

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

2
1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; ARH. ȘTEFAN BALȘ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘLANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria teatru — muzică — cinematografie — paraît 2 fois par an.

Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 8, — FF 39, — DM 32, — . Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 50 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

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 DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU-MUZICĂ-CINEMATOGRAFIE

Tom. 16

1969

Nr. 2

S U M A R

STUDII

GEORGE OPRESCU	135
	<i>Sesiunea festivă a Institutului de istoria artei</i>	137
Acad. prof. G. OPRESCU,	<i>Împliniri</i>	141
MIRCEA POPESCU,	<i>20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei</i>	143
SIMION ALTERESCU,	<i>Determinante estetico-sociale în caracterizarea artei actorului din secolul al XIX-lea</i>	159
LEȚIȚIA GÎTZĂ,	<i>Spectacolul românesc în primele două decenii ale veacului XX</i>	167
ION CANTACUZINO,	<i>Raportul dintre evoluția tehnicii și cea a expresiei artistice în istoria filmului</i>	181
B. T. RÎPEANU,	<i>Fenomenul cinematografic românesc și literatura internațională de specialitate</i>	191

M A T E R I A L E

OLGA FLEGONT,	<i>Cazimir Belcot (1885—1917)</i>	203
LILIANA ȚOPA,	<i>Teatrul în orașele de provincie din Muntenia și Moldova între 1848—1918</i>	213
MARGARETA ANDREESCU,	<i>Turnee teatrale în Muntenia și Moldova între anii 1877—1918</i>	225
LUCIAN ȘTEFĂNESCU,	<i>O privire asupra «Amintirilor» inedite ale lui Jean Yonnel</i>	237
BRÎNDUȘA CĂPLESCU,	<i>Tiberiu Brediceanu (Medalion)</i>	245
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU,	<i>Unele aspecte ale activității pedagogice a lui George Ștefănescu</i>	249

N O T E Ș I D O C U M E N T E

GETTA ZINVELIU-DONEA,	<i>Correspondența Mureșienilor, oglindă a luptei pentru o cultură și artă muzicală națională</i>	255
C R O N I C A	263

R E C E N Z I I

FRANTIŠEK ČERNÍ ș. a.,	<i>Dějiny českého divadla — I (Sanda Apostolescu)</i>	265
EMANOIL CIOMAC,	<i>— Viața și opera lui Richard Wagner</i>	267
	<i>— Pagini de cronică muzicală (Constantin Stîhi-Boos)</i> ..	267
THEODOR BĂLAN,	<i>Chopin, poetul pianului (Elisabeta Dolinescu)</i>	269
ALAIN DANIELÉLOU,	<i>Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive (Anca Jalobeanu)</i>	271
ZENO VANCEA,	<i>Creația muzicală românească sec. XIX—XX (Clemansa Firca)</i>	273
* * *	<i>Studii de muzicologie, III (Mircea Voicana și Lucia Alexandrescu)</i>	274
TIBERIU ALEXANDRU,	<i>La musique populaire d'Égypte (Gheorghe Firca)</i>	278
D. I. SUCHIANU,	<i>Vedetele filmului de odinioară (Ervin Voiculescu)</i> ..	280
MIHAI NADIN,	<i>Laurence Olivier (O. V.)</i>	280
CĂRȚI — REVISTE	283



GEORGE OPRESCU

În zilele de 12–14 iunie 1969 a avut loc, în aula Academiei, sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea institutului, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

În cadrul ședinței de deschidere, tov. acad. Ștefan Milcu, vicepreședinte al Academiei, a adresat institutului din partea conducerii Academiei calde felicitări și urări de noi succese. Au rostit de asemenea cuvinte de salut tov. acad. Andrei Oțetea, directorul Institutului de istorie « N. Iorga » al Academiei, acad. Ion Jalea, președinte de onoare al Uniunii artiștilor plastici, și M.H. Maxy, maestru emerit al artei, directorul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

Au fost prezentate apoi comunicările: *Gânduri despre dezvoltarea istoriei artei în România*, de acad. G. Oprescu, directorul institutului, și *20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei* de Mircea Popescu, director adjunct științific al institutului.

În încheierea ședinței, a fost adoptată cu entuziasm propunerea de a se trimite Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, următoarea telegramă:

« Întrușiți în sesiunea științifică organizată în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, cercetătorii științifici ai Institutului de istoria artei, care-și sărbătoresc 20 de ani de existență, vă exprimă sentimentul lor de fierbinte recunoștință pentru înalta prețuire și sprijinul statornic acordate de partid dezvoltării științei, culturii și artei, pentru condițiile deosebit de favorabile create studierii și punerii în valoare a patrimoniului artistic și cultural al poporului nostru. Lucrând în aceste condiții, bucurându-se în permanență de îndrumarea înțeleaptă a partidului, aplicând la obiectul disciplinelor de care se ocupă metoda fecundă a materialismului dialectic și istoric, cercetătorii Institutului de istoria artei s-au străduit să îmbogățească, prin cercetări sistematice organizate pe întreg cuprinsul țării, cunoștințele despre creația artistică a poporului nostru și să definească, în ample lucrări monografice și de sinteză, trăsăturile caracteristice ale artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic și cultural al umanității. Un capitol însemnat al activității Institutului de istoria artei l-a constituit efortul de difuzare a valorilor artei românești peste hotare, participarea activă la întreaga viață științifică și culturală a țării noastre. Un program vast de cercetări trebuie desfășurat în continuare pentru a așeza istoria artelor din țara noastră pe temelii cât mai trainice, pentru a adânci cunoașterea artei trecutului și înțelegerea proceselor prin care se făurește cultura artistică contemporană.

Prin concentrarea eforturilor, prin organizarea cercetărilor în funcție de cerințele cele mai importante și urgente ale societății noastre socialiste, prin perfecționarea continuă a metodelor de lucru, cercetătorii Institutului de istoria artei — exprimându-și o dată

mai mult întreaga adevărată față de Tezele pentru cel de al X-lea Congres al partidului — se angajează, stimat tovarășe secretar general, să aducă o contribuție și mai însemnată la studierea și difuzarea valorilor artistice naționale și universale, la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale, la dezvoltarea continuă a culturii noastre socialiste ».

★

În ședințele următoare au prezentat comunicări cercetători din cadrul altor institute și instituții, care și-au început și desfășurat o vreme activitatea la Institutul de istoria artei: Maria Ana Musicescu (*Arta medievală românească în istoriografia străină contemporană*); Vasile Drăguț (*Contribuții privind unitatea de tehnică și tipologie în arhitectura religioasă de lemn din România*); regretatul Nicolae Al. Mironescu (*Istoricul cercetării artei populare românești în secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea*); Eleonora Costescu (*Pictura românească modernă în istoriografia de artă occidentală*).

Au prezentat de asemenea comunicări cercetători științifici de la secția de istoria artei a Filialei Academiei din Cluj: Nicolae Sabău (*Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea*); Ion V. Boieriu (*Trupa lui Millo la Brașov și Sibiu în 1870*); Marius Porumb (*Cîteva icoane ale unui zugrav din veacul al XVI-lea*).

O serie de comunicări ale cercetătorilor Institutului au abordat probleme teoretice: *Permanență și continuitate în arta medievală* (Emil Lăzărescu); *Contribuții la definirea individualității artistice* (Radu Bogdan); *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană* (Mircea Voicana); *Conceptul românesc de « cultură teatrală »* (Mihai Florea); *În legătură cu o problemă actuală în istoria artei secolului al XIX-lea: reintegrarea artei academice* (Th. Enescu); *Stil și interpretare* (Alfred Hoffman).

Din domeniul artei medievale au prezentat comunicări: Florentina Dumitrescu (*Observații asupra unor modalități estetice în decorația artei medievale românești*); Dumitru Nastase (*O pisanie amăgitoare și un ctitor uitat*); Răzvan Theodorescu (*Despre începuturile artei populare medievale românești*); Teodora Voinescu (*Între « țărănesc » și « popular » în pictura de la sfîrșitul evului mediu*); Cornelia Pillat (*Biserici de plan dreptunghiular în secolul al XVI-lea în Țara Românească*); Constantin Joja (*Specificul arhitecturii urbane românești*).

În legătură cu probleme ale artei europene și ale artei românești moderne au prezentat comunicări: Remus Niculescu (*În legătură cu activitatea lui Jean Etienne Liotard la Iași*); Amelia Pavel (*Observații despre începuturile expresionismului în Europa*); Ioana Vlasiu (*Etapele evolutive ale picturii lui Vasile Popescu*).

Ultimele rezultate ale cercetărilor întreprinse în domeniul artei populare au fost prezentate în comunicările: *Reprezentarea plastică, document în cercetarea de artă populară* (Marina Marinescu); *Forma și decorul lăzii de zestre din spațiul carpato-dunărean* (Roswith Capesius); *Pictura pe sticlă țărănească și valorificarea ei în unele realizări de artă decorativă contemporană* (Georgeta Oțetea); *Evoluția diferențiată în volumatica bisericilor de lemn din România, Polonia și Cehoslovacia* (Maria Enăchescu).

În probleme de istoria teatrului și cinematografei au ținut comunicări: Ana Maria Popescu (*Contemporaneitatea dramei istorice originale*); Letiția Gîță (*Decorul de teatru în raport cu evoluția dramaturgului și artelor plastice*); Liliana Țopa (*Cîteva considerații estetice asupra teatrului de păpuși*); Ion Cantacuzino (*Raportul dintre evoluția tehnicii și expresia artistică în istoria filmului*); Olga Flegont (*Masca de teatru, simbol al metamorfozei*); Lelia Elian (*Mari actori italieni pe scena românească în perioada 1870—1914*); Simion Alterescu (*Importanța teatrului satiric în afirmarea teatralității artei interpretative românești*).

Istoria muzicii a fost reprezentată prin comunicările: *Un Kyrie eleison la patru voci în notă bizantină la începutul secolului al XVIII-lea* (Gheorghe Ciobanu); *Transfigurări ale unor surse stilistice europene în muzica lui George Enescu* (Clemansa Firca); *Muzicologul Theodor Burada* (Elisabeta Dolinescu); *Unitatea de cultură muzicală a românilor. Considerații istorice rezumative* (Brîndușa Căplescu și Lucia Alexandrescu); *Elemente ale limbajului enescian prefigurate în lucrările de școală* (Elena Zottoviceanu).

Cuvîntul de închidere a lucrărilor sesiunii a fost rostit de tov. Mircea Popescu, directorul adjunct al Institutului de istoria artei, care a adus mulțumiri conducerii Academiei pentru sprijinul permanent acordat institutului de-a lungul celor 20 de ani de existență și a arătat că întregul colectiv al institutului este hotărît să-și aducă o contribuție sporită la dezvoltarea și progresul cercetărilor de istoria artei din țara noastră.

Sărbătorim în acest an două foarte importante aniversări. Mai întâi se împlinesc 25 de ani de la eliberarea țării noastre de sub fascism, eliberare care a însemnat descătușarea tuturor forțelor noastre creatoare, pentru mari și înnoitoare înfăptuiri pe toate țărmurile vieții economice, sociale și culturale a poporului nostru. Tot acest an a adus poporului nostru marele eveniment al Congresului al X-lea al P.C.R., moment de mare însemnătate pentru țara noastră în plin avânt spre desăvârșirea societății socialiste.

Sărbătorim în acest an și întâmpinarea a 20 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei al Academiei. El este una din expresiile grijii partidului și statului pentru dezvoltarea culturii și artei, pentru studierea și cunoașterea temeinică a patrimoniului artistic și național, cunoaștere neglijată în trecut, uneori chiar dată uitării, din lipsă de oameni și de sprijin material al activității de cercetare.

Nu putem nega că oarecare eforturi de a organiza cercetarea în domeniul culturii noastre și în cel al istoriei artei au existat, mai ales la București, și au constituit una din preocupările Universității și ale Comisiei monumentelor istorice. Au lipsit însă posibilitățile de a face aceste cercetări. Ceea ce se face astăzi de către stat pentru dezvoltarea științei, mijloacele care sînt puse la dispoziția institutului nostru sînt cu mult superioare și rezultatele cu mult mai importante. Prin înființarea institutului nostru au devenit posibile cercetări sistematice, nu fragmentare și întâmplătoare ca mai înainte, ci organizate potrivit unui plan de perspectivă care cuprinde toate zonele și toate aspectele artei din România.

Au rezultat în urma acestei activități sistematice și organizate numeroase studii, bazate pe o amplă documentație, pe cercetări laborioase și îndelungate. Au putut fi realizate chiar lucrări de sinteză, cum sînt volumele de istoria artelor plastice, în România, primul volum al istoriei teatrului în România sau istoria artei populare românești, care se află sub tipar. Repertoriul monumentelor din epoca lui Ștefan cel Mare, monografia consacrată lui Grigorescu, monografia Andreescu, studiile monografice despre arta populară în Argeș și arta populară în valea Bistriței sînt, în domeniul artelor plastice, alături de numeroase alte studii publicate în volum sau în revistele institutului, contribuții care îmbogățesc considerabil istoriografia românească de artă. Monografia consacrată lui Matei Millo, volumul de documente și amplul studiu monografic, consacrate lui George Enescu, repertoriile ce se pregătesc în domeniul istoriei cinematografiei române reprezintă doar cîteva dintre rezultatele cercetărilor ce se întreprind în cadrul institutului nostru în celelalte domenii ale creației artistice naționale.

Dar poate că rezultatul principal și cel mai important al existenței și activității institutului este formarea unui grup de specialiști bine pregătiți, pasionați, capabili să interpreteze și să rezolve probleme dintre cele mai dificile ale artei românești și universale.

Realizările pe care le-am obținut, comparate cu trecutul, sînt mulțumitoare. Ele ne dau speranța că istoria artelor va face progrese și mai importante în viitor, că ea va aduce o contribuție și mai importantă la cunoașterea artei românești atît în țară cît și peste hotare.

Am constatat cu plăcere, ca director al Institutului de istoria artei, că ori de cîte ori cercetătorii noștri s-au găsit în situația de a petrece o parte din timp vizitînd muzeele străine, de a avea contacte cu specialiștii mari din alte țări, aceste contacte au fost deosebit de cordiale și de utile și au dus la o mai bună cunoaștere și prețuire reciprocă. Sîntem hotărîți să lărgim continuu orizontul cercetărilor noastre, să intensificăm colaborarea cu toți istoricii de artă din țară, cu cei mai valoroși specialiști de peste hotare. Tot ceea ce am făcut și ce ne propunem să realizăm este un răspuns la eforturile și sacrificiile pe care poporul nostru, partidul și statul le fac pentru înflorirea culturii românești.

Acad. prof. G. OPRESCU

Sub semnul celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, sărbătorirea celor 20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei capătă semnificații mai ample. Existența însăși a institutului, dezvoltarea pe care a luat-o, ca atâtea alte instituții similare, sînt într-adevăr indisolubil legate de întreaga dezvoltare a științei, culturii și artei în țara noastră, ilustrează grija statornică a partidului și statului pentru studierea și punerea cît mai deplină în valoare a patrimoniului cultural și artistic al poporului, parte integrantă a culturii noastre contemporane, socialiste.

Înființat la 1 martie 1949, Institutul de istoria artei s-a dovedit a fi o formă superioară de organizare a cercetării științifice în acest domeniu. Se cuvine să ne amintim, la această aniversare, de toți învățații care au pus bazele la noi, în condiții mult mai puțin favorabile decît astăzi, disciplinelor de care ne ocupăm în cadrul institutului. Fiind vorba de Institutul de istoria artei, vom sublinia, înainte de toate, contribuția hotărîtoare adusă de acad. G. Oprescu, mai întîi în fruntea catedrei de istoria artei de la Universitatea din București, apoi, din 1949, în fruntea institutului, la formarea de noi specialiști, la orientarea cercetărilor de istoria artei, la definirea metodelor și obiectivelor ei fundamentale. Omagiul nostru se adresează istoricului de artă, profesorului creator de școală, directorului Institutului, care a desfășurat de-a lungul acestor douăzeci de ani o activitate neobosită, interesîndu-se de toate problemele cercetării științifice, stimulînd prin prezența și autoritatea sa activitatea complexă a Institutului.

De la înființarea sa, institutul a oferit, pentru prima dată în țara noastră, cadrul unor cercetări programate sistematic, potrivit unui plan de perspectivă, în toate cele cinci domenii care au intrat de la început în sfera sa de preocupări — arta medievală, arta modernă și contemporană, arta populară, teatrul și muzica —, cărora li s-a adăugat, recent, arta europeană și istoria cinematografiei. În toate aceste direcții ne-am propus, pe de o parte, îmbogățirea substanțială a informației existente, pe de alta, realizarea unor cuprinzătoare lucrări de sinteză sau monografice, menite să lămurească și să definească trăsăturile caracteristice ale dezvoltării artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic și cultural al umanității.

★

În domeniul artei vechi românești trebuia continuată și dezvoltată o activitate care, de la Al. Odobescu, înscrisese, prin lucrările profesorului Nicolae Iorga, ale lui G. Balș

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Institutului de istoria artei din 12—14 iunie 1969; au fost folosite materiale alcătuite de Emil Lăzărescu (pentru istoria artei medievale), Paul Petrescu (pentru istoria artei populare),

Olga Flegont (pentru istoria teatrului), Elena Zottoviceanu (pentru istoria muzicii), dr. Ion Cantacuzino (pentru istoria cinematografiei).

și N. Ghika-Budești, ale profesorului I.D. Ștefănescu, prin tot ce izbutise să realizeze Comisia monumentelor istorice, progrese certe, și documentare și de ordin metodologic și interpretativ. Terenul rămăsese însă cercetat doar parțial, studiarea a numeroase probleme ale artei noastre vechi se afla încă în faza începuturilor. Înaintea oricăror noi sinteze era necesară reverificarea și îmbogățirea substanțială a datelor existente. Campaniile întreprinse în prima perioadă a activității sectorului au avut de aceea drept scop precizarea metodelor de lucru, precizare fără de care nici un fel de cercetare pe teren n-ar fi putut fi decât incompletă, aleatorie și subiectivă, deci practic prea puțin utilă.

Dezvoltarea metodelor de cercetare și de interpretare a materialului studiat poate fi urmărită în felul în care ea se reflectă în articolele publicate în revista institutului. Primele asemenea articole aveau mai degrabă caracterul unor rapoarte asupra rezultatelor obținute în cursul cercetărilor pe teren, cuprinzând constatări precise asupra unor opere de artă rămase necunoscute cercetătorilor anteriori sau de-abia menționate de aceștia, precum și corectări ale unor erori ale acestora. Treptat însă, simplelor constatări li s-au adăugat din ce în ce mai numeroase încercări de explicare a caracteristicilor artistice ale operelor, de încadrare cronologică și tipologică a acestora în evoluția creației artistice românești.

Aceeași evoluție se poate observa și în publicațiile de sine stătătoare ale cercetătorilor: faza verificării și valorificării cunoștințelor acumulate de predecesori este ilustrată de apariția primului volum din *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.* Redactat în primii ani de existență a institutului de Teodora Voinescu, arh. Șt. Balș și Corina Nicolescu, acest volum n-a văzut lumina tiparului decât în 1957, astfel încât, deși bine primit de către majoritatea cercetătorilor trecutului nostru, el oglindea, chiar la data apariției – din punct de vedere al problematicii, dacă nu și din acela al cunoștințelor –, un stadiu depășit. Încă înainte de apariția *Scurtei istorii...*, înregistram în cadrul institutului o încercare de a prezenta, în întregul ei, concomitent, creația artistică a unei epoci de înflorire, de la arhitectură la împodobirea manuscriselor. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (redactat de prof. Mihai Berza, Teodora Voinescu, Maria Ana Musicescu, pentru introducerile capitolelor, și de alți colaboratori din institut și din afară: Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Ion Radu Mircea, Dumitru Nastase etc.), pe lângă că a adus o contribuție reală la istoria culturii medievale românești, a constituit, pentru cercetătorii artei medievale, un prilej de verificare, de perfecționare și de extindere și precizare, printr-o lucrare colectivă de mari proporții, a metodelor de cercetare și prezentare a materialului artistic de diferite genuri.

Tot în cadrul acestor preocupări de verificare a metodelor, se înscrie, în 1958, și *Mănăstirea Sucevița* (lucrare redactată de Maria Ana Musicescu și prof. M. Berza), cea dintâi încercare, la noi, de cercetare a unui complex mănăstiresc, nu ca pînă atunci, sub aspectul evoluției instituției monastice, ci sub acela al unui ansamblu de monumente și opere de artă, explicate prin viața și gândirea vremii ce le-a creat. În sfîrșit, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.* erau cuprinse prezentări tocmai ale acelor genuri de care istoriografia de artă de pînă atunci se ocupase mai puțin: icoane, broderii, argintărie, manuscrise (« Argintăria în colecția de artă medievală din Tezaur », de Teodora Voinescu, « Broderia în Moldova în secolele XIV–XVIII », de Maria Ana Musicescu, « Icoanele », de D. Nastase, « Manuscrisele », de E. Lăzărescu și Ion Radu Mircea).

După această « ucenicie » și ținînd seama și de rezultatele obținute de învățați din afara institutului nostru în lucrări de mare amploare (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I–II, București, 1963–1965), colectivul de cercetători ai artei medievale din institutul nostru (Teodora Voinescu, Emil Lăzărescu, Sorin Ulea, D. Nastase, Fl. Dumitrescu, R. Theodorescu, Paul Petrescu) a socotit că poate să-și ia asupra-și – cu colaborarea unor specialiști din afara institutului (prof. V. Vătășianu, R. Florescu, M.A. Musicescu) – redactarea unei noi sinteze asupra artei noastre medievale, în cadrul tratatului de *Istoria artelor plastice în România*. În textul, azi deplin redactat, al acestui nou tratat, nu se vorbește de nici un monument sau obiect de artă care să nu fi fost cercetat direct de către autorul părții respective (evident, cu excepția cîtorva monumente dispărute sau cu totul inaccesibile

astăzi și a unora din obiectele aflate peste hotare), ceea ce a avut drept urmare o neașteptată schimbare în aprecierile asupra valorii artistice și însemnătății istorice a foarte multora dintre ele. Dar, ceea ce a constituit marele efort al cercetătorilor în munca lor la tratat n-a fost această adunare, verificare și nouă prezentare a materialului, ci efortul de interpretare organică, unitară, a artei medievale românești, de definire a trăsăturilor ei proprii, de evaluare a contribuției ei specifice în ansamblul artei europene. Din acest punct de vedere, al prezentării unor soluții – evident încă susceptibile de numeroase îmbunătățiri, pe măsură ce materiale noi vor ieși la lumină – în asemenea probleme fundamentale ale artei noastre vechi trebuie, în primul rând, judecat aportul pe care-l aduc cele două prime volume ale *Istoriei artelor plastice în România*.

Studii analitice, laborioase și îndelungate, au mers și merg paralel cu asemenea sinteze, cu efortul de cuprindere largă a materialului existent. Prin cercetările întreprinse de Răzvan Theodorescu și Mihai Gramatopol, un domeniu aproape de loc cercetat pînă acum, cel al premiselor artei românești în epoca sclavagistă și prefeudală, intră în sfera preocupărilor institutului. Sorin Ulea s-a consacrat studiului picturii moldovenești din epoca ei de înflorire, descoperind meșteri care atestă românitatea artei acestei epoci, reconstituind cronologia picturii medievale moldovenești din secolele XV–XVI și propunînd interpretări care integrează acest mare moment al artei noastre în întreaga istorie socială și culturală a epocii. Importante cercetări au fost și sînt făcute în domeniul arhitecturii religioase și civile din Țara Românească (de către Emil Lăzărescu, Pavel Chihaia și Rada Teodoru), al arhitecturii și picturii din Transilvania (de către Vasile Drăguț) și al arhitecturii din Moldova de către Sorin Ulea și Dumitru Nastase, ultimul preocupat totodată de vastul și insuficient cercetatul domeniu al icoanelor din Țara Românească și Moldova. Constantin Joja a adus în problema determinării specificului vechii arhitecturi urbane românești contribuții însemnate și stimulatoare. Puțin cercetate și insuficient apreciate în trecut, problemele picturii în Țara Românească în secolele XVII–XVIII, epocă în care se precizează caracterele specifice ale unei școli muntenești, sînt investigate de Teodora Voinescu și Cornelia Pillat; artele decorative fac obiectul unei vaste repertorii: broderiile de către Maria Ana Musicescu, argintăria de către Teodora Voinescu, sculptura în lemn de Florentina Dumitrescu.

Specializarea cercetărilor și cercetătorilor este un fenomen care corespunde tendințelor celor mai înaintate ale cercetării și pentru care institutul nostru s-a dovedit a oferi un climat deosebit de prielnic. Un rezultat al acestei tendințe și necesități obiective este și specializarea colectivelor din cadrul actualei secții de artă medievală. Un cuvînt în plus trebuie spus despre noul sector de istoria artei bizantine și a Orientului creștin, care-și propune, prin extinse și multiple studii comparative, să ajungă, depășind modul în care se puneau pînă acum problemele artei bizantine și de tradiție bizantină, la reliefarea clară și diferențiată a profilului, personalității și contribuției fiecărei școli naționale în parte și deci, implicit, și a școlii românești. În planul de perspectivă a acestui sector figurează o lucrare globală de sinteză asupra artei Orientului creștin (Sorin Ulea), studii asupra decorației medievale în țările din sud-estul european (Florentina Dumitrescu), studiul comparativ al unor probleme de arhitectură civilă și religioasă în țările balcanice (Rada Teodoru).

Se vor completa în felul acesta, sperăm în chip fericit, cercetările de artă medievală din țara noastră, cercetări care, în contextul internațional de astăzi, foarte activ și competitiv, trebuie să-și lărgască continuu orizonturile și aria de cuprindere.

★

Studiul istoriei artei românești moderne a constituit, de la înființarea institutului, unul din obiectivele sale principale. Profesorul G. Oprescu desfășurase în acest domeniu o activitate complexă și redactase, alături de studii și monografii de mai mică întindere, primele sinteze, temeinic documentate, despre pictura și grafica românească din secolul al XIX-lea, a căror valabilitate în ce privește stabilirea liniilor mari ale dezvoltării și ierarhizarea valorilor se menține neștirbită. Se cuvine să menționăm totodată contribu-

țiile prof. Tudor Vianu și prof. Al. Busuioceanu, lucrările monografice publicate de fosta Academie Română, studiile apărute în publicația catedrei de istoria artei a Universității din București, *Analecta*, precum și faptul că, datorită profesorului George Oprescu, lui Francisc Șirato și Nicolae Tonitza, dintre artiști, lui Marin Simionescu-Rîmniceanu, Oscar Walter Cisek și Petre Comarnescu, critica și în genere dezbateră problemelor artei plastice înregistrase progrese incontestabile.

Printre numeroasele probleme nestudiate sau insuficient cercetate, aceea a condițiilor în care s-a operat trecerea de la arta medievală la aceea de tip occidental modern a atras dintru început atenția cercetătorilor din acest sector; Remus Niculescu a putut demonstra cu argumente decisive că începuturile artei românești moderne își au rădăcinile în înseși condițiile și tendințele noi ale dezvoltării societății românești. Paralel cu asemenea preocupări, a fost efectuată o susținută muncă documentară în legătură cu toate problemele artei secolului trecut; la capătul ei, în 1958, a putut fi publicată o primă lucrare de sinteză, volumul al II-lea al *Scurtei istorii a artelor plastice în R.P.R.* (redactată de Ion Frunzetti și Mircea Popescu, cu colaborarea lui Remus Niculescu și Radu Bogdan), în care erau rezolvate problemele periodizării și definite cu claritate principalele direcții ale dezvoltării artei românești din secolul al XIX-lea, dar care se cerea adâncită și nuanțată în ce privește o serie de interpretări ale fenomenelor artistice.

Așa cum era și firesc, cercetările monografice au avut și au și în activitatea acestui sector o pondere deosebită. Studiilor despre Eustatie Altini (R. Niculescu), C.D. Rosenthal (I. Frunzetti), Sava Henția (Mircea Popescu), pictorii bănățeni (I. Frunzetti), N. Vermont (A. Pavel și R. Ionescu), li se alătură treptat amplele cercetări și lucrări monografice consacrate celor mai de seamă artiști ai secolelor XIX și XX. În 1955, Radu Bogdan publică monografia *Theodor Aman*, care primește Premiul de Stat, pentru a se consacra apoi monografiei și catalogului *raisonné* al operei lui Ion Andreescu, cercetată prin metode complexe, menite să definească cât mai riguros personalitatea artistului și locul său în arta românească și europeană. Remus Niculescu deschide, în legătură cu N. Grigorescu, noi perspective de înțelegere a caracterului inovator al operei acestuia și a ecoului ei profund în viața artistică a vremii. La capătul unei prime și rodnice etape de cercetări consacrate lui Grigorescu se situează monografia în două volume redactată de acad. G. Oprescu și R. Niculescu. După o monografie dedicată lui Camil Ressu și apărută în 1957 — cea mai bună exegeză a operei acestui artist —, Theodor Enescu și-a concentrat preocupările asupra pictorului Ștefan Luchian, propunându-și alcătuirea unei documentate monografii și a catalogului științific al operei acestuia și aducând contribuții valoroase la elucidarea aspectelor multiple ale picturii și vieții artistice din România între 1870—1910.

Problema relațiilor dintre artele plastice și curente generale de idei ale aceleiași epoci a fost studiată de Amelia Pavel, care este în același timp autoarea mai multor studii despre dezvoltarea graficii românești în secolele XIX și XX.

Pictorul N. Tonitza a făcut obiectul unei monografii temeinic documentate, redactate de Barbu Brezianu, care și-a consacrat în ultima vreme activitatea studierii vieții și operei lui Constantin Brâncuși, descoperind și publicând, în țară și în importante reviste de artă străine, o serie de date biografice și lucrări ale sculptorului, cu desăvârșire necunoscute. Tot acest bogat și extrem de important material inedit, care se referă mai ales la începuturile carierei lui Brâncuși, la activitatea și la operele sale existente în colecțiile românești, va face obiectul unui catalog *raisonné*, a cărui încheiere se anunță foarte apropiată.

Trebuie adăugate la aceasta cercetările și studiile consacrate sculptorilor Ion Georgescu (de R. Niculescu) și D. Paciurea (de I. Frunzetti), pictorilor J. Al. Steriadi și I. Țuculescu (de R. Bogdan), pictorului Vasile Popescu (de Ioana Vlasiu), sculptorului Șt. Ionescu-Valbudea și pictorului I. Theodorescu-Sion (de A. Pavel), lui Nicolae Cristea (de Barbu Brezianu), ca și contribuțiile documentare aduse în legătură cu Dimitrie Mihăilescu (de Gh. Cosma), cu Șt. Ionescu-Valbudea și E. Popeea (de V. Andreescu), cu Mihai Dan, Mihail Ștefănescu și D. Tronescu (de Carmen Dumitrescu), cu Dimitrie Serafim și Theodor Buiuciu (de Elena Mateescu). A fost de asemenea redactată prima lucrare de sinteză asupra dezvoltării afișului în România (Gh. Cosma).

Arta contemporană, căreia majoritatea membrilor acestui colectiv îi închină o bună parte din activitatea lor, a fost prezentată, într-o primă încercare de sinteză, în volumul *Artele plastice din România după 23 August 1944*, apărut în 1959 și redactat de Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Remus Niculescu și Amelia Pavel. Preocupări în legătură cu teoria și metodologia artei se schițează în articole ca *Document și interpretare în istoria artei* (Radu Bogdan), *Réflexions sur la méthodologie de l'histoire de l'art* (Mircea Popescu, Ion Frunzetti, Amelia Pavel).

Sectorul de istoria artei moderne și contemporane și-a alcătuit de-a lungul acestor două decenii o bogată arhivă documentară și fotografică, cuprinzând între altele un fișier al operelor de pictură și sculptură românească din muzeele și colecțiile publice din țară, peste 1 200 de dosare de artiști cu date biobibliografice și referitoare la lucrări și expoziții, mai multe fișiere bibliografice și o fototecă cu peste 20 000 de fotografii după opere de artiști, documente etc.

Pe această bază a devenit posibilă redactarea (de către Amelia Pavel, în colaborare, pentru meșterii medievali, cu Teodora Voinescu) a unui *Dicționar al artiștilor plastici români*, ca și inițierea, în colaborare cu Direcția muzeelor și monumentelor C.S.C.A. și cu Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a unui repertoriu al operelor de pictură și sculptură românească din muzee și din colecțiile publice din țară.

Nu putem încheia această sumară prezentare a înfăptuirilor institutului în domeniul cercetării artei românești moderne și contemporane, fără o nouă subliniere a activității continue și fecunde a acad. G. Oprescu, autor în acest răstimp al unei sinteze asupra sculpturii statuare românești, a mai multor monografii (Șt. Ionescu-Valbudea, Fritz Storck, Carol Popp de Szathmáry), al albumelor *Steriadi desenator* și *Ștefan Popescu desenator*, și a foarte numeroase studii, articole și cronici în care comentează cu autoritate cele mai variate aspecte ale vieții artistice contemporane.

★

Sectorului de istoria artei europene (secolele XV–XX), înființat în anul 1968, îi revine misiunea de a contribui la consolidarea unui domeniu de cercetare încă prea puțin reprezentat în cadrul culturii noastre, care se cuvine să-și constituie o fizionomie proprie, o problemă dezvoltată organic, corespunzând necesităților spirituale ale societății românești, și care să-i permită a participa efectiv la mișcarea științifică a vremii noastre.

Lucrarea *Pictura franceză în România*, pe care o pregătește în prezent Remus Niculescu, își propune a studia sub toate aspectele picturile aparținând acestei școli, aflate în colecțiile noastre publice și particulare. O contribuție temeinică la istoria picturii franceze moderne este studiul *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, publicat de același autor în 1966, studiu care s-a bucurat de o primire excelentă din partea unor reputați specialiști străini. Din perspectiva neașteptată oferită de reconstituirea uneia dintre cele mai mari colecții de tablouri impresioniste existente înainte de 1890, a fost schițat portretul moral al celebrului amator român, a cărui acțiune, în mișcarea artistică franceză, a fost atît de însemnată. În aceeași sferă de preocupări se înscrie studiul lui Remus Niculescu *Bourdelle et Anastase Simu* (1967), în care aspecte importante ale activității marelui sculptor francez sînt prezentate pe baza unei întinse documentații inedite.

Evoluția curenților care au înrîurit arta secolului XX ocupă un loc însemnat în preocupările sectorului de artă europeană. În studiul *Sursele filozofice ale simbolismului, expresionismului și suprarealismului*, Amelia Pavel întreprinde, în continuarea preocupărilor sale mai vechi legate de această temă, o cercetare întemeiată pe exegeza textelor contemporane, urmărind a caracteriza un larg capitol de artă și de istorie culturală, cu întinse implicații teoretice.

În planul de lucru al sectorului de artă europeană a fost înscris, de asemenea pentru o perioadă mai îndelungată, *Repertoriul operelor de artă europeană aflate în colecțiile publice din România*, menit a înregistra, potrivit unor norme unitare, picturile, sculpturile și desenele străine prezentînd interes artistic sau cultural. Este un instrument de lucru ce va oferi cer-

cețătorilor un extrem de util punct de plecare pentru orice studii viitoare asupra operelor de artă străină aflate în România.



Din primul an de existență a institutului a ființat și un colectiv de cercetare a artei populare. Profesorul Oprescu, cel care scrisese cu mai mult de două decenii înainte (prin anii 1920) unele dintre primele lucrări privind arta țărănească, nu putea să lase de o parte, atunci când punea bazele Institutului de istoria artei, această ramură specială a istoriei artei. Alături de studiul artei vechi românești și de cel al artei moderne și contemporane, arta populară devine una dintre preocupările principale ale noului institut. Spre deosebire însă de cele două ramuri menționate, care aveau o tradiție de cercetare mai mult sau mai puțin statornică, istoria artei populare reprezenta o direcție nouă de stadiu. Într-adevăr, bibliografia de specialitate în acest domeniu se putea aprecia ca fiind săracă, în afara scrierilor dedicate artei populare de către Nicolae Iorga, G. Oprescu, Al. Tzigara-Samurcaș, Al. Dima, puține altele putând fi citate. Era de întreprins aici o vastă muncă de descoperire și de sistematizare a unei realități artistice strălucite ce constituia, în același timp, un uriaș fond istorico-documentar pentru cunoașterea și lămurirea unor aspecte esențiale din însăși istoria poporului român. De aceea, în descifrarea fondului istoric al artei populare românești s-a pornit deopotrivă de la materialul arheologic conducând la o cunoaștere istorică pe verticală, ca și de la formele contemporane ale fenomenelor de artă populară conducând la o cunoaștere sincronă, dezvoltată spațial pe orizontală. Coroborându-se datele obținute prin cercetarea directă pe teren cu cele furnizate de arheologie și istorie, apelând în mod frecvent atât la studiul comparativ analitic, cât și la cel diacronic, s-a realizat structurarea unor prototipuri de primă importanță pentru istoria culturii populare materiale a poporului român, constituind în același timp elemente de preț în elaborarea studiilor cu caracter comparativ, de însemnătate excepțională nu numai pentru cultura și arta românească, ci și pentru cultura și arta europeană. În acest context se înscriu lucrările lui Florea Bobu Florescu, ale cărui eforturi de a determina prototipuri pe baza metodei morfologice în domeniul portului și al ceramicii au fost concretizate într-o serie de lucrări, cum ar fi cele despre *Opincile la români*, apărută în 1956, și despre *Monumentul de la Adamklissi*, apărută în 1959, tipărită și în străinătate, ca și studiile despre tipurile de cuptoare de ceramică. Precizarea fondului traco-daco-iliric a permis interpretarea justă a unor elemente de îmbrăcăminte și încălțăminte figurate pe marile monumente ale antichității, cum sînt Columna lui Traian de la Roma și monumentul de la Adamclisi din Dobrogea. Ideea legăturii cu substratul istoric este prezentă în toate studiile privind geneza și evoluția artei populare românești.

Aceste studii au îmbrățișat toate ramurile artei populare românești, membrii secției aducând contribuții hotărîtoare la definirea caracterelor și la precizarea însușirilor artistice ale arhitecturii populare și ale interiorului țărănesc românesc, ale mobilierului și țesăturilor decorative de interior, ale portului și broderiei, ale ceramicii, ale sculpturii lemnului și pietrei, ale prelucrării artistice a metalelor, ale icoanelor pe sticlă. Cercetări sistematice au fost întreprinse în toate zonele etnografice din toate provinciile istorice ale țării. Pentru prima oară în istoriografia de artă românească s-au făcut studii asupra artei populare din vaste zone, necunoscute din acest punct de vedere, ale Olteniei, Munteniei, Dobrogei, Moldovei, Transilvaniei și Banatului. În cursul acestor cercetări, extinse de-a lungul a două decenii, s-a strîns un bogat material documentar, în mare majoritate inedit, a cărui valoare sporește an de an, dat fiind faptul știut că arta noastră populară se află azi într-un proces complex de transformare, unele din ramurile sale fiind sortite, datorită noilor condiții istorico-sociale, dispariției. Acest material documentar include și o fototecă cuprinzînd circa 40 000 de fotografii și circa 150 000 de clișee, fixînd pentru posteritate aspecte ale tuturor manifestărilor de artă populară plastică, așa cum au fost ele surprinse de cercetătorii institutului în ultimii douăzeci de ani.

Secția de artă populară a elaborat și a publicat două categorii de lucrări: unele cu caracter complex, monografic, dedicate unei zone, altele tratînd una sau alta din ramurile artei populare, pe întreaga țară sau din cadrul unei zone etnografice. Astfel, au fost alcătuite

ample monografii: *Arta populară din zonele Argeș și Muscel* (F.B. Florescu, P. Stahl și P. Petrescu), apărută în 1967, *Arta populară din Mărginimea Sibiului*, în colaborare cu colecțivul de la Sibiu al Muzeului Brukenthal, condus de Cornel Irimie, *Arta populară din Valea Bistriței* (F.B. Florescu, P. Petrescu, P. Stahl), și s-a colaborat la elaborarea monografiilor efectuate de secția de artă populară și etnografie din Cluj, condusă de Nicolae Dunăre, privind arta populară din Valea Jiului și arta populară din Țara Bîrsei. Cea de-a doua categorie de lucrări, tematică, include studii privind arhitectura, ceramica sau portul. Amintim lucrările dedicate arhitecturii populare din fostele regiuni Hunedoara, Ploiești, Pitești, București, Dobrogea (de Fl. Stănciulescu, A. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl), precum și numeroase studii și articole publicate de Paul Petrescu și Paul Stahl privind aspecte variate ale arhitecturii populare românești; un studiu despre arhitectura monumentală din Maramureș de arh. El. Enăchescu se află sub tipar. În domeniul ceramicii se cuvin menționate lucrările lui Florea B. Florescu despre *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, *Un centru necunoscut de ceramică roșie lustruită din Maramureș*, *Săcel*, *Ceramica din Crișana* și *Die schwarze bemalte Keramik aus Poiana*, în colaborare cu Roswith Capesius, precum și lucrările *Ceramica*, înfățișînd aspectele acestei arte pe întreg teritoriul României, la care au colaborat Paul Stahl și Paul Petrescu, *Ceramica din Hurez* de Paul Petrescu și Paul Stahl. În domeniul portului popular, o serie de zone au fost prezentate de către Florea B. Florescu în lucrările privind portul popular din Moldova de Nord, din Muscel, din Țara Vrancei, altele de către Cornel Irimie — seria de patru caiete dedicate portului popular din țara Oltului —, altele, în fine, de către Nicolae Dunăre și Marcela Focșa, privind portul popular din Munții Apuseni și din Bihor. Paul Petrescu a prezentat *Portul popular din Transilvania și Banat*. În domeniul textilelor se remarcă lucrarea *Broderiile la români*, de Florea B. Florescu și Elena Avramescu, precum și studiile elaborate de Roswith Capesius și Marina Marinescu despre scoarțele țărănești. O privire de ansamblu în acest domeniu au dat Paul Petrescu și Paul Stahl în lucrarea *Scoarțele românești*. Sculpturii în lemn și în piatră i-au fost consacrate lucrări de către Florea B. Florescu, *Ornamentica populară în lemn*, și de către Gh. Aldea, *Sculptura populară românească*. Un capitol special îl reprezintă cercetările despre principalele motive decorative din arta populară românească — arborele vieții, soarele, calul, imaginea omului —, despre care au scris Paul Petrescu (*Imaginea omului în arta populară românească*) și Paul Stahl într-o lucrare tratînd despre *Folclor și arta populară*. Pe lîngă cercetările de ordin teoretic, secția a întreprins și numeroase cercetări aplicative, în sensul că a sondat posibilitățile de valorificare ale artei populare. Seria de lucrări semnate de Georgeta Oțetea vizează atît aspecte ale artei populare tradiționale, ca în studiile *Țesături populare românești din satele vechiului scaun al Săliștei* și *Probleme de artă populară și decorativă din Mărginime*, cît și aspecte ale artelor decorative moderne, ca în studiile *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături* sau *Les origines paysannes de la peinture sous verre contemporaine*. Trebuie spus că secția de artă populară a avut și are o bogată activitate de cooperare cu numeroase instituții de cultură de categoria muzeelor și a caselor de creație populară, precum și cu întreprinderile productive, cum ar fi cooperația artizanală de sub egida U.C.E.C.O.M.-ului sau întreprinderile Ministerului Industriei Ușoare.

