Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor Ludovic Baci.

Simfonia ploieșteană, cu un substrat programatic declarat, fără a fi dintre cele mai caracteristice, este totuși una dintre cele mai strălucitoare lucrări ale compozitorului, ca pitoresc al orchestrației, ca dinamism al imaginilor, ca măiestrie polifonică.

Simfonietta a fost distinsă în 1937 cu premiul Max Anchauch de către Societatea « Filarmonica » din Bucovina. Elemente de proveniență folclorică (jocuri, colinde) sînt supuse organic tipului de dezvoltare tematică, măiestria compozitorului modelînd rigiditatea unui tipar formal prestabilit. Orchestrația, în care se simte pe alocuri influența lui Stravinski, are o pondere constructivă egală cu a melodicii și ritmicii, fapt evident și în *Simfonie*. De aceea menționăm în mod deosebit realizările celor două orchestre, precum și rafinamentul cu care înregistrarea pune în valoare subtilitățile timbrale.

ECE — 01012

3. ZENO VANCEA: — *Simfonietta* nr. 2 (I. Vivo; II. Poco adagio; III. Allegro vivace).

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Emanuel Elenescu.

Cvartet de coarde nr. 5 (I. Moderato; II. Giocoso e leggiero; III. Adagio; IV. Moderato).

Cvartetul « Philharmonia »: George Nicolescu — vioara I, Igor Turjanschi — vioara a II-a, Gheorghe Jalobeanu — violă, Aurel Niculescu — violoncel.

Este un disc de concepție unitară, cele două lucrări fiind reprezentative pentru personalitatea artistică a lui Zeno Vancea; ele sînt discret înrudite ca substanță melodică — ne referim în special la prima parte a *Simfoniettei* și la *Fuga* finală a *Cvartetului*, care, în fericita asociere a celor două lucrări, apar ca împlinind un arc. Înregistrarea (grație și stereofoniei) pune în valoare un deosebit simț componistic al timbrelor, acestea încărcîndu-se, în *Simfonietta*, de esențiale virtuți expresive și chiar constructive; în *Cvartet*, timbrele se individualizează pînă la a căpăta, ca intensitate dramatică, dimensiuni de compartiment de orchestră.

Discul beneficiază de o pătrunzătoare prezentare datorată lui Wilhelm Berger.

Se remarcă, din orchestra Radioteleviziunii, în special suflătorii și percuția (care include și pianul) într-o interpretare de o mare acurateță și unitară ca a unei orchestre de cameră. Formația « Philharmonia » dezvăluie latențe simfonice ale *Cvartetului* conferind strălucire solistică partidelor și redă, în *Adagio*, întreaga măsură a acelui lirism cald peste care adeseori compozitorul aruncă o mască de grotesc.

STM — ECE 01077

ANCA JALOBEANU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p., 3 pl., 48 lei; vol. II, **1849—1918**, 1971, 568 p., 60 lei; vol. III, **1919—1944**, 1973, 624 p., 69 lei.

MIRCEA VOICANA ş.a. **George Enescu. Monografie**, vol. I, II, 1971, 1 296 p., 89 lei.

STROE MARCUS, **Empatia (Cercetări experimentale)**, 1971, 183 p., 7,25 lei.

GH. NEACŞU, **Transpunere şi expresivitate scenică**, 1971, 183 p., 7,50 lei.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA, **Direcţii în muzica românească, 1900—1930**, 1974, 169 p., 10,50 lei.

CONSTANTIN SCHIFIRNEŢ, DUMITRU BAZAC, **Adolescenţii şi cultura. Opţiuni pentru teatru şi lectură**, 1974, 195 p., 10,50 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere alese**, I, 1976, 92 p. + 32 p. facs., 31 lei.

MIRCEA VOICANA ş. a. (sub red.), **Muzica şi publicul**, 136 p., 8,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTĂ PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 23, P. 1—202, BUCUREŞTI, 1976

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Bucureşti