Problematica vastă a domeniului artei populare precum și bogăția materialului românesc din acest domeniu au impus o anumită specialitate, ce a determinat, acum trei ani, crearea, în cadrul secției de artă populară, a două sectoare: unul de istoria arhitecturii și mobilierului popular și altul de istoria portului și a meșteșugurilor artistice populare. Ambele sectoare, lucrînd după un plan coordonat, au întreprins cercetări aprofundate ale domeniilor lor de investigație, reluînd unele teme într-o perspectivă comparativistă, pentru a stabili caracterele creației populare românești, din variatele domenii ale artei populare, în contextul spațiului balcanic și al celui european. Această orientare, ce se va accentua în anii viitori, urmează după definitivarea și terminarea unei importante lucrări ce a fost predată tiparului, anume o sinteză privind *Arta populară românească*, tratată într-un volum de peste 1 200 pagini și bogat ilustrată. Lucrarea va aduce pentru prima dată în fața lumii științifice mondiale o icoană fidelă a patrimoniului artistic plastic popular românesc și va constitui fără îndoială un aport substanțial la cunoașterea artei populare nu numai românești, ci și europene.

Tradițiile istoriografiei teatrale românești s-au întemeiat încă de la începuturi, din secolul al XIX-lea, pe ideea necesității și importanței unei istorii a teatrului românesc în cultura națională. În patrimoniul culturii teatrale românești au intrat, de-a lungul anilor, lucrări valoroase, în care sînt consemnate cercetările minuțioase întreprinse de oameni de cultură, istorici și esteticieni cu privire la teatrul autohton și străin și care reprezintă un fond bogat și prețios pentru istoriografia contemporană. Cele două opere clasice ale istoriografiei teatrale românești, *Teatrul la români*, de Dimitrie C. Ollănescu, și *Istoria teatrului în Moldova*, de Teodor T. Burada, studiile de teorie și estetică a teatrului, fundamentale pentru cercetarea modernă a fenomenului teatral, *Arta actorului*, de Tudor Vianu, și *Modalitatea estetică a teatrului*, de Camil Petrescu, au fost însoțite în primele decenii ale secolului al XX-lea de o multitudine de lucrări monografice și de istoriografie cu caracter în special informativ, limitate însă ca metodă și concepție. Pe lângă continuarea tradițiilor valoroase, în istoriografia teatrală românească de după eliberare se impunea depășirea unui anumit stadiu al cercetărilor prin adoptarea unei concepții științifice despre artă și a unei metodologii specifice. În ultimele două decenii au apărut lucrări reprezentative pentru istoriografia și critica noastră teatrală, semnate de profesori și cercetători, ca: Octav Gheorghiu, Ion Zamfirescu, Ioan Massoff, Mircea Mancaș, Florin Tornea, Virgil Brădățeanu, H. Deleanu, O. Drîmba, Mihai Vasiliu, Andrei Băleanu, Valentin Silvestru și alții. Preocuparea de a organiza sistematic activitatea de cercetare și de a imprima o nouă orientare și un nou stil cercetărilor de istoria teatrului a dus la crearea unui colectiv de specialiști în cadrul Institutului de istoria artei.

De la înființarea sa, sectorul de istoria artei teatrului a fost profilat ca un colectiv de cercetare a istoriei teatrului românesc. Desigur, în primul plan al cercetărilor întreprinse de-a lungul anilor a stat teatrul românesc, dar cunoașterea istoriei lui a antrenat o lungă și cel mai adesea aprofundată cercetare implicită a teoriei și esteticii teatrului, a istoriei teatrului european. Așa încît, deși cele mai multe dintre realizările sectorului se înscriu în sfera istoriei teatrului românesc, ele nu dau imaginea unui orizont închis; dimpotrivă, cercetările paralele întreprinse tocmai pentru a crea cadrul de istorie universală și fundamentarea teoretică și estetică a fenomenului au extins în același timp aria de preocupări a colectivului, din care nu lipsesc studiile de teorie și estetică, de critică și metodologie a istoriei teatrului. Obiectivul principal al cercetării, istoria teatrului românesc, a fost urmărit și abordat dintr-o perspectivă largă, care cerea, pe lângă extinderea documentării la zone conexe — arheologie, etnografie și folclor, pentru epoca veche, istoria literaturii, sociologie și psihologie, pentru epoca modernă și contemporană —, extragerea caracteristicilor particulare, specifice, care singularizează teatrul ca fenomen aparte în istoria generală a culturii.

Activitatea de cercetare a sectorului de istoria teatrului s-a concretizat în special în numeroasele studii și articole publicate de-a lungul anilor în revistele institutului, *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue roumaine d'histoire de l'art*, precum și în volume de istoria teatrului românesc, în monografii de actori și de instituții, în antologii.

În ordinea apariției lor, volumele publicate de membrii sectorului de istoria teatrului, *Teatrul Național « I.L. Caragiale »*, 1852–1952 (de Simion Alterescu și Florin Tornea) în 1955, *Un artist cetățean, Costache Caragiale* (de Florin Tornea) în 1956, *Mihail Pascaly* (de Letiția Gîță) în 1959, *Eufrosina Popescu* (de Mihai Florea) în 1964, *Matei Millo* (de Mihai Florea) în 1966, se înscriu ca valoroase contribuții aduse la cercetarea istoriei teatrului românesc, la relevarea importanței naționale a creației de artă teatrală românească, la adîncirea cunoașterii istoriei teatrului și a personalităților de creatori din trecut.

Volume de sinteză, elaborate de largi colective de cercetători și apărute sub egida Academiei Republicii Socialiste România, *Teatrul în România după 23 August 1944*, apărut în 1959 (redactat de Simion Alterescu, Margareta Bărbuță, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, cu colaborarea Anei-Maria Popescu și a Leliei Nădejde) și volumul I din *Istoria teatrului în România*, apărut în 1965 (redactat de Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Harald Krasser, Mircea Mancaș,

Lelia Nădejde, Ana-Maria Popescu), reprezintă rodul unor cercetări îndelungate, organizate științific, fundamentate pe concepția materialist-istorică și pe teoriile moderne ale istoriografiei teatrale. Primul volum din *Istoria teatrului în România*, care tratează o vastă perioadă, din cele mai vechi timpuri pînă după revoluția din 1848, va fi urmat de încă două volume, care vor continua pînă în contemporaneitate istoria teatrului românesc. *Istoria teatrului în România* urmărește cunoașterea formelor de teatru de pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri, de la manifestările de teatru arhaic și popular pînă la spectacolele de curte ale epocii feudale, studierea istoriei teatrului românesc cult în secolele al XIX-lea și al XX-lea, studierea evoluției teatrului românesc contemporan. Întemeiat pe o amplă muncă de cercetare a celor mai variate izvoare, tratatul de *Istoria teatrului în România* are la bază o concepție nouă și o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-a avut. Cuprinderea totalității fenomenului teatral, prin cercetarea lui încă dinainte de constituirea sintezei etnice și prin studierea istoriei teatrului minorităților naționale, încadrarea artei interpretative românești într-un sistem de valori estetice, clarificarea curentelor și stilurilor dominante în evoluția artei scenice din secolele XIX–XX, desemnarea unor arii delimitate – școli artistice – care conțin și exprimă înrudirile de concepție și metodă dintre personalități și creații distincte, analiza procesului complex și nuanțat al aplicării și asimilării într-un mod propriu a diferitelor influențe pe fondul autohton existent, tratarea fenomenului teatral ca parte integrantă a istoriei culturii românești, a istoriei artei românești, au constituit obiectivele principale urmărite de colectivul de cercetători din sectorul de istoria teatrului în munca de elaborare a unei istorii integrale a teatrului românesc.

Întreprinse în vederea adîncirii unor probleme de teorie, estetică ori istoriografie ridicate de elaborarea vastei lucrări de sinteză care este tratatul de *Istoria teatrului în România*, dar și independent de acest obiectiv, ca investigații care deschid perspective mai largi încă sau care merg în profunzime, analizînd aspecte particulare, speciale ale artei teatrale, în revistele institutului au apărut studii de estetică a teatrului sau de metodologie a cercetării critice și istorice (Simion Alterescu, *Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIX^e siècle*, în RRHA, tom. I, nr. 1, 1964; Olga Flegont, *Relația dintre critică și istorie în cercetarea artei teatrale*, în SCIA, nr. 2, 1964; Letiția Gîță, *Ipoteză și experiment în cercetarea fenomenului teatral*, în SCIA, nr. 2, 1965; Al. Paleologu, *Pour une analyse du concept de tradition*, în RRHA, tom. IV, 1967), studii de sinteză care înglobează perioade mai largi ale istoriei fenomenului teatral (Simion Alterescu, *Arta actorului în teatrul românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în SCIA, nr. 1, 1969; Olga Flegont, *Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară*, în SCIA, nr. 2, 1962; Letiția Gîță, *Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei românești*, în SCIA, nr. 1–2, 1956), sau de analiză aprofundată, despre mari actori și regizori ai teatrului românesc, dramaturgi și oameni de cultură, publicate în revistele institutului de S. Alterescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Florea, Al. Paleologu, Fl. Tornea, sau altele, abordînd o varietate de probleme și de preocupări (Simion Alterescu și Letiția Gîță, *Influența teatrului revoluționar asupra dezvoltării mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale*, în S.C.I.A. nr. 3–4, 1957; Margareta Andreescu, *Erwin Piscator – «Das politische Theater» (Sein Widerhall in Rumänien zwischen den beiden Weltkriegen)*, în R.R.H.A., tom. V, 1968; Anca Costa-Foru, *Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959; Olga Flegont, *The «moș» in the Romanian Popular Theatrical Art*, în R.R.H.A., tom. III, 1966; Mihai Florea, *Eroi și interpreți în piese ce oglindesc lupta dusă de P.C.R. în ilegalitate*, în S.C.I.A., nr. 1, 1961; Letiția Gîță, *Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et moderne*, în R.R.H.A., tom. I, nr. 1, 1964; Lelia Nădejde, *Tournées des troupes étrangères à Bucarest et à Jassy entre 1850 et 1877*, în R.R.H.A., tom. III, 1966; Ana-Maria Popescu, *Probleme actuale ale comediei originale românești. Diversitate de stiluri – Eroul pozitiv de comedie*, în S.C.I.A., nr. 2, 1966). Articolele publicate de cercetătorii noștri în revistele institutului reprezintă de asemenea un capitol însemnat al activității lor și al istoriografiei românești de teatru din ultimele două decenii.

Înființarea unui sector de istoria muzicii în cadrul Institutului de istoria artei, în 1952, corespundea necesității din ce în ce mai stringente de a studia în profunzime patrimoniul cultural al țării noastre în toate laturile sale, de a pune în lumină valorile trecutului muzical românesc. Se continua astfel o tradiție muzicologică nu foarte veche, dar foarte valoroasă, ilustrată de nume de prestigiu european, ca George Breazu, Constantin Brăiloiu, Dimitrie Cuclin, I. D. Petrescu, și de contribuții remarcabile, ca cele ale lui Teodor T. Burada, Constantin Bobulescu, Mihail Gr. Poslușnicu, I. Popescu-Pasărea etc.

Prin activitatea de cercetare a muzicii românești, sectorul de istoria muzicii se înscrie în sfera de preocupări a muzicologiei contemporane românești, în care studierea fenomenului muzical autohton ocupă un loc preponderent. În această direcție, în ultimele două decenii s-au întreprins cercetări individuale de prim rang; contribuțiile unor muzicologi ca Zeno Vancea, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Tomescu, O. L. Cosma, Gh. Ciobanu, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Liviu Rusu, Gh. Firca, V. Cosma, Petre Brâncuș, N. Călinoiu, G. Bălan etc., ale unor compozitori cu preocupări teoretice ca T. Ciorte, Șt. Niculescu, W. Berger, P. Bentiou, A. Rațiu, M. Marbé etc. sau pedagogi ca G. Manoliu, D. Tănăsescu, Gr. Bărgăuanu etc., care au acordat o deosebită atenție studiului istoriei muzicii noastre din diverse unghiuri (și îndeosebi operei lui George Enescu), au constituit o îmbogățire substanțială a cunoașterii și înțelegerii ei. Se impunea însă existența unui centru care să poată duce o muncă sistematică, organizată pe vaste perspective în timp și cu mijloace de investigație superioare; acest rol i-a revenit colectivului de muzicologi de la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, care alături de ceilalți cercetători ai muzicii noastre se străduiesc ca rezultatele efortului lor să fie un aport de înalt nivel științific.

Sub conducerea — în primii 5 ani — a regretatului muzicolog Andrei Tudor, sectorul de istoria muzicii și-a îndreptat de la început eforturile înspre cercetarea secolelor XIX și XX. Au fost studiate într-o primă etapă problemele dezvoltării teatrului muzical și a artei vocale, ale apariției și evoluției muzicii instrumentale și de cameră, ale istoricului învățămîntului muzical și al Conservatorului din București etc.

Pe baza materialelor documentare parcurse, au putut fi redactate studii care au completat datele cunoscute sau au dezvăluit aspecte inedite ale vieții muzicale din trecut; printre ele, cele despre Așezămîntul horal din București (Lelia Nădejde), despre turneul lui Franz Liszt în țara noastră (N. Missir și A. Hoffman), despre activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești, despre începuturile vieții simfonice bucureștene. Evocarea unor personalități proeminente din secolul trecut s-a concretizat în studii monografice asupra lui Al. Flechtenmacher (L. Nădejde și N. Missir), G. Ștephănescu (E. Zottoviceanu) sau în studii ce adîncesc anumite laturi ale operei lui Ed. Wachmann (M. Musicescu și N. Missir), L. Wiest (Mihai Rădulescu), D. G. Kiriace (Lucia Alexandrescu), Ed. Caudella (Andrei Tudor) etc.

O serie de studii ale cercetătorilor acestui domeniu au urmărit să determine trăsături esențiale ale creației actuale — cîntecul de mase și formele vocal simfonice, opera (M. Rădulescu), creația simfonică și de cameră (A. Hoffman și E. Zottoviceanu), muzica corală după 23 August 1944 —, precum și să definească și să analizeze direcțiile principale în creația muzicală din prima jumătate a secolului — artă pianistică românească (A. Hoffman) și creația pentru pian (E. Zottoviceanu), cîntecele revoluționare (E. Zottoviceanu), istoricul formațiilor simfonice (M. Voicana), liedurile lui Mihail Jora (Șt. Niculescu), arta dirijorală a lui George Georgescu (A. Hoffman).

De o deosebită însemnătate teoretică este valorificarea gândirii critice, estetice și istorice din trecut de pe poziții științifice marxiste, în care se remarcă cercetările referitoare la evoluția criticii muzicale românești (M. Voicana), la gândirea istorică a lui C. Brăiloiu, la ideile despre muzică ale lui N. Iorga (E. Zottoviceanu), precum și discuția asupra metodologiei cercetării muzicologice a fondului autohton al muzicii românești (M. Voicana).

Preocuparea permanentă și centrală a sectorului s-a concentrat în ultimii ani în direcția studierii personalității multilaterale a lui George Enescu, omul și artistul. Se poate

spune că s-a constituit la institutul nostru *un adevărat centru de cercetare a vieții și creației marelui nostru compozitor*.

Trebuie amintit că prima lucrare despre Enescu, întemeiată pe izvoare autentice (amintirile compozitorului), a fost cea a lui Andrei Tudor, redactată în cadrul institutului și publicată în 1956, reeditată imediat, într-o versiune ceva mai dezvoltată, în 1958, de reală însemnătate în ceea ce privește sublinierea trăsăturilor înaintate ale artei enesciene și situarea artistului în complexul culturii românești; cartea cuprindea și cronologia alcătuită de un alt membru al colectivului, Nicolae Missir; acestuia i se datorește în bună parte stabilirea datelor exacte, pe baza cărora s-a putut trece ulterior la o urmărire fidel istorică a desfășurării vieții și activității artistice a lui George Enescu.

După moartea lui Andrei Tudor, activitatea colectivului sectorului a intrat într-o nouă fază, marcată prin inițierea acțiunii de documentare intensă și multilaterală în vederea redactării unei monografii științifice de mari proporții asupra vieții și operei lui George Enescu. Bogăția materialului adunat a deschis o largă perspectivă asupra modalităților de dezvoltare a studiilor enesciene, care pînă în prezent s-au concretizat în publicarea unui volum bazat pe o vastă documentație inedită și apărut în 1964, cu ocazia celui de-al treilea Festival și Concurs internațional « George Enescu », sub îngrijirea acad. prof. G. Oprescu și acad. prof. M. Jora (redactat de Nicolae Missir, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu). Lucrarea, rodul străduinței colectivului de a face cunoscute marelui public multiplele aspecte ale strălucitoarei personalități a compozitorului și de a pune la îndemîna muzicienilor un material de înalt nivel științific, a primit Premiul « Ciprian Porumbescu » al Academiei pe anul 1964.

De asemenea, numeroase studii au îmbrățișat probleme parțiale, îmbogățind exegeza enesciană cu concluzii interesante și puncte de vedere noi. Se cer menționate cele care tratează raportul dintre creația compozitorului și folclor (Șt. Niculescu), analizele muzicale ale Cvintetului cu pian, Octetului pentru coarde (Șt. Niculescu), Suitelor și Sonatelor de pian (Cl. Firca), Melodiilor op. 4 (E. Zottoviceanu) și Suitei sătești (Cl. Firca), studiile biografice privind epoca studiilor la conservatoarele din Viena (M. Voicana) și Paris (E. Zottoviceanu), activitatea de animator al vieții muzicale în țară (București, Cluj, Iași) (A. Tudor, N. Missir), arta interpretativă (Mihai Rădulescu).

Toate acestea au constituit lucrările preliminare pentru redactarea monografiei științifice de proporții ample, la a cărei definitivare pentru tipar lucrează în momentul de față o bună parte din colectivul sectorului (Mircea Voicana, Alfred Hoffman, E. Zottoviceanu, Cl. Firca), în colaborare cu Adrian Rațiu și Miriam Marbé. Sprijinită pe o documentare adunată cu multă migală, monografia tinde să valorifice un îmbelșugat material necunoscut și să întrească cunoașterea personalității lui George Enescu, constituind totodată prilejul unei sinteze de pe poziții proprii, științific fundamentate, asupra muzicii românești și a celei din lumea occidentală, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă în prezent.

Publicarea monografiei nu va încheia ciclul cercetării enesciene, deoarece sectorul inițiază de pe acum o serie viitoare de publicații — volume de documente, corespondență, facsimile etc. și alte forme de dezvoltare a moștenirii muzicale a marelui compozitor, lărgind totodată și aria investigației, corespunzător ariei geografice de activitate multilaterală desfășurată de Enescu.

Această intenție se înscrie în coordonatele a ceea ce am putea numi a treia etapă — cea actuală — a dezvoltării sectorului. În lumina noii orientări a cercetării în țara noastră și a necesităților absolute ale muzicologiei românești, sectorul de istoria muzicii și-a reconsiderat activitatea și planurile de cercetare, punînd bazele, cu începere din anul 1968 și în continuare pe o lungă perioadă de timp de aci înainte, unei serii de lucrări fundamentale pentru studierea muzicii noastre și absolut indispensabile unei cercetări cu adevărat științifice. El își propune depistarea, cercetarea și analizarea sistematică și amănunțită a surselor istoriei muzicii românești, în scopul publicării unor repertorii, discografii, culegeri, antologii și studii privind toate datele existente asupra activității muzicale în țara noastră din cele mai vechi timpuri. Pentru început, în planul sectorului sînt înscrise două lucrări de

anvergură : un repertoriu al tipăriturilor muzicale în secolele XIX și XX, o bibliografie a materialelor muzicale din periodice.

Ca un însemnat progres față de trecut, trebuie să subliniem că posibilitățile și zona de investigație a cercetărilor din sector s-au lărgit în ultimul timp, cuprinzând și perioada anterioară secolului al XIX-lea. Dacă în trecut, evul mediu al istoriei noastre muzicale a constituit o zonă albă, fiind doar tangențial atins în câte un studiu izolat (muzica de curte și țărănească oglindită în *Geschichte des Transalpinischen Daciens* de Sulzer (M. A. Musicescu), *Trezyvonul slav* de la B.A.R.S.R., condiția socială a lăutarilor etc.), de aci înainte studierea acestei lungi perioade, mai cu seamă a formelor culturii muzicale bizantine de pe teritoriul țării noastre și a problemelor adiacente, temă de mare interes, va fi permanent prezentă, cu concursul muzicologului Gheorghe Ciobanu, în preocupările sectorului.



Un domeniu intrat recent în sfera de preocupări a institutului este cel al istoriei cinematografiei. Reprezentate în trecut mai ales de contribuțiile memorialistice ale unor pionieri ai cinematografiei noastre (Gh. Ionescu, C. Teodorescu, N. Barbelian, Jean Mihail) sau de implicațiile istoriografice din cărți de tehnică (Marin Demetrescu) sau estetică cinematografică (Tudor Vianu, D. I. Suchianu, I. Cantacuzino), preocupările de istoriografie cinematografică s-au dezvoltat la noi mai ales în ultimul deceniu. Ieșirea lor din faza memorialistică și depășirea stadiului de anexă a criticii pentru a intra într-o fază de documentare științifică au fost ușurate de înființarea Arhivei naționale de filme, care a acumulat un important material de studiu, filme, acte, documente, fotografii și mărturii privitoare la producția cinematografică din țara noastră. Critici de artă și cercetători ca Mihnea Gheorghiu, V. Iliu, Florian Potra, D. I. Suchianu, D. Fernoagă, I. Cantacuzino, Călin Căliman, E. Voiculescu, B. T. Rîpeanu, George Littera, C. Cristian și alții au contribuit, prin publicațiile lor, la configurarea unei istoriografii cinematografice românești. Colectivul constituit în cadrul institutului în 1966 și-a propus drept obiectiv principal să contribuie la încadrarea cercetărilor din acest domeniu într-o metodologie științifică, punând accentul pe istoria filmului și a fenomenului cinematografic în țara noastră, fără a omite însă studierea istoriei filmului în general.

Pentru a stabili o cât mai strânsă legătură între cadrele de cercetători ale institutului și baza materială a cercetărilor lor, s-a semnat la începutul anului 1968 un protocol de colaborare între Institutul de istoria artei și Arhiva națională de filme, prin care activitatea de cercetare a celor două instituții este strâns legată în urmărirea obiectivelor lor comune de valorificare a istoriei filmului românesc. Îndrumarea științifică, de către institut, a acestei munci de cercetare și valorificare a trecutului cinematografiei noastre trebuie să creeze condițiile întocmirii la un înalt nivel științific a unei viitoare *Istории a cinematografiei în România*.

Necesitatea unei asemenea istorii și, pînă la apariția ei, a unor contribuții științifice documentate în acest domeniu, este cu atît mai evidentă, cu cît istoria filmului, așa cum e prezentată pe plan mondial în imensa majoritate a publicațiilor de pînă azi, ignoră eforturile pionierilor cinematografiei românești și prezintă superficial sau eronat datele relative la producția românească. Toate eforturile noastre trebuie să tindă deci spre introducerea în circuitul publicațiilor de specialitate și al informațiilor puse la dispoziția specialiștilor străini a unor date exacte și concrete asupra istoriei cinematografiei românești.

În cursul anului 1968 s-a putut întocmi o *Filmografie a producției cinematografice din România* pentru perioada 1897—1930. Ea îmbrățișează, pentru prima oară, toate genurile cinematografice: actualități, filme documentare, filme științifice, filme de animație și filme artistice, constituind astfel un *inventar istoriografic* complet al efortului de producție din țara noastră în perioada respectivă. Această filmografie a fost discutată în cadrul unei *Sesiuni de comunicări științifice privitoare la istoria filmului românesc* mut, organizată în decembrie 1968 de institutul nostru în colaborare cu Arhiva națională de filme și contribuțiile aduse în cadrul acestei sesiuni au fost utilizate pentru definitivarea ei. Lucrarea urmează să fie tipărită, prin grija Arhivei naționale de filme, pînă la sfîrșitul anului 1969.

Menționăm că toate comunicările prezentate la sesiunea de comunicări din 1968, și care constituie utile contribuții de istoriografie și estetică cinematografică, au fost publicate în nr. 2 al *Caietului de documentare cinematografică* al Arhivei naționale de filme.

În cadrul aceleiași acțiuni de adunare sistematică a materialului de date și informații privind trecutul cinematografiei românești, se lucrează actualmente la completarea filmografiei producției cinematografice românești și la întocmirea unei *Bibliografii a filmului românesc* și a unei *Selecțiuni de texte privitoare la arta filmului și la filmul românesc*, publicate pînă în 1930.

O importantă realizare științifică, pregătitoare a unei viitoare istorii a cinematografiei românești, va fi publicarea volumului de *Contribuții la istoria cinematografiei în România (1896–1948)*, înaintat Editurii Academiei și care reunește studii ale unor cercetători, critici de artă, teatru și cinematografie cunoscuți, privitoare la principalele probleme estetice ale producției cinematografice românești din epoca începuturilor cinematografiei noastre, pînă la naționalizarea ei și la crearea noii cinematografii socialiste.

★

Activitatea de cercetare a Secției de istoria artei din Cluj, care a luat ființă în anul 1953 sub conducerea prof. Virgil Vătășianu, s-a concentrat, cum era și firesc, asupra unor probleme și aspecte ale artelor plastice, teatrului și muzicii din această provincie, în legătură cu care au fost aduse contribuții documentare și analitice importante. Menționăm în chip deosebit colaborarea de care ne-am bucurat din partea prof. V. Vătășianu, care a redactat pentru cele două volume ale istoriei artelor plastice toate capitolele referitoare la arta medievală din Transilvania. Deși această secție nu mai este subordonată în nici un fel institutului nostru, nădăjduim că vom colabora cît mai strîns și în viitor. În participarea cercetătorilor acestei secții la toate sesiunile noastre științifice din ultima vreme vedem un semn al spiritului de colaborare care ne animă pe toți.

★

Cîteva cuvinte se cuvine a fi spuse în continuare despre alte trei unități științifice ale institutului. Prima este Muzeul de artă al Academiei, constituit după cum se știe prin donarea de către academicianul Oprescu a întregii sale colecții, strînsă de-a lungul unei existențe nu numai de istoric și comentator al operelor de artă, ci și de *connaisseur*, de fin și avizat amator de artă. Devenită muzeu, această remarcabilă colecție de pictură, sculptură și grafică românească și universală, de covoare orientale, de artă populară românească, își face mereu mai bine cunoscut patrimoniul prin articole și studii, prin cataloage publicate sau în curs de publicare, redactate de conservatorul ei, Radu Ionescu: cel al desenelor românești și cel al desenelor franceze și engleze, ca și prin expoziții — puține încă din lipsă de spațiu — (« Desenul italian în sec. XVI–XVIII » și « Gravura franceză în sec. XIX–XX ») și prin foarte numeroase participări la expoziții din țară și din străinătate.

Celălalt muzeu al institutului, Muzeul de artă feudală, creație a unui alt pasionat pentru artă și frumos, inginerul Dumitru Minovici, a organizat din anul 1964 și pînă astăzi, cu concursul Bibliotecii Academiei și din colecția proprie, numeroase expoziții însoțite de cataloage ilustrate, printre care *Legături în piele de manuscrise și tipărituri vechi românești*, *Treizeci de incunabule tipărite în tipografiile din Veneția*, *Biblioteca stolnicului C. Cantacuzino*, *Arta medaliei de la începuturile ei și pînă în sec. XVIII*.

Un instrument de lucru deosebit de valoros pentru cercetătorii institutului și pentru specialiști îl constituie biblioteca institutului, cea mai mare bibliotecă de istoria artei din țară, care se îmbogățește continuu — deși încă nu în ritmul necesar — prin bine chibzuite comenzi de cărți și datorită schimbului de publicații cu 345 de instituții și biblioteci străine. De menționat că, în cadrul bibliotecii, s-a realizat o bibliografie a artei românești între 1944–1954, se ține la zi o bibliografie a artei românești în presa de specialitate străină și s-a alcătuit catalogul cumulativ al periodicelor străine de istoria artelor de la bibliotecile din București.

★

Din anul 1954 apare cu regularitate revista institutului, *Studii și cercetări de istoria artei*. Studiile și materialele publicate în această revistă reprezintă un capitol deosebit de important al activității institutului și o contribuție substanțială la progresul cercetărilor de istoria artei în țara noastră. Pentru difuzarea mai largă a rezultatelor acestor cercetări și pentru mai buna cunoaștere a artei noastre peste hotare a fost inițiată de institutul nostru, cu începere din anul 1964, publicarea unei reviste în limbi străine *Revue roumaine d'histoire de l'art*. Pe aceeași linie menționăm apariția în marile enciclopedii și lexicoane de artă străine (*Lexiconul artiștilor plastici ai secolului XX*, publicat la Leipzig, *Marea enciclopedie sovietică*, *Enciclopedia italiană de artă*, *Enciclopedia dello Spettacolo*) a numeroase biografii de artiști români și studii despre arta românească redactate în cadrul institutului.

Dintre acțiunile menite a face mai bine cunoscută arta noastră peste hotare, menționăm de asemenea albumul publicat de U.N.E.S.C.O. asupra bisericilor cu picturi exterioare din Nordul Moldovei (cu o prefață de acad. G. Oprescu), redactarea în colaborare cu secția de artă medievală din Muzeul de artă al R.S. România și cu Institutul de studii sud-est europene a Catalogului expoziției de artă veche românească organizată în Anglia în 1965 și în Franța în 1966, alcătuirea pentru *Revue d'Histoire du Théâtre* din Franța, în colaborare cu C.S.C.A., a unui număr dedicat istoriei teatrului românesc. Mai mulți cercetători din cadrul institutului sînt membri ai unor importante asociații internaționale de specialitate: Asociația internațională a criticilor de artă, Consiliul internațional al muzeelor, Federația internațională de cercetări teatrale. Comunicările ținute de reprezentanții institutului la numeroase conferințe și simpozioane internaționale (cităm printre ele colocviul specialiștilor în studiul civilizațiilor balcanice din 1953 de la Sinaia, colocviile și conferințele I.C.O.M. de la Paris, New York și din R.F. a Germaniei, Congresul internațional de antropologie și etnologie ținut la Moscova în 1964, conferința de muzicologie Liszt-Bartók de la Budapesta, din 1961, simpozionul Janaček din 1968 de la Bratislava, sesiunea Comitetului pentru cercetări teatrale din țările Europei centrale și orientale de la Budapesta, simpozionul consacrat aniversării Bauhausului din 1968, colocviul internațional Brâncuși de la București din 1968 etc.), conferințele despre arta românească și articolele publicate în reviste străine — mai numeroase în ultimii ani — slujesc toate aceeași nobilă cauză a difuzării valorilor artistice românești peste hotare, a integrării rezultatelor dobîndite de cercetătorii români în circuitul vieții științifice internaționale. În această privință rămîne totuși încă mult de făcut și obligațiile noastre de viitor sînt numeroase și urgente.

Considerăm că institutul își îndeplinește în bună măsură, prin cea mai mare parte a cercetărilor săi, îndatorirea de a participa activ la întreaga viață științifică și culturală a țării, prin sesiunile științifice pe care le-a organizat — și menționăm aici în chip deosebit sesiunile ce tind să devină tradiționale ale secției de artă medievală —, prin colaborarea permanentă cu o serie de instituții de specialitate — muzeele și în primul rînd Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Direcția monumentelor istorice, uniunile de creație — cu editurile — și aici trebuie să amintim colaborarea, pentru toate domeniile artei, la *Dicționarul enciclopedic român* în 4 volume —, cu presa și radiodifuziunea, prin dialogul viu pe care-l întreținem, sub cele mai diverse forme atît cu colegii de breaslă, cît și cu publicul larg.

Am spus mai înainte că institutul nostru s-a dovedit o formă superioară de organizare a activității științifice în domeniul istoriei artei. Realizarea sa cea mai de preț ni se pare a fi statornicirea unei tradiții de cercetare temeinică, afirmarea unor criterii și metode riguroase și exigente, dar mai ales formarea unor specialiști serioși, capabili să rezolve cu competență probleme dificile de investigare și interpretare a fenomenului artistic. Avem în față încă numeroase asemenea probleme dificile de rezolvat, un program vast de activitate, care impune înainte de toate continuitatea și specializarea cercetărilor și o programare care să țină mai bine seama de priorități și de urgențe.

În etapa următoare va trebui să ducem, la bun sfîrșit tratatele de istoria artelor plastice și de istoria teatrului în România. Paralel cu aceasta trebuie însă inițiată o serie de studii și cercetări monografice aprofundate asupra unor artiști, grupări, tendințe și

curente, îndeosebi din secolul nostru, epocă plină de contradicții, dar în care s-au dezvoltat artiști și s-au făurit opere de mare valoare. Va trebui să studiem aceste fenomene și o serie întreagă de alte aspecte ale artei noastre din trecut și de astăzi în contextul lor european, în cadrul mișcărilor generale de idei ale epocilor respective, tocmai pentru a putea defini cu adevărată rigoare și cu putere de convingere contribuția specifică, importantă, a popoului nostru la patrimoniul culturii universale. În această lumină și cu acest scop va trebui să adâncim studiul relațiilor artei vechi și moderne cu arta țărilor învecinate, cu arta marilor centre culturale ale Europei. Prin înființarea, în cadrul institutului, a sectoarelor de istoria artei bizantine și de istoria artei europene (de la Renaștere pînă în secolul XX), am creat posibilitatea extinderii cercetărilor asupra unor domenii a căror importanță nu e nevoie, cred, să fie subliniată.

În programul institutului intră totodată îmbogățirea continuă a bazei documentare existente, crearea, pentru disciplinele de care ne ocupăm, a acelor corpusuri de documente pe care se întemeiază, în științele istorice, lucrările de largă sinteză. Am inclus în planurile noastre mai numeroase lucrări de repertoriere a patrimoniului artistic național, mai cuprinzătoare bibliografii privind istoria muzicii, cinematograful și artelor plastice din România. O lucrare de mare interes științific și, am spune, național este repertoriul analitic al monumentelor de artă de pe cuprinsul țării. Ea nu va putea fi realizată – și trebuie realizată – decît prin colaborarea tuturor specialiștilor, de la institutul nostru, din muzee și din alte institute de specialitate.

Deplasînd poate, pentru o vreme, accentul asupra unor asemenea probleme, va trebui să păstrăm în permanență echilibrul între aspectul informativ și cel formativ al disciplinei noastre, între înregistrarea exactă, dar încă exterioară, a obiectului și efortul de a restitui fenomenului artistic, una din manifestările supreme ale gîndirii și sensibilității umane, întreaga sa bogăție de semnificații.

Prin tot ce am izbutit să înfăptuim mai bun pînă acum, prin tot ce ne propunem să realizăm în viitor ne străduim să dăm istoriei artelor un asemenea conținut, să o așezăm pe baze cît mai trainice, răspunzînd prin aceasta sprijinului generos pe care partidul și statul ni l-au acordat în permanență. Chemările adresate de partid intelectualității de a contribui la răspîndirea valorilor culturii naționale și universale, la lărgirea orizontului de cunoaștere al oamenilor muncii, la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale reprezintă pentru Institutul de istoria artei al Academiei direcții și obiective fundamentale ale activității sale viitoare, pe care o dorim cît mai deplin integrată în procesul vast de edificare a culturii noastre socialiste.

MIRCEA POPESCU

DETERMINANTE ESTETICO-SOCIALE ÎN CARACTERIZAREA ARTEI ACTORULUI DIN SECOLUL AL XIX-lea

de SIMION ALTERESCU

Teatrul bun se reazimă pe om, pe actor. El e și decor, și atmosferă, și idee... Actorul e cu atât mai afirmat cu cât e mai despuiat de falsificările de adaos. El nu afirmă: sugerează »¹. Repetind acest adevăr, devenit un truism în caracterizarea artei scenice, Arghezi căuta să afirme încă o dată adevărul fundamental al teatrului, într-o perioadă în care funcția creatoare a actorului era periclitată, ori prin tendințele naturalismului mimetic, ori prin încercările de dezarticulare a structurii specifice a teatrului. Consecvent concepției sale despre teatru, criticul dramatic și mai târziu dramaturgul Arghezi își reconfirma principiile estetice, mărturisite încă în 1925, izvorâte dintr-o viziune obiectiv istorică asupra esenței teatrului. « Puterea teatrului cu puterea actorului realizează *teatrul total* (s.n.). Aceasta trebuie să includă întreaga emoție, întreaga valoare a vieții, tot adevărul și sugestiile, pe care imaginile artistice le redau într-o superioară chintesență a realității »². Actorul rămîne deci, în orice perioadă istorică, în orice modalitate teatrală, cheia de boltă a structurii creației teatrale, a spectacolului.

Dezvoltarea istorică a teatrului, noile literaturi dramatice, cuceririle tehnice au o înrîurire directă asupra conservării sau înnoirii formelor de joc. Inovațiile de limbaj poeticodramatic, plastic sau muzical, pot modifica și modifică viziunea de ansamblu a spectacolului ca și viziunea spectatorului asupra acestuia. Folosirea tehnicii noi de scenă are de asemenea o semnificație estetică³; lucru evident dacă ar fi să consemnăm doar alternativa a două ipostaze istorice: între arta teatrală a secolului trecut — teatrul scenei *à l'italienne*, nu de puține ori înăbușit de mijloacele scenice și materiale folosite, și teatrul contemporan, care folosește un cadru scenic mobil și reglabil, deschis și eliberat de servituțile prosce-nium-ului fix, ale deschiderii de cortină din față și chiar de platoul turnant. (Platforma turnantă a constituit cucerirea supremă a scenei *à l'italienne* în căutarea sa perseverentă, dar nu de puține ori sterilă, de a dinamiza spectacolul, de a teatraliza arta scenică.) Dar, dincolo de ambianța materială, de volumetria scenei, de fixitatea sau mobilitatea spațiilor acesteia, viziunea spectacolului este condiționată de importanța acordată activității de joc. Teatrul ca operă de artă se constituie în funcție de importanța acordată cuvîntului și jocului scenic (corpului uman) și, în dezvoltarea sa istorică, acestea sînt elementele fundamentale. Materialitatea excesivă a mijloacelor scenice din secolul trecut este înlocuită treptat cu o materializare intrinsecă a activității de joc, a limbajului și dinamicii actoricești. Dacă, așa cum spune Antonin Artaud în *Le Théâtre et son double*, scena este « un loc fizic și con-

¹ T. Arghezi, *Precizări*, în *Teatrul*, nr. 4/1956.

² T. Arghezi, *Teatru și literatură*, în *Viața românească*, XVII, nr. 3, 1925.

³ v. J. Jacquot, *Présentation*, în *Le lieu théâtral dans*

la société moderne, Paris, 1963. («... La structure de la salle, autant que l'organisation de la scène, aura son incidence sur la composition dramatique, comme sur l'interprétation », p. 8.)

cret » care trebuia umplut, nu este mai puțin adevărat că ea este făcută să vorbească « un limbaj concret... un limbaj fizic, material și solid ».

Scena a fost și este locul celor mai mari libertăți. Infinitatea de concepții și viziuni artistice, care au generat o artă a spectacolului în funcție de folosirea acestui cadru evanescent, oscilează între convenționalismul simetriei înghețate a teatrului clasic și noțiunea complexă a teatrului total, a spectacolului total în care cuvântul devine materie, acțiune și mișcare, în care actorul crează imagini vii, evidente și concrete, nu de puține ori agresive. În evoluția teatrului s-a încercat adesea contestarea rolului cuvântului, dar nu urmărindu-se întotdeauna aceleași finalități estetice. Jules Renard exaltă cultul tăcerii, cuvântul dovedindu-se incapabil să redea puritatea gândirii. Cîteva decenii mai târziu, Eugen Ionescu optează pentru tăcere sau, paradoxal, pentru un retorism dezarticulat și incongruent, deoarece cuvântul se dovedește, în concepția sa, a fi inutil, un paravan al vidului sufletesc al omului contemporan. Dar teatrul nu este o artă auditivă, nu-i numai o artă a cuvântului, ci este o artă vizuală, o artă a dinamicii în care cuvântul devine un instrument și un mijloc pentru a crea o anumită formulă teatrală corespunzătoare mediului și epocii, ambianței emoționale a unei societăți. Limbajul poetic, elementele materiale ale scenei sînt mijloace cu care se realizează spectacolul. Elementul lor catalizator este actorul. Influențat de acestea (dramaturgia și structura scenică condiționează compoziția jocului), actorul este cel care valorifică exigențele poemului dramatic și tot el cel care modelează structura scenică. Funcția actorului nu se limitează la realizarea unui *analogon psychosomatic*. Complexitatea activității sale creatoare determină și condiționează, în fond, însăși structura, caracterul și varietatea formelor teatrale. Așa cum teatrul, ca structură arhitectonică, se compune din două părți — una destinată colectivității de joc și cealaltă publicului —, acesta nu se constituie ca fenomen de creație decît în dualitatea spectacol-public, în întîlnirea, distantă sau fierbinte, dintre actul colectiv și sintetic de creație și actul colectiv de receptivitate emoțională a publicului.

Simplificînd, dar fără a ne îndepărta de realitate, teatrul este în fond locul de întîlnire dintre actori și spectatori, iar spectacolul — ca act de creație — se realizează numai prin schimbul permanent dintre sală și scenă. Actor și spectator, scenă și public, sînt două lumi complementare și în funcție de ele se edifică viața teatrală, în funcție de ele trebuie și pot fi discutate toate marile probleme ale acestei arte complexe.

În evoluția în timp a teatrului se nasc o multitudine de forme și concepții asupra raporturilor dintre cele două elemente primordiale. Dar dincolo de varietatea și consecuția lor există în teatru o constantă fundamentală, un factor care rămîne permanent mijlocul de transmisie al sentimentelor și acțiunilor umane esențiale: actorul, « un cœur où réside ce pouvoir de communication durable, sans lequel le théâtre se réduirait à une série d'événements discontinus »⁴.

Raportul dintre actor și spectator ridică problemele majore ale modului în care este creată iluzia scenică, problemele participării și comuniunii teatrale. Fiecare etapă istorică se definește printr-un anumit raport între spectacol și public, corespunzător dramaturgiei reprezentate, modului de reprezentare, de interpretare scenică al acesteia, dar în aceeași măsură și modului în care societatea își reprezintă lumea la un moment dat. Evoluția teatrului este influențată de evoluția socială, morală și tehnică a societății, de schimbarea și dezvoltarea gustului estetic, de curente, școli sau mari personalități inovatoare, dar în primul rînd de modificările succesive și calitative ale iluziei dramatice, de modul în care este acceptată sau respinsă iluzia dramatică. Natura judecății asupra iluziei scenice « funcționează ca o lege obiectivă care condiționează dialectic existența teatrului și a raportului dintre actori și spectatori, dintre spectacol și public »⁵. Teatrul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale veacului nostru a fost un teatru supus efectelor artistice determinate de condiționarea reciprocă dintre mijloacele tehnice și mijloacele de expresie. Mijloacele tehnice au slujit cu o fidelitate încăpățînată estetica iluziei, a miraculosului. Scena « italiană », singura de

⁴ J. Jacquot, *ibidem*.

⁵ A. Villiers, *Rapports de l'acteur et du spectateur comme*

condition d'une architecture, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 85 — 90.

conceput, la un moment dat, a oferit teatrului, timp de secole, o « cutie cu iluzii », cadrul «unei ferestre deschise asupra unei lumi văzută de la distanță»⁶. Acest fel de teatru « tablou », care obligă spectatorul la pasivitatea privitorului de pictură, este caracteristic întreg secolului al XIX-lea.

La noi, ca și în alte țări europene, teatrul secolului trecut este adesea un teatru de divertisment, un teatru antrepriză comercială, în care fastul decorurilor, multitudinea mașinărilor pentru creat efecte sînt puse în slujba unei dramaturgii căreia de cele mai multe ori încearcă să-i ascundă sărăcia⁷. Este curios că în timp ce artele plastice se eliberează de constrîngerile spațiale canonizate de Renaștere, teatrul și scenografia (artă care organizează spațial spectacolul) rămîn pentru vreme îndelungată tributare decorurilor în perspectivă, vizionării axiale a spectacolului ca « o secțiune plană prin conul optic constituit de ochiul spectatorului și razele care-l întîlnesc în toate punctele spațiului reprezentat »⁸. Este vorba de ceea ce am putea numi pe scurt *perspectiva italiană* sau *perspectiva clasică* în teatru. Pentru a exemplifica afirmațiile anterioare asupra rolului tehnicii în modificarea formelor de expresie teatrală ar fi suficient să arătăm importanța majoră pe care a avut-o lumina (în cazul nostru electricitatea), care a destrămat pur și simplu farmecul straniu al « cutiei cu iluzii », a amplificat rolul regiei, a pus actorii în valoare, a subliniat dramatismul textului, contribuind la crearea unui spațiu teatral în permanentă transformare și care anulează locul de joc convențional al « scenei italiene ».

Majoritatea încercărilor de reformă teatrală, încă la sfîrșitul secolului trecut, sînt legate de tendința de înfrîngere a perspectivei italiene, de strădania continuă de a dinamiza spectacolul, de a teatraliza teatrul. Majoritatea mișcărilor inovatoare din acea vreme au loc însă în săli cu o arhitectură refractară inovației. (Și teatrele noastre, din București, Iași, Cluj, Arad, Oravița, Oradea, Sibiu, erau ca și majoritatea celor din Europa centrală teatre de stil baroc, cu loji și balcoane, cu scenă cu culise, cu o construcție de scenă « à l'italienne », destinate unui teatru al iluziei, al reprezentațiilor patetice, al gesturilor grandilocvente⁹). De aceea Appia, Craig, Copeau, Reinhardt pentru a evita compromisul pornesc întotdeauna de la transformarea spațiului de joc. Nu este vorba întotdeauna de o arhitectură nouă, ci mai ales de preocuparea de a găsi și crea noi spații de joc și totodată un nou spațiu destinat publicului, a unei săli sau incinte în care spectatorul să nu mai fie diferențiat din punct de vedere estetic și social în funcție de locul pe care îl ocupă în loji sau în « paradis ». Pentru a înfrînge iluzia artificială realizată pe scena închisă, Ad. Appia suprimă rampa și cortina, Max Reinhardt introduce scena în sală; dar toate încercările de reformă a spațiului de joc sînt legate de preocuparea pe care regizorii de la sfîrșitul secolului o manifestă nu numai pentru spectacol în sine, cît pentru sporirea expresivității jocului actoricesc. Urmărind *teatralitatea pură*, Gordon Craig încadra actorul în scenografia unor volume arhitecturale realizate din umbră și lumină. În acest fel regizorul englez încerca să-i dea actorului posibilitatea să realizeze exprimarea sentimentelor printr-o expresie artistică mai puternică decît sentimentul însuși.

Evoluția teatrului este legată de reforma și estetica nouă a spațiului de joc. Tentativa de a rupe cu « perspectiva italiană » presupune un îndelung și complicat proces în care soluțiile au alternat între sala și scena simultană, între scenele simultane verticale ale lui Mayerhold și scenele inelare, între teatrul mobil și teatrul transformabil. Organizarea spațiului de joc cunoaște tendința generalizată a căutării unei scene deschise. În aceasta se recunoaște importanța pe care regizorii reformatori o acordă actorului în cadrul scenei. Pe « scena italiană » actorul crează iluzia unei alte lumi și solicită doar într-o măsură redusă adeziunea

⁶ D. Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne* (p. 15), (« Le cadre de la scène est l'équivalent du cadre du tableau, qui détache une portion d'espace figurée selon les lois illusionnistes », p. 15.)

⁷ Francezii numesc acest teatru « la boîte d'optique », englezii « peep-show-stage », iar germanii « Guckkasten-bühne ».

⁸ J. Polieri, *L'image à 360° et l'espace scénique nouveau*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne* (p. 131–132).

⁹ Scena Teatrului Național din București, reconstruită spre sfîrșitul secolului trecut (1897) de către casa Lehman din Germania, a fost modernizată după cerințele teatrului european fiind înzestrată cu scenă de fier cu podium de lemn, cortină de fier și sistem de iluminat, V. *Literatură și artă română*, nr. 11, an. I, 1897.

sau contestarea publicului. Actorul închis în cutia « scenei italiene » joacă mai mult pentru sine. Pe scenele deschise, în care cel de-al patrulea perete, transparent pentru public și opac pentru actori, dispare, actorul este în contact direct cu publicul, joacă pentru acesta încorporându-l în lumea iluzorie a personajului. Scena închisă a impus actorilor secolului trecut virtuozitatea efectelor, cultul vocii, « l'interprétation des bras en l'air », cum o numește Gémier. Scena deschisă a modificat plastica actorului, l-a obligat să se adapteze raporturilor spontane dintre scenă și sală, dintre el și public, i-a lărgit orizontul repertoriului. Dar, pînă în momentul în care « scena italiană » își va pierde hegemonia și va deveni doar o formă de teatru printre multe altele va trece o îndelungă perioadă. Aproape întreg secolul al XIX-lea constituie pentru creația actorului o epocă de constrîngere generată de raporturile dintre scenă și public, de repertoriu, de perspectiva clasică a scenografiei, de recuzita abuzivă sau de excesul de tehnicitate. Jean Vilar, referindu-se la arta actorului din trecut și de azi, riscă afirmația că însuși stilul actorului nu este în fond decît rezultatul constrîngerilor căruia acesta îi este supus ¹⁰.

Actorul secolului al XIX-lea, actorul romantic sau verist, se identifică cu personajul, adoptă un mod de iluzionare specific « scenei italiene ». Actorul modern *demonstrează* personajul ; jucîndu-l în fața spectatorilor el îl comentează și impune un alt mod de iluzionare. Iluzia e construită în jurul personajului, într-un spațiu imaginar, creat și transformat fără ajutorul culiselor și cortinei, dar cu ajutorul publicului, acestuia fiindu-i solicitată participarea imaginativă în creație ¹¹.

★

« O estetică integrală a teatrului, spunea Tudor Vianu, implică o estetică a dramei completată cu una a actorului și cu una a spectacolului » ¹². În cursul ținut la Academia de studii teatrale a Teatrului Național din București, inițiată de Alexandru Mavrodi în iarna anului 1932, Tudor Vianu încerca să schițeze o estetică a artei actorului. El pornea de la definirea actorului ca fiind « un artist al corpului său » care caută să realizeze « evadarea într-o individualitate străină », folosind modificarea fizionomiei, a atitudinii corporale, inflexiunile vocii, variația debitului verbal.

Ca mulți cercetători ai specificității creației actricești, Vianu pornea de la problema fundamentală a personalității actorului în procesul de dedublare rațională, postulînd o premisă care demonstra, *ab initio*, că esteticianul român considera esențială în arta actorului mobilitatea fizică, capacitatea actorului de a anula reacțiile, reflexele și habiturile proprii pentru a-și însuși acțiuni motrice, ticuri și habitusuri corporale ale individualității pe care o reprezintă. « Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unei individualități străine este tendința fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului » ¹³. Orice încercare de definire estetică a artei actricești nu poate întîrzia în a-și exprima atitudinea în problema raportului dintre actor și rolul interpretat, a alternativei sentiment-luciditate în procesul de creație. Pornind de la originile acestei dispute estetice, începută de R. de Sainte Albine (*Le Comédien*) și Riccoboni (*L'Art du Théâtre*) cu secole în urmă, polemica se poartă între opiniile celor care consideră că jocul actricesc decurge dintr-un sentiment autentic sau, dimpotrivă, dintr-o activitate lucidă care are la bază, ca singur sentiment posibil unul *pur atitudinal* și, care însoțește procesele reflexive. « Trăsăturile caracteristice ale jocului actorului nu pot fi rodul impulsivității, ci al unei atitudini reflexive care studiază și imită natura » ¹⁴. Adept al esteticii lui Kjerbüll-Petersen, Tudor Vianu subscrie la ideea că « numai prima din etapele procesului creator este străbătută de sentiment, aceea a asimilării emoționale a rolului, pe cînd etapele următoare în care actorul își însușește rolul pe cale reflexivă și îl coordonează în unitatea spectacolului, pînă în momentul în care atinge stadiul producției publice sînt dominate mai degrabă de inteligență critică și lucidă » ¹⁵.

¹⁰ J. Vilar, vorbind despre Festivalul teatral de la Avignon, spunea : « Le style, c'est l'artiste contraint ».

¹¹ J. Jacquot, *op. cit.*, p. 233 și urm.

¹² T. Vianu, *Arta actorului*, București, 1932, p. 11.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

În fond, problema capitală a esteticii actorului, indiferent de școala, curentul sau stilul căruia îi aparține, este demonstrarea modului în care actul de joc (actul dramatic) include viața intelectuală, afectivă și organică a actorului și prin ce mijloace. Că jocul presupune o profundă stare de surescitare sau că apariția în scenă este însoțită de o stare de beție emoțională sînt adevăruri care însoțesc istoric arta actorului în toate epocile și în toate formele de manifestare ale interpretului scenic. Ceea ce constituie însă interesul major al caracterizării actorului este evoluția sa în timp, schimbările care intervin în arta actorului sub influența societății, a timpului, a modelelor, a școlilor, și care provoacă modificări ale însăși structurii sale psihologice ca și a modalității de expresie. Este vorba deci de interesul pe care-l prezintă, pentru istoricul de teatru, stabilirea coordonatelor psihice și fizice ale procesului de creație interpretativă, pentru a putea intui și ulterior caracteriza personalitatea unui actor, profilul unui ansamblu artistic sau al unui stil de interpretare.

Preocuparea noastră se referă la arta teatrală dintr-o perioadă în care arta actorului trăiește declinul unor mijloace de interpretare și afirmarea principiilor de creație ale teatrului modern. Analiza și aprecierea valorică a calității actului de creație scenică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru se pot exercita deci urmărind procesul complex și multilateral al tranziției artei actorului de la solemnitatea gravă a teatrului convențional, bazat pe un joc exacerbat de desfășurarea mijloacelor fizice și tarat de o interpretare emotivă și simbolistică violentă, spre un teatru pătruns din ce în ce mai mult de spiritualitate, de poetism, un teatru în care actorul va deveni din ce în ce mai sensibil la măreția tragică și transcendența poetică, din ce în ce mai apt să convertească poezia dramatică într-o poetică a jocului scenic.

Arta actorului din secolul al XIX-lea este legată de capacitatea din ce în ce mai mare a teatrului de a reda pe scenă viața spirituală, de renunțarea la ceea ce este cel mai ușor accesibil auzului și văzului, latura exterioară a artei actorului. Antoine, propunînd la sfîrșitul secolului o « Cartă a actorului nou » și Stanislavski o nouă « Etică » a actorului considerau educarea senzorială ca fiind cheia de boltă a artei actorului: cunoașterea și stăpînirea senzațiilor în scopul stăpînirii expresiei corporale (« Il faut d'urgence relever la culture spirituelle de l'acteur au niveau de sa culture corporelle »)¹⁶. Arta actorului din secolul al XIX-lea străbate o traiectorie care pornește de la tiparele imuabile ale *emplois*-urilor, întîlnește specia actorilor cu prea mult temperament sau modelele de virtuozitate ale « monștrilor sacri », pentru a ajunge la mijloace de expresie corporală și educație senzorială care fac ca actorul să-și îndeplinească sarcinile de creație și nu să le trăiască recurgînd exclusiv la sentimente. Este vorba de o revenire la principiul fundamental al Paradoxului lui Diderot. Temperamentalitatea, sentimentalismul, intuiționismul creației actricești pot fi ocolite numai dacă actorul se ridică, prin inteligență, deasupra emoției proprii ; numai dacă actorul va realiza că procesul de formare al emoției nu este același într-o întîmplare reală sau în cazul unei reprezentări estetice. În cea de-a doua ipostază actorul trebuie să rămînă lucid, căci emoția alterează întotdeauna funcția intelectuală.

Relația dintre actor și rolul jucat este cea care determină modalitatea de interpretare. Este vorba de un proces complex care vizează raporturile dintre o ființă vie și un personaj imaginar și a cărei rezultată este în funcție de gradul de identificare dintre interpret și personajul fictiv. Funcția actorului, variabilă în timp și spațiu, este determinată de mediul social și psiho-social din care actorul face parte. Personalitatea artistică a actorului nu poate fi însă definită decît prin examinarea etapelor de creație ce intervin în relația actor-personaj, a modului în care actorul dă o existență concretă unei entități imaginare, a modului în care comunică sensul unui caracter sau al unei situații printr-o gestică coerentă și transmisibilă. Spunem relație între *actor* și *personaj* și nu între *actor* și *rol*, deoarece rolul este doar simbolul care exercită o considerabilă putere de atracție asupra actorului prin forța sa pasională, prin modul în care se impune actorului ca un model ce satisface aspirațiile sale sociale și estetice, curiozitatea în descoperirea unei figuri imaginare, noi, pe care ar putea s-o reprezinte și care poate impune și mijloace originale de întruchipare. Astfel simbolul rolului capătă

¹⁶ C. Stanislavski, cf. A. Villiers, *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959, p. 113.

pentru actor o personalizare, devine un subiect de interpretare, o conștiință de creat artistic, devine un *personaj* care solicită actorului o muncă ascunsă de ordin psihologic și fiziologic prin intermediul căreia este descoperit și construit personajul dramatic. Aci se află nodul gordian al artei actorului, în modalitatea raporturilor stabilite între actor și personaj, în felul în care actorul reușește să transforme marile roluri ale dramaturgiei în simboluri, prin personalitatea sa artistică. În fond, arta actorului din secolul trecut se înscrie între artificialitatea și arbitrarul noțiunii de *emploi* – noțiune care corespunde imaginii pe care actorul și-o face asupra tipurilor de roluri pe care le poate juca și totodată asupra numărului de personaje posibile pe care le poate cunoaște *a priori*, noțiune care osifică teatrul și limitează capacitatea de creație a actorului – și tendința teatrului modern în care « actorul este atras de dorința de a-și exercita capacitatea personală de reprezentare, de dorința de a ieși din limitele unei culturi teatrale restrânse »¹⁷.

Trecînd în planul repertoriului această mare mutație a artei scenice a secolului trecut, se poate spune că este vorba de trecerea de la repertoriul de vodevil și melodramă, mai tîrziu de la teatrul de boulevard, de la clasificările rigide și prestabilite ale acestor genuri dramatice la dramaturgia modernă, la drama socială și de idei, care suprimă imuabilitatea *emplois*-urilor și automatismele, impune un proces de creație prin care actorul edifică imaginea scenică a personajului prin intermediul individualității și personalității sale artistice. (« En ce cas le comédien serait le médiateur qui, dans certains types de sociétés, réaliserait la synthèse de la liberté dynamique cachée et de la conscience collective »¹⁸.)

Actorul devine în teatrul modern creatorul original al unor comportamente imaginare, interpretul sensibil dar lucid al sentimentelor prin intermediul limbajului vorbit sau corporal. De la rolul din trecut, de prezentator patetic al unor pasiuni absolute, de interpret desemnat al unor eroi victime ale fatalității, actorul modern devine creatorul unor imagini concrete ale vieții sociale, devine conștient de propria sa capacitate de a influența structura societății, dezvoltînd o nouă formă de participare socială.

Fenomen caracteristic teatrului secolului al XIX-lea din țările Europei răsăritene și centrale, instituționalizarea teatrelor ca și a meseriei de actor are consecințe importante asupra rolului pe care actorul îl va exercita în societatea vremii. Trupele de actori, asociațiile și societățile dramatice constituie un mediu efervescent din punct de vedere artistic și social. În lăuntru acestora se naște frămîntarea creatoare și dorința de a corespunde idealului social și estetic al societății. Ele încearcă prin artă să determine o fuziune a conștiințelor. Teatrul românesc a cunoscut încă de la începutul secolului trupe constituite. Nomadismul actorilor a avut un caracter particular, cel al actorilor itineranți care, o dată cu căutarea unui public, urmăreau, de cele mai multe ori, și difuzarea teatrului în medii care nu avuseseră contact cu această artă. Trupele străine prezente mai ales la jumătatea secolului au adus în țările române teatrul clasic francez și opera italiană. Trupele și actorii itineranți, turneele actorilor principali au avut însă un rol de seamă în răspîndirea culturii teatrale originale, în unificarea vieții intelectuale și a culturii naționale, în trezirea atracției exercitată de teatru asupra păturilor sociale străine de fenomenul artistic. Primii diletanți români reprezintă la începutul secolului tragedia antică sub unghiul de incidență al unor manifestări sociale care urmăreau realizarea unei comuniuni a conștiințelor. Comedia alcătuiește însă repertoriul prin care actorii diletanți urmăresc stigmatizarea aluzivă, dar transparentă, a viciilor societății.

Adoptarea profesiei de actor a fost, uneori, rezultatul desprinderii de clasă. Matei Millo optează pentru actorie din vocație, dar el se înscrie în acțiunea generală care urmărește participarea tuturor păturilor sociale la un sistem de valori culturale naționale. Actorii au jucat un rol important în răspîndirea artei teatrale clasice în România și cu toate că pînă tîrziu mentalitatea burgheză a condamnat în actor « histrionul », « boemul » sau « pervers-

¹⁷ J. Duvignaud, *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 210 și urm. (Duvignaud definește *emploi*-ul prin normele particulare ale unei epoci și ale varietății tipurilor umane admise de un grup mai mare sau mai

restrîns și căruia îi conferă un statut de figură reprezentabilă posibilă: Cochetă, Tatăl nobil, Amureuza, Trădătorul etc.; *emplois*-uri fixate și acceptate atît de actori cît și de public.)

¹⁸ *Ibidem*.

titul », acesta a devenit curînd un simbol al apărării libertății în viața socială. Actorii au contribuit din plin — deși rămași nu puțină vreme în marginea societății — la fuziunea conștiințelor într-o perioadă de structurare a însăși conștiinței naționale. Actorul a devenit curînd simbolul « libertății umane care începea să se afirme sub diferite forme »¹⁹. Costache Caragiale, Matei Millo, Mihai Pascaly, Gr. Manolescu, Ar. Romanescu au pătruns în conștiința societății secolului trecut așa cum pătrunseseră mai devreme în conștiința popoarelor din Europa occidentală Clairon sau Lekain, Garrik sau Iffland.

Actorul, cu toată libertatea sa limitată de constrîngerile societății, cantonat îndelungă vreme în lumea restrînsă a teatrului, supus vicisitudinilor nomadismului sau normelor unei organizări riguroase, prejudiciat adesea de relațiile cu statul subvenționant, a reușit să se impună ca un factor catalizator al conștiinței sociale. Chiar potrivnică, societatea vremii și-a găsit, totuși, în teatru și în slujitorii săi expresia culturală a evoluției și modernității acesteia. Atunci cînd spre sfîrșitul secolului au apărut personalitățile artistice dominante, actorii de tip modern (Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Aglae Pruteanu ș.a.), care au impus concepții de joc și stiluri de interpretare, ei nu s-au confundat cu « monștrii sacri » ai teatrului occidental și au impresionat publicul în primul rînd prin activitatea lor scenică și mai puțin prin biografiile lor. Preocuparea pentru biografia personală se traduce adesea în consemnarea experienței artistice, în redactarea jurnalelor și amintirilor care dezvăluie viața profesională, *credo*-ul artistic al actorului. Actorii de la sfîrșitul secolului depășesc interdicțiile vieții sociale, ocupă un loc nou în societate, se realizează în public și prin public și capătă totodată rolul unor pedagogi; ei devin, în rînd cu ceilalți artiști, creatori și se integrează vieții sociale.

La sfîrșitul secolului trecut teatrul românesc cunoaște, o dată cu întreg teatrul european, tipul actorului modern, dedicat exclusiv artei sale, preocupat să-și apere concepția artistică și idealul etic. Actorul cîștigă o dată cu libertatea de creație și recunoașterea sa de creator independent. Actorii români de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la fel ca și colegii lor europeni, încearcă să găsească modalitățile dramatice cele mai expresive, cu cea mai mare audiență și receptivitate în public. Stilul lor de joc capătă dubla semnificație a unei opțiuni corespunzătoare exigenței estetice și dezideratului social. Aceasta și explică, parțial, faptul că actorul devine acum, foarte frecvent, și regizor. Cumularea calității de actor-regizor îi dă posibilitatea nu numai să-și slujească concepția dramatică, ci să o și impună colectivului de creație și s-o transmită publicului. În aceasta rezidă calitatea sa nouă de creator și pedagog. Grigore Manolescu, C. I. Nottara, St. Iulian îl preced pe Davila *regizorul*, cel care va crea adevărata noțiune de trupă, de grup artistic de creație, care înmănușiază personalitățile actoricești sub semnul unei concepții unitare și al principiilor creației colective. Prezența actorilor-regizori la sfîrșitul secolului trecut — chiar dacă activitatea lor regizorală este condusă de preocuparea pentru identificarea cu personajul, de o viziune actoricească — constituie confirmarea cea mai convingătoare a gradului de maturitate atins de arta interpretativă. Actorul-regizor sprijină în primul rînd actul creator al interpretului, îi orientează creația și îi asigură libertatea de creație pe care i-o va recunoaște în viitorul foarte apropiat însuși regizorul profesionist.

Actorul, « ce personaje hybride, solitaire, souvent hérétique ou non conformiste, qui peut, avec son corps, rendre convaincant et réel un monde de fiction »²⁰, devine la sfîrșitul secolului al XIX-lea un catalizator lucid al conștiințelor sociale. Activitatea de joc a actorului devine rezultatul unui proces conștient de creație care urmărește realizarea unor simboluri de participare adresate conștiinței publicului. Ponderea ce o capătă actorul în teatru este consecința capacității sale sporite de a reprezenta din ce în ce mai convingător, mai credibil și mai accesibil eroii unei dramaturgii care accentuează rolul său social.

Arta actorilor de la începutul secolului al XIX-lea, chiar dacă legată încă de neoclasicismul stilului « nobil », reprezintă totuși un mod de comunicare social, iar pateticul acestei arte nu împiedică deloc fuziunea dintre actor și public, participarea afectivă a acestuia din

¹⁹ G. Gurvitch, *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris, 1955, p. 271.

²⁰ J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 36.

urmă. În timp, în deceniile următoare, arta actorului evoluează consecvent spre naturalețea atitudinii în scenă, spre renunțarea la emfază și adoptarea dicțiunii firești, spre întruchiparea și reprezentarea vieții prin intermediul unui limbaj artistic din ce în ce mai accesibil. Interpretii repertoriului de dramă romantică și melodramă își apropie maniera de joc de capacitatea de receptivitate a publicului; devin din ce în ce mai accesibili. Mihai Pascaly de pildă, cap de școală al familiei de actori pomeniți mai sus, ca și Frédérik Lemaître în teatrul francez, apropia prin creația personajelor sale « două nivele distincte ale realității sociale: al melodramei, privită cu superioritate de « cultivați », și cel al teatrului clasic, privit cu suspiciune de publicul de melodramă »²¹. Elementele emoționale ale teatrului de melodramă impresionează puternic — prin jocul actorilor — conștiința publicului; de aci și preferința îndelung manifestată a publicului nostru pentru acest gen de teatru și implicit perpetuarea manierei de joc corespunzătoare. Spre sfârșitul secolului însă, o dată cu apariția spiritului critic caragialian, personajele care ridiculizează farsa patriotismului și morala unei societăți care trăiește sub imperiul compromisului câștigă opțiunea estetică și socială a publicului. Reprezentarea de către actori a unei tipologii actuale apropie arta interpretativă de înțelegerea și afectivitatea publicului și va influența evoluția artei actorului. Îndepărtându-se de modalitatea specifică de reprezentare a dramei romantice și a melodramei, actorul se îndreaptă spre un nou mod de reprezentare a acelor personaje care câștigă sufragiile critice ale publicului sau care trezesc în conștiința acestuia ecoul puternic al « cazurilor » dramei sociale moderne.

Sensul evoluției artei actorilor români, ca și al actorilor din teatrul european, este cel al realizării unei coincidențe din ce în ce mai mari între modul de reprezentare al personajului dramatic și gradul de receptivitate al publicului. Este vorba în fond de afirmarea unui mod de interpretare care tinde să facă cât mai permeabile sentimentele și ideile personajului dramatic modern sau clasic.

²¹ *Ibidem*, p. 150.

SPECTACOLUL ROMÂNESC ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI XX

de LETIȚIA GÎTZĂ

Ecou al unei mișcări mai largi, de anvergură europeană, și paralelă cu ea, problema modernității teatrului se pune și la noi în primele două decenii ale acestui veac, în alți termeni însă și vizînd alte obiective decît cele propuse de reprezentanții avangardei, de Appia și Gordon Craig, de Reinhardt sau de Meyerhold. Reacții declarate împotriva naturalismului nu se vor produce pe scena românească decît după primul război mondial, dar procesul de revizuire a valorilor și de restructurare a concepțiilor despre arta teatrală va începe o dată cu venirea lui Davila la direcția Teatrului Național (1905 – 1908 și 1912 – 1914) și cu activitatea desfășurată de acesta în cadrul companiei sale particulare (1909 – 1912).

Dincolo de patimile momentului și de adversitățile create prin răsturnarea violentă a tradițiilor, i se recunoaște lui Davila în unanimitate capacitatea animatorului de înaltă vocație, a inițiatorului unei noi directive și niciodată nu se va sublinia îndeajuns importanța contribuției sale – piatră de hotar în evoluția modernă a artei teatrale românești. Cu un imens potențial de energie creatoare și în același timp « un mare făuritor de energii », cum îl va denumi Nottara în amintirile sale, Davila vizează prin activitatea sa înnoitoare în primul rînd problemele creației scenice, dar implicit sînt repuse în discuție principiile de bază ale vieții noastre teatrale, structura și legile ei de organizare.

Ceea ce impresionează este poate nu atît noutatea ideilor sale, cît forța lor de șoc în consecuție directă, ceea ce surprinde este atacul frontal și pe multiple planuri al unor probleme de acută importanță pentru îndeplinirea normală a atribuțiilor directoriale, pentru recîstigarea unor drepturi pierdute după plecarea lui Ion Ghica din fruntea Societății dramatice, de-a lungul numeroaselor directorate care s-au succedat. În tot acest răstimp, neîncetate au fost protestele împotriva lipsei de pricepere și de interes a conducătorilor Teatrului Național și răspicat s-au formulat nu o dată cerințele de calificare pe care ar trebui să le întrunească omul chemat să dirijeze destinele primei noastre scene. Repetate au fost de asemenea propunerile de modificare a legislației teatrale din 1877, evident depășite, și mereu prezentă în presa vremii s-a făcut simțită insatisfacția față de condițiile în care se desfășoară munca artistică pe scena națională. După un deceniu de la înființarea Societății dramatice, D. D. Racoviță analizează retrospectiv în *Revista nouă* situația artei noastre teatrale și, în afara cîștigurilor reale pe care le înregistrează scena românească prin prezența cîtorva mari actori ca Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Iulian sau Nottara, criticul reține, ca o observație de principiu, absența totală a unui program, a unei norme diriguitoare căreia să i se supună întreaga activitate a teatrului. Lipsește, după părerea sa, principiul muncii sistematice, știința de a realiza constant acel raport de strînsă intercondiționare între repertoriu și trupă și între acești doi factori și public și, anticipînd cu aproape 20 de ani o idee de cîpătii din programul reformator al lui Davila, criticul notează în concluzie: « Lipsește autoritatea independentă și

luminată (. . .) care ar putea ajunge să se impună tuturor actorilor, fără deosebire de valoarea lor personală și care cunoscînd deplin puterea fiecăruia să-i aibă pe toți la îndemînă ca pe niște cantități fixe cu care să lucreze aproape matematic în combinațiile sale »¹. Ar fi putut fi Caragiale omul acesta, așa cum a și dovedit-o în scurta sa trecere pe la direcția Teatrului Național (stagiunea 1888—1889), dar fluctuația continuă la fel de arbitrar ca și jocul intereselor politice și, după încă trei directorate, cînd, alarmantă, problema reorganizării teatrului reîntră în discuția cercurilor oficiale, situația se arată a fi aceeași. În propunerile sale pentru un proiect de reformă, N. Petrașcu, directorul revistei *Literatură și artă română* pleacă de la constatarea aceleiași stări de confuzie în ceea ce privește exercitarea prerogativelor de conducere, a aceleiași lipse de autoritate ierarhică, de la evidența aceluiasi spirit de îngăduință vinovată față de slabele producții ale dramaturgiei originale și față de componența repertoriului în general, pentru ca să încheie cu atacarea unei probleme devenite de primă importanță pentru arta spectacolului, relevînd « nevoia azi cea mai simțită a unei direcții de scenă capabile și energice »². E mai mult decît probabil că Davila, cronicar dramatic al revistei la acea dată, a fost și principalul consilier al raportorului, pentru că propunerile de remediere formulate acum vor fi punct cu punct respectate în programul său concret de lucru ca director al Teatrului Național și pentru că propriul său proiect de modificare a legii teatrelor, redactat cîțiva ani mai tîrziu, va avea în vedere absolut aceleași obiective³. Era clar că o schimbare de fond în practica artei scenice nu se putea produce decît ca urmare a unei noi legiferări, dar, pînă la înfăptuirea ei, Davila încearcă o reintrare a atribuțiilor directoriale în legalitatea curentă și ceea ce nu obține prin lege obține prin voință și pasiune și ceea ce nu realizează prin bună înțelegere rezolvă prin sancțiuni interne, prin rezilieri de contracte și acțiuni în justiție. Ca director general al teatrelor, ca titular al acestui post de mare influență și care-i înlesnește o activitate independentă, va avea de înfruntat însă o puternică și solidară rezistență desfășurată pe fronturi largi, o întreagă mișcare de opinie, interpe-lări în parlament și campanii de presă*.

Dislocarea de pe chiar prima scenă a țării a unor poziții îndelung apărute a făcut și mai grea bătălia pentru instaurarea unei noi concepții de teatru, dar Davila e omul intransigențelor și al măsurilor radicale, are conștiința competenței sale și simțul autorității, are tentația riscului și voluptatea puterii. Și dacă n-a vrut să dărîme idoli ori să demitizeze reputații bine constituite, a perseverat în descoperirea unor noi talente cărora le-a înlesnit ascensiunea ca principali colaboratori ai săi.

S-ar putea face o imagine asupra stilului de muncă al lui Davila la conducerea Teatrului Național chiar și numai din documentele de arhivă, din aceste consemnări zilnice care degajă respirația febrilă a unei activități « fără răgaz și fără milă » (după propriile lui aprecieri), a unei permanente prezențe în asolut toate problemele care interesează existența materială a instituției și progresul său artistic. Spiritul de claritate și precizie cu care coordonează treburile administrației interne se unește cu rigoarea pe care o impune în procesul creației scenice⁴.

¹ D. D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1887, anul I, nr. 1, p. 36.

² N. Petrașcu, *Asupra reorganizării instituțiilor de artă* (Memoriu asupra mijloacelor de îmbunătățire ce s-ar putea aduce instituțiilor și școalelor noastre de artă, prezentat d-lui dr. I. C. Istrati, Ministrul Cultelor și Instrucțiunii), în *Literatură și artă română*, 1899, an. IV, nr. 2, p. 336.

³ Vezi memoriul adresat de A. Davila ministrului Cultelor și Instrucțiunii pentru modificarea legii teatrelor (rezolvarea contradicțiilor dintre lege și regulament cu privire la atribuțiile directorului general), Arhiva Centrală de Stat, București, fond. Teatrul Național, dos. 53/1905—1906, p. 45, și Proiectul de modificare a legii teatrelor din 13 decembrie 1913, dos. 78/1914, p. 7—53.

* Conflictul pornește inițial cu Nottara pe o problemă de jurisdicție internă cu privire la direcția de scenă (funcție care « prin tradiție » o îndeplinea marele actor, dar care

legal revine directorului teatrului). Spiritul conservator se simte însă lezat și în alte sectoare. Refuzul lucrărilor dramatice necorespunzătoare, intoleranța noului director la mediocritate, suspendarea biletelor de favoare acordate presei (nesocotind o practică asiduă cultivată de înaintașii săi pentru captarea bunăvoinței), coalescează alături de societarii nemulțumiți (Nottara, Toneanu, Liciu și mai apoi Livescu și Petre și Alice Sturdza), scriitorii și gazetarii. Și pentru că nu i se poate ierta paternitatea lui *Vlaicu Vodă* și înscrierea acestei drame istorice printre cele mai de seamă izbînzii ale scrisului românesc, provocările continuă — paradoxal — pe tema înstrăinării lui Davila de valorile culturii naționale.

⁴ Vezi fond. Teatrul Național, dos. nr. 76/1905—1906 și dos. nr. 15/1907—1908 (Amenzi pentru nerespectarea programului de repetiție, pentru refuzuri de rol, pentru abateri și neglijențe în spectacol). Davila instituie sistemul repetițiilor în costume și cere actorilor să repete « așa cum

Împrospătează aspectul interior al sălii de spectacol și face importante reparații clădirii teatrului, dar primenește în același timp componența trupei, schimbă raportul de forțe și instaurează spiritul de echipă. Aduce îmbunătățiri tehnice scenei și sistemului de iluminat⁵, dar modifică în primul rând stilul de interpretare și viziunea asupra spectacolului în general.

După mai bine de un sfert de veac, actorii care începuseră să se afirme sub oblăduirea lui Ion Ghica, « glorioasa falangă » cum a fost denumită mai târziu, se află acum în deplinătatea maturității artistice. Se formase în această perioadă la școala comediei caragialiene o echipă de actori care va pune cu strălucire bazele unei tradiții proprii de interpretare a genului, se reprezentaseră pînă la această dată, cu izbînzii personale, aproape toate capodoperele teatrului universal, dar, cu toate aceste mari realizări care vorbesc despre originalitate și prestigiu în arta noastră scenică, se mai păstrează încă puternice reminiscențe ale vechii școli de teatru. Cînd, la sfîrșitul veacului, Caragiale reia în discuție problemele artei interpretative, tezele sale au un sunet foarte actual și congruența cu ideile înnoitoare ale epocii apare evidentă. « Ca vechi regizor și suflor », el vorbește astfel, ca și inițiatorii teatrelor libere din apusul Europei, despre « complexa simfonie » a spectacolului, despre acordul temperamentelor, despre ritmul acțiunii și despre nuanțe în jocul actoricesc și consideră depășită formula interpretării « unui rol izolat, a unei concepții singulare, a exhibiției de virtuozitate personală, independentă de orice condiții de ensemble »⁶.

« Gustul nou — spune pe de altă parte Davila — respinge declamația și bombasticismul »⁷ și, întorcîndu-se și el către aceleași surse de protest ale școlii naturaliste, se declară net împotriva stridențelor și a notelor false, împotriva a ceea ce convențional se înțelege prin « langue de théâtre »⁸. Dar inaderența față de acest stil învechit de interpretare o manifestă întreaga generație de actori care debutează în ultimul deceniu al veacului trecut și în anii imediat următori. Verismul italian, cu o influență, covîrșitoare prin turneele lui Duse și ale lui Novelli în primul rînd, trupa lui Antoine în trecere prin țara noastră, contactul cu dramaturgia lui Zola și Becque, Sudermann și Bjoernson și mai ales revelația teatrului ibsenian anunță începutul unei noi etape în evoluția artei interpretative pe scena românească. Cu acești actori ai tinerei generații care-și încep cariera printr-un exercițiu conștient și continuu de îndepărtare a tonului teatral, de interiorizare a emoției și de concentrare a mijloacelor de expresie (și mărturia cea mai convingătoare o dau amintirile lui Petre Sturdza⁹), cu aceștia colaborează Davila și printre ei se numără Marioara Voiculescu și Maria Giurgea, Ion Manolescu și Gheorghe Storin, V. Maximilian și R. Bulfinski, Lucia și Tony Bulandra. Aceștia din urmă, Arghezi îi va aduce poate cel mai înalt omagiu cînd, peste alte calități excepționale, i-o relevă pe aceea de a nu-l fi simțit pe scenă « niciodată actor », și observația e valabilă pentru idealul de creație al întregii generații. Cu acești actori și cu alții pe care îi integrează aceluiași sever climat de muncă, Davila lucrează intens « pînă la istovire, cu ultimul actor din distribuție și pînă la desăvîrșirea ultimului amănunt »¹⁰, și, în legătură cu spectacolele realizate sub directa lui supraveghere și în strînsă colaborare cu Paul Gusty, critica va apela la o terminologie nouă. Se vorbește acum frecvent¹¹ despre discreție și sobrietate în interpretare, despre umor sec și inteligență lucidă și în general despre reliefarea nuanțată a fiecărui rol, despre

vor juca în reprezentație », nu admite « bodogăneala », retrace rolul actorilor care i se par insuficienți și urmărește cu intransigență executarea indicațiilor pe care le dă.

⁵ Vezi fond. Teatrul Național, dos. nr. 3/1905—1906 (Reparații făcute la edificiul teatrului și modificări aduse scenei). Vezi corespondența cu firma Die Bühne din Düsseldorf pentru construirea unei scene turnante și comanda făcută prin reprezentantul teatrului la Berlin pentru cumpărarea 1) unei culise arhitectonice care să permită mărirea sau micșorarea deschiderii scenei după trebuință, pe principiul ocularului aparatelor fotografice, 2) a unui aparat pentru proiecție cu lumină concentrată și diferite lupe pentru centralizarea luminii pe un singur punct și 3) a patru proiectoare cu micro-lămpi, dos. nr. 7/1907—1908, p. 64, și dos. nr. 86/1914—1915, p. 5.

⁶ Caragiale, I. Brezeanu, în *Literatură și artă română*, 1898, an. III, nr. 2, p. 73.

⁷ Vezi raportul din 19 ianuarie 1907 a lui Davila către ministrul Cultelor și Instrucțiunii « asupra situațiunii domnilor Nottara și Liciu » de la numirea lui ca director general al Teatrului Național, dos. nr. 79/1905—1906, p. 3—26.

⁸ Vezi E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, cf. Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Paris, 1962, p. 530.

⁹ Vezi P. Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 133—134. (Eșecul cu interpretarea monologului din *Ruy Blas* și « intrarea în școala naturalismului și a simplității, botezarea ca actor modern și verist », o dată cu atacarea rolului Iuliu Scarli din *Amoruri triste* de G. Giacosa.)

¹⁰ Vezi Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 100.

¹¹ Deoarece activitatea lui Davila desfășurată în timpul

firesc și autenticitate în transpunerea scenică a fiecărui text. Însemnările Marioarei Voiculescu cu privire la reprezentarea piesei *Stingerea* de Bayerlein (1905), unul din primele spectacole de răsunet ale noii direcții, sînt cu atît mai prețioase cu cît reprezintă expresia unei experiențe personale, a unui punct de vedere dinăuntrul procesului de creație. Declarațiile artistei apărute într-o perioadă de glorie deplină, la numai cîțiva ani de la debutul său și, după lungile campanii de presă împotriva lui Davila sînt mărturia de triumf a unui crez artistic: « Premiera *Stingerea* — spune ea —, cu care am reputat într-adevăr întiul meu succes dramatic, n-a fost succesul unuia sau altuia dintre colegi, a fost izbînda unei concepții superioare de artă (. . .). A. Davila ne-a silit să jertfim ceva din noi în folosul ansamblului și a obținut cea mai strălucită satisfacție, jucînd pentru prima oară așa cum nu se mai jucase pînă atunci pe scena Teatrului Național. Schimbarea a fost atît de vădită și atît de bruscă, încît cei mai mulți au avut o impresie de cataclism »¹². Într-un consens general, se recunoaște ca cea mai de seamă realizare a acestei perioade armonizarea ansamblului, echilibrarea distribuțiilor, valorificarea integrală a operei dramatice. Știința alcătuirii unei trupe omogene și « apărarea îndîrjită a ideilor autorului în spectacol » constituie după Davila premisele de afirmare a unei activități regizorale moderne și garanția marilor realizări¹³. Admirator în acest sens al lui Antoine și Gémier și fidel deopotrivă tehnicii lor de lucru, el va rămîne pînă la capăt, și fără nici o concesie, partizan al reproducerii totale a adevărului pe scenă, al reprezentării cît mai exacte a cadrului real în care se desfășoară acțiunea. « Montări ca la Davila » desemna în limbajul de teatru al epocii modelul de rafinament și bun gust în realizarea atmosferei și în determinarea cadrului de joc și expresia va fi folosită « ca o pecete pentru adevăratele izbînzii ». Ani la șir, același « salon fermé » cu șapte panouri care își varia dispozitivul în funcție de cerințele acțiunii a fost folosit pentru aproape tot repertoriul modern, « aceeași mobilă de damasc roșu se perinda prin toate piesele »¹⁴ și, cu toate că unele încercări de primenire se semnalează la începutul secolului, persistă încă în toată puterea ei tradiția decorului pictat, pe panouri mai erau încă figurate mobile și obiecte de interior. Nici Davila nu renunță la serviciile pictorului decorator¹⁵, pe care îl folosește însă cu ziua și numai pe durata stagiunii, atunci cînd nu se adresează pentru piesele mai importante unor ateliere specializate din străinătate, cum e casa Baruch, Theaterkunst sau Hardwig din Berlin, sau Die Bühne din Düsseldorf. Cresc simțitor în această perioadă conturile la capitolul « montări ». Se fac decoruri noi pentru aproape fiecare piesă în parte după machete și schițe proprii sau făcute de arhitectul teatrului, sînt consultate revistele străine de specialitate și ilustrațiile curente din spectacolele cele mai reprezentative, se indică modele pentru reproducerea topografiilor exacte și, alături de panourile pictate, « elementele plastice » (reliefulurile) sînt tot mai frecvent folosite¹⁶. Aparent lipsită de interes artistic, devine, întru totul semnificativă

celor două directorate și în cadrul companiei sale particulare poate fi urmărită într-o strînsă continuitate (1905—1914), considerațiile de față încearcă o sinteză asupra întregii perioade și referirile privesc repertoriul jucat în tot acest timp. (Printre succesele primului directorat: *Manasse* de R. Roman, *Instinctul* de Kistemaekers, *Hoțul* de Bernstein, *Sanda* de Al. Florescu, *Cărbușii* de Brieux. Reluări: *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Vlaicu Vodă*, *Despot Vodă*, *Răzvan* și *Vidra*).

În cadrul companiei particulare (la Teatrul Liric și Modern): *Stane de piatră* de Sudermann, *Măgarul lui Buridan* de Robert de Flers și Caillavet, *Puhoiul* de Max Halbe, *Mugurul* de Feydeau, *Fecioara răătăcită*, *Maman Colibri* și *Scandalul* de Bataille, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Cid-ul* de Corneille, *Gringoire* de Banville.

În timpul celui de-al doilea directorat: *Păianjenul* de A. D. Herz, *Chemarea codrului* de G. Diamandy, *Românțioșii* de Ed. Rostand, *Sapho* de Al. Daudet și Adolphe Bellot, *Hamlet* și *Romeo și Julieta*.)

¹² Marioara Voiculescu, *În primăvara vieții*, în *Rampa*, 1911, noiembrie 17.

¹³ A. Davila, *Scrisoarea XI-a, Directorul și Scrisoarea XVIII-a, Regizorul*, în *Scena*, 1918, iulie 26 și septembrie 8.

¹⁴ Vezi Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri . . . amintiri*, București, 1956, p. 47, și C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 126.

¹⁵ Vezi decizia de desărcinare a lui Romeo Girolamo din funcția de pictor (« pentru lipsă de la îndatoriri »), fond. Teatrul Național, dos. nr. 15/1904—1905, p. 38, vezi suspendarea din buget a acestui post și angajarea temporară « cu drept de reziliere dacă direcția nu va fi mulțumită » a pictorilor I. Mann, I. Veșcovici, G. Costescu, C. Pantalone și Uberty, dos. nr. 8/1905—1906, p. 2, și dos. nr. 3/1907—1908, p. 6.

¹⁶ Vezi comanda decorurilor la *Ana Karenina* proiectată pentru stagiunea 1907—1908 și indicarea modelului din *L'illustration Théâtrale*, 1907, februarie 23. Se comandă: 1. un decor de « parc anglais » compus dintr-o pînză de fundal de 13 m pe 9 și din șase perechi de culise avînd opt metri jumătate înălțime în prim plan și șase metri în ultimul plan pe trei metri lățime plus unu jumătate « d'ailes »; 2. o vedere din Moscova văzută din partea liniei ferate de

pentru orientarea nouă a acestei perioade, o bogată corespondență cu furnizorii, cu marile magazine de manufactură, de mobile și obiecte de artă, după cum prezența continuă a tapițerului în notele de plată nu va fi de loc întâmplătoare ¹⁷.

După principiul bine cunoscut al teatrului naturalist, că personajul este inseparabil legat de un anumit mediu precis determinat, decorul, din simplu element de fundal începe să participe la acțiune. Reproducerea pe pînză lasă tot mai mult loc în scenă obiectului real, cadrului concret de viață. Aparența de spațiu locuit este ceea ce-și propune Davila să obțină prin interioarele sale luxos amenajate cu mobile în diferite stiluri, de la Louis XV la Secesion sau Modern Style, cu vase Gallé, cu draperii de mătase și covoare orientale, și ceea ce se satisface nu e numai gustul estetic și nevoia de adevăr a spectatorului. Prezența mobilei adevărate în scenă determină o nouă organizare a spațiului de joc, creează atmosferă și o anumită iluzie de intimitate, strînge relațiile dintre parteneri separîndu-i de sală prin convenția celui de-al patrulea perete, invizibil. Într-un astfel de cadru se desfășoară piesele lui Bataille și Bernstein, ale lui Porto-Riche și Feydeau, și într-o mizanscenă atent controlată și care valorifică acest climat de interior, acte întregi susținute de numai doi sau trei actori, scene lungi în care accentul cade pe replica spirituală și pe subtilitățile dialogului sînt urmărite cu atenția încordată și îndelung aplaudate ¹⁸. Desigur, reușite care să vorbească despre calitatea ansamblului și despre valoarea interpretării pe linia firescului și a adevărului s-au înregistrat și pînă la Davila. A lipsit însă spiritul de neabătută exigență, a lipsit soluția de continuitate care asigură și întreține tensiunea creatoare. « La școala domnului Davila — spune N. D. Cocea — talentele n-au vreme să doarmă pe laurii trecuți. Fiecare rol e un nou efort, o nouă izbîndă » ¹⁹.

E lesne de înțeles că această experiență înnoitoare a avut în epocă un larg ecou și multă vreme chiar după ce marele animator își va fi încheiat practic activitatea. Puterea de iradiație a noii școli se extinde și asupra teatrului din provincie, dar cele două scene naționale de la Craiova și Iași au fiecare tradiția ei îndelung constituită. Cunoscuta expresie a lui Coquelin-Aîné « je suis pour la nature et contre le naturalisme » sintetizează la începutul acestui secol și poziția oamenilor de teatru ieșeni ²⁰. Față de această școală și față de dramaturgia nouă în general exista de altfel o atitudine precizată. Încă din ultimul deceniu al veacului trecut se exprimase oficial părerea după care « societatea dramatică ieșeană trebuie să cultive mai cu osebire comedia, deoarece, după talentele de care dispune, acesta este genul în care trupa tinde a se specializa » ²¹. Lipsa de interes pentru tragedie în alcătuirea repertoriului s-ar explica și prin neparticiparea publicului care « nu se mai mulțumește cu ascultarea unor basmuri (fanatazii de lucruri și pasiuni care n-au existat), dar și prin absența unor temperamente dramatice excepționale ». Se formulează de asemenea rezerve și față

Nijni-Novgorod, în siluetă, de aplicat pe « la toile de fond », avînd trei metri înălțime, cel mai înalt punct (fond. Teatrul Național, dos. nr. 4/1907—1908, p. 64). Vezi comanda către casa Hugo Baruch — Berlin pentru « decoruri plastice și pictate la piesele Răzvan și Vidra și Ovidiu (dos. nr. 38/1913—1914, p. 4). Vezi comanda către casa Vesch — Berlin cu indicarea modelelor pentru costumele la Amfitrion și Nuntă în revoluție (dos. nr. 86/1914—1915, p. 1). Vezi oferta casei Lutkemeyer — Atelier propriu la Coburg, « decorațiuni, costume, mobile, schițe diverse pentru decorațiuni-tip și montări speciale » (dos. nr. 86/1914—1915, p. 3). Vezi corespondența cu firma C. Brand — Paris, « accesorii în metal, arme, armuri » (dos. nr. 7/1907—1908, p. 22). Vezi corespondența cu firma Obrovski Impekovan et Co. — Londra, Berlin « costume, decorație, recuzită, mașini de scenă » (dos. nr. 7/1907—1908, vol. II, p. 1).

¹⁷ Vezi facturile de la magazinele Bon-Gout (Nouveautés), Djaburov (tapis-ameublement), S. Emanuel (grande exposition de meubles en tous genres), de la firma Doré (depozit de mobilă în toate stilurile) și de la C. N. Bănică (atelier special de tapițerie și decorațiuni), dos. nr. 2/1906—1907;

7/1906—1907; 28/1906—1907; 5/1907—1908.

¹⁸ Vezi cronicile la: *Instinctul* de Kistemaekers, în *Epoca* 1905, octombrie 26; la *Uraganul* de Bernstein și la *Surioara* de Tristan Bernard, în *L'Indépendance Roumaine*, 1907, decembrie 19 și 1908, februarie 15; la *Mugurul* de Feydeau, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 130; la *Fecioara rădăcită* de Bataille, în *Dimineața*, 1910, octombrie 17 și la *Frou-Frou* de H. Meilhac și L. Halévy, în *Rampa*, 1912, martie 7.

¹⁹ N. D. Cocea, *Cronica dramatică*, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 133.

²⁰ I. A. Vasiliu, *Naturalismul în teatru*, în *Arta*, 1903, nr. 8, p. 6.

²¹ Vezi procesul verbal al comitetului teatral din 9 ianuarie 1891, prin care se stabilește componența comisiei de lectură și alcătuirea repertoriului pe stagiunea în curs; vezi raportul directorului de scenă C. Ionescu în vederea inaugurării noii săli de teatru (Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dos. nr. 31/1890, p. 43, și dos. nr. 78/1896, p. 2—8).

de dramaturgia modernă (Balzac, Woss, Sudermann), « piese care cer mult studiu și o interpretare numaidecât justă »²², și motivarea aceasta devine dintr-odată evidentă pentru o anumită factură de joc și pentru o stare de spirit specifică în practica scenei ieșene. Într-o strînsă corespondență cu Davila, Haralamb Lecca, venit la direcția acestui teatru în 1905, încearcă o reformă asemănătoare și, chiar dacă nu cu același suflu de autoritate și nici cu aceeași eficiență, un reviriment se produce. Piese din repertoriul curent traduse la București intră în repetiție și pe scena ieșeană, se fac schimburi de actori, se împrumută frecvent costume și decoruri pentru piesele mai importante²³. « Ca și Davila – spune Maria Filotti în amintirile sale –, Lecca a încercat să imprime un fel nou de a face teatru mai natural », și nu numai din pricina temperamentului său excesiv de autoritar inițiativa inovatoare n-a dat rezultatele așteptate. Regimul de maximă severitate introdus de noul director în munca de pregătire a spectacolului, desființarea sufleurului și amenzile repetate pentru indisciplina provoacă protestul violent al actorilor, forța tradiției se dovedește mai tare și Haralamb Lecca demisionează, « Dar, după plecarea lui, cel puțin un rezultat senzațional s-a obținut: acela ca aparteurile să nu se mai spună cu evantaiul la gură »²⁴. Cîțiva ani mai tîrziu, în reprezentarea dramei moderne, « interpreții ieșeni încă nu se pot dezbara cu totul de gesturile mari și de pozele declamatoare ale școlii vechi »²⁵ și totuși acesta este momentul de apogeu al actorilor care-și făcuseră ucenicia în preajma lui Grigore Manolescu și aportul lor va fi decisiv; de-acum încolo drama psihologică și teatrul de atmosferă vor intra cu o pondere deosebită în repertoriul scenei ieșene. La insistențele lui State Dragomir și Al. Rădulescu-Mariu se mai jucaseră pînă la această dată din marele repertoriu rus, *Crimă și pedeapsă* (1893) și *Azilul de noapte* (1904), iar Mașa din *Cadavrul viu* și Ana Karenina și Maslova din *Înviearea* și eroinele lui Ostrovski vor găsi în Aglae Pruteanu abia acum interpreta lor unică la noi pentru această perioadă și întru totul reprezentativă pentru modalitatea nouă de teatru a epocii. Pe baza unor mai vechi convingeri²⁶, direcția de scenă a lui State Dragomir și Vlad Cuzinski se sprijină acum pe « puterea de interpretare a psihologiei personajelor », pe sublinierea dramatismului lor interior, deși « publicul ieșean e încă stăpînit de tradiție », încă avid de spectaculos, de farsă, de efecte melodramatice²⁷. Și deși *Baba Hîrca* și *Cele două orfeline* continuă să facă săli pline, în orientarea nouă a acestui teatru, condus din 1910 de Mihail Sadoveanu, accentul cade pe promovarea unor opere « care să vorbească despre problemele sociale și despre cazurile de conștiință caracteristice epocii » și, pe această linie, dramaturgia lui A. de Herz, Haralamb Lecca, I. G. Miculescu, G. Ursache sau Al. Florescu intră activ în repertoriul scenei ieșene alături de teatrul lui Ibsen, Suderman sau Kistemaekers.

La Craiova, școala naturalistă și mișcarea de regenerare a artei spectacolului pătrunde poate și mai greu. O echipă de actori îmbătrînise în cultul melodramei²⁸, o alta întreținea cu mult zel gustul mai nou pentru operetă și gloria acestui gen pentru o bună bucată de vreme își găsește aici pe scena craioveană principalii săi reprezentanți în formațiile conduse de A. Bobescu și N. Poenaru, de C. Grigoriu sau Al. Bărcănescu. Din generația tînră, I. Livescu și mai apoi C. Radovici și P. Sturdza, ca angajați ai acestui teatru pentru cîte o perioadă limitată, încearcă temporar o împropiata a repertoriului și a modalității lui de reprezentare²⁹, dar pasul hotărîtor se face o dată cu numirea ca director a lui Emil Gîrleanu (1911). În programul său de lucru, contactul strîns cu mișcarea teatrală din capitală va reprezenta unul din principalele obiective și, pentru « contaminarea » actorilor craioveni, va aduce constant în

²² *Ibidem*.

²³ Vezi Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 2/1905–1906, p. 146–156; dos. nr. 34/1906–1907; p. 20; dos. nr. 2/1906–1907, p. 52.

²⁴ Vezi Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1963, p. 51.

²⁵ Octav Botez, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, 1910, nr. 10, p. 149. (Trupa ieșeană număra la această dată, printre alții, pe: Gheorghe Cîrjă, C. B. Penel, Vlad și Verona Cuzinski, Atena Georgescu, M. Pella, P. Petrone și Radu Demetrescu.)

²⁶ State Dragomir, *Punerea în scenă*, în *Arta*, 1903, nr. 1, p. 11.

²⁷ Dinu Dumbravă, *Convorbire cu dl. Ion Sadoveanu*, în *Rampa*, 1912, decembrie 28.

²⁸ Printre societarii acestui teatru la sfîrșitul veacului figurează: Maria Teodorini, Maria și Ion Anestin, Ion Tănăsescu, Clotilda Calfoglu, V. Hasnaș, C. Petrescu, I. Fărcășanu.

²⁹ Din repertoriul modern, Ion Livescu pune în scenă *Onoarea* de Sudermann (1896), din inițiativa lui Petre Sturdza se joacă *Un dușman al poporului* de Ibsen (1907) și C. Radovici, în decoruri aduse de la Berlin, montează *Taifunul* de Lengyel (1909).

reprezentăție tineri actori, recunoscuți ca interpreți de frunte ai repertoriului modern (P. Liciu, N. Soreanu, I. Manolescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza-Bulandra). « Gustul pervertit de operetă al craiovenilor » începe să se schimbe; noul director reutilizează scena, comandă decoruri noi în străinătate, acordă în repertoriu un loc larg tinerei dramaturgii originale, și numele lui Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Mihail Sorbul și Constantin Rîuleț se înscriu pe afișul acestui teatru alături de P. Wolf, Otto Ernst, Ludwig Fulda, Max Halbe și Maeterlinck. Dar trupa locală nu are încă exercițiul dramaturgiei moderne. « La Craiova actorii n-au trecut încă prin școala adevăratului naturalism și deci nu sînt deajuns de pregătiți pentru a interpreta capodoperele acestei școli. (. .) Fiecare cuvînt, fiecare silabă, fiecare gest, mișcare, intonație trebuiesc studiate cu temei, cizelate, potrivite, ceea ce fără repetiții îndestulătoare e peste putință ³⁰ ». Cel care va colabora în acest sens îndeaproape cu trupa de aici, îndeplinind și funcția de director de scenă, este Romald Bulfinski, actorul crescut la școala lui Davila și care după desființarea companiei din București devine unul din protagoniștii acestei scene. « Ca imputernicit al directorului » și împreună cu el, Romald Bulfinski, « spirit liber și neînălțat în formule, conducîndu-se și luptînd pentru o concepție personală, realistă » ³¹, zdruncină ce e drept pentru început tihna provincială a noilor săi camarazi de scenă. Și aici protestele nu întîrzie să apară, și aici stilul nou de teatru naște nemulțumiri ³², dar împotriva « vedetei » triumfă ideea de ansamblu și un sentiment de satisfacție și de surpriză se înregistrează în rîndurile spectatorilor. Montări luxoase, de un bun gust artistic, rivalizează cu cele din capitală și o calitate nouă în arta spectacolului craiovean se exprimă acum prin succesele obținute cu reprezentarea unor piese ca *Înșir-te-mărgărite* de V. Eftimiu sau *Cometa* de D. Anghel și St. Iosif, ca *Apostolul* de Ch. Loyson și *Disciplina* de Fr. von Gurig, sau cu *Sora Beatrice* care, după părerea lui Liviu Rebreanu, apare în teatrul românesc » ca cel dintîi Maeterlinck adevărat » ³³.

Valențe proprii în interpretarea repertoriului modern se determină astfel în practica celor două scene naționale din provincie, ca și preferințe specifice pentru dramaturgia unui autor sau pentru un anumit gen de teatru. Comună însă rămîne tendința de înnoire a mijloacelor de expresie artistică, acel suflu de regenerare impus și propulsat în arta teatrală a vremii de către Davila.

Cu această largă putere de răsfrîngere, influența școlii marelui animator se va face simțită în continuare și, cel mai vizibil, pe prima scenă a țării. O dată cu constituirea celui de-al doilea front artistic, prin înființarea companiei sale particulare și prin activitatea teatrelor conduse ulterior de Marioara Voiculescu și soții Bulandra, se întreține în această perioadă un puternic spirit de emulație atît de necesar mișcării noastre teatrale amenințate de suficiență și rutină administrativă. Și rezultatele competiției devin evidente încă din timpul ambițioasei campanii directoriale a lui Pompiliu Eliade (1908 – 1911). În climatul de creație introdus pe scena oficială de primul directorat Davila, cu acest teren cîștigat și în numele aceleiași concepții de teatru, Paul Gusty rămîne să ducă mai departe o experiență începută, și în anii care urmează, pînă la primul război mondial, « regizorul preferat » își va da întreaga măsură a capacității sale. Cu încercarea de definire a acestei personalități se poate înțelege mai bine orientarea de bază a regiei românești pe o lungă perioadă de vreme. Și dacă întîlnirea cu Davila poate fi socotită ca eveniment decisiv, în rest, Paul Gusty își va înscrie fără surprize activitatea în matca severă a propriei sale profesionalități, pe linia unui tradiționalism practicat cu seriozitate și temeinicie, prudent față de inovații, ferm și consecvent cu el însuși, de pe pozițiile unei înalte autorități artistice. Paul Gusty este cel care în teatrul românesc face trecerea,

³⁰ Vezi amenziile date de comitetul teatral pentru « nedisciplină și cuvinte vehemente în sala de studii, observațiile directorului de scenă netrebuind a fi socotite drept jigniri. (...) Directorul de scenă este reprezentantul direcției în sala de studii și cea mai mică ofensă adusă acestuia se consideră a fi adresată direct întregului comitet teatral » (Arhivele Statului Craiova, fond. Teatrul Național, dos. F.N., inv. nr. 4).

³¹ Spectator, *Teatrul Național din Craiova, Tinerețea de Max Halbe*, în *Rampa*, 1911, nr. 50, p. 2.

³² Vezi *Masca*, 1911, nr. 1, p. 11. (Din ansamblul craiovean fac parte la această dată: Dan Demetrescu, Tudor Călin, Ștefan și Lucia Braborescu, Mișu și Aura Fotino, Fany Rebreanu, Getta Kernbach.)

³³ Liviu Rebreanu, *Teatrul Național din Craiova*, în *Rampa*, 1912, noiembrie 20.

atît de caracteristică pentru arta teatrală a veacului trecut, de la regizor la *metteur en scène* ³⁴, saltul calitativ făcîndu-se la noi de-a lungul uneia și aceleiași cariere artistice. Omului de teatru complet (în accepția generală a cuvîntului), căruia Jouvett îi aduce un neprecupețit elogi ³⁵, practicianului, regizorului de culise care cunoaște toate secretele meseriei și care, îndeplinind toate servitușile acestei funcții obscure ajunge după o îndelungată experiență să-și asume răspunderea artistică integrală a punerii în scenă, omului acesta care la noi se numește Paul Gusty nu i se vor releva poate niciodată meritele în adevăratele lor dimensiuni. Paul Gusty înseamnă în teatrul românesc certitudine, semnificația unei activități neîntrerupte de peste 60 de ani, timp în care s-a perindat pe la conducerea teatrului un lung șir de directori, cei mai mulți dintre ei azi uitați, în care din rîndurile unor generații succesive de actori au explodat numeroase glorii și s-au stins și mai multe reputații. Paul Gusty înseamnă spirit de metodă și simț al măsurii, studiu organizat și supunere față de valorile textului și mai cu seamă înaltă pedagogie, expresia unei contribuții discrete dar definitorii în valorificarea virtușilor actoricești. Înseamnă, pînă la urmă, temelia solidă pe care se edifică întreaga școală regizorală românească. Făcîndu-și ucenicia în trupa lui Pascaly și pe lîngă Gatineau, ca « al doilea sufleur și copietor de role ». Paul Gusty își declară de timpuriu preferințele pentru meseria de regizor, convins de importanța acestei funcții în organizarea modernă a teatrului de pretutindeni ³⁶. Confirmat în această calitate în 1885, lucrează într-o primă etapă cu directorii de scenă Gr. Manolescu și St. Iulian și, după moartea acestora (1892), cu C. Nottara și începe să se afirme cu o activitate independentă prin montarea unor spectacole de operetă, gen pe care îl va cultiva pînă tîrziu cu disponibilități vădite ³⁷. Sobru și auster, Paul Gusty preferă comedia și se desparte astfel net, ca opțiune interioară, de emfaza și retorismul care domină încă stilul curent de interpretare. Traduce și localizează cu un simț scenic recunoscut un mare număr de piese aparținînd genului ușor ³⁸ și reține ca model pentru tot restul activității sale, inestimabila lecție de teatru oferită de Caragiale în timpul scurtului său directorat (1888–1889) și cu prilejul punerii în scenă a pieselor sale. Sufleur încă în 1884, data cînd se reprezintă pentru prima oară *O scrisoare pierdută*, Paul Gusty va înregistra cu aviditate indicațiile marelui scriitor și va păstra neștirbită de-a lungul întregii sale cariere tradiția de interpretare și de punere în scenă a operei caragialiene formînd, în acest timp, după părerea lui Camil Petrescu, « cea mai bună școală de comedie europeană » ³⁹. Sub directoratul lui St. Sihleanu (1904) obține cel dintîi mare succes al său cu punerea în scenă a piesei *Institutorii* de Otto Ernst, ⁴⁰ în care gustul său pentru respectarea în scenă a adevărului vieții și darurile de fin cunoscător al psihologiei umane se fac cu deosebire evidente. Colaborează cu o echipă de actori care îi servește copios intențiile, dar lucrează intens cu fiecare în parte, caracterizează meticolos fiecare personaj, insistă pe puterea de expresivitate a unui tic, a unui amănunt de costum sau de machiaj și își concentrează atenția pe obținerea atmosferei specifice piesei scriitorului german. Spectacolul face dată în această perioadă încă incertă, de tatonare a unor

³⁴ Cf. M. A. Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX-e siècle*, Paris, 1938, p. 176.

³⁵ Cf. A. Boll. *La Mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 19.

³⁶ Vezi cererea adresată de Paul Gusty directorului general al teatrelor Gr. Cantacuzino « de a i se încuraja aplicarea ce i s-a recunoscut că are pentru această meserie nedespărțită de teatru. (...) Veți face — spune el — în același timp un cvasi-regizor, pe care îl veți putea utiliza, dacă veți lua în considerare că la noi prea puțini se ocupă cu acest accesoriu indispensabil artei dramatice, cu atîta grijă cultivat în alte țări » (cf. Victor Bumbescu, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 61).

³⁷ Printre succesele sale în acest gen: *Voievodul țiganilor* și *Liliacul* de Johann Strauss (1889 și 1891), *Mlle Nitouche* de Hervé (1899), *Vagabonzii* de Ziehrer (1902) și *Vint de primăvară* de Joseph Strauss (1905).

³⁸ Vezi pentru talentul său de localizator: *Manevrele de toamnă* (1888) și *Femeile noastre* (1889) după G. Moser;

Secretarul general (1899) după A. Bisson, *Răpirea Sabinelor* (1890) după frații Schöntan, *Ginerele domnului prefect* (1900) și *Cinematograful* (1902) după Blumenthal și Kadelburg.

³⁹ Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, 1962, p. 309.

⁴⁰ Din distribuția piesei *Institutorii*: I. Brezeanu (Flaschmann), N. Soreanu (Inspectorul Prell), I. Livescu (Vogelsang), I. Niculescu, C. Belcot, Marieta Ionașcu, Alexandrina Alexandrescu.

Pînă la această dată, critica îi relevase în mod deosebit contribuția la punerea în scenă a comediilor *Nebuniile amoroase* de Regnard (1891), *Georges Dandin* (1892) și *Burghetul gentilom* (1894), ca și a piesei *Onoarea* de Sudermann, tradusă de el (1892). Pentru montarea pieselor *Fiul pădurilor* de Fr. Halm (1901) și *Ca frunzele* de G. Giacosa (1901), E. D. Fagure îl aplaudă pe Paul Gusty care, « neinfluențat de spiritul rutinar ce se stabilește în teatru, rămîne omul de artă, liber, deschis la tot ce are adevărată valoare literară » (*Adevărul*, 1901, ianuarie 17 și februarie 7).



Fig. 1. — Fotografie din spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare — Teatrul Național 1912.

noi drumuri în arta interpretativă. La acest stadiu al dezvoltării sale va începe colaborarea cu Davila și relațiile care se stabilesc de la început între cei doi oameni de teatru vorbesc despre totală adeziune a lui Paul Gusty la programul reformativ *. Alături de Nottara, (reintegrat de către Pompiliu Eliade în toate drepturile sale), și care va pune de acum încolo în scenă numai « piesele de costum », în aceeași calitate de director de scenă, Paul Gusty păstrează răspunderea artistică a montărilor din repertoriul modern. Pe lângă un mare număr de piese din teatrul lui Bataille, Robert de Flers și Caillavet, Brioux, Bernstein, Kistemaekers, jucate « la concurență » cu teatrul particular în montări costisitoare⁴¹, el atacă acum pentru prima oară în propria sa direcție de scenă repertoriul shakespearian, montează *Hamlet* (1912) într-o triplă interpretare a rolului titular⁴², reia *O scrisoare pierdută* (1912) într-o nouă distribuție⁴³ și, trecând prin repertoriul lui Sudermann și Ibsen, pune în scenă în 1915 *Azilul de noapte* și obține cu acest spectacol cea mai deplină reușită a carierei sale, « una din cele mai

* În mărturisirile sale de bătrânețe, Paul Gusty își va reconfirma inaderența la un climat artistic manierist în care a fost obligat să-și ducă activitatea multă vreme, dar pentru a cărui schimbare n-a știut să lupte îndeajuns și n-a avut suficientă autoritate. «... Corijam unele exagerări, îndreptam ce se putea îndrepta, dar... atita tot. Mă răzbunam când aveam de pus în scenă câte o comedie. Acolo nu mai era loc pentru declamații și atitudini mărețe (...) .Când a venit Davila cu metodele lui, am fost cel mai bucuros. Cu prestigiul lui, el a putut realiza ceea ce eu nu izbutisem decât într-o măsură redusă » (vezi I. Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 203).

⁴¹ *Rivala*, de pildă, e pusă în scenă « ca la Davila », într-un salon somptuos mobilat » cu goblenuri, perdele de saten, oglinzi de cristal și tablouri de artă » (fond. Teatrul Național, dos. nr. 8/1908—1909, p. 76). Vezi de asemenea și montările la *Falimentul* de Bjoernson, *Uliul* de Fr. de

Croisset, *Papa Lebonnard* de J. Aicard, *Samson* de Bernstein.

⁴² Rolul a fost interpretat în această stagiune de C. Nottara, Tony Bulandra și A. Demetriade. Vezi și cronica lui Liviu Rebreanu în *Rampa*, 1913, ianuarie 10.

⁴³ În afară de Ion Niculescu (Cașavencu) și Ion Petrescu (Trahanache) — singurii rămași din distribuția inițială (1884) —, în noua distribuție completată pe parcurs intră C. Belcot (Dandanache), Aristide Demetriade (Tipătescu), Ion Brezeanu (Cetățeanul turmentat), N. Soreanu (Pristanda), V. Toneanu (Farfuride) și Elena Levanda-Crisenghi (Joița). (Vezi și recomandările lui Mihail Dragomirescu asupra « schimbării inteligente a interpreților principali », păstrindu-se prospețimea operei caragialiene, dar dindu-i-se astfel « alt farmec și un nou colorit », în *Critică dramatică*, București, 1904, p. 280.)

frumoase realizări de artă ale Teatrului Național»⁴⁴. Problema ansamblului, atât de viu dezbătută în teatrul nostru, se găsește în acești ani, grație lui Paul Gusty, pe drumul deplinei sale rezolvări. Figurația din *O scrisoare pierdută*, criticată de Mihail Dragomirescu la începutul veacului pentru stridențe, pentru nediferențierea tipurilor și pentru lipsă de coeziune⁴⁵, e condusă acum personal de regizor, care se amestecă seară de seară printre participanții celebrei întruniri din actul III și care, prin prezența sa activă, însufletește manifestarea de alegere a lui Dandanache (act IV) și apoteoza din final. Renunțând la figurația ocazională (eterogenă și opacă exigențelor scenei), apelează acum la elevi de conservator și la « probiști » teatrului, lucrează atent mișcarea grupurilor și plastica personajelor și imprimă acțiunii « nervul » cerut de autor⁴⁶. La fel, cu o stagiune înainte, în *Stilpii societății* de Ibsen, folosind o scenografie lăudată pentru noutatea ei⁴⁷, figurația face corp comun cu restul distribuției, și ceea ce se realizează în acest spectacol, « vrednic de orice mare scenă », este « puternica impresie de omogenitate a ansamblului », remarcată și de Novelli, aflat în turneu la București la această dată⁴⁸. Contrar practicii sale neezitante și fermității cu care își respectă concepția inițială pe parcursul repetițiilor, la *Azilul de noapte*, pentru desăvârșirea ansamblului, pentru completa lui omogenizare, Paul Gusty schimbă interpreții, încearcă soluții diferite asupra aceluiași rol, prelungește timpul de pregătire a spectacolului, pînă la definitivarea ultimă a distribuției⁴⁹. Piesa a fost studiată « cu o sîrguință împinsă pînă la patimă », spune Petre Sturdza, interpretul lui Luca Pribeagul, și, din nou, Paul Gusty își demonstrează nu numai înaltele sale calități de pedagog, dar și o mare acuitate în definirea atmosferei, în stabilirea ritmului interior al personajelor și, finalmente, a unei intime comuniuni cu spiritul operei gorkiene. Prin contactul strîns cu teatrul german, prin vizitele sale repetate la Berlin, München și Viena, în admirația lui Otto Brahm și cunoscător al realizărilor lui Reinhardt, Gusty e la curent cu mișcarea teatrală a epocii și fructifică în acest spectacol observații îndelung acumulate. Fidel al documentărilor exacte și al viziunilor precise asupra mediului reprezentat, ca și în punerea în scenă a piesei *Revizorul* (1909), va ține seama și de data aceasta de modelul teatrului rus. Cu ocazia turneului Teatrului de Artă în Germania (1906), va cunoaște îndeaproape punerea în scenă stanislavskiană a piesei *Azilul de noapte* și, dedicîndu-se unui studiu întins și aprofundat asupra operei marelui scriitor, va face ca, într-un proces de identificare totală cu viața personajelor, interpreții să trăiască (și nu să reprezinte) drama eroilor gorkieni. Pentru această modalitate de teatru, actorii români aveau însă un exercițiu apropiat și, adeziunea de pincipiu a lui Gusty la metoda stanislavskiană se făcuse cu anticipație, prin ceea ce se semnalase ca trăsătură caracteristică a artei sale, prin acea intuiție artistică sigură, de sesizare a esențialului, « acea adîncă și castă înrudire cu realitatea »⁵⁰.

Cu dramaturgia originală, arta spectacolului românesc cîștigă trăsături noi, specifice. Se stabilește o colaborare directă între autor și interpreți, punerea în scenă beneficiază de indicații nemijlocite, spiritul național și psihologia specifică eroilor capătă contur prin afinități comune, spectacolul se construiește pe datele unei realități cunoscute. Un exercițiu nou în reprezentarea dramei istorice îl impune trilogia lui Delavrancea⁵¹, feeria de inspirație

⁴⁴ Vezi cronicile din *L'Indépendance Roumaine*, 1915, septembrie 2 și *Cortina*, 1915, septembrie 14.

⁴⁵ Mihail Dragomirescu, *Concluziuni*, A XXIV-a bucată, în *Critică dramatică*, op. cit., p. 280.

⁴⁶ Vezi *De la teatru. Reluare pe scena Teatrului Național din București a « Scrisorii pierdute »* de I. L. Caragiale, în *Dimineața*, 1912, februarie 1.

⁴⁷ Vezi Alexandru-Dorna, « *Stilpii societății* » la *Teatrul Național*, în *Universul*, 1911, noiembrie 29. Vezi și aprecierile lui E. D. Fagure la acest spectacol: « Remarcabilă prin vioiciunea și naturalitatea sa a fost funcționarea masei de cetățeni pe scena verandei, din actul final. Pentru întâia oară poate am avut un tablou mai reușit în acest gen, iar aplicarea planului înclinat al scenei a permis o perspectivă de stradă văzută de la etaj, ceea ce a făcut ca și urcarea masei manifestanților din stradă în casă să fie mai firească și mai

pitorească », în *Adevărul*, 1911, noiembrie 23.

⁴⁸ Petre Sturdza, op. cit., p. 241. Din distribuție fac parte: I. Petrescu, A. Demetriade, M. Soreanu, C. Belcot, Tina Barbu, Constanța Demetriade și Petre Sturdza, în rolul consulului Bernyk.

⁴⁹ Din distribuția finală fac parte: A. Mihalescu (Baronul), Petre Sturdza (Luca Pribeagul), Romald Bulfinski (Satin), Gh. Storin (Vasca Pepel), I. Manu (Alioșa), Eugenia Ciucurescu (Nastia), C. Radovici (Actorul).

⁵⁰ Liviu Rebreanu, *Paul Gusty*, în *Rampa*, 1912, iunie 7.

⁵¹ Ca și Caragiale, « Delavrancea asista la toate repetițiile, dădea indicații, controla intonațiile actorilor, le dădea altele, se ridica de la masa sufleurului și a directorului de scenă și, amestecîndu-se printre noi, se trezea jucînd el însuși, succesiv, fiecare rol în parte » (Ion Livescu, *Amintiri și scrieri din teatru*, București, 1967, p. 105).

folclorică a lui Victor Eftimiu și poemul simbolic al lui Zaharia Bîrsan implică modalități noi de rostire a versului pe scenă, comedia tragică a lui Mihail Sorbul obligă interpreții să privească mai atent realitatea din jur, să pătrundă mai adânc în psihologia unor personaje tarate, care descind și se explică direct prin această realitate. Cu interpretarea acestei noi dramaturgii intră în scenă o generație tânără de actori, printre care se relevă de la început Elvira Popescu, Ion Iancovescu, Ion Manu. Arta punerii în scenă câștigă noi adepți⁵², se accentuează nevoia de specializare și de cunoaștere a realizărilor teatrului european și se vorbește tot mai insistent despre importanța regizorului « ca factor principal al reprezentației teatrale »⁵³. Într-o recomandare pe care Davila i-o face lui V. Enescu (fost regizor al companiei sale și reintrat acum ca prim regizor al Teatrului Național) pentru trimiterea acestuia în străinătate în vederea perfecționării, se clarifică mai exact sensul noțiunii de regizor la această dată și principalele sale atribuții. Regizorul rămîne în primul rînd persoana care se ocupă de partea tehnică a spectacolului, în sarcina lui cade exploatarea întregului aparat de scenă, în vederea unicului scop final: reproducerea desăvîrșită a aparențelor. « Tehnica scenei, spune el, mijloacele de care se folosește ea pentru îndeplinirea *artificiilor* ce slujesc a da spectatorilor *iluzia realității*, fiind într-o continuă schimbare datorită marilor regizori, precum e Antoine la Paris și Reinhardt la Berlin, incumbă regizorului oricărui teatru sarcina de a fi la curent cu ultimele descoperiri în această artă. Și metoda cea mai bună pentru a ajunge la un rezultat fericit este studierea la fața locului »⁵⁴. Antoine și Reinhardt, acestea sînt la noi numele de circulație și centrele de atracție în primele două decenii ale veacului. Între realismul iluzionist al Teatrului Liber și ceea ce aduce nou regizorul german în tehnica punerii în scenă, dar pe aceeași linie de « producere cît mai desăvîrșită a iluziei »⁵⁵ (prin savanta folosire a luminii, prin introducerea scenei turnante și a decorurilor în relief și prin valorificarea tuturor mijloacelor de expresie scenică), între acești doi poli se situează preferințele teatrului românesc și atît scena oficială cît și companiile particulare la exemplul acestora vor face un susținut apel⁵⁶. La Berlin, un reprezentant permanent al Teatrului Național întreține legături directe cu firmele specializate și metoda de « cumpărare » a decorurilor și costumelor continuă⁵⁷. Din aceeași grijă pentru perfecționarea tehnicii de scenă, la Teatrul Național din București se înființează în 1911 o direcție nouă condusă de V. Ștefănescu, « arhitectul special în ceea ce privește montarea pieselor ». După schițele acestuia și sub directa lui supraveghere lucrează pictorii executanți I. Veșcovici și I. Mann, dar concepția asupra decorului și procedeele de lucru rămîn aceleași⁵⁸. Și la fel, cînd se apelează la serviciile pictorului Costin Petrescu, profesor la Școala de bele-arte. Ca în glorioasa epocă romantică, decorul la *Viforul*, aplaudat pentru frumusețea lui⁵⁹, reproduce zugrăvite pe pînză, într-o perfectă cunoaștere a legilor perspectivei, arcade și bolți medievale, șiruri de coloane, interioare de palat decorate cu steme și însemne voievodale, toate executate în cea mai pură tehnică a *trompe-l'oeil*-ului. « O montare fastuoasă » se face de asemenea și pentru *Regele Lear* (1911) în direcția de scenă a lui Nottara, care interpretează și rolul principal. Dar, « munți greoi de practicabile și de pînzărie vopsită văzuți prea de aproape și prost luminați »⁶⁰ aglome-

⁵² Vezi cererea lui Gr. Brezeanu « pentru un concediu de 9 luni în vederea unei călătorii la Berlin spre a face practică de regizorat ». Vezi, de asemenea, cererea lui Ion Sîrbu, încă elev de conservator, « pentru a fi primit pe lîngă direcția de scenă a teatrului, în dorința de a învăța arta regizoratului (Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 63/1912–1913, p. 16 și 19.)

⁵³ Fond. Teatrul Național, dos. nr. 19/1913–1914, p. 2.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ C. S. Hasnaș, *Decorul în teatru*, în *Teatrul*, 1915, nr. 1, p. 1.

⁵⁶ Vezi punerea în scenă a operetei *Frumoasa Elena* de Offenbach de trupa lui V. Maximilian, « inspirată din recenta montare a lui Reinhardt » (*L'Indépendance Roumaine*, 1913, decembrie 17); vezi deschiderea companiei Bulandra – Marioara Voiculescu și angajarea lui Uhri-

nowsky, regizor cu un vechi stagiul în teatrul lui Antoine (*Teatrul*, 1914, nr. 2, p. 4).

⁵⁷ Vezi raportul lui P. Locusteanu în urma călătoriei la Viena și Berlin pentru « cumpărare de furnituri și decoruri ». Printre altele, pe lista de comenzi, teatrul e interesat în achiziționarea « unor decoruri de ocazie » pentru *Visul unei nopți de vară* și *Faust* (fond. Teatrul Național, dos. nr. 45/1915–1916, p. 12 și 16).

⁵⁸ Vezi cererea de reintegrare a lui V. Ștefănescu și contractele de angajare ale lui I. Veșcovici și I. Manu (Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 20/1910–1911, p. 52; dos. nr. 44/1911–1912, p. 11; dos. nr. 63/1912–1913, p. 9).

⁵⁹ A. de Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, 1910, nr. 1, p. 114–116.

⁶⁰ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 238.

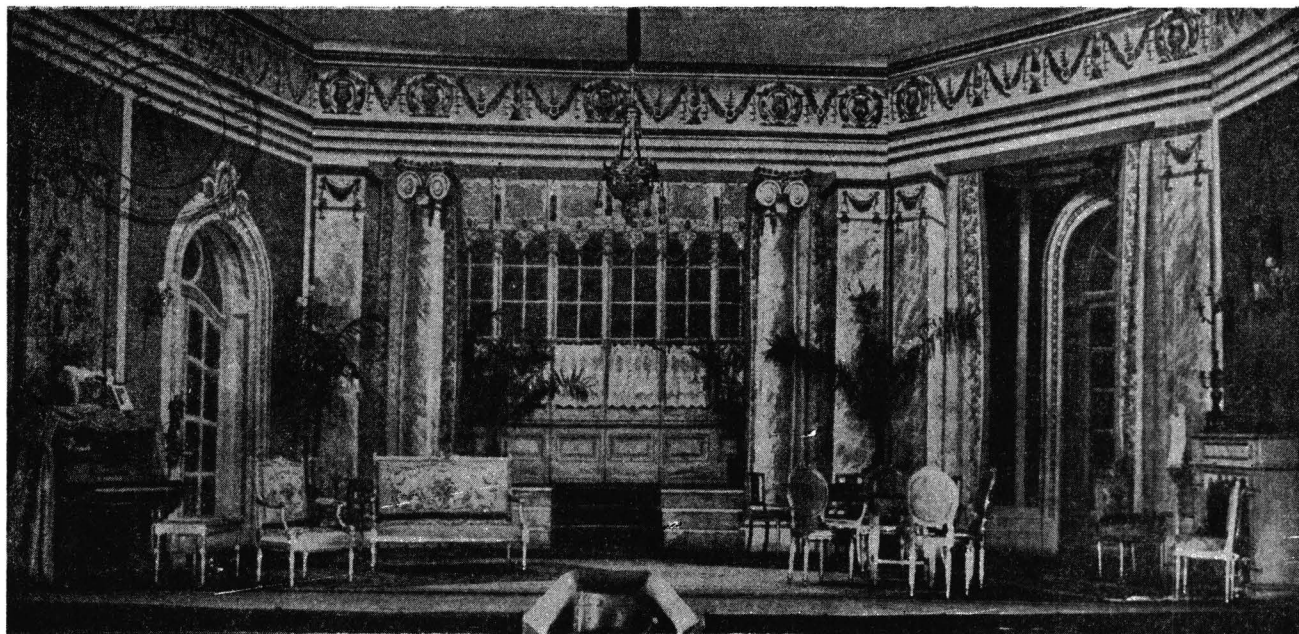


Fig. 2. — Decorul la *Uliul de Fr. de Croisset* — Teatrul Național, 1916.

rează scena și reduc spațiul de joc. Și, în același stil, reprezentarea piesei *Ovidiu* (1915), « o altă punere în scenă impunătoare », e și ea lipsită de succes. « Utilizarea unui personal și a unui material bogat, în resurse n-a reușit totuși să producă decât scene rigide, decoruri opace, după antracte interminabile »⁶¹. « Intolerabil » îi apare cronicarului și decorul la *Ruy Blas* (1915) și, în general, montarea « monumentală » a pieselor istorice nu mai satisface. Schimbarea decorurilor e anevoioasă, durata spectacolului se prelungește, problema figurației rămîne nerezolvată⁶². În companiile particulare, *Cid-ul* pus în scenă la Davila și *Ana Karenina* la compania Marioarei Voiculescu, deși se bucură de aprecieri elogioase, « bogăția montării » face ca scena Teatrului Modern să apară și mai mică⁶³. Presa vremii înregistrează acum numeroase critici la adresa procedeelelor naturaliste și, de asemenea, susținute pledoarii pentru stilizarea cadrului scenic, pentru folosirea elementelor de sugestie în decor, pentru valorificarea intensivă a luminii ca mijloc de înaltă expresivitate, pentru o nouă concepție în arta punerii în scenă⁶⁴. Un loc larg se rezervă acum prezentării ideilor novatoare ale lui G. Fuchs și F. Erler, o rubrică specială întreține interesul pentru evenimentul teatral francez și numeroase sînt de asemenea informațiile cu privire la Meyerhold și la activitatea teatrului rus⁶⁵. În aer plutește tentația marilor confruntări și protestul împotriva formelor academizate nu întîrzie să apară. Curente moderniste își cîștigaseră și la noi adepți în artele plastice și în literatură. Lupta împotriva tradiției se declarase și « libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ce e nou »⁶⁶ reprezintă încă din primul deceniu al acestui veac cuvîntul de ordine al generației de avangardă. Orgoliul doctrinei naturaliste pâlise și procedeele de investigație ale acestei școli se dovediseră inefficiente. Dintr-o realitate miste-

⁶¹ *L'Indépendance Roumaine*, 1915, septembrie 15.

⁶² I. Tedescu, *Figurația în piesele istorice*, în *Cortina*, 1915, martie 27.

⁶³ *L'Indépendance Roumaine*, 1911, ianuarie 28 și 1914, decembrie 11.

⁶⁴ Vezi T. Simionescu-Rîmniceanu (Sym), *Spre o estetică pragmatică a scenei*, în *Flacăra*, 1911, decembrie 17, p. 72; *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, 1915, nr. 2, p. 4; *Teatrul nostru și Teatrul Național*, în *Revista critică*, 1918, nr. 2 și 3, p. 19 și 35; vezi I. Tedescu, *Despre uzul și abuzul decorului și*

Montarea în teatrul modern, în *Scena*, 1917, nr. 60 și 69.

⁶⁵ Vezi *Rampa*, 1911–1913 (rubrica « Teatrul în străinătate », semnată de Matei Russu, corespondentul revistei la Paris); vezi *Teatrul*, 1914–1915 (informații asupra mișcării teatrale mondiale; teatrul la Petersburg, la Londra, la Berlin etc.); vezi *Scena*, nr. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15/1917 (prezentarea activității regizorilor germani și a lui Meyerhold).

⁶⁶ I. Minulescu, *Aprindeți torțele*, în *Revista celorlalți*, 1908, nr. 1, p. 1.

rioasă și incertă nu se pot copia decât aparențele, limitele ei exterioare. Revolta simbolistă începută în Franța la sfârșitul veacului trecut antrenase pe planul general al culturii o largă mișcare de eliberare din dogmele academismului și de revizuire a valorilor admise. Drumul către o nouă estetică, a sintezelor evocatoare și a abstragerii esențelor, către o artă de transfigurare a realității și de explorare a zonelor ei necunoscute era deschis. O nevoie acută de pătrundere în « complexul de idei al epocii », de comunicare cu « atmosfera intelectuală din străinătate » o mărturisește și O. Densușeanu. « Se va înțelege încă o dată că literatura unei țări nu se poate izola de curentul de idei care însuflețește alte literaturi »⁶⁷, și această nevoie e din plin resimțită și de mișcarea noastră teatrală. Decalajul existent între stadiul de dezvoltare al artei spectacolului și evoluția artelor plastice, pe de o parte, contactul revelator cu baletul rus al lui Diaghilev și Leon Bakst, cunoașterea ideilor lui Appia și Gordon Craig și a progreselor teatrului german, pe de altă parte, îl determină pe Jacques Rouché « să caute în ce măsură (în teatrul francez — n.n.) ar fi posibilă întinerirea punerii în scenă și armonizarea ei cu viziunea de artă a pictorilor vremii »⁶⁸. Și, susținându-l, Jacques Copeau subliniază mai apăsător, « această sciziune, acest divorț între teatru și arta contemporană, acest antagonism între o meserie specială, mecanică, imuabilă și ansamblul preocupărilor estetice care evoluează și se îmbogățește neîncetat. Da, este o înaltă și sănătoasă ambiție aceea de a integra arta dramatică și dramaturgia în mișcarea generală a ideilor și a sensibilității artistice »⁶⁹.

Ideile lui J. Rouché și J. Copeau, perfect aplicabile și teatrului românesc, rămân însă la noi încă destulă vreme numai pe planul dezbaterilor teoretice⁷⁰. Orice altă tentativă se lovește de o practică adânc înrădăcinată pe scena națională și apărută de cei mai de seamă reprezentanți ai săi. În acord cu convingerile sale de partizan fervent al naturalismului, dar contradictorie în ceea ce privește cunoscuta sa receptivitate la noi și derutantă prin definitiva ei formulare, apare în 1918 rezistența lui Davila față de noile tendințe ale scenografiei moderne. « Dacă în locul decorului cerut de piesă (un câmp, un munte, o pădure de pildă — spune el), ar fi pe scenă perdele, ce iluzie mai poate căpăta spectatorul? Chiar actorul, jucând în acest decor, ar fi incitat să masacreze piesa »⁷¹. La fel, Paul Gusty, rezervat față de experimentele novatoare ale viitorilor săi colegi, va rămâne în continuare, ca și pînă la această dată, credincios aceluiași procedee tradiționaliste în tehnica decorului și punerii în scenă. Imitarea naturii și grija de realizare a iluziei scenice constituie la noi, pînă după primul război mondial, legea de bază a spectacolului, încheindu-se astfel cu izbînzii notabile și cu perseverente eforturi de creație un lung ciclu în istoria artei scenice românești.

Mișcarea de reteatralizare a teatrului nostru în primele două decenii ale acestui veac operează în primul rînd asupra artei interpretative și asupra conceptului de ansamblu. Reteatralizare în acești ani înseamnă la noi o nouă conștiință regizorală angajată să redea teatrului demnitatea sa de artă, înseamnă saltul către ideea spectacolului, operă de artă totală.

⁶⁷ M. Cruceanu, *Convorbire cu dl. Densușeanu, Simbolismul*, în *Rampa*, 1912, ianuarie 6.

⁶⁸ Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 3.

⁶⁹ Jacques Copeau, *À propos de l'art théâtral moderne*, în *Nouvelle Revue Française*, 1910, decembrie, p. 799.

Vezi și concretizarea ideilor lui Jacques Rouché în practica sa de director la Théâtre des Arts (1910—1913), apelul la pictorii vremii, la mijloacele stilizării și sintezei în arta decorului (Cf. D. Bablet, *Le Décor de théâtre*, Paris, 1963, p. 215—229). Vezi și activitatea lui Jacques Copeau la teatrul Vieux Colombier (1913—1914) și eliberarea scenei de elementele decorative pentru valorificarea integrală a

cuvîntului și a jocului actoricesc. (Cf. D. Bablet, *La Mise en scène contemporaine*, I, 1887—1914), Paris, 1968, p. 75.

⁷⁰ În timpul directoratului lui G. Diamandy (1914—1915), cele cîteva încercări ale lui T. Simionescu Rîmniceanu de simplificare a decorului, de îndepărtare a obiectelor și accesoriilor inutile și de atentă folosire a luminii (în montarea pieselor *Nuntă în revoluție* de Michaelis, *Tot înainte de G. Diamandy și Andrei Brăniște*, o lucrare a sa proprie) se întrerup prin schimbarea directorului, dar « inițiativa aceasta, continuată, ar fi putut aduce servicii reale primei noastre scene » (*Teatrul*, 1914, nr. 1, p. 52).

⁷¹ A. Davila, *Scrisoarea XVIII-a, Regizorul*, loc. cit.

RAPORTUL DINTRE EVOLUȚIA TEHNICII ȘI CEA A EXPRESIEI ARTISTICE ÎN ISTORIA FILMULUI

de ION CANTACUZINO

Relația dintre tehnică și expresia artistică este, în arta filmului, un raport dialectic cu bogate implicații, cu interacțiuni și condiționări uneori contradictorii și paradoxale, plin de surprize și de învățăminte și care invită la multiple disocieri, mai ales din punctul de vedere al esteticii filmului. În acest domeniu s-au scris multe lucruri fundamentale, în studii mai vechi sau mai recente, care merită desigur o discuție amplă și adâncă¹. Nu vom încerca însă, acum și aci, să angajăm această discuție și de aceea nu vom analiza felul cum diversele modalități tehnice se pot transforma în mijloace de expresie artistică², ci ne vom mărgini să studiem numai aspectele strict istorice ale acestui raport, urmărind felul cum particularitățile tehnicii au marcat etapele principale din evoluția istorică a artei filmului, au determinat-o sau au hotărnicit-o, fiecare nou «moment tehnic» generând un «moment expresiv» și devenind uneori «moment istoric».

Prima noastră teză este: *însăși periodizarea istoriei filmului e jalonată de bornele kilometrice ale evoluției tehnice*, toate perioadele mari, etapele și fazele ce se pot distinge în evoluția acestei arte fiind delimitate sau caracterizate prin apariția unor elemente de tehnică, punerea în aplicare a unor descoperiri esențiale, evoluția sau perfecționarea unor mijloace tehnice mai vechi și utilizările inedite ale unor procedee cunoscute.

În general, istoriile cinematografei mondiale admit următoarele mari perioade în evoluția sa ca spectacol:

- perioada începuturilor (1896—1907), mergînd de la nașterea pînă la afirmarea cinematografului ca formă nouă de spectacol;
- perioada *filmului mut* (1908—1927), definită prin afirmarea filmului ca artă autonomă, în anii a ceea ce s-a numit «marele mut»;
- perioada *filmului sonor* (1928—1945), caracterizată prin adăugarea la imaginea mută a sunetului, sub întreita formă de cuvînt, muzică și zgomot;
- perioada care se numește de obicei a *filmului modern*, cuprinzînd filmele de după cel de-al doilea război mondial, de la 1946 pînă în prezent.

În primul rînd trebuie să remarcăm că în aceste titulaturi se oglindește o evidentă lipsă de unitate în criterii. Prima și ultima denumire sînt legate de un caracter pur temporal, pe cînd celelalte două sînt determinate de criteriul comun al *prezenței* sau *absenței* unui anumit element tehnic. Este evident că aceste denumiri trebuie să sufere o revizuire, pentru

¹ Lucrările teoretice ale lui André Bazin și mai ales ale lui Jean Mitry, ca și contribuțiile din ultimii ani ale lui Christian Metz sînt esențiale în acest domeniu. În special orientarea dată cercetărilor recente prin aplicarea conceptelor lingvisticii moderne și ale structuralismului pot să fecundeze discuția pe baze noi și deosebit de fertile.

² E semnificativ faptul că Eisenstein a adoptat pentru denumirea unor lucrări teoretice un titlu care se referă clar la această relație fundamentală: *Film Form — Film Sense*, și mai clar în versiunea italiană: *Forma e tecnica del film* (Torino, 1964). Și Luigi Chiarini, *Arte e tecnica del film* (Bari, 1962), se preocupă de același raport esențial.

a se ajunge la criterii unitare în alegerea lor. Poate că analiza aspectelor binomului *tehnică-expresie*, în fiecare dintre aceste perioade, ne va oferi și elementele necesare pentru a propune în acest sens o terminologie mai organică.

Chiar de la nașterea sa, baza tehnică determină cele două drumuri mari pe care se va angaja cinematograful.

Procedeu de înregistrare a mișcărilor pe o bandă de peliculă și de proiectare a lor pe un ecran, cinematograful apare indisolubil legat, *ab initio*, de acest caracter, înregistrând cu frenezie tot ceea ce se oferă mișcător în fața obiectivului, tot ce este acțiune, fapt în curs de realizare. Creat de un aparat pus în fața unui eveniment, cinematograful s-a născut sub semnul documentului. Dar dacă *Ieșirea de la uzinele Lumière*, *Intrarea unui tren în gară* sau *Dejunul lui Bébé* reprezintă primele « actualități », felul cum Lumière își așază aparatul în fața porții fabricuții sale, pe peronul gării La Ciotat sau în fața măsuții unde familia fratelui său își lua dejunul determină și un anumit raport artistic, direct, nemijlocit, între obiectul filmat și obiectivul aparatului care filma. Tehnica trasează astfel cinematografului o primă modalitate de expresie: reprezentarea realității dintr-un anumit moment și într-un anumit cadru. De la început, cinematograful ancorează, pentru toate deceniile următoare, într-una dintre coordonatele sale esențiale: adevărul realităților sociale, aceasta constituind prima dintre marile direcții pe care arta filmului se va dezvolta în continuare. Și poate că de aceea, ori de câte ori căutările unor formule artistice mai mult sau mai puțin ezoterice îl vor aduce într-un impas al evoluției sale, cinematograful va repeta mereu gestul legendar al lui Anteu și, pentru a recâștiga forțele sale fundamentale, se va reîntoarce la elementele cvasidocumentare, făcându-și o transfuzie de realism.

În aceeași perioadă a primei sale copilării, filmul vede însă deschizându-se în fața sa și cel de-al doilea drum, cea de-a doua modalitate de expresie artistică, născută și ea tot dintr-un aspect al tehnicii. E cunoscută întâmplarea care i-a permis lui Georges Méliès să descopere virtualitățile trucajului în cinematograful. Filmînd o scenă de stradă, aparatul s-a blocat și au fost necesare câteva minute pentru a relua filmarea. La dezvoltarea peliculei, omnibusul pe care îl înregistrase ultima imagine dinaintea blocării a apărut brusc înlocuit, pe imaginea următoare, printr-un dric care tocmai trecea în momentul reluării filmării³. Procedul înlocuirii unei imagini cu alta prin oprirea filmării și schimbarea subiectului de filmare, descoperit astfel accidental, avea să-l pună pe Méliès nu numai pe drumul unei nesfârșite serii de trucaje, dar și pe cel al unei noi forme de expresie artistică în cinematograful. Tehnica deschidea drumul spre spectacol. În locul înregistrării directe a faptului ca atare, trucajul. În locul documentului, ficțiunea și în locul naturii, decorul. În locul adevărului, imaginația și fantezia. După expresia lui Christian Metz, « cinematograful se smulge din lume și devine discurs despre lume »⁴. Un alt drum, fără sfârșit și plin de surprize, începe pentru el, pornind tot de la apariția unui procedeu tehnic nou. Întreaga istorie ulterioară a artei filmului va fi făcută din combinarea — în proporții deosebite — sau din alternarea acestor două atitudini esențiale și inițiale.

În același deceniu ni se oferă și un alt exemplu elocvent al raportului tehnică-expresie artistică, prin felul cum a fost creat un gen nou, aparte, al cinematografiei, filmul de animație. În 1906, operatorul și regizorul american Stuart Blackton inventă un trucaj inedit pentru filmul său *Hotelul cu fantome*. Era ceea ce s-a numit procedul *turului de manivelă* sau « un tur, o imagine », expresie care indică foarte bine în ce consta tehnica respectivă. Același operator utilizează această tehnică în anul următor pentru a realiza filmul *Stiloul magic* (1907), în care un stilou scria fără să fie condus de nici o mână, cerneala părăind că se scurge de la sine pentru a se transforma în litere. Dezvoltînd procedul, francezul Emile Cohl creează curînd după aceea primul său desen animat, celebra *Fantasmagorie* (1908). Și din acea clipă, zămislită tot dintr-un procedeu tehnic, s-a născut nesfârșita gamă modernă a

³ Cf. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, 1959, p. 25.

⁴ Christian Metz, *Problèmes actuels de théorie du cinéma*, în *Revue d'esthétique*, nr. 2—3/1967, p. 184. În același sens și de același autor, referatul *Considerații asupra elemen-*

telor semiologice ale filmului, la masa rotundă « Pentru o nouă conștiință a limbajului cinematografic » de la Pesaro, iunie 1966 (vezi și *Caiet de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 7/1967).

filmului de animație, nu numai un gen nou, dar și o modalitate nouă de creație cinematografică, atât de autonomă încât astăzi unii critici o consideră ca o artă aparte, a șaptea bis sau a opta ⁵.

Perioada începuturilor este așadar marcată, în acest prim deceniu de la nașterea cinematografului, de o serie de descoperiri tehnice care au avut drept efecte expresive: în primul rînd trecerea de la aspectul de « curiozitate » la afirmarea ca o categorie aparte de « spectacol », în al doilea rînd definirea genurilor sale: actualitate, documentar, ficțiune, animație, cu fixarea drumurilor creatoare pe care se angajează întreaga evoluție a cinematografului.

Cele două decenii ale perioadei următoare, cea a filmului mut, este epoca în care filmul încearcă și reușește să-și creeze un limbaj propriu. Însuși conținutul ei este deci definit de raportul tehnică-expresie. De astă dată însă procesul e invers, creatorii nu se mulțumesc să utilizeze eventuale descoperiri tehnice în scopul expresiei artistice ci, în mod conștient și deliberat, ei caută și găsesc mijloacele tehnice cele mai apte pentru a pune în valoare și a lărgi cîmpul nevoilor de exprimare. Spre exemplificare, vom analiza pe scurt doar cîteva dintre modalitățile tehnicii care, devenind forme de expresie specifice celei de-a șaptea arte, au determinat atât conținutul acestei perioade, cît și individualizarea sa istorică.

Una dintre primele modalități tehnice create în acest scop a fost *variația de planuri și de unghiuri* de filmare. Îngăduind creatorului să îndrepte atenția spectatorului spre momentul sau personajul cel mai interesant și evidențiind astfel evoluția acțiunii sau reliefind contribuția fiecăruia dintre participanți, procedeul a dat mai multă cursivitate povestirii. Dar, prin apropierea obiectivului de un anumit personaj, el a dus și la posibilități noi de scrutare a psihologiei sale, *prim-planul* devenind o oglindă a vieții interioare, un instrument de introspecție. El este pînă la un punct echivalentul portretului din pictură, cu mobilitatea și mai ales cu variația expresiei în plus.

Mișcările aparatului de filmat au avut un aport deosebit în crearea limbajului vizual. *Panoramicul* a servit la început pentru descrierea cadrului în care se petrece acțiunea — a spațiului diegezei —, echivalînd cu procedeul descrierii literare. Dar foarte curînd panoramicul, pe lîngă acest sens narativ, a căpătat și o semnificație psihologică, fiindcă îngăduia punerea în contrast a reacțiilor deosebite din cadrul respectiv. Și *travelling-ul* a constituit la origine un procedeu de urmărire mai elocventă a faptelor tramei, de la nivelul cel mai apropiat. El era, în același scop, și un generator de ritm, de dinamism. Un călăreț urmărit de un aparat în mișcare, permanent lipit de el, dă spectatorului o impresie de viteză mai mare decît prin urmărirea cursei sale de la distanță, traversînd un peisaj în care se pierde ca un punct mobil. Dar foarte curînd s-a înțeles că urmărirea apropiată a unui personaj în cursul unei acțiuni îngăduie și studierea stărilor sale afective ⁶. *Travelling-ul* depășește astfel stadiul narativ și stadiul dinamizării, devenind și el un element de introspecție. Așa cum *prim-planul* era un instrument de introspecție static, *travelling-ul* constituie un element de introspecție dinamic.

Supraimpresiunile se înscriu printre primele descoperiri tehnice care au generat posibilități de expresie artistică. Datorate tot lui Méliès, ele au intrat mai întîi în arsenalul său de trucaje. Dar foarte curînd supraimpresiunea a început să fie utilizată cu scopuri estetice, deosebite după creatorul care a utilizat procedeul. Evoluția sa de-a lungul anilor dovedește astfel, elocvent, a doua teză propusă de noi: *același efect tehnic poate genera semnificații deosebite și poate deveni semn pentru conținuturi variate*.

⁵ Toată evoluția animației și în special creația din ultimii ani a lui Mac Laren, cu tehnicile adoptate pentru a crea direct pe peliculă noi modalități de expresie, sînt o strălucită exemplificare a raportului care ne preocupă, dar mai ales a faptului că nu numai tehnica nouă creează expresia nouă, ci și nevoile expresiei determină crearea de mijloace tehnice noi. Semnificativă ni se pare mai ales lucrarea sa recentă *Pas de deux*. Utilizînd o tehnică specială, modernă, de prelucrare a fotogramelor într-o « cameră optică », această

bandă realizează în anumite secvențe o succesiune de imagini ale unui dans, de o remarcabilă expresivitate, dar care în mod paradoxal coincid exact cu aspectul mersului unui om, așa cum apărea înregistrat cu *cronofotograful* lui Marey, de la 1885!

⁶ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 2, Paris, 1967, p. 77–78, numește acest lucru « imagini semi-subiective ».

În cursul istoriei filmului supraimpresiunea poate fi regăsită la Chaplin — pentru a concretiza visul unui personaj (*O idilă la țară*) — sau la Sjöström — pentru a da o prezență reală fantasticului și metafizicului, îngăduind spectatorului să vadă cum sufletul unui om se desprinde din trupul său (*Căruța fantomă*). René Clair o utilizează pentru a da senzația vitezei (*Antract*), așa cum făcuse și Gance în *Roata*. În *Napoleon*, tot Gance face din supraimpresiune fie o metaforă — atunci când suprapune imaginea valurilor mării peste imaginea frământărilor din sala de ședințe a Convențiunii —, fie o alegorie — atunci când suprapune imaginea Marsiliezei lui Rude, întruchipată de Damia, peste marșul soldaților Revoluției. Prin multiplicarea supraimpresiunilor, procedeul capătă semnificații sociale la Dziga Vertoff (*Omul cu aparatul de filmat*) sau la Walter Ruttmann (*Simfonia unei capitale*), când vor să redea clocotul vieții dintr-un mare oraș. La Ruben Mamulian, care reia și dezvoltă o veche și frecventă utilizare a procedeului cu scop psihologic, pentru a exprima reflecțiile interioare concretizate într-o prezență reală suprapusă pe chipul gânditorului, supraimpresiunea devine obsesie (*Doctorul Jekyll și domnul Hyde*). *Același procedeu tehnic poate deci să creeze elemente de ritm, poate da forță epică, poate avea caracter de analiză psihologică sau poate căpăta semnificații metafizice, după contextul în care e utilizat de creator.*

Dintre toate exemplele pe care le-am enumerat, cel mai semnificativ este poate încercarea de a concretiza prin supraimpresiuni imaginile mintale. Materializarea gândurilor și a imaginației, a viselor și a obsesiilor, a spaimelor și a nădejdlor unui personaj este una dintre cele mai vechi și mai tenace preocupări ale creatorilor de film, dar și cea mai greu de realizat. Dacă într-un anumit moment istoric al evoluției filmului s-a folosit în acest scop supraimpresiunea, ea a fost înlocuită însă, în ultima vreme, printr-un discurs continuu, imaginea reală și imaginea mintală succedându-se pe planuri de egalitate. Prin aceasta s-a creat de fapt o dificultate în plus, realitatea imaginii obiective fiind în contradicție cu ideea de imagine subiectivă pe care vrea s-o redea. Și poate că de aceea majoritatea teoreticienilor au ajuns la convingerea că filmul este inapt să traducă viziunile pur interioare, însăși tehnica sa oprindu-l la limitele vizibilului. Și iată cum apare o nouă teză în problema noastră: *tehnica generează expresia, dar ea poate s-o și limiteze, frînând ambiția creatorului.*

Revenind însă la aportul tehnicii în definirea limbajului cinematografic, vom aminti că cea mai mare importanță pentru obținerea efectelor de ritm ca și pentru a traduce vizual un nesfârșit câmp de semnificații a avut-o, în timpul celor două decenii de care ne ocupăm, dezvoltarea treptată a tehnicii montajului. S-au consacrat atâtea studii și atâtea volume pentru analizarea acestei importanțe, încât, în cadrul restrâns al însemnărilor noastre de aci, e de ajuns s-o menționăm. Dar tocmai fiindcă s-a vorbit atât de mult despre montaj s-a și utilizat, în privința sa, o terminologie atât de variată — fiecare cu pretenția de a da clasificări perfecte și definitive —, încât sistematizarea domeniului respectiv a rămas destul de relativă. Cert e doar că nici o altă modalitate tehnică nouă n-a fost mai direct legată de tendințele novatoare ale expresiei și tocmai de aceea credem că o clasificare a speciilor ei ar trebui bazată pe criteriul finalității expresive. Iată de ce am sugera reducerea multiplelor varietăți propuse de exegeții de pînă azi la cîteva, deduse din această finalitate: *montajul narativ* — pus în serviciul acțiunii; *montajul ideologic* — care subliniază semnificațiile logice ale imaginii; *montajul sentimental* — cu scopuri afective; *montajul ritmic* — menit să dinamizeze acțiunea într-un crescendo de allegro molto sau, dimpotrivă, să-i dea liniștea și reculegerea unui andante; *montajul analitic* — permițînd utilizarea cinematografului drept instrument de introspecție psihologică, fie în limitele normalului — investigînd mecanismul memoriei, ca Alain Resnais —, fie în limitele patologicului, pînă la hotarele delirului. Bineînțeles că terminologia pe care o propunem pe baza finalității expresive nu anulează celelalte terminologii curente — care țin seama, în conținut și chiar în denumire, mai ales de aspectul formal —, ci le subsumează doar, ca subdiviziuni ale cadrelor noastre ⁷.

⁷ Ceea ce s-a numit *montajul paralel* exemplifică clar faptul că anumite categorii de montaj, definite cu titlatură de ordin tehnic, oferă și cuprind de fapt — din punct de

vedere al expresiei artistice — o multitudine de posibilități. Denumirea « montaj paralel » indică un caracter pur formal, dar, dacă urmărim această specie de montaj în evoluția isto-

Din cele expuse mai sus reiese clar că limbajul cinematografic s-a constituit, în esență, prin afirmarea unei serii de cuceriri în cadrul raportului tehnică-expresie. Acesta definește deci și hotărâniceste o perioadă precisă din istoria filmului — cele două decenii de glorie ale filmului mut —, în timpul căreia s-a afirmat autonomia filmului ca artă.

Apariția filmului sonor — deci tot o inovație tehnică — a repus însă în discuție întreg acest limbaj. O descoperire de răscruce devenea implicit hotarul unei noi perioade din istoria filmului. Grefarea sunetului pe imaginea mută a determinat un dificil proces de adaptare, în care prima fază a fost constituită de un autentic *fenomen de respingere a grefei*, analog celui din biologie. Purtătorii de cuvânt ai acestei respingeri au fost cîțiva dintre cei mai mari creatori de film ai vremii, Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Clair. A fost epoca în care, de teama pleonasmului dintre cele două componente tehnice — banda de sunet și cea de imagini — s-a proclamat nevoia *contrapunctului audio-vizual*. Dar foarte curînd s-a înțeles că adăugarea unei lumi întregi de sunete la lumea de imagini pe care și-o crease filmul mut lărgise considerabil posibilitatea de expresie a artei cinematografice. A fost un moment care a ilustrat în chipul cel mai caracteristic teza că *în evoluția artei filmului orice perfecționare sau invenție tehnică are drept corolar un nou mod de expresie artistică*. Niciodată acest paralelism esențial n-a fost mai clar demonstrat.

E suficient să ne gîndim, de exemplu, ce virtualități noi au căpătat anumite genuri cinematografice prin adăugarea sunetului. Comedia muzicală (*musical*), filmul-revistă, filmul de gangsteri sau filmul de război — în care țăcănitul armelor automate, rafalele de mitraliere și zgomotul bombardamentelor au devenit parte integrantă din efectul artistic —, filmul de groază sau filmul polițist — în care suspensul și tensiunea se decuplează prin efectele sunetului și adesea ale tăcerii — reprezintă doar o parte din evantaiul de formule artistice generate de apariția sonorului sau care au înflorit, datorită lui, în această perioadă istorică.

Dar inovația tehnică a sonorului a avut enorme repercusiuni mai ales în evoluția limbajului cinematografic. O întregă dialectică a vizibilului și a audibilului a fost pusă deodată la dispoziția creatorilor. În primul rînd sunetul a diversificat expresivitatea filmică, a îmbogățit-o și a adîncit-o. Într-o carte teoretică de bază⁸, Rudolf Arnheim remarcă, în 1932, faptul că prin imagini și vorbire, deci prin cele două modalități de înregistrare tehnică, același personaj poate oferi două serii de informații, revelatoare tocmai prin contrastul dintre ele. De aceea el se pronunța împotriva oricărui dogmatism al neconcordanței imaginii cu sunetul, de vreme ce concordanța putea determina un contrapunct expresiv, mult mai prețios decît cel tehnic. Informațiile deosebite adăugate imaginii de către sunet sînt cele care au adus un plus de expresivitate în definirea personajului, timbrul glasului completînd aspectul și întregind caracterizarea sa psihologică. André Malraux, care distinge trei modalități ale dialogului⁹, de expoziție, de ton și de scenă, îl numește pe acesta dialog de ton, iar Mitry îl numește dialog de comportare. În același timp, nuanțele și tonalitatea vorbei colaborează însă și la înțelegerea acțiunii, constituind ceea ce ambii autori citați numesc dialogul de scenă.

Dualitatea imagine-sunet — atît în simultaneitate cît și în contrapunct — oferă posibilități noi și montajului, în care introduce o gamă întinsă de contraste, asemănări sau contradicții între sunet și imagine. A apărut, de pildă, ca o formă nouă de cadraj și

rică a utilizărilor sale, același aspect formal se dovedește cuprinzător al unor posibilități expresive diverse. Creat inițial pentru ușurarea narațiunii — prin reluarea unor procedee literare dickensiene, cum remarcă Eisenstein —, el permitea urmărirea simultană a mai multor acțiuni. Dar dacă paralelismul acestor acțiuni determină un crescendo dramatic, prin urmărirea pe două drumuri deosebite a soluției finale, montajul paralel devine creator de suspens, deci de expresie dramatică. Dacă imaginile paralele joacă rol de metaforă, el poate avea înțelesuri sociale — prin

reliefarea unor contraste în acest domeniu — sau poate evidenția o psihologie — prin simpla aluzie metaforică. După cum, dacă montajul alternează imagini ale prezentului cu imaginile din amintire, poate avea o finalitate expresivă de introspecție.

⁸ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, p. 282—291.

⁹ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, în Marcel L'Herbier, *L'Intelligence du cinéma*, Paris, 1945, p. 380—381.

de alternare de planuri, formula *cîmp-contracîmp*, mijloc de a urmări în mod eficient un dialog, de a reliefa nu numai replica unui personaj, dar și reacțiile psihologice — la această replică — ale interlocutorului său. Variația contrapunctică a unei figuri care ascultă o replică ce vine din afara cadrului, cu alta filmată în timp ce vorbește, poate să pună în valoare fie forța unui argument, fie semnificația unei fraze esențiale. Un regizor află deci resurse foarte variate în utilizarea acestui procedeu, care a și ajuns să pară astăzi banal și vetust celor ce nu realizează toate virtualitățile sale.

În fine, combinația sunet-imagie a dat o formă particulară de expresie *flash-back*-ului, în care imaginile reprezintă conținutul amintirii, iar comentariul sonor al eroului care-și aduce aminte conferă acestor imagini distanțare în timp și subiectivizare. Este unul dintre caracterele pe care le poate lua vocea din afara cadrului, vocea *off*, pe lângă multe altele care i-au fost hărăzite în cursul evoluției istorice a filmului sonor: comentariu al acțiunii de către un povestitor, la Sacha Guitry (începînd cu *Romanul unui trișor*), vocea conștiinței la René Clair (*Milionul*), confesiune la atîția autori, încît nu mai poți depista pe inventatorul procedurii, admirabil utilizat de Bresson (*Jurnalul unui preot de țară*) etc. În toate aceste virtualități, cinematograful urmărește datorită sunetului combinat cu imaginea mai ales forme noi de investigare a psihologiei, de exprimare a inexprimabilului.

Nu vom insista mai mult asupra dialecticii sunet-imagie, atît de bogată în implicații estetice, fiindcă aceasta ar depăși planul discuției noastre, de ordin istoric. Din punctul acesta de vedere e însă cert că toată perioada sonorului stă sub semnul acestui raport.

Am remarcat mai sus că denumirile utilizate pentru a defini perioada *filmului mut* și perioada *filmului sonor* țin seama de determinarea prin elemente tehnice a acestei perioadă. Dimpotrivă, în denumirea perioadă *filmului modern*, această determinare lipsește. Să fie oare aceasta o lipsă reală? Desigur că nu. Perioada de după 1945 apare și ea esențialmente caracterizată de apariția unor procedee tehnice noi, care au determinat aspectele expresive proprii producției din această perioadă. Mai puțin spectaculoase decît apariția sunetului, ele nu sînt mai puțin reale, definitorii și importante. De aceea, termenul *modern* poate fi considerat aci numai drept o ipoteză de lucru, drept un titlu provizoriu, pînă la o mai bună delimitare a perspectivei istorice. De altfel, unii teoreticieni utilizează termenul de *modern* numai pentru denumirea filmelor din ultimii ani, de cînd, abandonînd *montajul fragmentar*, creatorii se apleacă mai ales spre tehnica *filmării în continuitate*, realizînd așa-numitul *montaj în cadru*. Și aci însă, *modern* e tot o terminologie de schimb, iar fondul periodizării e determinat tot de un aspect tehnic.

În definitiv, denumirea de *modern* apare foarte deplasată în istoria artei filmului, în care dialectica raportului dintre tehnică și expresie ne arată că — în mod evident — conceptul de *nou* și de *modern* depinde în mare măsură de ritmul utilizării creatoare a modalităților tehnicii. Nici una dintre acestea nu e, în ea însăși, nici nouă nici veche, ci doar în felul cum este utilizată¹⁰. Iar această utilizare delimitează adevărate cicluri de interes și de interpretare ale mijloacelor tehnice de către creatori. În momentul apariției fiecăreia dintre ele există o fază de șoc, uneori de respingere, alteori de surpriză și încîntare. Apoi urmează faza adaptării procedurii, a generalizării lui. El devine un bun comun al cineaștilor, o modalitate profesională curentă și se integrează în limbajul — ca să zicem așa — « de fiecare film ». Curînd însă, noutatea se tocește prin utilizare și însăși valoarea sa intrinsecă începe să-și piardă înțelesul. Ca și cuvintele prea des întrebuițate sau locuțiunile de uz comun, oricine năzuiește la un limbaj mai evoluat și mai personal tinde să le evite și sfîrșește prin a le disprețui. Și astfel, procedeele îmbătrînesc înainte de vreme, uneori chiar înainte de a fi fost explorate în profunzime și exploatate pe de-a întregul. Din fericire se întîmplă foarte des ca peste mulți ani un realizator inspirat, care vrea să facă o operă

¹⁰ Revelatorie apare în acest sens ideea lui Alain Resnais de a relua tehnica fotografiei din vremea filmului mut pentru a putea regăsi astfel, în filmul său *Anul trecut la Marienbad*, un efect de « fascinație proprie cinematografului mut ». El

mărturisea chiar, într-un interviu, că ceruse firmei Kodak să fabrice în acest scop, special pentru filmul său, o peliculă ca pe vremuri, fără efect antihalo și în care albul să nu aibă limitele precise date de pelicula modernă.

de inovație, să le redescopere, să le repună la loc de cinste și să le utilizeze în alte contexte și cu alte finalități, care le redau tinerețea pierdută înainte de vreme.

Un asemenea caz a fost cel al *cache*-ului, procedeu care umbrea imaginea lăsând vizibilă numai o porțiune a ei, spre care se concentra deci atenția spectatorului. La un moment dat al filmului mut el era frecvent utilizat pentru această îndrumare de interes spre un anumit punct din cadru, dar s-a banalizat curînd și a dispărut. În ultimii ani, l-am văzut totuși reapărînd, ca o noutate!... Tot astfel s-a învechit și a ieșit din uz *fond*-ul — *dissolvenza* din limbajul tehnic italian —, care permitea închiderea unei acțiuni pe un fel de coroană muzicală, și s-a rarefiat chiar și *fond*-*enchainé*-ul, care îngăduie legarea unei acțiuni de alta, printr-o săritură peste timp sau peste loc, și permite un joc de înțelesuri foarte variat. Pe vremuri, cînd se introducea în cursul acțiunii prezente un episod de amintire din trecut, se utiliza o trecere prin *fond* sau un *flou*, obținut cu ajutorul obiectivului, prin filmări sub voal sau numai prin jocuri de lumini. Toate aceste procedee — care la un moment dat constituiau « le dernier mot » în tehnică — au ieșit și ele din uz, îndrăzneala realizatorilor de astăzi îngăduindu-și să juxtapună acțiuni prezente și acțiuni trecute, vis și realitate, conștiință lucidă și delir oniric, în imagini succesive de același aspect, în care nici un element tehnic nu intervine pentru a încerca să definească natura conținutului, autorii bazîndu-se pentru aceasta — deseori cu prea multă încredere — doar pe inteligența spectatorilor. În acest fel a devenit astăzi « modern » ceea ce pe vremuri era considerat drept un stadiu înapoiat al tehnicii. Chiar și în teoretizări, terminologia mijloacelor de expresie bazate pe o anumită tehnică dispare pentru a fi apoi « reinventată ». Autorii care de curînd au vorbit despre *camera-stilou* au uitat, de pildă, că F. W. Murnau spusese încă de mult: « Camera este creionul directorului de scenă. Ea ar trebui să dovedească cea mai mare mobilitate cu putință, spre a înregistra cel mai fugitiv acord de atmosferă »¹¹.

Iată de ce credem că termenul de « modern » care denumeste actuala perioadă istorică a evoluției artei filmului e menit să fie înlocuit cu un alt termen, organic legat de caracterele specifice ale acestei epoci și integrat într-un sistem de criterii unitare, raportul tehnică-expresie utilizat pentru definirea celor două perioade anterioare din istoria filmului trebuind să fie și aci criteriul de definiție.

În acest sens, printre elementele tehnice noi ce caracterizează așa-numita perioadă modernă a istoriei filmului se înscriu: primatul culorii, apariția ecranului lat și panoramic (cu corelativul sunetului stereofonic), posibilitățile noi ale peliculei ultrasensibile și anti-halo, ca și suverana mobilitate a unui aparat de luat vederi devenit ultraușor și hipersecret. De fapt, toate aceste caractere ale tehnicii moderne a filmării formează un bloc unitar. Sînt armele cu care cinematograful s-a angajat, după cel de-al doilea război mondial, în lupta împotriva concurenței zdrobitoare a televiziunii, care pune în discuție însăși existența artei filmului. Era deci firesc să se pună accentul pe tot ce era antinomic micului ecran al TV-ului. Dar aceste caractere au schimbat atît de mult arsenalul de mijloace expresive ale creatorilor de azi, încît putem afirma că definesc cel puțin perioada anilor 1945—1965.

Filmările în cadre naturale — care acordă un plus de veridic prin eliminarea decorului, cu tot ce are el artificial —, filmările de noapte, de amurg, în *contre-jour*, toate lucrurile care pe vremuri constituiau impedimente în calea realizatorului și creau dificultăți operatorului sînt acum probleme rezolvate grație unei pelicule tot mai sensibile și unor aparate tot mai ușor de mînuit. Dacă *Kino-Glaz*-ul lui Dziga Vertoff nu a reușit să fie chiar acea modalitate pe care o dorea inventatorul și teoreticianul său, a fost și fiindcă el lucra cu aparate greu de manipulat, vizibile pentru oricine și care făceau cu totul relative concretizările teoriilor sale. Iar dacă, după atîția ani, aceeași concepție de film a fost reluată teoretic în *Ciné-Vérité*, este fiindcă de astă dată ea putea să fie aplicată și practic, cu noile aparate pe care evoluția tehnicii le pune la îndemîna creatorului, portabile, ascunse, echipate cu transfocator și dotate cu lentile care cuprind infinit mai mult decît a cuprins vreodată ochiul omenesc, apte să adîncească investigarea realului, surprins pe viu.

¹¹ În Ludwig Gesek, *Gestalten der Filmkunst*, Viena, 1948, citat de Lotte Eisner, *L'Ecran diabolique*, Paris, 1965, p. 183.

Culoarea a oferit și ea creatorilor de film un nou mijloc de expresie artistică. Nici acum, adaptarea nu a fost ușoară. Perioada inițială de cromolitografii, când cinematograful părea să fi uitat toate procedeele îndelung și răbdător dobândite pentru a pune în valoare jocurile de alb și negru ale imaginii, a determinat printre creatorii de film o nouă panică. În același timp, i-a obligat să încerce depășirea stadiului de carte poștală ilustrată din primele filme tehnicolor, subordonând acest nou mijloc tehnic unor noi modalități de expresie artistică.

Mergînd pe linia psiho-fiziologică ce admite existența unei anumite « corelații stabile și naturale între culori și categorii afective (în sensul lui Mikel Dufrenne) sau abstracții sentimentale (în sensul lui Etienne Souriau) »¹², Eisenstein a utilizat un anumit simbolism al culorilor în finalul părții a doua din *Ivan cel Groaznic*. După el, pe măsură ce se perfecționa fabricația peliculei color și tehnica ei, toți creatorii care au abordat pe rînd culoarea și-au pus problema de a-i da motivare și semnificație, obținînd prin ea un coeficient suplimentar de expresivitate. Clair (*Marile manevre*) o utilizează pentru crearea atmosferei, deopotrivă pe plan social, pe plan psihologic și pe planul evocării epocii istorice. Antonioni (*Deșertul roșu*) urmărește să sublinieze prin ea semnificații sociale. Așa cum remarcă Aristarco, nu întîmplător « culoarea verde (arborii, grădinile) e absentă, iar apa rîurilor și a mării e înfățișată așa cum a și devenit: « scursoare a gunoaielor ». Mormane de rămășițe, murdării, gunoaie « barează orizontul », subliniază Antonioni, și, deopotrivă cu pămîntul și apa, și cerul apare otrăvit »¹³. Iar Felini, în primul său film color, creează o adevărată coloristică pe planul psihologic, eliberarea Julietei de angoasa « spiritelor » care îi obsedau conștiința fiind exprimată prin acea admirabilă, calmă plimbare finală în mijlocul naturii, în care ființa ei micuță se pierde în imensitatea verde din jur și pare că se topește dintr-odată în liniștea deplină a unei culori pe care specialiștii o consideră a fi cea mai « calmantă ».

Ecranul lat, tot mai lat, panoramic și stereofonic, avea inițial menirea să sublinieze un contrast cu cel mic, de TV. Dar, foarte repede, această formă a devenit conținut, fiindcă ecranul lat a învederat posibilitățile expresive ale unui nou mod de cadrare, a determinat noi modalități ale compoziției, în lungime, după legi care n-au fost încă analizate așa cum o merită filmul de azi. Utilizarea vastului spațiu al cinemascopului pentru a pune în contrast fundalul nud — care în filmul color reprezintă și o pată unitară de culoare — cu figura unui personaj, ce i se opune sau se decupează pe el, într-o cromatică contrastantă sau complementară, a determinat o dinamică de spații și culori în interiorul acestui cadru, plină de efecte plastice, de o nebănuită expresivitate. Pe această linie, arta filmului a întîlnit esențializarea și simplificarea caracteristică artelor plastice moderne. Dar, în același timp, lățimea noului cadru a permis o detașare mai expresivă a personajului și o evidențiere a psihologiei sale, reliefată prin organizarea nouă a « spațiului de joc » de care dispune (Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, chiar Felini au speculat ecranul în acest sens).

Tehnica montajului în cadru, așa-numitul *plan-secvență*, creat grație mobilității aparatului și adîncimii obiectivelor moderne, care îngăduie o analiză mai fluentă a raporturilor psihologice dintre personaj și o narațiune continuă, a fost și ea îmbogățită considerabil prin utilizarea ecranului lat. Prin adăugarea, pe acesta, a prezenței mai multor prim-planuri simultane, montajul în cadru a devenit și un montaj de portrete, ceea ce i-a adîncit mai mult expresivitatea. S-a accentuat astfel posibilitatea cinematografului de a constitui un instrument de cunoaștere, de a « dispune de cheile unei lecturi interpretative », cum spunea Aristarco¹⁴. Chiar dacă această nouă modalitate de turnaj nu poate să fie atît de radical opusă vechiului film de montaj, cum o făcea André Bazin¹⁵, este evident că ea a constituit o cîtitură, o modificare importantă a raportului tehnică-expresie și a definit, din acest punct de vedere, perioada cinematografică următoare anilor '40.

¹² Christian Metz, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹³ Guido Aristarco, *Cinematograful și cultura orașului*, în *Secolul 20*, nr. 1/1969, p. 23.

¹⁵ Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. 1: *Ontologie et cinéma*, Paris, 1958.

Poate că, ducînd mai departe analiza aspectelor acestui raport în perioada actuală a istoriei filmului, se va putea afla pentru ea o denumire care să țină seama de esența tendințelor ei, judecate după acest criteriu.

Dacă apariția unor perioade noi sau unor faze distincte în istoria filmului a coincis întotdeauna cu progresele tehnice, e tot atît de adevărat că uneori nu *cîștigurile*, ci *lipsurile* tehnicii au generat forme noi de expresie artistică și au contribuit chiar la delimitarea unor perioade istorice. În orice artă, de altfel, lipsurile au obligat pe creatori să găsească soluții de schimb, recurgînd la aluzii sau sugerări, care adesea se transformă în fericite rezolvări artistice. În istoria filmului a fost citat de multe ori cazul lui Chaplin, care avea de realizat, în *Opinia publică*, o scenă de despărțire ce se petrecea pe un peron de gară din Franța, dar nu dispunea la Hollywood de vagoane asemănătoare celor de pe căile ferate franceze. El a fost deci silit să renunțe la planurile care arătau trenul în mers și să sugereze plecarea lui numai filmînd chipul femeii rămase pe peron, peste care se succedau ritmic luminile de la ferestrele vagoanelor care treceau. Această metaforă luminoasă a plecării, proiectată pe figura ei îndurerată, a creat un moment de intensă emoție și poezie. O lipsă de recuzită, o soluție de schimb, au generat astfel o extraordinară clipă de expresivitate artistică. Iar procedeul a fost reluat de atunci de nenumărate ori, sub diverse forme, devenind bun comun al limbajului cinematografic.

Cît privește apariția unor caractere care au ajuns să fie definitorii pentru anumite perioade istorice din evoluția filmului, și aci lipsurile tehnice au jucat un rol adesea important. Astfel, una dintre caracteristicile marii mișcări a neorealismului italian — prima școală importantă din perioada modernă a istoriei filmului — este utilizarea filmărilor în cadre naturale. Dar acest lucru nu pare să fi izvorît dintr-o deliberată luare de poziție teoretică, ci dintr-o regretabilă necesitate, studiourile italiene fiind la sfîrșitul războiului totalmente indisponibile și obligînd astfel pe realizatori la adoptarea unor soluții de altă natură.

Poate că, aplicînd constatările de mai sus la istoria filmului românesc din epoca începuturilor sale și gîndindu-ne la condițiile grele în care s-au realizat primele noastre producții, la carențele « studiourilor » improvizate, la multiplele lipsuri în care se zbăteau creatorii de film român, ar fi cazul să regretăm că printre ei nu s-a găsit nici unul care să intuiască aceste adevăruri, să caute înlocuirea mijloacelor care lipseau prin soluții artistice și să transforme paupertatea anilor '20 în efecte de artă. Dar asta ar însemna să regretăm că n-am avut și noi un Chaplin... ¹⁶

Toate acestea nu înseamnă că în cinematograful *arta* se reduce numai la *tehnică* sau că depinde exclusiv de ea. Oricîtă perfecțiune tehnică ne-ar încînta într-un film, ea nu constituie în sine valoarea lui artistică. Atunci cînd tehnica funcționează în gol, iar perfecțiunea e numai o mască a lipsei de conținut, este imposibil ca lipsa aceasta să nu se simtă imediat ¹⁷. Adevărata tehnică trebuie să fie o funcție a conținutului și adecvată lui. Numai cînd între cei doi termeni există o relație organică, numai atunci structura întregului vădește un echilibru perfect, mergînd de la lucrul exprimat la modalitatea exprimării, și numai atunci avem de-a face cu o operă de artă.

Pentru a lua un singur exemplu, voi aminti mișcările de aparat rapide care încearcă să transcrie vizual dinamismul unui dans. Un prim model credem că a fost dansul din *Kean*, care a fost reluat și dezvoltat adeseori, realizatorii puși în fața unei asemenea probleme încercînd să găsească fiecare forme noi pentru a reda senzația de viteză a mișcării. Această senzație poate fi însă *punctul de vedere al celui care dansează* — imaginile semnificînd pentru spectatori beția dansului care l-a cuprins pe dansator — sau *punctul de*

¹⁶ După cum trebuie să recunoaștem, cu și mai mult regret, că nici amploarea și nivelul tehnic ridicat al mijloacelor pe care statul le-a pus la dispoziția realizatorilor noștri de astăzi nu se trădează printr-o egală amploare a soluțiilor artis-

tice și un nivel tot atît de ridicat al expresivității din filmele lor.

¹⁷ În același sens, F. W. Murnau spunea: « Este important ca factorul mecanic să nu se interpună între spectator și film » (în Ludwig Gesek și Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 183).

vedere al celor care privesc dansul, identificat în acest caz cu spectatorii din sală. Și într-un caz și într-altul e necesar ca imaginile dansului să alterneze cu imagini care să indice unghiul din care e privit. În primul caz, ceea ce vede dansatorul trebuie să fie alternat cu chipul său care privește, pentru ca astfel spectatorul să intuiască stabilirea acestei relații. În cel de-al doilea caz, viziunile dansului se cer alternate cu chipurile privitorilor sau al mai multor participanți, pentru a îndruma pe spectator în acest sens. Atunci însă când aceste raportări lipsesc și când avem pe ecran numai imaginile unor viziuni în mișcare, neritmuate de nimic care să sugereze un punct de vedere și mergînd pînă la limitele perceptibilului, prin excesul de viteză al imaginii (ca în *Poenile roșii*), atunci senzația de mișcare ajunge să devină ceva abstract, e lipsită de semnificație în contextul dramatic și deci inutilă.

De asemenea, nu vrem, să spunem că evoluția cinematografului e determinată numai de evoluția tehnicii filmice. În aceeași măsură în care se răsfrînge în această evoluție progresul tehnic, se răsfrînge în ea și atmosfera vremii, evoluția mentalității și a societății din sînul căreia se naște și pe care o exprimă filmul. Acesta își soarbe tematica din social, așa cum își ia din ea și aspectele plastice, de la stilul fotografiei la detaliile vestimentației. Un film este un document, involuntar dar expresiv, nu numai al înfățișării exterioare a lumii la un moment dat (de aci tehnica modernă a *colajelor*), dar și al înfățișării ei interioare, al preocupărilor, al erorilor, al crimelor sau al speranțelor ei. Numai când aceste două coordonate ale evoluției filmului care sînt *momentul social* și *momentul tehnic* se întîlnesc într-o conjunctură favorabilă, așa cum în astrologie există conjuncțiuni de astre benefice, numai atunci apare acea modalitate de expresie rară care se numește o capodoperă. Iar capodoperele constituie *momentele istorice* care jalonează evoluția artei filmului. *Artă și tehnică* constituie astfel, de-a lungul istoriei filmului, un binom în care cele două componente sînt interdependente și se condiționează reciproc, în nesfîrșite sensuri și în variate proporții, numai echilibrarea acestui proces de influență fiind generatoare de vitalitate și de rod.

FENOMENUL CINEMATOGRAFIC ROMÂNESC ȘI LITERATURA INTERNAȚIONALĂ DE SPECIALITATE

(IMPLICAȚIILE UNEI CERCETĂRI ISTORICO-BIBLIOGRAFICE)

de B. T. RÎPEANU

Întreprinzând o amplă investigație asupra prezenței fenomenului cinematografic românesc în literatura străină de specialitate menită să descifreze ecourile internaționale ale vieții cinematografice din țara noastră¹, s-a urmărit un întreit scop: să ne cunoaștem pe noi dintr-un unghi de vedere nou, pornind de la *ceea ce știu* și *ceea ce spun* alții despre noi, de la locul pe care ni-l acordă în cadrul cinematografului mondial; să depistăm acele izvoare inedite ale istoriei cinematografului nostru pe care literatura străină ni le-ar fi putut indica; să determinăm — în perspectiva rezultatelor dobândite — contribuția ce revine istoriografiei noastre cinematografice la propaganda internațională a valorilor filmului românesc, menită să ducă la o mai justă situație a acestora în peisajul general al culturii internaționale de specialitate.

Cercetarea de pînă acum a avut în vedere principalele lucrări de referință apărute în întreaga lume în perioada 1925—1968 — existente în bibliotecile din România —, în general orice fel de material de specialitate care pretinde (sau presupune) o cunoaștere și o prezentare a fenomenului cinematografic pe toată amplitudinea ariei sale geografice². Rezultatele obținute prin recenzarea celor peste 50 de lucrări studiate se cer cîntărite cu toată seriozitatea, întrucît ele sînt simptomatice pentru o anumită situație și impun din partea cercetătorilor fenomenului cinematografic românesc (și nu numai din partea lor) o serie de acțiuni bine coordonate și astfel eșalonate încît rezultatele lor să se facă simțite cît de curînd.

Constituirea istoriei cinematografului ca disciplină autonomă a mers mină în mină cu devenirea tot mai complexă a însuși obiectului său de studiu: cinematograful. Pe acest plan o cercetare istorică a bibliografiei de specialitate³ pune în evidență dinamica originală

¹ În *Caietul de documentare cinematografică* al Arhivei naționale de filme, nr. 5/1967 și 1/1969, dedicate problemelor de istoriografie cinematografică românească, cercetătorii A.N.F. și ai Institutului de istoria artei recenzează la dimensiunile adecvate fiecărei lucrări, volumului și conținutului acesteia în raport cu problema propusă, un mare număr de volume susceptibile de a oferi date pentru cercetarea noastră. Articolul de față dezvoltă numai concluziile acestei cercetări, fără a detalia materialul, străduindu-se să se păstreze la nivelul considerațiilor de ansamblu.

² Au fost recenzate principalele lucrări de istoria cinematografului semnate de G. M. Coissac, M. Bardèche și R. Brassillach, F. Passinetti, Lo Duca, G. Sadoul, R. Jeanne și Ch. Ford, U. Gregor și E. Patalas, P. Bianchi și F. Berutti, R. Paolella, F. Ghirardini, P. Leprohon, S. Komarov, J. Deslandes,

Fr. von Zglinicki, D. Eusebiotti, A. Knight, P. Rotha, enciclopedii și dicționare cinematografice franceze, germane, italiene, sovietice și maghiare, lucrări specializate de istoria economiei și tehnicii cinematografice, de istoria animației mondiale, bibliografii cinematografice și filmografii internaționale, cronologii, cataloage și lucrări de panoramă cinematografică.

³ Cercetarea noastră a avut în vedere lucrările clasice ale bibliografiei cinematografice: C. Vincent, R. Redi, F. Venturi, *Bibliografia generale del cinema*, Roma, 1953; H. Leonard, *The Film Index. A Bibliography*, New York, 1941; D. Turconi, T. Bassotto, *Il film e la sua storia*, Bologna, 1964; J. Mitry, *Bibliographie internationale cinéma et télévision*, I—III, Paris, 1966—1967; FIAF, *Cinéma. Catalogue collectif des livres et périodiques publiés avant 1914*, Bruxelles, 1967. Exceptînd catalogul întocmit de FIAF, toate celelalte

a preocupărilor celor ce au scris despre cinematograf. Putem astfel urmări trecerea treptată de la preocuparea de stabilire a paternităților, a priorităților unor persoane și unor națiuni în domeniul tehnicii cinematografice (precumpănitoare și esențiale în anii începuturilor), la preocupări vizînd valorile social-educative ale cinematografului și abia apoi teoria și estetica sa.

În linii foarte mari putem considera că primele trei decenii ale existenței cinematografului stau sub semnul unei bibliografii tehnico-cinematografice. Între broșura lui W.K. Laurie Dikson din 1894, *The History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, sau cea a lui Francis C. Jenkins, apărută tot pe noul continent cu doi ani mai târziu ⁴, între pamfletul lui A. L. Donnadieu tipărit în 1897 la Lyon ⁵ sau broșura publicată în același an și în același oraș al începuturilor cinematografului de înșiși frații Lumière ⁶ și *Istoriile cinematografului* pe care la jumătatea celui de-al treilea deceniu le întocmesc G.M. Coissac ⁷ și T. Ramsay ⁸ — opere de amplă desfășurare devenite clasice — este o întreagă epocă. Ni se pare însă îndreptățită concluzia lui J. Deslandes care, în a sa *Istorie comparată a cinematografului* ⁹, situează între aceste limite (cronologice și de formulă) o întreagă literatură de tehnică și istoria tehnicii cinematografului, menită să demonstreze, uneori ca simplă comandă, contribuția cutăruia sau cutăruia la descoperirea și perfecționarea cinematografului și mai apoi (în perioada pe care istoricul o numește cea a « istoriilor șovine ale cinematografului ») meritele deosebite ale unei anume țări în aceeași direcție. Desigur acest domeniu, ilustrat cu precădere de bibliografia anilor 1896–1926, nu epuizează întreaga literatură cinematografică a epocii. Dincolo de limitele lui descifrăm apariția unei serii de preocupări dedicate legislației și funcțiilor sociale pe care noul venit, cinematograful, le impunea atenției ¹⁰; o alta care își propune valorificarea posibilităților educativ-științifice ale cinematografului ¹¹, iar o a treia, intuind posibilitățile unei noi arte va încerca — la început un raport cu artele tradiționale ¹², apoi de sine stătător ¹³ — să definească noul univers estetic.

Afirmarea cinematografului ca artă, « explozia » esteticii cinematografice din deceniul al treilea, moment al cristalizării unei conștiințe estetice noi, calitativ definite, orientează într-o altă direcție întreaga literatură de specialitate, dînd o nouă greutate specifică punctului de vedere estetic și în domeniul istoriografiei cinematografice. Apariția, abia în 1939, a unei prime lucrări care poartă titlul de *Istoria artei cinematografice* ¹⁴ nu înseamnă de loc că de abia de atunci putem vorbi de o nouă etapă în cercetarea istoriei cinema-

lucrări menționate, fie că prezintă materialul într-un singur corp, fie că-l repartizează pe secțiuni tematice diferențiate (istorie, teorie, tehnică etc.), adoptă criteriul alfabetic. Or aceasta obligă, atunci cînd vrei să dobîndești o privire istorică exactă, nu numai la compararea surselor — și nici una dintre bibliografii nu este exhaustivă —, dar și la o reordonare cronologică a titlurilor.

⁴ Fr. C. Jenkins, *Picture Ribbons*, 1896 (de fapt reunirea articolelor publicate în anii 1895–1896 în *Photographic Times*, Chicago).

⁵ A. L. Donnadieu, *La Photographie animée, ses origines, son exploitation, ses dangers*, Lyon, 1897.

⁶ A. et L. Lumière, *Notice sur le cinématographe*, Lyon, 1897.

⁷ G. M. Coissac, *Histoire du cinématographe*, Paris, 1925.

⁸ T. Ramsay, *The Million and one Nights*, New York, 1926.

⁹ J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Tournai, 1966, 1969.

¹⁰ Iată cîteva titluri: *Le Cinématographe devant le droit*, Paris, 1908; *Die soziale Bedeutung der Kinematographen*, Frankfurt/Main, 1909; *Du Cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, Paris, 1912; *Zur Soziologie des Kinos*, Jena, 1913.

¹¹ Lucrări ca: *Der Kulturwert des Kinematographen*,

Düsseldorf, 1909; *Les Projections lumineuses et la cinématographie appliquée à l'enseignement*, Bruxelles, 1910; *Die Kinematographie als Bildungsmittel*, Halle, 1911; *The Cinematograph and Natural Science*, Londra, 1912; *Cinematograful și educația*, Botoșani, 1912, sînt doar cîteva dintre primele jaloane ale unui drum bogat ilustrat de-a lungul anilor de bibliografia internațională de specialitate.

¹² Sînt mai frecvente asemenea titluri în anii de glorie ai filmului « de artă ». Iată cîteva: *Le Théâtre cinématographique*, Paris, 1908; *Die dramatische Kunst des Kinematographen*, Berlin, 1912; *L'Art mimique au cinématographe*, Paris, 1912; *Kino und Theater*, München, 1912; *The Photodrama*, New Orleans, 1915.

¹³ În plină frenezie a fabricării « conservelor de teatru » cinematografiat, cînd în 1911 Canudo scria *Manifeste de 7 arts* face singulară figură de vizionar (deși unele idei din *Fotodinamica futurista* a lui A. G. Bragaglia, apărută în același an, merită toată atenția prin acuitatea intuițiilor). De aci însă intențiile sînt exprimate apăsător în chiar titlurile unor lucrări, ca: *Wege zu einer Filmkunst*, Berlin, 1913; *The Art of the Moving Picture*, New York, 1915; *Estetica del cinematografo*, Roma, 1916; *Suscenost kinematograficeskogo iskustva*, Moscova, 1919; *Photogénie*, Paris, 1919.

¹⁴ C. Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Paris, 1939.

tografului, cea istoric-estetică. Pînă la ea, seriile *L'Art cinématographique* (1926–1930) și *Nouvel art cinématographique* (1925–1930), lucrările de estetică cinematografică (și să nu uităm că în acea epocă esteticianul își crea în majoritatea cazurilor și aparatura istorică necesară generalizării teoretice) ale unui Canudo, Delluc, Epstein, Moussinac, Dulac, Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Faure, Richter, Arnheim, Balasz, Gerbi, Luchiani, Barbaro sau Chiarini – toată pleiada marilor teoreticieni ai artei filmului – impuseseră o optică nouă, pe care istoriografii și-o însușesc adecvat. Cele trei volume de panoramă cinematografică realizate la sfîrșitul deceniului al treilea de Moussinac, Charensol și Fawcett¹⁵, istoriile cinematografului publicate de Rotha¹⁶ și Griffith¹⁷, Bardèche și Brasillach¹⁸, sau cea a lui Passinetti¹⁹, alte multe lucrări cu o mai restrînsă arie de investigație geografică sau tematică apărute în întreaga lume încep să constituie nucleul unei noi istoriografii cinematografice.

Investigația istoriografică dezvoltă în epoca ce urmează atît direcția principală de abordare a cinematografului în toată complexitatea sa, cît și o alta, pe verticală, de analiză istoric-monografică a fiecăreia dintre laturile fenomenului studiat. Continuă apariția lucrărilor ample, uneori monumentale, « istorii generale ale cinematografului », « istorii enciclopedice » – toate cu mențiunea « de la origine pînă azi »²⁰. În paralel cu acestea însă literatura de specialitate se îmbogățește cu istorii ale economiei și dreptului cinematografic, ale tehnicii și teoriei, ale presei cinematografice, ale filmului documentar și filmului de animație, cu « istorii în imagini », studii istorice de amploare despre curente și școli cinematografice, cronologii, breviare, « istorii sintetice » și chiar « istorii comparate »²¹.

Apariția școlilor cinematografice naționale, diversificarea producției și extinderea pieței cinematografice au avut ca efect în domeniul istoriografiei – în special după cel de-al doilea război mondial – apariția unei literaturi dedicate cercetării în adîncime a cinematografiilor naționale. Acesta va fi factorul hotărîtor ce va determina o puternică *universalizare* a istoriei cinematografului. Într-un anumit fel, primele istorii ale cinematografului – ce se limitau la unul sau mai mulți dintre marii producători de filme (Franța, S.U.A., Germania, Italia, U.R.S.S., la care se adăugau uneori Suedia și Danemarca²²) – au fost și istorii ale unor anumite cinematografii naționale. Definirea în timp a unui specific național în arta filmului, apariția altor și altor cinematografii dă însă *adevăratul conținut național* studiului de istorie a cinematografiei. Noua etapă este marcată în primul rînd de acele studii de amploare care au tras ultimele concluzii din experiența cinematografului clasic sovietic, au dezvoltat concluzii judicioase pe marginea fenomenului neo-realistic italian, a experienței westernului și burlescului american clasic, au analizat evoluția școlii germane interbelice, au luat pulsul « noului val » și mișcării « furioșilor » englezi²³.

¹⁵ E. Fawcett, *Films, Facts and Forecast*, Londra, 1927; G. Charensol, *Panorama du cinéma*, Paris, 1929; L. Mousirac, *Panoramique du cinéma*, Paris, 1929.

¹⁶ P. Rotha, *The Film Now*, Londra, 1930; *The Development of Cinema*, Londra, 1934; *Movie Parade*, New York, 1936.

¹⁷ D. W. Griffith, *History and Development of Motion Picture*, New York, 1931.

¹⁸ M. Bardèche, R. Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, 1935.

¹⁹ F. Passinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Roma, 1939.

²⁰ În ordinea aparițiilor: G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 6 volume, 1947–1954; R. Jeanne și Ch. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, 3 volume, 1947–1962; L. Fernandez Cuenca, *Historia del cine*, 6 volume, 1950–1954; R. Paolella, *Storia del cinema*, 2 volume, 1956–1966; J. Toepfliz, *Historia sztuki filmy*, 3 volume, 1956–1959; Fr. von Zglinicky, *Der Weg des Films*, 1957; L. L. Ghirardini, *Storia generale del cinema*, 2 volume, 1959; U. Gregor,

E. Patalas, *Geschichte des Films*, 1962; J. Mitry, *Histoire du cinéma*, I, 1967; II, 1969.

²¹ Cîteva repere bibliografice fundamentale: P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, 1946; G. Aristarco, *Storia del teoriche del film*, Roma, 1951; D. Blum, *Pictorial Story of the Silent Screen*, New York, 1953, și *Pictorial Story of the Talkies*, New York, 1958; E. Gianieri, *Storia del cartone animato*, Milano, 1960; R. Jeanne și Ch. Ford, *Le Cinéma et la presse*, Paris, 1960.

²² Chiar în condiția în care producția cinematografică daneză sau cea suedeză nu mai țin pasul cu marile țări producătoare, prestigiul estetic dobîndit de aceste cinematografii în anii lor de glorie obligă istoricii cinematografului să le mențină în cîmpul atenției lor.

²³ Evident, este vorba de contribuția unei ilustre generații de critici și teoreticieni care se impun (chiar dacă unii dintre ei și-au început activitatea înainte de război) abia după 1944, de la Barbaro și Chiarini la Zavattini și Aristarco, de la Basin la Cohen-Séat și Mitry, de la Kracauer la Eisner.

Abia în acest context înnoit lucrări consacrate istoriei cinematografilor din Argentina, Austria, Brazilia, Bulgaria, Cehoslovacia, China, Danemarca, India, Italia, Japonia, Norvegia, Polonia, Ungaria etc. au putut fi mai mult decât simple inventare de producție ale unor cinematografii exotice (« la marginea marii producții » cum se obișnuia să se spună), devenind consemnări ale contribuției specifice fiecărei națiuni la cultura și arta cinematografului mondial.

Pe bună dreptate remarca Sadoul, prefăcând o lucrare sugestiv intitulată *Universul cinematografului*, că sarcinile istoricului modern s-au complicat: « Puteam acum 44 de ani să sintetizăm pînă la cîteva nume primele etape ale cinematografului. De atunci « monstrul » acesta nu numai că a învățat să vorbească, să se exprime în culori, să-și varieze formatele, dar s-a și *universalizat*... Un studiu enciclopedic al cinematografului trebuie să fie azi artistic, tehnic, comercial, financiar, dar și istoric, și aș zice geografic, pentru că orizontul nostru s-a lărgit, din anii '20 cînd se aprecia că numai cinci-șase țări occidentale au contribuit la nașterea filmului, la arta și dezvoltarea sa »²⁴. Lucrările de specialitate încep să se intituleze, în acest spirit, « istorii ale cinematografului mondial », « istorii panoramice » sau « istorii universale ». Acesta însă nu e decât simptomul exterior al unor prefaceri de adîncime. Iată cîteva cifre edificatoare asupra acestui proces: în 1935 Bardèche și Brasillach fac referiri la producția cinematografică din 15 țări. În 1939 Pasinetti se referă la 27 de țări. În 1959 Sadoul oferă date despre cinematograful din 70 de țări²⁵. Pentru același interval de timp se poate urmări felul în care istoricul își lărgeste cîmpul de investigație acordînd mai întîi atenție marilor țări producătoare din Asia (India și Japonia), apoi țărilor europene cu o producție cinematografică constantă (Cehoslovacia, Ungaria, Spania, Polonia); vine apoi rîndul cinematografilor din America de Sud (în primul rînd Mexicul, apoi Brazilia și Argentina) și Africa, iar abia la sfîrșit micilor producții europene.

De la consemnarea statistică (uneori formală) a nivelului producției, la cea filmografică, de la oglindirea întîmplătoare a unor informații de mîna a doua, neverificate științific, împrumutate presei comerciale, se trece treptat la preluarea din surse naționale de seriozitate științifică, la efortul depus de istorici pentru obținerea altor referiri direct de la sursă (în fond formula de mult uzitată în toate domeniile științei istorice, dar foarte tîrziu însușită de istoricii de cinema). Acestea sînt formele prin care universalizarea cercetării de istorie a cinematografului vădește importante mutații în conținutul și metoda sa ca disciplină științifică autonomă. De pe aceste poziții, calitativ noi, cucerite de ceea ce se poate numi « istoria cinematografului mondial », pornind deci de la considerarea pretențiilor de exhaustivitate și de tratare obiectiv științifică a contribuției fiecăreia dintre cinematografiile mari sau mici la dezvoltarea cinematografului mondial, sîntem obligați să întreprindem și analiza noastră referitoare la felul în care cinematograful românesc își află oglindirea în istoriografia mondială de specialitate.

Se pune firesc întrebarea: poate cineva astăzi, pe orice meridian s-ar afla, să cunoască prin simpla cercetare a bibliografiei — și slavă Domnului, au apărut destule cărți de cinema în întreaga lume! — să-și facă o imagine exactă asupra cinematografului românesc și evoluției sale istorice? După părerea noastră răspunsul la această întrebare este categoric negativ. Privit exclusiv prin parcurgerea datelor oferite de cercetarea bibliografiei, cinematograful românesc apare ca un fenomen deosebit de palid, lipsit de tradiții, interes artistic și personalitate, lipsit de vocație, fără o ierarhie a valorilor proprii, neînscriș în cultura românească a secolului și nici în circuitul internațional a celei de-a șaptea arte.

« Popoarele care n-au avut niciodată producție cinematografică încearcă să realizeze filme. Astfel sînt Grecia și chiar și România (s.n.). Poate că le vom cunoaște într-o zi așa cum am ajuns să cunoaștem unele filme cehe și engleze ». Fraza aceasta, singura referire la cinematograful românesc din *Istoria cinematografului* de Bardèche și Brasillach²⁶,

²⁴ *Univers du cinéma*, Paris, 1966, p. 2.

Paris, 1959 (ediția a V-a).

²⁵ În *Histoire du cinéma mondial de ses origines à nos jours*,

²⁶ M. Bardèche, R. Brasillach, *op. cit.*, vol. I, p. 380.

consemna în 1937 atît optica cercetătorilor europeni, cît și nivelul informației lor cu privire la problema ce ne interesează (să reținem însă că aceeași frază va figura identic și în ediția «îmbunătățită» a aceleiași lucrări apărută peste aproape două decenii²⁷). Nici lucrarea lui Passinetti din 1939, nici cea a lui Lo Duca din 1942 nu aduc mai multe sau altfel de repere. A existat fără îndoială un ecou al vieții cinematografice din România în revistele și anuarele corporative europene încă înainte de și mai ales după primul război mondial²⁸, dar după toate aparențele pionierii istoriei cinematografului nu au avut în vedere o prelucrare integrală a periodicelor și în nici un caz o asemenea operație făcută pe toată aria geografică a vechiului continent²⁹. Ca date de circulație privind cinematograful din România înainte de 1945 putem nota doar cele extreme: primele proiecții cinematografice în țara noastră, cele din 1896, consemnate încă de Coissac în 1925 (probabil după corespondența casei Lumière)³⁰, și prezentarea în anii 1939–1943 a unor filme din producția românească la festivalul de la Veneția³¹.

Între aceste limite un mare gol de informație. Ba nu! O referință ciudată la prima vedere, a lui Lo Duca, despre un film de animație românesc, avînd ca erou «un personaj cu bonetă frigiană și cămașă grecească», pare a trimite la filmele lui Aurel Petrescu din seria cu Păcală³². Faptul că unii dintre marii cineaști ai epocii erau originari din România (ceea ce, evident, producea în Occident mai puțină impresie decît lăsau să se înțeleagă în țară revistele cinematografice, cînd abordau această temă) — un Lupu Pick, Mihailescu, De Max, Stroescu, o Maria Ventura, Alice Cocea, Elvira Popescu sau Paula Iliescu —, și că uneori³³ acest lucru era menționat, nu aducea nimic în plus la cunoașterea internațională a cinematografului românesc.

La începutul anilor '50 două importante lucrări de istoria cinematografică, cea a lui Georges Sadoul și cea semnată de René Jeanne și Charles Ford, modifică întrucîtva situația. La Sadoul³⁴ referința foarte săracă se mărginește la *Războiul Independenței* și la cîteva date de piață cinematografică. Neindicînd sursele nu putem depista filiera prin care s-au strecurat destule erori în jumătatea de pagină pe care ne-o rezervă istoricul francez. Mai generoși și, fără îndoială, mai bine informați³⁵, ceilalți doi autori acordă un spațiu și o atenție adecvată cinematografului românesc. Cele cîteva pagini pe care ni le consacră *Istoria enciclopedică a cinematografului* constituie *primul tablou relativ complet și exact al istoriei cinematografului în România*³⁶. Aflăm și aci destule inadvertențe, dar ele pot fi trecute cu vederea sau pur și simplu corectate dacă ținem seama de ansamblul mai mult decît satisfăcător aci și de faptul că acesta a constituit pînă nu de mult principala sursă din care lucrările străine au preluat în anii următori date științifice (evident și erori) privind istoria cinematografului românesc³⁷. Ciudat este însă altceva: pe măsură

²⁷ Ediția a II-a, Paris, 1954.

²⁸ Revistele din Austria și Ungaria, pînă la primul război mondial, apoi cele din Franța și Germania au informat — e adevărat sporadic și uneori eronat — cititorul străin, cu privire la viața cinematografică din România. Filmele românești, bune, rele, au rulat totuși pe ecranele din Austria, Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Germania, Franța, Italia și chiar S.U.A. și în unele cazuri avem confirmarea publicistică a ecoului lor internațional. Din păcate, stringerea tuturor acestor materiale răspindite în revistele și anuarele europene aflate în biblioteci din diverse țări este încă o problemă de îndepărtată perspectivă.

²⁹ Activitatea de despuiere intensă a presei începută de către marii istorici ai cinematografiei abia către sfîrșitul deceniului patru începe să fie valorificată tirziu, după război. Remarcabilă în acest sens munca depusă de J. Mitry și H. Langlois, care sintetizează în cartoteca I.D.H.E.C. de la Paris 175 000 de fișe rezultate din parcurgerea presei franceze și străine din perioada 1906–1960 aflată în bibliotecile franceze.

³⁰ În lucrarea sa, Coissac menționează prezentarea în

august 1896 a cinematografului Lumière în fața familiei regale române. După cum se știe însă, primele reprezentații publice în România au avut loc la București în mai 1896.

³¹ *Țara Moșilor și Bucovina, țara mîndstirilor* (1939); *Noi și Lupii din muntele Surul* (1940); *Odesa în flăcări* (1942).

³² Să fi văzut Lo Duca filmele lui Aurel Petrescu este puțin probabil. Mai curînd reproducerea unui desen sau a unei fotograme în paginile presei par a-l fi dus la formularea citată.

³³ Dar mai niciodată cu mențiunea unei activități cinematografice sau general artistice începute în patrie.

³⁴ G. Sadoul, *op. cit.*, vol. III, p. 302.

³⁵ R. Jeanne și Ch. Ford, *op. cit.*, vol. II, p. 382–386; vol. IV, p. 326. Sursa pare a fi de natură memorialistică, preluată poate prin intermediul presei franceze (vezi în legătură cu aceasta și recenzia detaliată din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 5/1967).

³⁶ Încă înainte ca aceasta să fi fost schițată de cercetătorii din țară, care o vor face abia în anul 1957.

³⁷ Chiar și Sadoul pare a prelua din această sursă datele pe care le folosește în ediția din 1959 a *Istoriei cinematografului mondial*.

ce istoricii francezi se apropie de epoca contemporană, de data apariției lucrării lor, informația în loc să se îmbogățească devine tot mai săracă. În volumul al V-lea al *Istoriei enciclopedice* . . . , cel referitor la cinematografia contemporană, autorii se mulțumesc să noteze: « Mai mult decât pentru perioadele precedente, se poate trece sub tăcere activitatea țărilor balcanice . . . Ce s-ar putea spune despre cinematografia din România dacă nu are decât un documentar inteligent consacrat marelui artist național Ion Manolescu și o comedie agreabilă după Mihail Sebastian, transpusă pe ecran nu fără gust de H. Boroș »³⁸. Refrenuri asemănătoare vom mai întâlni în epocă și la A. Knight³⁹, L. Ghirardini⁴⁰, R. Oertel⁴¹ și la același Sadoul⁴². Oricum, un punct de vedere, pentru că alți autori ignorează total problema: B. Eichsfelder⁴³, L. Chiarini⁴⁴, F. v. Zgliniski și M.T. Poncet.

Ne-ar fi plăcut să consemnăm în deceniul nostru o situație substanțial îmbunătățită. Destui factori ar fi justificat o asemenea speranță. Din păcate realitățile nu sînt cele dorite. Iată-le într-o succintă expunere cronologică: 1961. Trei autori francezi publică o lucrare de panoramă cinematografică despre filmul postbelic⁴⁵. Din cele cîteva sute de pagini una ne este rezervată sub titlul « Didacticismul românesc ». Cîteva fraze amabile despre animația și filmul artistic din țara noastră cu menționarea a trei titluri de filme. În același an, Pierre Leprohon publică primul volum al *Istoriei cinematografului*⁴⁶. În corpul lucrării — 600 de pagini — nici o referire la cinematograful românesc. În cronologiile existente la finele fiecărui volum întâlnim consemnate pentru perioada de pînă la 1944 12 filme românești (nici unul din deceniul patru!) și 4 pentru perioada de după eliberare. 1962. U. Gregor și E. Patalas își publică lucrarea de istoriografie cinematografică considerată de unii ca făcînd parte dintre cele mai serioase și bine informate opere ale genului. În 524 de pagini o singură referire de-a valma: « Producția bulgară e în jur de 10 filme anual, cea românească și mai mică ; în Albania s-a produs în 1959 primul film artistic propriu. Dar despre producția acestor țări nu ne putem face încă o imagine clară »⁴⁷. Aproape identică prezența românească în panoramicul *J'aime le cinéma*, apărut în 1962 la Paris. În același an, *Dicționarul cinematografic* editat de Seghers⁴⁸, nu cuprinde nici un articol dedicat vreunui cineașt român. 1963. *Dicționarul de cinema* al lui Jean Mitry⁴⁹. Nici un articol de interes pentru studiul nostru în corpul lucrării. În tabloul anexă privind evoluția animației mondiale, două dintre filmele lui Gopo. Sadoul nu este nici el mai generos. În *Dicționarul de filme* — 1168 de titluri — un singur specimen românesc: *Pădurea spînzuraților*. În *Dicționarul de cineaști* al aceluiași autor, trei regizori: Ciulei, Iliu și Gopo⁵⁰. Nimic în cartea lui Rotha⁵¹ și nici în cea a Dorei Eusebietti⁵² sau în cea a Penelopei Houston⁵³ care apare în anul următor și nici în cele două volume ale *Istoriei cinematografului* de Paolella⁵⁴ sau în cele trei volume ale *Dicționarului de cinema și televiziune* de

³⁸ Op. cit., vol. V, p. 217.

³⁹ « Ungaria, România și Bulgaria — fiecare are industria ei proprie, deși nici una nu a produs pînă acum vreun film mai deosebit, ori măcar mai interesant pentru cei de peste hotare » (A. Knight, *A Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, New York, 1957, p. 383).

⁴⁰ « În Bulgaria, România (ca și în Albania), cinematografiile naționale au început să prezinte simptome semnificative de vitalitate, fie cu reușite documentare, fie prin filme cu subiect pentru care s-a recurs uneori la regizori sovietici de răsunet (?) » (op. cit., vol. II, p. 1057).

⁴¹ « România n-a posedat niciodată o producție de filme de însemnătate internațională . . . După 1945 a început ca și Cehoslovacia și Ungaria o producție democrat-populară cu filme ca *În sat la noi* și *Mitrea Cocor* de Victor Iliu, care tratează obișnuitele probleme democrat-populare ale eliberării țăranilor de sub dominația boierească și a împărțirii pămînturilor » (R. Oertel, *Macht und Magie des Films*, Viena, 1959, p. 552).

⁴² « Încă foarte inegal, tinărul cinematograf românesc poate în viitor să-și afirme personalitatea » (G. Sadoul,

Histoire du cinéma mondial, ediția a V-a, p. 458). De notat că în cronologia anexată lucrării, cuprinzînd 5 000 de filme, nu figurează nici un film românesc.

⁴³ B. Eichsfelder, *Filmgeschichte in Stichworten*, Hagen, 1951.

⁴⁴ L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo*, Roma, 1957.

⁴⁵ L. Chauvet, J. Fayard, P. Mazars, *Le Cinéma à travers le monde*, Paris, 1961.

⁴⁶ P. Leprohon, *Histoire du cinéma*, I—II, Paris, 1962—1963.

⁴⁷ U. Gregor, E. Patalas, op. cit., p. 381.

⁴⁸ *Dictionnaire illustré du cinéma*, Paris, 1962.

⁴⁹ J. Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1963.

⁵⁰ G. Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes; Dictionnaire des films*, Paris, 1965.

⁵¹ P. Rotha, *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, Londra, 1963.

⁵² D. Eusebietti, *Piccola storia del cinema*, Torino, 1964.

⁵³ P. Houston, *The Contemporary Cinema*, Londra, 1964.

⁵⁴ R. Paolella, *Storia del cinema mutto; Storia del cinema sonoro*, Neapole, 1956, 1966.

Bessy și Chardans apărute pînă azi. Versiunea redusă sub forma unei *Istории ilustrate a cinematografului* a lucrării lui Jeanne și Ford apărută în 1966 nu aduce nici un element în plus față de forma ei din 1951⁵⁵. În același an, *Dicționarul* întocmit de Bellour și Brochier probează o totală ignorare a fenomenului cinematografic românesc⁵⁶. *Cronologia mondială a cinematografului* realizată de Ph. Esnault inserează pentru România pe parcursul a aproape 70 de ani de cinematograf 8 filme (e adevărat dintre cele mai importante. Să fie o întâmplare? Să fie într-adevăr vorba de o selecție?)⁵⁷. Menționarea acelorași 8 filme în cadrul tabelelor istorice și a doi regizori români (Ciulei și Gopo) printre celelalte 765 de nume cuprinse în capitolul « Regizori din lumea întreagă » constituie prezența românească într-o amplă lucrare panoramică apărută în 1967 în Franța⁵⁸. Cele 600 de articole ale *Dicționarului* lui L. Halliwell apărut în Anglia tot în 1967 păstrează însă o totală tăcere asupra cinematografului nostru⁵⁹. În același an, o altă lucrare cu caracter de panoramă cinematografică, cea realizată de Charensol, reține 8 filme românești însoțite aci de cîteva fraze amabile⁶⁰. Pe alt meridian, în Polonia, *Cronica cinematografiei mondiale* se mulțumește să noteze în patru rînduri: « Cinematografia bulgară și cea românească, neavînd tradiții în producția de filme de ficțiune, s-a mulțumit în anii 1945–1950 cu căutarea unor efecte artistice »⁶¹. În fine (poate ca o încununare), se cuvine înregistrată aci și bibliografia internațională de cinema realizată de D. Turconi și T. Bosetto. Lucrarea menționează cărți de cinema apărute în 30 de țări ale lumii. Printre acestea nici o carte apărută în România⁶².

Factor comun pentru toate lucrările menționate pînă aci: nici un fel de mențiune a surselor folosite de autorii care acordă cît de cît spațiu și interes cinematografului din România. Nici măcar indirect nu putem sesiza filiera care să indice preluarea din sursă românească a vreunora din datele folosite de autorii străini⁶³.

Puține — este adevărat —, totuși existente, cîteva lucrări apărute în ultimii ani consemnează o participare românească la elaborarea lor. În aceste cazuri — exceptînd *Enciclopedia spectacolului*⁶⁴ apărută în Italia — cel puțin din punct de vedere cantitativ situația pare să se fi îmbunătățit. *Lexiconul cinematografic* apărut tot în Italia în anii 1958–1967 cuprinde 29 de articole dedicate cineaștilor români (chiar dacă majoritatea au filmografiile incomplete și nu trădează o contribuție istoric-estetică de specialitate)⁶⁵. *Dicționarul de cinema sovietic*⁶⁶ cuprinde numai în primul său volum 26 de articole privind cinematograful românesc, cu date filmografice în general exacte, dar și el sărac în formulări științifice adecva-

⁵⁵ R. Jeanne, Ch. Ford, *Histoire illustrée du cinéma*, I–III, Paris, 1966.

⁵⁶ R. Bellour, J. J. Brochier, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1966.

⁵⁷ Ph. Esnault, *Chronologie du cinéma mondial . . .*, Paris, 1963.

⁵⁸ *Univers du cinéma*, Paris, 1966.

⁵⁹ L. Halliwell, *The Filmgoers Companion*, Londra, 1967.

⁶⁰ G. Charensol, *Le Cinéma*, Paris, 1966.

⁶¹ W. Jewsiewicki, *Kronika kinematografii swiatowej 1896–1964*, Varșovia, 1967.

⁶² *Il film e la sua storia*, Veneția, 1965. Se cuvine să notăm însă aci că singura carte românească de cinema care-și găsește un ecou internațional este *Uzina de basme* de I. I. Cantacuzino (1935), la care R. Oertel se referă deosebit de elocgios, considerînd-o de însemnătate *Dramaturgiei filmului* a lui Urban Gad (*op. cit.*, p. 552).

⁶³ Este de presupus că la originea oricărei mențiuni cuprinse într-o lucrare de seriozitate științifică să fi existat un oarecare temei, o îndepărtată sursă românească. Că toate referințele existente în izvoarele străine merită atenție și studiu (evident foarte serios și circumspect) pentru confirmare sau pentru definitivă lor respingere, ne-au dovedit-o deja cîteva cazuri în care pista indicată de sursele străine (și pe care pînă atunci n-o avusesem în vedere) s-a arătat justă. În 1956, cînd am pornit la stabilirea exactă a datelor

primelor spectacole cinematografice din România, am luat ca prim reper mențiunea lui Coissac și ea ne-a dus acolo unde trebuia . . . Mențiunea confuză privitoare la participarea unui anume Zaharovici și a trupei de la Jignița la realizarea filmului *Războiul Independenței* existentă la Ford și Jeanne, coroborată cu alte surse, ne-a dus la identificarea încercării din 1911 pe care astăzi filmografia a înscris-o la locul cuvenit . . . Pornind de la indicarea Mariettei Rareș ca interpretă a unui film despre Ecaterina Teodoroiu în primii ani de după război, am ajuns la identificarea a două filme realizate în anii 1920–1921 (*Ecaterina Teodoroiu ; Evocațiuni eroice*), pe care vechile filmografii românești le ignorau. Asemenea cazuri, și nu sînt singurele, ne invită la o foarte atentă studiere a izvoarelor străine ale istoriei cinematografului în România, care ne pot oferi încă sugestii interesante.

⁶⁴ *Enciclopedia dello spettacolo*, I–IX, Aggiornamento 1955–1965; Appendice di aggiornamento, Roma, 1954–1966. Doar în cadrul articolului de ansamblu « România » criticul de teatru Florin Tornea rezervă un oarecare spațiu fenomenului cinematografic românesc. În rest nici un articol consacrat vreunui cineașt român.

⁶⁵ *Filmlexikon degli autori e delle opere*, Roma, 1958–1967. Contribuția românească poartă semnătura lui O. Livezeanu.

⁶⁶ *Kinoslovar*, I, Moscova, 1966.

te. Perioada veche a cinematografului românesc este și aci aproape ignorată ⁶⁷. Printre cele 700 de articole ale *Lexiconului cinematografic de buzunar* (german) dedicat artiștilor de cinema ⁶⁸ întâlnim 11–12 avînd ca obiect cineaștii români (trei regizori – Ciulei, Drăgan, Gopo – și opt actori). Și aci nu poți citi, dincolo de nume și filme, un fenomen cinematografic cu evoluția și datele sale proprii de existență. Ceva mai bine stau lucrurile cu *Mica enciclopedie cinematografică* apărută tot în R.D.G., care inserează în general corect și la dimensiuni adecvate fenomenul cinematografic românesc, chiar dacă și aci mai este loc pentru observația istorică de detaliu (mai ales privitor la perioada «veche» a istoriei cinematografului nostru) ⁶⁹. Cele cîteva pagini pe care le dedică filmului mut românesc istoricul sovietic S. Komarov în lucrarea sa apărută în anul 1965 ⁷⁰ stau în întregime sub semnul preluării unor date memorialistice din surse românești nemenționate de autor, fără verificarea lor științifică și fără vizionarea filmelor la care se face referirea ⁷¹. În fine, turul nostru de orizont se oprește la cea mai recentă apariție editorială, *Enciclopedia cinematografului*, apărută în Franța sub îngrijirea lui R. Boussinot ⁷². Aci, printre cele 3 200 de articole, 23 sînt dedicate cineaștilor români și un altul, de amploare, cinematografului din România.

Ne puneam la începutul studiului nostru întrebarea asupra materialului de care dispune cititorul străin pentru a-și face o imagine exactă și nuanțată asupra cinematografului românesc; ne întrebam cum arată această imagine, reconstituită ca un mozaic din ansamblul referințelor întîlnite în bibliografia internațională de specialitate. Cred că acum răspunsul negativ pe care îl formulam mai înainte – dar nu a priori – s-a confirmat o dată mai mult: Nu este vorba doar de ignorare sau de o poziție artistocratică ori șovină față de un fenomen cinematografic considerat minor, periferic ⁷³ sau pur și simplu necunoscut datorită izolării sale, ci și de o imagine incompletă, neexactă, de erori preluate de la lucrare la lucrare sau pur și simplu de fantezii servite cu aplombul autorității științifice.

Nu putem fi atît de absurzi încît, ignorînd situația reală, locul pe care-l ocupă firesc fenomenul cinematografic din România în cadrul cinematografului mondial și istoriei acestuia, să pretindem altceva decît ceea ce avem dreptul: consemnarea aspectelor semnificative, a datelor relevante asupra unui aport original pe care, fără îndoială, chiar și o cinematografie modestă ca a noastră l-a adus la patrimoniul general al celei de-a șaptea arte. În această lumină și în virtutea tendinței obiective de *universalizare* a istoriei cinematografului, credem că este normală exigența noastră față de literatura de specialitate, de a ne afla bine precizat locul pe care-l ocupăm în cadrul dezvoltării cinematografului în lume, și, deopotrivă, insatisfacția constatării unor realități multiplu neplăcute.

Mărturisindu-și mulțumirea de a fi putut, cu prilejul monografiei Lumière, să-și rescrie și să-și modifice unele capitole din *Istoria generală a cinematografului*, Sadoul nota că împărtășește părerea acelor «care spun că toate istoriile cinematografului ar trebui rescrise».

Că cercetarea internațională de istorie a cinematografului, literatura de specialitate străină care prezintă ansamblul fenomenului la scara sa mondială au încă o datorie de onorat

⁶⁷ Cu atît mai ciudat cu cît, după cite se pare, la realizarea lui a contribuit și Arhiva națională de filme.

⁶⁸ J. Reichof, *Filmkünstler*, Leipzig, 1967.

⁶⁹ *Kleine Enzyklopädie.-Film*, Leipzig, 1966.

⁷⁰ S. Komarov, *Istoria zarubejnogo Kino*, I, Moscova, 1965.

⁷¹ În același an apare tot la Moscova o primă lucrare consacrată în întregime cinematografului românesc. Este vorba de studiul Kirei Paramonova, *Kinoiskustvo Rumânskoj Narodnoi Respubliki* (Arta cinematografică a Republicii Populare Române), lucrare bazată pe studiul surselor românești, pe o bună documentare la fața locului, pe vizionarea majorității filmelor și un contact direct cu realitățile noastre cinematografice. În ciuda numeroaselor slăbiciuni ale lucrării (pe larg detaliate în recenzia din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 6/1967, dintre care descriptivismul, limitarea la dramaturgie și uneori doar la fabulă, inconsecvența judecăților de valoare, imaginea eronată

asupra cinematografului românesc dinainte de eliberare rămîn cele mai grave, ea ocupă un loc cu totul aparte în bibliografia internațională a cinematografului românesc și, atîta vreme cît ea reprezintă un act singular și fără reverberații internaționale, am considerat mai firesc să o lăsăm deocamdată în afara analizei noastre de ansamblu.

⁷² R. Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, 1967. Pentru partea românească este menționată colaborarea lui I. Mihăileanu. (Vezi în legătură cu limitele lucrării recenzia din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 1/1969.)

⁷³ În această ordine de idei se cuvine menționată culegerea de articole apărută la Bratislava în anul 1965 sub redacția lui R. Blech, *Panorama svetovej kinematografie*. Cele două pagini acordate cinematografului românesc contemporan sînt doar o înșiruire de titluri și calificative depreciative formulate din goana condeiului.

față de cinematograful românesc, nu mai e nevoie să demonstrăm. Când constăți însă că situația este aproape aceeași, atît pentru istoria mai îndepărtată a cinematografului românesc cît și pentru cea recentă, cînd realizezi că la originea acestei situații se află uneori și materiale redactate în țară (și cînd nu poți să pui totul exclusiv pe seama propagandei defectuoase făcută peste hotare cinematografului nostru ⁷⁴), ești obligat să te raportezi la unele aspecte ale cercetării de istorie, teorie și critică românească de specialitate. Parafrazîndu-l pe Sadoul, « istoria cinematografului mondial nu va fi rescrisă » — în ceea ce ne privește — pînă în momentul în care rămînerea noastră în urmă pe planul istoriografiei cinematografice nu va fi lichidată, iar valorificarea internațională a rezultatelor cercetării românești din acest domeniu nu va fi făcută la nivelul eficienței pretinse de civilizația secolului nostru.

În 1956, la un congres internațional al școlilor de cinema care a luat în discuție problemele animației mondiale, delegatul român preciza că « dacă nu s-a vorbit despre cinematograful și desenul animat din țara noastră, nu este din cauza autorilor raportului (n. n. intitulat *Schița evoluției cinematografului de animație în întreaga lume*), cît pentru că pînă în prezent noi nu am dat informații asupra acestei probleme a cinematografului nostru » (s.n.). Invitați să facă într-o ședință următoare o expunere, fie și informativă, despre cinematograful românesc, expunere « care fără îndoială ar fi utilă atît pentru congres cît mai ales pentru istoricii de cinema prezenți aci », delegații noștri au răspuns evaziv și s-au mulțumit să promită « că dacă în 1957 va fi o nouă sesiune, aceasta va fi în măsură de a vorbi despre filmele noastre, urmînd ca pentru aceasta să trimitem informații » ⁷⁵. Să fi dat de gîndit cuiva întîmplarea aceasta? Cert e însă că în anul următor, pentru participarea la un congres internațional al istoricilor de cinema care urma să se țină tot în Franța, Arhiva națională de filme — atunci recent înființată — realizează un material de ansamblu asupra cinematografului românesc, *prima sinteză științifică de istorie a cinematografului în România* întocmită pe plan intern ⁷⁶. Nu știm dacă acest material a fost susținut de cineva la congresul internațional pentru care a fost pregătit. În orice caz, cei care l-au întocmit, și care dovedeau competență și spirit științific, nu au participat la acest congres de la care așteptau « un stimul pentru munca de cercetare istorică a cinematografului românesc grație sugestiilor privind metodologia cercetării », pe care sperau să le găsească la această întîlnire a specialiștilor din întreaga lume. Ne îndoim chiar că acest material, foarte puțin cunoscut și în România, să fi ajuns cel puțin să fie difuzat istoricilor de cinema din străinătate. Dacă acest lucru s-ar fi întîmplat, sîntem siguri că multe dintre erorile de largă circulație pe plan internațional (și chiar intern) din deceniul ce a urmat ar fi fost evitate ⁷⁷.

⁷⁴ Nu face obiectul studiului nostru, dar e totuși imposibil să nu subliniem și aci contribuția pe care ar adăuga-o acțiunii oamenilor de știință și cultură o propagandă comercială civilizată făcută peste hotare filmului românesc, începînd de la nivelul grafic și redacțional al materialului publicitar și reclamei pînă la inteligența politicii de piață și a acțiunilor întreprinse pentru dobîndirea sprijinului presei străine. Altminteri, așa cum s-a mai întîmplat, nivelul negustoriei noastre de filme nu se întoarce doar împotriva ei înșiși ci și împotriva eforturilor oamenilor de cultură de a deschide drum larg filmului românesc în lume.

⁷⁵ *Le Cinéma d'animation dans le monde*, Paris, 1956, p. 42—43.

⁷⁶ *Notes pour une Histoire du cinéma roumain*, București, octombrie 1957. Material pregătit pentru Congresul Biroului Internațional al Cercetării Istorice (B.I.R.H.C.) al Federației Internaționale a Arhivelor de Filme, care a avut loc la Paris între 30 octombrie și 4 noiembrie 1957. Se pare că materialul a fost redactat de către Victor Iliu.

⁷⁷ Din documentele aflate în arhiva A.N.F. (fond. Corespondență F.I.A.F.) rezultă că încă din 1956 Federația propunea arhivelor cinematografice din întreaga lume o temă generală de cercetare în domeniul istoriei, « un raport asupra începuturilor cinematografului pe teritoriul propriu între 1895

și 1900 », pe considerentul că « dacă în țările în care începuturile au fost foarte importante s-au făcut deja multe cercetări, pentru celelalte țări există relativ puține informații și o documentare completă ar fi de valoare inestimabilă pentru istorici ».

În 1957, F.I.A.F. poartă o intensă corespondență cu Arhiva noastră pe tema participării la Congresul istoricilor de cinema « cu un raport, rezumat al istoriei cinematografului național ». În recomandările Federației (corespondența e semnată de H. Langlois, directorul Cinematecii franceze, pe atunci secretar general al F.I.A.F.) se arată că « e vorba de a permite să se obțină cu ocazia congresului o *schemă universală a situației și istoriei producției naționale* din fiecare țară, pentru a da o idee asupra etapelor, liniilor directoare și evoluției producției, cu numele principalilor regizori și titlurile filmelor tipice, data realizării lor, într-un cuvînt să fie aduse primele elemente, permițînd să se stabilească prin ansamblul raporturilor o *situație universală a istoriei cinematografului* » (s. n.).

Corespondența consemnează « speranța de a putea trimite în timp util materialul românesc — studiu și fotografii », regretul Arhivei române de a nu putea participa cu o delegație și expedierea (document nedatat, în copie și fără confirmare a primirii) a circa 100 de exemplare pe adresa Cinematecii

În același an — 1957 —, Centrul Experimental al Cinematografiei de la Roma solicită pentru întocmirea *Lexiconului cinematografic* recomandarea unuia sau mai multor specialiști români cu care să contracteze redactarea articolelor privind cinematograful românesc (eventual — propuneau italienii — publicarea unui anunț în presă, care să solicite o colaborare de specialitate cât de amplă). Durează șase luni desemnarea a două persoane pentru « alegerea și redactarea materialelor » și încă șase luni în care « experții » desemnați nu dau nici un semn de viață. În fine, la 13 luni de la prima solicitare, redacția *Lexiconului* confirmă primirea din partea Arhivei naționale de filme a unui material. După toate aparențele, acesta nu aparținea nici experților desemnați, nici directorului instituției care semnează contractul cu redacția italiană și nici, evident, persoanei care semnează colaborarea românească la *Lexicon*. Așa se face că primul « expert » român în problemele istoriei cinematografului, pentru a cărui depistare s-au străduit 13 luni trei instituții de importanță republicană, a rămas. . . anonim ⁷⁸.

Au trecut mai bine de 10 ani de la aceste trei, să le zicem « întâmplări ». Le credem însă suficient de elocvente pentru a ne explica de ce în anii '50 istoricii de film din străinătate știau mai mult despre filmul românesc al anilor '20 decât despre realizările noii cinematografii socialiste din România.

Au trecut ani în care condițiile cunoașterii cinematografului nostru în lume au devenit altele, mult mai fericite. El și-a câștigat galoanele în întâlniri internaționale, dobândind o recoltă de premii de tot felul în festivaluri cinematografice din America de Sud, Asia și Australia, din Orientul Apopiat și cel Îndepărtat, ba chiar și din Europa. Delegații de cinești și critici români participă la marile manifestări internaționale, iar țara noastră găzduiește vizitele unor cinești și istorici de cinema din întreaga lume, sosiți fie în cadrul festivalurilor naționale și internaționale pe care le organizăm, fie — după cum o mărturisesc întotdeauna — pentru a cunoaște cinematograful românesc. Avem o revistă de specialitate, de reală ținută culturală, un detașament de critici deosebit de activi, o instituție specializată în problemele arhivisticii și documentării cinematografice și, în fine, cercetători ai unei discipline științifice noi — *Istoria cinematografului în România*. Manifestări internaționale de specialitate precum « Conferința istoricilor de cinema din țările socialiste » (Budapesta, 1966) sau « Colocviul istoricilor de cinema — Repino, 1967 » au avut și oaspeți din România. Activitățile de cercetare inițiate de Federația Internațională a Arhivelor de Filme (F.I.A.F.) cunosc un permanent sprijin din partea Arhivei noastre. Istoricii noștri de cinema au început să intre în relații profesionale cu cercetătorii din alte țări.

Ce face însă ca toți acești factori de conjunctură favorabili să nu creeze augurii fericite sub a căror zodie istoriografia cinematografică românească să-și aducă din plin contribuția la cunoașterea peste hotare a fenomenului nostru cinematografic?

Mai întâi este vorba de o rămânere în urmă față de nivelul la care a ajuns cercetarea în alte țări. Ungaria, Polonia, Cehoslovacia dispun deja de una sau mai multe istorii ale cinematografulor naționale, de filmografii complete ale cinematografului lor de ficțiune, de o prelucrare științifică a fondului lor arhivistic național. Pentru a atinge acest nivel, cu forțele actuale și contînd pe o bună coordonare a eforturilor, nouă ne vor mai trebui cel puțin trei ani.

Cel de-al doilea factor care explică situația menționată este cel referitor la atmosfera dezbaterii științifice și de creația din domeniul la care ne referim. S-au făcut, este adevărat, pași importanți în atragerea către cercetarea științifică a cât mai multor forțe capabile să o dezvolte și credem că s-au obținut destule rezultate pozitive. Sesiunile de comunicări, investigațiile monografice din județele țării concretizate în studiile care se adună la Arhivă, volumul de studii aflat sub tipar (realizat de Institutul de istoria artei în colaborare cu Arhiva) etc.

franceze. Unde au ajuns aceste materiale a căror primire nu a fost niciodată confirmată nu știm însă. Ecoul lor nu-l întâlnim în nici una din lucrările de specialitate apărute după 1957 în vreuna din cele 31 de țări reprezentate la congres de către « cei mai mari istorici . . . care au prezentat rapoarte detaliate despre istoria cinematografului lor național, oferind numeroase informații necunoscute celorlalți participanți »

(F.I.A.F., *Bulletin d'Information*, nr. 13/1958).

⁷⁸ Există suficiente argumente care ne fac să atribuim acest material, ca și cele trei sinteze privind istoria cinematografului în România, realizate tot la Arhivă în anii 1959—1962 (tot desemnate și de uz intern), aceluiași neobosit și modest D. Fernoagă, căruia istoria cinematografului și arhivistica cinematografică românească îi datorează foarte mult.

probează reușite care ne încurajează a persevera pe același drum. Din păcate, în timp ce această muncă este mult prea puțin valorificată (nici măcar în publicațiile interne ale Arhivei) și poate profitându-se de dorința firească de a face din studiul istoriei cinematografului în România o disciplină « deschisă », dinamică, ferită de speciozitate sclerozantă, unele manifestări diletante recidivează, atît pe plan intern, în publicistica noastră (uneori chiar în cea de specialitate), cît și pe plan extern, în presa străină, dar și în lucrările de referință apărute peste hotare. Istoria cinematografului românesc a scăpat cu greu de bolta copilăriei sale « istoria din memorie » și de presiunile exercitate asupra cercetătorilor pentru atestarea unor simple afirmații drept adevăruri științifice. Acum — dacă toată lumea se pricepe la cinema, de ce nu s-ar pricepe toată lumea și la istoria cinematografului ! — par a reînvia vechile pericole în forme noi. Locul cazurilor de « memorie infailibilă » din trecut îl iau azi istoricii improvi-zați ⁷⁹. O asemenea situație delicată, cu implicațiile ei foarte periculoase pentru cunoașterea filmului românesc peste hotare, dar și pentru însăși afirmarea ca disciplină științifică autonomă a istoriei cinematografului în România, cere o angajare responsabilă în slujba adevărului științific, o atmosferă prielnică dezbaterii, în care cercetători studiosi și împătimiți adevărului să-și spună cuvîntul competent, răspicat. Nu poate nimeni cere redacțiilor de tot felul — mai ales acelor care cultivă pitorescul, exoticul — să aibă o competență universală. Intervenția promptă în replică a specialistului, atunci cînd este cazul, poate însă crea acea situație în care redacțiile se vor simți mai responsabile față de tot ceea ce publică, iar diletanții mai puțin dispuși să se exhibeze.

Cea de-a treia cauză care influențează în sens negativ afirmarea internațională a cercetării de istorie a cinematografului românesc și, implicit, cunoașterea lui peste hotare este nivelul inadmisibil la care se face valorificarea muncii de cercetare. Nu ne referim aci la lucrările care zac în sertare datorită lipsei de spațiu tipografic, din indolența autorilor sau datorită neadecvării lor la exigențele publicistice, ci în primul rînd la acele lucrări care vād lumina tiparului. Astfel, o muncă științifică de mare valoare ca aceea desfășurată în cadrul Arhivei naționale de filme — activități filmografice complexe concretizate în fișe filmografice, bibliografii cinematografice, filmografii, cataloage, repertoare, dicționare — nu-și va putea dovedi nicicînd eficiența dacă va continua să se mențină la nivelul primitiv al condițiilor grafice actuale. Eficacitatea cercetărilor, a strădaniilor depuse de Institutul de istoria artei și de Arhivă, de cei preocupați de studiul istoriei cinematografului în România, nu se va fi dovedit și nu va căpăta ecou nici în lucrările de specialitate din străinătate atîta vreme cît literatura autohtonă rămîne în acest domeniu încă sărăcăcioasă, participarea la dezbateri internaționale aproape nulă.

Stadiul actual al cercetării de istoria cinematografului în România, forțele materiale și umane de care putem dispune azi în acest domeniu ne permit, credem, să formulăm exigențe superioare în domeniul adîncirii și accelerării investigației, pentru a recupera decalajul existent față de cercetarea din alte țări. Dar ele ne obligă și la o valorificare superioară a rezultatelor muncii noastre, de pe pozițiile active ale exigenței și autoexigenței, evitînd recidivele diletantismului și ale superficialității, mai ales atunci cînd este vorba de contribuții la lucrări menite unei largi circulații internaționale. Consecvență unei asemenea poziții, istoriografia cinematografică românească și critica noastră de film vor putea să contribuie substanțial la difuzarea în întreaga lume a rezultatelor valoroase dobîndite în practica muncii de fiecare zi și, prin aceasta, la crearea unei imagini adecvate tradițiilor și perspectivelor cinematografului românesc.

⁷⁹ Tipul acesta de diletant, care niciodată nu-și citează sursele, nici nu și le verifică, ajunge la situația în care, în incompetența sa, repune în circulație, cu toată seriozitatea

sa mimată, date lansate altcîndva de istoricul « din memorie » și pe care între timp cercetarea științifică autentică le-a dovedit ca false.

CAZIMIR BELCOT

(1885—1917)

de OLGA FLEGONT

A fost o figură cu totul aparte în teatrul românesc. Era un solitar, dintre puținii și tineri « hipnotizați de orizonturi »¹, intelectuali căutători și născocitori de nou ce vor reprezenta în arta scenică de la începutul secolului al XX-lea curentul modern: Petre Liciu, A. Davila, Petre Sturdza, Ion Livescu. Nu aparțineau boemei autohtone; fără resentimente totuși, a rămas în afara ei.

Tatăl actorului, Mihail Belcot, era originar din Lorena, iar numele este francez. Armurier, a luptat la Solferino și Magenta, în războiul pentru independența Italiei, și la Plevna, Nicopole și Vidin, în războiul pentru Independență din 1877—1878. În 1883 a obținut cetățenia română². Pentru familie, acest bunic și fiul lui, « unchiul » Cazimir, erau personalitățile centrale. Războiul și teatrul reprezentau peregrinajul pe alte meridiane, aventura. Isprăvile vânătoarești, prietenii de taclale, cîinii de vânătoare, muzica militară care cînta în chioșc, pe bulevard la Ploiești, farsele jucate călugărilor de la mănăstirea Ghi-ghiu, casele în care locuiseră generalii ruși în 1877, povestirile despre bătălii din alte timpuri și de pe alte meleaguri au fost decorul și atmosfera în care a copilărit Belcot. Învăța foarte ușor și și-a trecut bacalaureatul în 1903, la liceul Sf. Petru și Pavel din Ploiești. Cei de acasă erau strîmtorați, țineau copii de școală în gazdă; el ar fi vrut să facă teatru, dar este nevoit să urmeze Facultatea de drept și pentru a se întreține se angajează funcționar la poștă. Pe ascuns, fără știrea părinților, s-a înscris și la Conservator. Mîncă la prînz « o bucată de pîine și măsline de 10 bani », dar era elevul prețuit al maestrului Nottara și i se prevedea o carieră strălucită în comedie³. În 1907, după un succes răsunător în Orlando Orlandi din *Necinsteții*, de Bracco, după un Iago neașteptat la Grădina Ambasadori, este angajat de A. Davila la Teatrul Național din București⁴.

Studiază foarte mult, metodic, sistematic. Într-un caiet intitulat *Critica*, păstrează extrase din cronicile dramatice care se referă la realizările lui; pedant, extrem de meticolos, cu exigență, dar sigur de sine, face o adnotare la o critică pe care i-o aduce Bacalbașa, și anume că în Logofătul Bașotă din *Răzvan și Vidra* « interpretarea nu a fost egală »:

¹ Ion Livescu, *Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, București, 1925, p. 35.

² *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ms., din dosarul Belcot Cazimir, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale ». Manuscrisul aparține lui Constantin Belcot, nepotul actorului, și este datat: 9 mai 1962.

³ « Făcea parte din acea nesfîrșită procesiune de oameni, cari cu prețul vieții vor să ajungă acolo unde simt marea chemare... Se va fi văzut poate, mincind pe cheiul Dimboviței, la ospătăria comunală, unde Nottara reușise cu mari

stăruinți să-i facă posibilă intrarea și de unde se vedea asvîrlit ori de cîte ori se schimba guvernul »... (cf. Alfred Moșoiu, *Cazimir Belcot*, în *Rampa*, București, 1919, an. II, nr. 494, 1 iunie).

⁴ *Tabloul nr. 8. Artiștii stagiari cari au mai puțin de 15 ani de serviciu în Teatrul Național*, alcătuit de arhivarul teatrului, V. Paclurea, la 19 mai 1910; Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, an. 1910—1911, dosar. 39 (17), fila 30 v. și 40 r.



Fig. 1. — Cazimir Belcot (1907).

« Criticul nu cunoaște bine piesa. Logofătul din piesă are două poziții sociale și deci două interpretări neegale; deci interpretarea a fost conformă rolului și deci egală »⁵. Încă din tinerețe, în jocul lui Belcot sînt relevate două elemente dominante care vor deveni cu timpul constantele artei sale: masca și intonația; « figura de o mobilitate uimitoare » în Pristanda, ori « masca fină și interesantă » a lui Zganarel din *Doctorul fără voie*, ori aceea « foarte prețioasă » a lui Harpagon, cu care își fermecase criticii în examenele de conservator, ori grimele « cari sînt cam crude » în Postum, și pe de altă parte « o fineță de interpretare surprinzătoare », « arta nuanțelor fine și a intonațiunilor de un comic irezistibil », vocea care are « intonații extra-burlești »⁶.

Admirabil desenator, cunoscător de limbi străine, mare amator de poezie și de muzică — s-au păstrat desene de familie în cărbune, din 1900, și caietele lui de monoloage, caietele de rime⁷ —, Belcot desenează, traduce, ține un jurnal, și la 25 de ani începe să învețe limba engleză și pianul, după ce, încă din adolescență, cînta și improviza la piculină și la flaut⁸. Cînta și cuplete, și a imprimat chiar cîteva discuri, pierdute acum. Era prieten cu George Ranetti, în a cărui farsă, *Romeo și Julietta la Mizil*, avusese un succes de pomină, și care scria adesea despre el în *Furnica*: « ... Vine unul lung și slab ca un pișcot, / Țsta e

Dl. Belcot ». Era prieten și cu Tănase, căruia îi găsește « costumul » de scenă, celebrul sacou în carouri și crizantema albă, îi scrie cupletele de debut cu « o fărîmă de peniță vioaie, cu muzica improvizată tot de el, pe reminiscențe », și îi dă lecții ce iscau « conflicte în care artistul reprezenta pedeapsa și d-l Tănase suprema modestie »⁹. Tot pentru el traduce, împreună cu R. Orchis, cîteva operete. Belcot era strîmtorat; dacă Livescu compune *Floarea din Firenze* sau dacă Sturdza traduce dramele lui Ibsen din pasiune sau din veleitatea de a realiza și altceva, ceva în plus, lui, pe cînd era ministru, Delavrancea îi trimitea bilete gratuite de clasa I pentru călătoriile cu trenul, și el le primea.

A fost totuși un revoltat, foarte mîndru, pierzînd fără să stea în cumpănă beneficii, avantaje, neîmpăcat, răbdînd și așteptînd, încă din școală, și mai tîrziu în teatru¹⁰;

⁵ Caietul *Critica*, intitulat astfel de Cazimir Belcot, ms., din dosarul Belcot Cazimir, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale »; cronică lui Iancu Bacalbașa apăruse în *Epoca*, din 10 octombrie 1907.

⁶ Cronici apărute în anii studenției (1905–1906) și în primul an la Teatrul Național (1907), păstrate de actor în caietul *Critica*: Țara, 21 iunie 1905, *Universul*, din 30 mai 1905 și 1 iunie 1906, *La Roumanie*, din 25 august 1907, *Adevărul*, din 2 octombrie 1907, *Semăndătorul*, din 6 octombrie 1907, și *Convorbiri literare*, din 15 octombrie 1907, aceasta din urmă semnată de Mihail Dragomirescu.

⁷ Sînt caiete de dictando, caiete de școală în care actorul adună frînturi de versuri compuse la întîmplare și serii de rime: « Biliargiu, / tablagiu, / sunt neîntrecut, / chiuangiu, / zavrăgiu, / sunt de temut », și altele asemenea; cf. Caietul manuscris cu nr. înreg. 454, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

⁸ « Organizase o orchestră de cameră, în care el cînta, la pian și dirija, Oreviceanu la flaut și unchiul Emil bătea toba într-un dulap... »; *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 7.

⁹ Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 24.

¹⁰ « Odată nu era de acord cu unul dintre conducătorii Naționalului, fiindcă acesta nu se pricepea în treburile teatrului și ocupase locul numai prin politică. De aceea, la o serbare, avînd de recitat fabula *Boul și vișelul*, a salutat publicul și a început, fixînd loja direcției, unde era acel nepriceput conducător, zicînd: *Un bou ca toți boii, de soartă-ajutat*... Mulți din sală au înțeles aluzia și la sfîrșit l-au răsplătit cu aplauze furtunoase » (cf. *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 8). Pe urmă, vreo doi ani, n-a jucat decît ce mai jucase, ținut în loc, nemaiaCORDîndu-i-se roluri noi.

tăios și ironic chiar în actele oficiale, când cere să joace mai mult, el, care are «un brevet de calfă distinsă, aproape maestru», și a ajuns societar «fără intervenții». . .¹¹. Nu era o revoltă din prea plin, liberă, revolta boierească, cu biciul în mână, a lui Neculai Luchian; era o răzvrătire amărîtă, săracă și singuratică, pentru o mîndrie înghețată, de unul singur, împlinită înlăuntrul, pentru sine.

Căuta prietenii de preț: Davila, Pompiliu Eliade, Nottara, Liciu, Iorga, prietenii în care dragostea se amesteca cu admirația; loialitatea lui era perfectă¹². Solitar, încerca totuși atracția protipendadei intelectuale și aristocratice, a marilor spirite și a marilor familii. Fără să fie cu totul acceptat în mediul actorilor intelectuali proveniți din bune familii, nefind «de-ai lor», trăia în preajma lor, cu satisfacția de a le fi egal în forță artistică și cu mîndria de a nu le solicita omagiul, primit fără să fi fost cerut. Tăcut, încăpățînat, închis în el însuși, izolîndu-se fără pic de spirit gregar, își păstra o libertate absolută față de moda și stilul breslei actoricești, fără să poarte și fără să recunoască «semnele» breslei, și cu tot «ursuzlîcul lui obișnuit»¹³, se bucura de o nemaipomenită popularitate, adorat de toată lumea¹⁴. O prezență proaspătă, un original care abdicase de la moravurile, deprinderile și apucăturile breslei, care avea principii morale, înfrîinate, trăind cu o devoțiune nespūsă față de familie¹⁵, și care se relaxa în casa lui, la o cafea, jucînd domino cu prietenii¹⁶, drămuindu-și forțele: era un om debil.

Belcot a murit pe neașteptate, de tifos exantematic, în timpul războiului. Cu cîteva minute înainte de a-și părăsi casa, scrie în grabă un testament și pleacă singur la spital. Lăsa tot ce agonisise surorilor și nepoților, iar flautul și piculina unui prieten, ca să-și aducă aminte cu veselie de el. E un testament scris cu un ochi plîngînd și altul rîzînd¹⁷. Murea un «mare copil, a cărui gingașă naivitate și candoare sufletească contrasta atît

¹¹ Ciorna scrisorii trimise directorului Teatrului Național, Pompiliu Eliade, în 1914; cf. Caietul manuscris cu nr. înreg. 454, . . . fila 14 și 17.

¹² În primăvara anului 1914, o cerere de «mărire a apun-tamentelor», semnată de toți marii actori ai Teatrului Național, este adresată Directorului general al teatrelor. «Cu rezerva primei fraze», semnează Belcot; iar această primă frază este: «Față de deficitul enorm cauzat de administrația imprudentă a d-lui Alex. Davila care a provocat. . .»; Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, an. 1913—1914, dosar. 31 (29), fila 9—10.

¹³ A. I. Cobuz, *Artistul Belcot în Bucovina*, în *Rampa*, București, 1913, an. II, nr. 501.

¹⁴ «... Cînd unchiu avea rol în piesa jucată venea la noi în lojă, însă sta în fund, spre a nu fi observat de public, care — zicea el — și-ar fi pierdut impresia personajului interpretat de el. Galeria îl adora și aplauzele începeau de cum pășea pe scenă»; *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, . . . fila 11—12.

¹⁵ În 1866, Mihail Belcot se căsătorise cu Iosefina Tocler; dintre cei 14 copii pe care i-au avut, au rămas mai mult timp în viață: Albert (1869—1953), Iosefina (1875—1944), Wanda (1881—1928), Emil (1883—1955), Cazimir (născut la 14 aprilie 1885, mort la 29 mai 1917), Amelia (1895, trăiește și azi). Legăturile dintre membrii familiei Belcot erau neobișnuit de afectuoase. «Îmi da și mie multe sfaturi», își amintește Constantin Belcot: «1. să înveți nu atît pentru note, cît spre a ști cît mai mult; 2. să te gin-dești bine la ceea ce vrei să faci și apoi să ai o voință de fier la îndeplinirea acestora; 3. să ții sus steagul familiei»; *ibidem*, fila 14.

¹⁶ «Unchiul era un om sobru, chiar părea retras. Nu făcea chefuri și pe la *Terasă* trecea numai puțin. Nu era lcheltuitor și avea bani la bancă. Cînd era liber lucra de]

zor la traduceri și eu îl urmăream tăcut. Uneori juca și el domino cu unchiul Emil, cu dr. I. Oreviceanu, farmacistul G. Hotăranu (fratele d-rului Oreviceanu), farmacistul Amalia Vereanu, farmacistul Natalia Vasilescu și farmacistul Ilie Brumușescu. Povesteau și beau cafele schwarz»; *ibidem*, fila 14.

¹⁷ «Fetelor,

Dacă mor, să deschideți capacul pianului unde sînt pedalele și căutați în stînga, unde sînt coardele groase, căutați bine că nu se vede și veți găsi un fel de pachet. Sînt în el 7 500—7 600, pe cari i-am ascuns de frica nemților. Mai am la Buzescu 6 000 de franci. Chitanța se găsește în geamantanul turtit de sub patul din Elisabeta 62, pianul e tot acolo. Mai am 1 000 de franci la Emil, dar să fie sănătos și să nu-i mai cereți. Lucrurile le împărțiți cum vreți. Din banii aceia mă îngropați, de se poate ortodox. Restul să i-l dați lui Albert să împartă el așa cum crede. D-zeu să vă dea vouă mai mult noroc; iertați-mă dacă v-am supărat cîteodată și mai dați din cînd în cînd pe la cimitir. Camara-zilor de la teatru și camaradelor spuneți-le că am murit făcîndu-mi datoria. Lui Albert, Anetei, lui Ticu, lui Gicu, lui Emil, Milii, lui Săndel spuneți-le dorul care mi-a fost de ei. Lui Ticu îi las inelul meu de aur, iar lui Gicu butonii mei de aur. Lui Buzescu îi dau flautul și piculina ca să ridă cînd și-o aduce aminte de mine. Margaretei îi las pianul. Dzeu cu bine, C. Belcot. Scrisă în patul meu din Paleologu 4 bis înainte de a mă duce la Colentina, azi 25 mai 1917.

P.S. Plătiți-mi chiria pe o lună Dlui Argezei. Alte datorii dacă nu poartă iscălitura mea nu recunoașteți».

Și pe plic: «Să o deschideți (numai) imediat ce mor și să vă duceți în Elisabeta 62 scara B.»; cf. Scrisoarea-testament a lui Cazimir Belcot către surorile lui, ms., dăruită de Constantin Belcot Muzeului Teatrului Național «I. L. Caragiale», nr. înreg. 433.

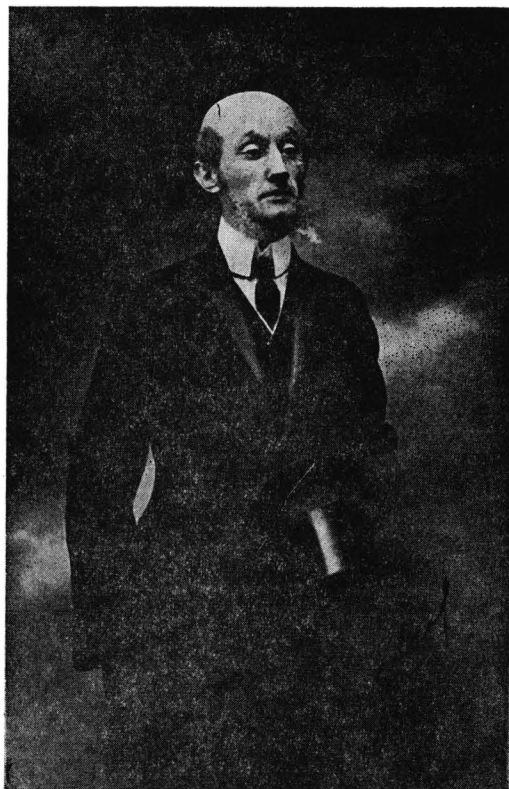


Fig. 2. — Merviel, în *Necunoscuta*, de Al. Bisson (1910).

Fig. 3. — Chrisostomos, în *Chemarea codrului*, de G. Diamandy (1913).



de puternic cu inteligența sa scînteietoare, cu spiritul și verva-i spontană... »¹⁸, pentru Aristide Demetriade « prietenul cel mai om dintre actori »¹⁹.

« Era un băețel nalt, slab, subțire, sfios, cu un fir de voce, dar viu, nervos, simțitor la culme »²⁰, prin 1906, cînd începuse să joace teatru. Și mai tîrziu, « înalt, slab, subțire, cu ochi negri, vioi și inteligenți într-o figură mică, aproape feminină, Belcot, tăcut și modest de obicei, prin sinceritatea și naturalul jocului său captiva numaidecît atenția publicului, cu hazul său firesc și darul de observație cu care realiza pe scenă tipuri pe care publicul le adopta imediat. Ieșind de la teatru îi auzai aruncîndu-și unul altuia cîte o exclamație de a lui Belcot, cum de la operetă vezi ieșind adeseori publicul fredonînd motivul muzical care i-a rămas mai ușor în ureche și îl persecută neîncetat »²¹. Belcot a jucat sub semnul aceleiași zodii, venite din vechi, *imitarea naturii*, ca toți actorii de la noi pînă între cele două războaie mondiale, cînd și alte semne se înscriu în « zodiac ». Și totuși, cîteva premise vin să schimbe substanța acestui postulat inițial. Pe lîngă mărturisita admirație pentru Novelli și reprezentațiile date de trupa lui, Cazimir Belcot se cufundă cu pasiune și în cercetarea unei inedite surse și școli: arta marilor artiști ai filmului mut²². A călătorit foarte mult în străinătate; acest « rege al rîsului » vizitase aproape toată Europa și « își pusese în gînd să viziteze America și Indiile »²³. Cunoscînd la perfecție limba germană, frecventează mai ales teatrele din Berlin, Viena, Dresda, München, « să văd și eu cam cum se petrec lucrurile în lumea teatrală din streinătate, și să trag o părticică de folos »²⁴. În 1910 pleacă la Berlin pentru spectacolele montate de Max Reinhardt la Deutsches Theater: « Mă mulțumeam să admir. N-aveam atîta bucurie ca să mă bucur de ce vedeam și parcă-mi venea să plîng de

¹⁸ N. Soreanu, *Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 6.

¹⁹ Ar. Demetriade, *Cazimir Belcot. Cu prilejul aniversării morții lui*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 6.

²⁰ P. Sturdza, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 7.

²¹ Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 269.

²² Artistul *Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 13—14.

²³ George Scioșteanu, *Cazimir Belcot*, în *Universul literar*, București, 1929, an. XLV, nr. 29, 14 iulie, p. 451. Împreună cu R. Orchis, tovarășul lui de călătorii, « acest fanatic al artei sale » vizitase « Viena, Innsbruck și Tirolul într-o vară, Münchenul, Nürnbergul, Bayreuthul, Strassbourgul și valea Rinului în cea următoare, Elveția, nordul Italiei și Parisul în 1912, Praga, Dresda, Berlinul, Copenhaga și Suedia în 1913... » (cf. R. Orchis, *Prietenul meu Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 7).

²⁴ Raportul lui Cazimir Belcot, din 26 ianuarie 1912, către Direcția generală a teatrelor, ms., în *Dosarul nominal. Anul 1910—11. Cazimir Belcot*, nr. 165/910—11, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale », nr. înreg. 544.

necaz văzînd atîta armonie și adevăr în tot ce se făcea»²⁵; entuziasmul este dublat de reacția unui temperament foarte sensibil. Același *Caju*, cum îl alintau prietenii, care «povestea, cu ironia lui sentimentală și cu gingașa-i naivitate și nevinovăție, impresiile din timpul unei noi zile pierdute... nimicul cotidian variabil, din care știa să facă un obiect cu stil»²⁶. Scrie, povestește, rezumă ce a văzut cu meticulozitatea care-l caracteriza, și conchide, comparînd involuntar, asupra «modalităților» artei actoricești: «... Pe scenă vedeam oameni cari vorbeau omenește în piese de costum și cari se mișcau omenește. Nu erau personajii de carton, cari să ia ici cutare poză, colo să ție capul așa și dincolo piciorul așa... Doamne păzește!»²⁷.

Încerca rezolvări noi, experimentate organic, cercetate logic, pentru vechi tipare tradiționale de interpretare. Joacă pe Polonius ca pe un curtean intrigant, mărginit, rătăcit într-o acțiune pe care n-o mai poate înțelege ori stăpîni, de loc comic. Venea după Iancu Niculescu în rol și este foarte aspru criticat; rupe ziarele și exclamă: «Și totuși eu am interpretat foarte corect și așa voi continua»²⁸. Și așa continuă. Belcot se numără printre cei ce aduc perspective noi în atmosfera aceluia baroc sfîrșit de secol XIX, care se prelungise pînă tîrziu. Oricum, el trăia totuși într-un climat teatral moștenit, iar distincția intelectuală și rafinamentul artistic nu erau dominante nici pe departe în arta teatrală a epocii²⁹. Vitalitatea însă este întotdeauna prolixă și impură.

«Cînd studia un rol... era cu totul absorbit de personaj, trăind viața lui. Așa devenise aproape bolnav cu *Bolnavul închipuit* al lui Molière...»³⁰. Tudor Arghezi căutase cîndva să pătrundă tainele laboratorului lui de creație, unde, printr-o subtilă și neștiută alchimie, devenea altul, cu fiecare

²⁵ Din *Caietul-jurnal* al lui Cazimir Belcot, ms., 1910; cf. dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național «I. L. Caragiale».

²⁶ Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1917, an. I, nr. 4, 7 iunie, p. 6.

²⁷ Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcția generală a teatrelor, ms., în *Dosarul nominal. Anul 1910-11. Cazimir Belcot*, nr. 165/910-11, ... fila 21.

²⁸ *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 12-13.

²⁹ «Chiar dacă și pe viitor Ofelia nu s-ar deosebi întru nimic de contesa Rutland din *Contele Essex*, chiar dacă Polonius n-ar înceta să fie cam vulgar (căci în concepția shakespeariană nu e tocmai așa), chiar dacă fantomei i-ar troncâni cismele mai rău decît la reprezentația trecută, și chiar dacă s-ar păstra traducțiunea de astăzi, în care versurile lui Hamlet aduc aminte pe acelea ale lui Rică Ventureanu, și s-ar continua nesuferitul obicei ca, în mijlocul scenei, Regele să-și ia bereta, spre a saluta publicul care aplaudă, iar Regina, după scena portretelor, să ridă să se prăpădească făcînd ploconeli pentru același motiv — această extraordinară dramă tot ar trebui să fie dată și redată la teatrul nostru» (cf. Mihail Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 17-18).

³⁰ *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 12.

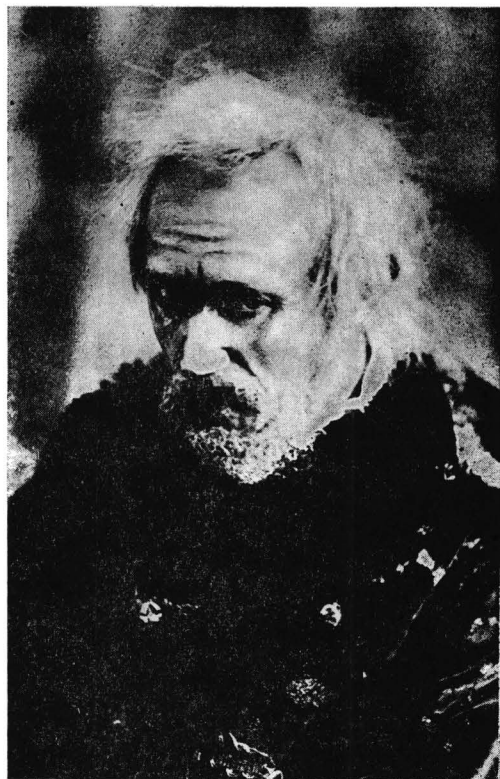


Fig. 4. — Doctorul Cesena, în *Apus de soare*, de B. Șt. Delavrancea (1910).

Fig. 5. — Cu Eugenia Ciucurescu, în *Mișu*, din *Romeo și Julietta la Mizil*, de George Ranetti (1910).





Fig. 6. — Kir Iani Avdelas, în *Lipitorile satelor*, de Alecsandri (1910).

Fig. 7. — Cu Alexandru Mihalescu, în *Don Mendo Hidalgo*, din *Judecătorul din Zalamea*, de Calderon de la Barca (1910).



personaj: « Ani de zile m-am ținut cu naiul de hîrtie după el, ca după un mire dus în peșit în stele. Mai mult decît atît: am trăit în aceeași casă cu el, am jucat în nopțile de bombardament din trecutul război conșina mare împreună, ne-am necăjit de cîteva ori, am aruncat cîteva rînduri de cărți în foc și am mai cumpărat și altele. Ne despărțea o ușă și un dulap... L-am urmărit din odaia mea, să aflu cum își « prepara » un rol și nicideată nu am auzit nimic: lucra rolul în tăcerea rugăciunii și cînd mă duceam la teatru să-l văd într-o ființă nouă, aveam în fața fotoliului meu din seria Haș un actor nemaicunoscut »³¹. Așa cum Liciu deslușise principiul artei dramatice în *ideea de interpretat*, Belcot, extaziat de Reinhardt și visînd la perfecțiunea și armonia adevărului, deslușea în « *suflul rolului* »³² țelul de atins, *nirvana* lui.

Cazimir Belcot a fost « cel mai tînăr din seria ilustră a comicilor teatrului românesc: Millo, Ștefan Iulian, Ion Niculescu, Ion Brezeanu. Înalt și slab, dezarticulat ca un Arlequin, Belcot intra în scenă cu un aer aiurit care provoca rîsul mai înainte de a deschide gura; o voce tremurată cu un timbru indescritibil de *fausset*; două trei gesturi de un sumar incisiv, și în toată interpretarea lui un ritm scandat, fragmentar, tăios... scotea efecte enorme cu mijloace sobre. *Tipurile* incarnate de el nu erau fanteze trăind mica lor viață bufonă în ansamblu, separate de restul personagiilor, desprinse de atmosfera acțiunii, ci oameni în înțelesul cel mai adînc al cuvîntului, cu defectele lor abia nițel mai colorate, cu ticurile lor abia nițel mai șarjate »³³. A jucat o puzderie de străini, o puzderie de meserii, de caractere. A fost italian, grec, turc, francez, rus, spaniol, neamț, moșier, cavaler, vînzător de haine vechi, telegrafist, pîrcălab și medic, poet liric, domn serios, eunuc, înțelept de 80 de ani, histrion, și dascăl, diacon, bunic, vameș, mare sfetnic, marchiz, politician; Méri-vel, acel *pince-sans-rire* din *Necunoscuta*, de Al. Bisson, Alcidiu Pinax în *Ovidiu*, de Alecsandri, Phinck în *Banii*, de Octave Mirbeau, și alții, cu siguranța unui desăvîrșit maestru care găsea sau crea *leitmotivul*, cheia, cifra rolului de compoziție. Belcot a fost prototipul actorului comic de elită, « un comic cerebral și fin în adevăratul înțeles al cuvintelor, neîntrecut în comedia de salon, în tipuri și caractere... »; știa să descopere sau să inventeze amănuntul singular

³¹ Tudor Arghezi, Cazimir Belcot, în *Almanahul teatrului românesc*, ... p. 23—24.

³² Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcția generală a teatrelor, ms., ... fila 21.

³³ Kir., Casimir Belcot, în *Rampa*, București, 1920, an. IV, nr. 775, 29 mai.

în care se concentra substanța comică a rolului: «dintr-un mers agale-șovăelnic, dintr-o clipire deasă sau o aruncătură piezișe a ochilor, dintr-un strănut neașteptat sau dintr-o mică bilbîială, inteligent pusă»³⁴.

Portretul pe care Petre Sturdza i-l dedică în *Amintirile* sale este revelator și exact: «Tînăr, inteligent, cultivat, avea un talent neprețuit pentru compoziție... Nu era făcut pentru roluri mari, dar în tipurile episodice era minunat. Le marca pe toate cu pecetea talentului său plin de fantezie. Cine l-a văzut în Dascălul din *Chemarea codrului*, în poetul La Borderie din *Sapho*, în Willibald Beck din *Prostul* și în Hjalmar Tönnesen din *Stîlpii societății* nu-l poate uita»³⁵. În evoluția lui Belcot a avut o mare influență Paul Gusty prin minuția și precizia replicii, a gestului și a măștii pe care le cerea actorilor. Alături de Brezeanu și Soreanu, Belcot joacă în *Institutorii*, de Otto Ernst, rolul lui Emil Weidenbaum; creația belferului de modă veche este scăpărătoare și după moartea lui și a lui Brezeanu spectacolul devine tern: «sunt piese care mor fiindcă li s-a dus *Stimmung*-ul, cum i-ar zice pictorii, atmosfera, aerul înconjurător, care le dă ultima dată viață». Deși Gusty «a zugrăvit fiecare tip în parte, aproape vorbă cu vorbă», deși «a colaborat cu Machauer la fixarea măștii fiecăruia»³⁶, unii dintre actori au creat aproape singuri personajele, avînd această capacitate, iar Belcot, împreună cu Liciu și cu Livescu, era dintre cei care în teatru «deslușeau» rolurile și pentru alții³⁷.

E ciudată și semnificativă istoria rolurilor, traectoria lor. Sînt roluri a căror «istorie» leagă în creații din ce în ce mai subtile, apoi distilate pînă la rarefiere, urcușul, gloria și decadența unui erou teatral. Celebrul Lacheu din *Ruy Blas*, Dascălul din *Răzvan și Vidra*, Rică Venturiano, interpretați rînd pe rînd de Mateescu, și Catopol, și Belcot. În acest proces de afinare se creează cu timpul un *model imaginar*, nu al personajului dramatic și nici al actorului, nici măcar al unui stil de interpretare, ci al *eroului teatral* așa cum a fost jucat pe scenă, model unic și singuratic, către care tind generații după generații de actori, pînă este uitat. Sînt alte roluri, însă, roluri «fără istorie», care au fost create pentru o singură dată, încheiate desăvîrșit, într-un stil de interpretare unic, și a căror evoluție, continuată, n-ar duce decît la imitații de epigoni. Cînd *eroul teatral* este reintegrat în substanță umană de către un actor, punțile de legătură cu alte întruchipări ale lui, trecute ori viitoare, se rup și în lenta și obișnuita istorie a artei interpretative apare un moment de discontinuitate: creația singulară. Din această ultimă categorie fac parte eroii comici creați de Belcot: «Nici comedia nu și-a ales-o Belcot fără să se gîndească... Mai delicată, mai suplă, comedia poate concentra și cauzele tragediei într-o nuanță fugitivă. Belcot a căutat în teatru nuanța, ca Verlaine în literatură, și poate că a izbutit mai des decît poetul francez. Îmi trec pe dinainte diverși Belcoți, din diverși autori jucați de el și nu-i în nici unul dintr-înșii mai mult decît o nuanță. Așa se face că el a fost un artist unic în teatrul românesc, imposibil de pus în paralelă cu alții...»³⁸.

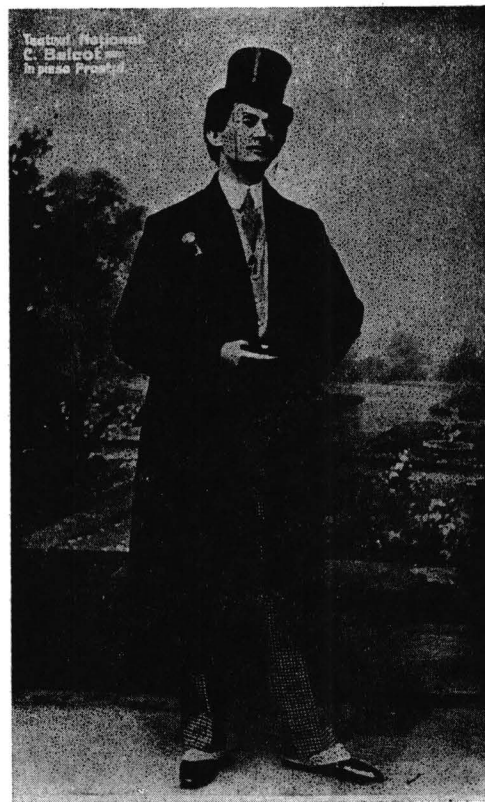


Fig. 8. — Willibald Beck, în *Prostul*, de Ludwig Fulda (1910).

³⁴ George Scioșteanu, *Casimir Belcot*, loc. cit., p. 450.

³⁵ Petre Sturdza, op. cit., p. 269.

³⁶ I. Livescu, op. cit., p. 165 și 167.

³⁷ *Ibidem*, p. 230.

³⁸ Tudor Argezi, *Casimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, ... p. 7.

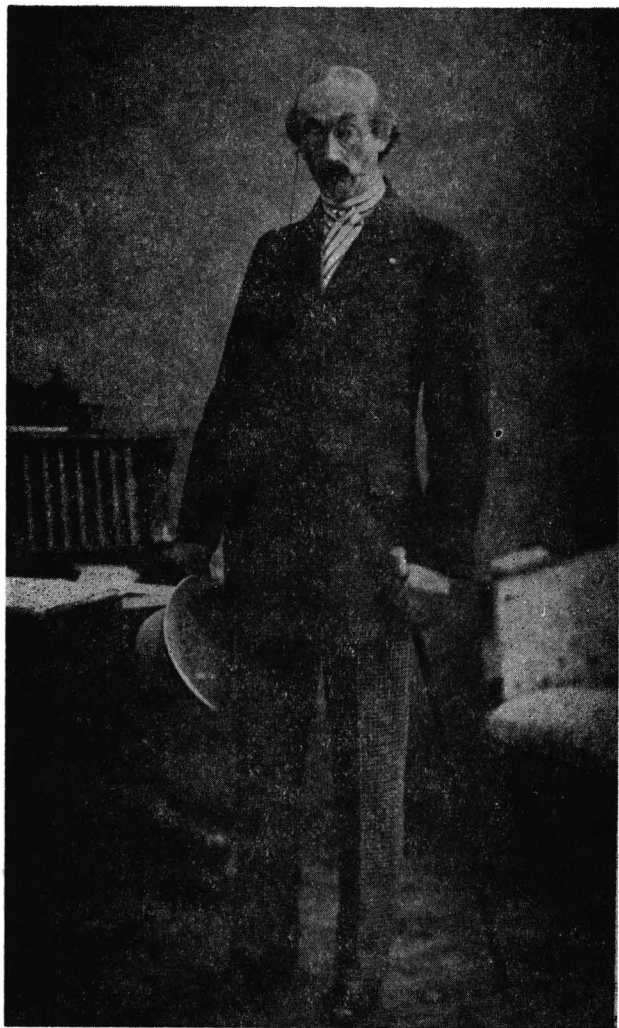


Fig. 9. — La Borderie, în *Sapho*, de Alphonse Daudet și Adolphe Belot (1912).

«Tacticos și cuminte, serios și grav, cu acel zîmbet discret pe buze, în care acest incorigibil zeflemist concentra mușcătoarea sa ironie»³⁹, Belcot a fost un actor de comedie și tot ce a creat a purtat marca unei viziuni comice, cu rare excepții — impuse de natura rolului ori de ambianța dramei —, ca acel Doctor Cesena din *Apus de soare*, foarte bătrîn și foarte obosit, cu o mască devastată de timp, sau ca șiretul Pasquinot din *Romanțioșii*, «prețios» ca toți eroii lui Rostand, dar «prea sumbru»⁴⁰, sau ca Agamemnon Dandanache, «vechiul luptător de la 1848», năuc, imbecil, rău, o voită proiecție a ceea ce lipsea din imaginea scenică a eroului căruia Caragiale nu-i găsisese niciodată interpretul, așteptînd «de atîta veac un virtuoso»: «Agamiță Dandanache va fi al lui Caragiale și al lui Belcot...»⁴¹, scria un poet. «Amintiți-vă pe Agamiță Dandanache din *Scrisoarea pierdută*, cu pantalonii lui vârgați și cu lavaliera electorală, zăpăcit și nesuferit de indiscret, pe acel miraculos de exact călugăr Pafnutie din *Ringala*, umanist și compilator de cronici, fantomă cenușie mirosind a tămîie și a pagini mucegăite de psaltire... evocați în minte pe acel Don Quichote din *Judecătorul din Zalameea*, himeric și trosnind din toate încheeturile armurei lui de fer poleit...»⁴²; cîteodată, dar exclusiv în concordanță cu natura comică a rolului, Belcot dezlănțuie premeditat, cu un fel de nostalgie după «stilul vechi», șarja burlescă. Așa interpretează pe «Romeo», Mișu din *Romeo și Julietta la Mizil*, «orașul care a silit Expresul de Berlin să se oprească, orașul cu patru felinare

și un singur gardist»⁴³, pe Kir Iani Avdelas în *Lipitorile satelor*, fină caricatură a galanteriei fanariote, sau pe suspinătorul Don Mendo din *Judecătorul din Zalameea*, de Calderon de la Barca, alt galant, erou fără voie, «un tip delicios de hidalgo donchișotesc»⁴⁴, în sfîrșit, pe Willibald Beck, vînzător într-o prăvălie, «ilustru poet necunoscut din pricina sărăciei», în *Prostul*, de Ludwig Fulda: cu monoclu și baston cu măciulie de argint, cu șuvița de rigoare rătăcită pe frunte în focul inspirației, Willibald, «care tot frunzărind cărțile pe care le vinde ajunge să se creadă el însuși un poet pe nedrept ignorat de lume... era întruchipat de Belcot cu o vervă îndrăcită în scenele în care, cuprins de fiorul inspirației, se tăvălea pe canapea, se întindea pe jos, se cocoța pe masă, compunînd versuri de un *modernism furios*»⁴⁵; Belcot evolua într-un balet burlesc care transcria în mișcare o inexistentă și dorită stare de grație, care mima, într-o parodie «pentru sine», caricatura momentelor de improvizație poetică.

Dacă «fața lui Liciu purta permanent pe ea o grimasă, între veselie și sarcasm, care, dacă nu trebuia să dispară de la rol la rol, în orice caz trebuia folosită inteligent,

³⁹ R. Orchis, *Prietenul meu Belcot*, loc. cit., p. 7.

⁴⁰ P. Locusteanu, *Cronica teatrală*, în *Flacăra*, București, 1913, an. II, nr. 50, 28 septembrie.

⁴¹ Alfred Moșoiu, *Cazimir Belcot*, loc. cit.

⁴² Kir., *Casimir Belcot*, loc. cit.

⁴³ Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, București, 1909, an. XLIII, nr. 12, decembrie, p. 1382.

⁴⁴ N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1910, an. V, nr. 10, octombrie, p. 136.

⁴⁵ Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1961, p. 83

deviată . . . »⁴⁶, măștile lui Belcot nu *ascund* sub pasta groasă a grimei, ci *descoperă*, cu transparența perfectă a aerului, vibrația interioară a personajului dramatic; sînt măști care nu disimulează ființa reală a actorului, sînt măști reintegrate parcă ființei de pe care s-au desprins cîndva, măști care-și regăsesc locul pe un chip în întregime șters, topit și resorbit în propria lor substanță, măști mai reale decît figura care le poartă. Are loc o sinteză, ca într-un proces chimic, sinteza între poezia și logica metamorfozei teatrale: « Teatrul l-a pasionat ca o artă mare și ca o știință, pînă la a face din el un meditativ și un cercetător. El credea că teatrul poate fi o metodă de căutarea expresiilor integrale și că poate satisface deplin neliniștea omului cultivat »⁴⁷. Ca și Liciu, Belcot a fost un actor de compoziție. Dar pe cînd Liciu se delecta într-un muzeu al ororilor, printre colecțiile de grimase adunate să reprezinte *ideea*, Belcot structura și integra materialul uman într-o formă nouă, expresie a unui tot: eroul teatral. La Liciu dominantă compoziției scenice consta în *profuziunea de caracteristici*, ciocnite și întrepătrunse într-o construcție de volume neregulate, dizarmonice, izbitoare *fiecare în parte*; la Belcot această dominantă este un *principiu care ordonează*, tema logică și poetică a personajului, care determină *structura armonică* a compoziției și care alege simbolurile de accentuare a caracterului dramatic.

Așa apare La Borderie din *Sapho*, de Alphonse Daudet, din care Belcot « făcuse o figură tragi-comică nemuritoare de poet ratat »⁴⁸. Era o modă a timpului gluma, inocentă ori nu, de a parodia în literatură și pe scenă « măștile » unor personalități cunoscute. Portretul literar, enigmatic și grotesc al lui Macedonski apăruse în 1912: « Frunte largă, boltită — adevărată cupolă de moschee — al cărei frontal isbucnește ca și cînd gînduri, violente ca o șampanie, l-ar împinge dinăuntru; ochi misterioși, pătrunzători, din cari isvorăsc gene lungi, drepte, ca niște raze de întunerice și cari împrumută pleoapelor lenevoase melancolia de vis a nopților de mai; sprîncene subțiri, desenate cu îngrijire, ca niște semne de tatuare; mustățile răsucite ungurește, ca ale unui sinistru Jupan; picioarele încovoiate puțin în afară ca niște arcuri de triumf prin cari el nu va putea trece niciodată »⁴⁹. Or, în 1913, pe scenă, La Borderie nu-i nimeni altul decît Macedonski, « masca » lui Macedonski, cu legătorea lui de mătase dungată, inelul cu pecete și *pince-nez*-ul cu șnur, mersul lui și statul lui pe loc, ușor anchilozat, cu umerii trași înapoi și tălpile întoarse pe lături, oprit într-un echilibru dificil. Dar nu exactitatea măștii era halucinantă, ci viața ei, pentru că nu era numai o imitare a aparențelor senzoriale, un *trompe-l'œil*. Capul puțin lăsat pe un umăr,

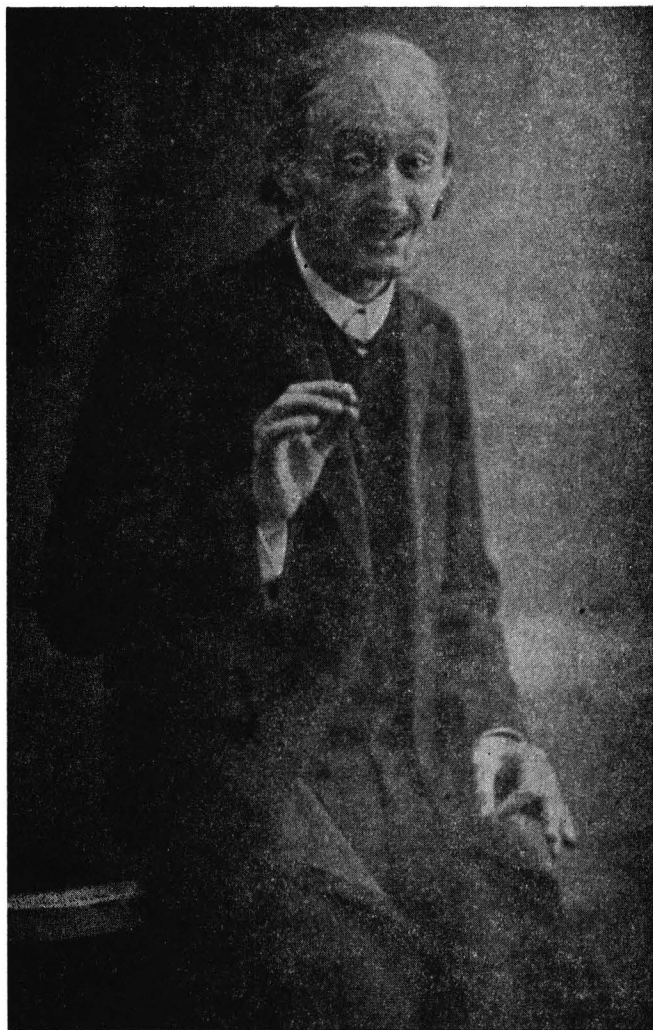


Fig. 10. — Thomsen (Aslaksen), în *Un dușman al poporului*, de Ibsen (1913).

⁴⁶ Ion Marin Sadoveanu, *Petre Liciu (1871–1912)*, în *Teatrul*, București, 1963, an. VIII, nr. 7, p. 65.

⁴⁷ Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, . . . p. 6.

⁴⁸ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁹ P. L., Al. Macedonski, în *Flacăra literară, artistică și socială*, București, 1912, an. I, nr. 44, 18 august, p. 348.

maxilarul căzut, sprâncenele mult ridicate pe fruntea pleșuvă, totul încordat într-un efort fără temei : este o mască lucrată și compusă *dinlăuntru*, ca să susțină o imagine tradițională, un simbol, ca să sugereze măreția și să acopere nostalgia ei și ruina. Nu mai este obișnuita mască a actorului de compoziție, ci o *mască* pentru personaj, o mască a măștii.

În piesele lui Ibsen, în Hjalmar Tønnesen din *Stîlpîi societății*, « cu repetatul și sugestivul său *oho! oho!* » sau « impecabil în tipograful Thomsen » (Aslaksen — n. n.), Belcot are un admirator atent și cunoscător în Petre Sturdza⁵⁰. Îl admiră și Tudor Arghezi, ca totdeauna de altfel : « Excelent D. Belcot : *O-ho! O-ho!* » în Hjalmar Tønnesen, « onest și viguros » în *Stîlpîi societății*⁵¹, iar în *Un dușman al poporului*, « . . . d. Belcot (Thomsen), care a redat prudența și înțelepciunea pompoasă și falsă a burghezului intelectualizat pe sfert, admirabil »⁵². În fotografiile acestuia din urmă, în Aslaksen, tipograf și patron al micii sale întreprinderi, Belcot apare ca reîncorporat într-o altă ființă, într-o metamorfoză care-și atinge aproape limitele, într-atît este de vie această altă ființă a actorului. Aslaksen știe tot, e de neclintit și de nepătruns, inconștient ca un zeu al mărginirii intelectuale, un simbol al unui univers micșorat, oprit în timp, fixat cu un ac într-un insectar, o caricatură, în fond, încărcată de revelații. Și iarăși să ne întoarcem la Tudor Arghezi, la paginile unui poet dedicate unui actor, prieten, care s-a aflat cîteodată, și el, transfigurat de rol, în lumea incertă și suavă a poeziei, « artist de nuanțe și de filigram, de un stil de simplitate complexă, de gravor japonez . . . Belcot era un artist de comedie. Umorul lui avea măsura lirismului de calitate, și e melancolic în temperanță. Bufoneria lui Belcot, învelită într-o mască de ceară sau de mătase, izbutea un comic obținut din dantelă, ca musică din violoncel, și ceea ce n-am văzut nici la actorii marilor scene din streinătate, o variație care nu-l putea face recunoscut de la un rol la altul. Trebuie să precizez : nu era vorba de o variație fizică, de costum, de perucă, de grimă și anatomie, ca la circul teatrului comun, dar de o transfigurare intelectuală, de o trecere de substanță. Personajul de azi nu avea nimic din personajul precedent, psihologia lui era alta și omul devenea altul, fără îndrumare de scenă. Anumite stări comice dădeau emoția totală a operei de artă . . . entuziasmul venea o dată cu o lacrimă candidă . . . »⁵³.

⁵⁰ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 241 și 244.

⁵¹ T. Arghezi, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, Iași, 1911, an. VI, noiembrie, nr. 11, p. 308.

⁵² T. Arghezi, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, Iași, 1912, an. VII, vol. XXVII, p. 122.

⁵³ Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, . . . p. 24.

* Toate fotografiile reproduse aparțin colecției Muzeului Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

TEATRUL ÎN ORAȘELE DE PROVINCIE DIN MUNTENIA ȘI MOLDOVA ÎNTRE 1848—1918

de LILIANA ȚOPA

Încă înainte de 1848, orașele de provincie din cele două principate începuseră, timid, sporadic, să manifeste unele veleități teatrale. La Botoșani, la Bacău, la Galați, la Brăila, la Pitești, la Cîmpulung apăruseră — și pieriseră — mici trupe de diletanți, animate fie de un dascăl entuziast ca botoșăneanul Nicolini, prietenul și asociatul lui Costache Caragiale, fie de un boier liberal cum era clucerul Alecu Vilner din Bacău, ori de un tânăr poet patriot ca C. D. Aricescu, fiu al Cîmpulungului. Sînt semne încă izolate, dar vădînd un teren favorabil în care germenul aruncat va rodi. Într-adevăr, în anii care urmează revoluției și care vor duce la Unire (1859), gustul pentru teatru crește cu repeziune. Încă din 1852, Departamentul din Lăuntru înregistrează cereri și dă aprobări pentru înființarea unor teatre în diferite orașe din țară, Comitetul teatral din capitală fiind invitat să redacteze și un « memoar teatral complet », în care să precizeze normele de funcționare ale acestor teatre și îndatoririle antreprenorilor. Se răspîndește ideea că teatrul e un ferment de viață spirituală, o instituție care face cinste unui oraș. Inițiative locale (amatori sau chiar profesioniști) și turnee (ale teatrelor din Iași și București) se străduiesc și izbutesc să stîrnească printre provinciali îndemnul către petreceri « mai nobile, mai raționale și mai economicoase » decît jocul de cărți și « societatea rigilor », după cum scrie cronicarul *Gazetei de Moldavia* cu prilejul reprezentațiilor date de trupa ieșeană la Bacău în 1852¹. Succesul e atît de mare încît, în vreme ce la poarta Teatrului Național din Iași amenință să crească « scai și pălămidă », trupa acestui teatru, « în două stoluri împărțită » (una în nordul, alta în sudul Moldovei), « culege prin provincie cununi de dafini și ermilici »². Cînd, în aceeași vreme, perseverentul Alecu Vilner din Bacău își reînființează trupa de diletanți, formată din tineri și domnișoare « din societate », un memorialist al orașului notează că toți, « de la boier pînă la gospodarul tăcut de prin mahala, năvăliră la teatru »³. La Cîmpulung, de asemenea, un document din iulie 1851 semnalează un grup de tineri localnici care cer ocîrmuirii învoirea de a reprezenta cîteva piese în limba națională, « pentru buna întrebuințare a ceasurilor de seară »⁴. Galații, unde exista precedentul societății « Filodramatica », posedă o sală de teatru încă din 1852, ridicată de profesorul de canto Luigi Ademolo, pentru a adăposti reprezentațiile (unele din ele în limba română) date de trupa sa de opere și operete italiene. Sala fiind vîndută de el în 1853 Sfatului orașenesc, acesta încheie un contract pe șase ani cu Victor Delmary, antreprenorul ansamblului de operă din Iași, căruia consiliul administrativ îi atrage atenția în legătură cu « susținerea teatrului în Galați, pentru ca să nu se prilejuiască

¹ *Cronica provincială*, în *Gazeta de Moldavia*, Iași, 1852, an. XXIV, nr. 53, iulie 14, p. 107.

² *Ibidem*.

³ Radu Costache, *Bacăul de la 1850—1900*, Bacău,

1906, p. 71—72.

⁴ Arhiva Centrală de Stat, Fond. Ministerul de Interne, Țara Românească, divizia administrativă, dos. 1 300/1851, f. 1.

nemulțumiri din partea publicului prin lipsa de teatru »⁵. Înființat în 1852, înregistrat la Departamentul din Lăuntru, teatrul din Pitești își deschide stagiunea 1852—1853 înainte de inaugurarea clădirii Teatrului Național din București, beneficiind la acea dată de prezența trupei lui Halepliu. Decorurile și cortina proaspătului teatru se fac pe cheltuiala cetățenilor orașului. La Botoșani, în 1857—1858, peste iarnă, joacă o trupă compusă din « tineri nobili și dame » sub direcția lui Costache Bălăceanu și a pitarului Costache Vasiliu. Ca urmare, în primăvară, 70 de boieri și neguțatori din oraș înaintează Ministerului «din Năuntru » o suplică prin care cer să susțină și pe viitor această trupă, căci « prin înființarea unui asemenea teatru se aduce chiar orașului înfrumusețare »⁶. În toamna anului 1858, municipalitatea din Brăila acordă italianului Iacob Beli un împrumut de 100 de galbeni pentru a întocmi o trupă românească de teatru, vodevil și balet, « cu recunoștință din partea orașului că dobândește asemenea distracție »⁷. În 1858, fenomenul e destul de amplu pentru a-l determina pe ministrul «din Lăuntru », Ion Ghica, informat, « că în unele orașe se deschid teatruuri. . . fără îndeplinirea formalităților prevăzute », să dea o circulară prin care cere respectarea acestor formalități și interzice deschiderea vreunui teatru fără o autorizație prealabilă și fără o « cheazășie pentru exacta îndeplinire a datoriilor și a legăturii contractate în privința îndeplinirii lor »⁸.

O formă de viață teatrală caracteristică provinciei sînt însă turneele. Neobositul Millo, la întoarcerea din București, în 1851, se oprește cu trupa sa și dă o serie de reprezentații la Galați, Brăila, Bacău, Roman, Focșani. Personalitatea excepțională a marelui actor trebuie să fi lăsat o impresie adîncă în imaginația localnicilor și să fi constituit un impuls și un exemplu pentru cei ispițiți de scenă. În 1858 Pascaly, în 1859 Fani Tardini dau reprezentații prin « provinciile României ». Dar și trupe de teatru mai modeste, epuizîndu-și repertoriul în localitatea proprie sau din cauza altor vicisitudini, migrează din orașul sau orașelul lor de baștină în căutarea unui public proaspăt. Astfel, în 1855—1856, trupa de diletanți din Cîmpulung joacă pe scena teatrului din Pitești. În aceeași stagiune naufragiază aici un grup de actori veniți din Craiova, unde un incendiu nimicise clădirea teatrului. Trupe teatrale străine bîntuie și ele provincia, cum sînt de pildă multiplele trupe de operă și operetă italiană sau de operetă franceză. Turneele, schimburile între orașe, au darul de a menține trează atenția publicului pentru teatru și sînt totodată o bună școală, atît pentru public cît și pentru interpreți, îmbogățindu-le experiența artistică și dezvoltîndu-le capacitatea de comparație și de selecție.

Repertoriul care se prezintă pe aceste scene de provincie este, grație turneelor, grație cenzurii, cam același: Racine, Molière, V. Hugo mai puțin, fiind contemporan și suspect de opinii revoluționare (*Angelo, tiranul Padovei* fusese în unele orașe interzis), Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, M. Millo. Genurile abordate sînt: din ce în ce mai rar tragedia, din ce în ce mai des drama, melodrama, vodevilul, comedia ușoară.

Dificultățile cu care are de luptat teatrul în provincie sînt însă mari. Publicul abia începe a se deprinde să vină la teatru. Restricțiile, în urma recente revoluții, sînt încă aspre, iar relativa izolare a orașului de provincie permite abuzul. Dacă « înalta cîrmuire » aprobă în general cererile de înființare a diverselor teatre de pe întinsul țării, cereri ce au ca scop propășirea unei instituții folositoare pentru « dezvoltarea moralului și a civilizației », așa cum declară autorizația dată în 1852 lui A. Vilner⁹, tot ea își rezervă însă și dreptul de a le îngrădi. În primul rînd, orice trupă teatrală trebuie să supună textele cenzurii de la centru, care taie jumătate sau mai mult de jumătate din piesele înscrise pe listă. Uneori, piese bune pentru capitală nu sînt bune pentru provincie, cum se întîmplă, în 1853, cu repertoriul teatrului din Pitești, din care sînt scoase o seamă de piese admise la București, sub cuvînt că au fost

⁵ Arhivele Statului Galați, fond. *Primăria orașului*, dos. 33/1853, f. 153.

⁶ T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1915—1922, vol. II, p. 154.

⁷ Arhivele Statului Brăila, fond. *Primăria orașului*, dos. 48/1859; cf. Nae A. Vasilescu, *Schițe, documente și însemnări din orașul și județul Brăila. 1828—1929*, Brăila,

(1929), p. 13.

⁸ Citat după M. Apostol, *De la Iorgu Caragiale la teatrul de stat din Ploiești*, în *Revista arhivelor*, București, 1961, an. IV, nr. 2, p. 132.

⁹ Arhivele Statului Bacău, fond. *Primăria orașului*, dos. 29/1852, pachet 17, f. 1.

modificate. Alteori autoritățile județene sînt cele care, din șicană, din incultură, din zel administrativ și politic opresc vreun spectacol sau vreo trupă. În vara anului 1858, Iorgu Caragiale, venind în turneu la Ploiești, e primit de oficialități cu atîta rea-voință încît la plecare socilită de la administratorul județului o copie după autorizația Comitetului teatral « atingătoare de libera exersare a Artei mele și a companionilor mei. . . , ca să nu mai încercăm și prin alt district greutățile trecute »¹⁰. Obligația de a trimite piesele spre aprobare tocmai la Iași sau la București frînează de asemenea activitatea înjghebărilor teatrale din provincie. Zadarnic însă sugerează antreprenorul trupei din Pitești, în 1852, pentru a se putea schimba mai des repertoriul, înființarea unor comitete locale de cenzură, sugestia rămîne fără efect. Pe de altă parte, în ciuda numeroaselor solicitări, guvernul nu acordă nici o subvenție micilor trupe de provincie, care se destramă din pricina greutăților bănești. În fața acestei triste panorame exclamă Aricescu, în 1859: « După exemplul junilor cîmpulungeni, brăilenii, piteștenii, ploieștenii au improvizat la dînșii asemenea teatruri; din fatalitate, n-au ținut mult ! Ignoranța, cupiditatea, ispravniciei, intrigile de orașe, intrigile actorilor, șcl. au paralizat nobila dorință a celor ce luară inițiativa unor asemenea întreprinderi, de un folos imes pentru o societate ca a noastră ! Fie ca orașele, în interesul lor și al Nației, să fundeze teatruri naționale ! »¹¹.

Biruind toate piedicile, teatrul continuă să cîștige teren în provincie, devenind la un moment dat, în preajma Unirii, un factor activ în propagarea ideilor unioniste. În 1857, suspendînd abuziv un spectacol, prefectul din Cîmpulung dă ca pretext faptul că diletanții au jucat piese nepermise de cenzură, cum sînt *Trîmbița Unirii*, compusă de poetul C. D. Aricescu, aclamată entuziast de public, și *Păhărnicia de trei zile sau 200 de galbeni*, reprezentată « numai la 1848 ». La 27 august 1858, Pascaly joacă în premieră la Galați lucrarea sa originală *Viitorul României*, piesă unionistă. Iar la începutul anului 1859 e pusă în scenă atît la Cîmpulung cît și la Galați compunerea patriotică scrisă tot de pana lui Aricescu *Sărbătoarea națională sau 24 Ianuarie 1859*.

Fizionomia încă imprecisă a provinciei, plină de contradicții, de promisiuni și refuzuri, amestec de elan și inerție, din această perioadă de tranziție, capătă din ce în ce după Unire un contur mai definit. Intrată în orbita noului stat unificat, provincia se dezvoltă conform impulsului primit din capitală, păstrîndu-și însă o anumită autonomie, imitînd capitala și totodată rivalizînd cu ea, năzuind să nu rămînă mai prejos. Se naște sentimentul de demnitate al propriului oraș, un fel de civism provincial, uneori încă naiv, fără suport și fără discernămint, dar care e indiscutabil un element de progres de primă importanță. Se trezește de asemenea spiritul de emulație între orașe și de multe ori dorința de a fi în pas cu urbea vecină îi determină pe locuitorii cutărui tîrg să caute a împămînteni și la ei noile obiceiuri ale civilizației moderne. Către sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX se poate spune că, în linii mari, provincia, cu constelațiile ei de orașe dominate de prestigiul cultural și artistic al Bucureștiului, Iașilor și Craiovei, și-a împlinit dezideratul.

În acest răstimp teatrul, ca una din formele cele mai atrăgătoare, mai universale și mai rapide de culturalizare, ia un mare avînt în toată țara. E o « petrecere » la care participă laolaltă toate clasele societății, ucenicul de la balcon și negustorul din lojă avînd același drept să aplaude și să fluiera din întunericul anonim al sălii. De asemenea, teatrul, pîrînd înainte de toate o « distracție », nu intimidează, ca act de cultură, pe spectatorul mediu încă nedeprins cu exercițiile intelectuale, care nu citește dar se duce la « comédii ». În provincie, unde viața e mai închisă și mai săracă în evenimente, lumea e mai dornică de teatru, mai puțin blazată decît în capitală. Cînd, de pildă, în 1860, își anunță sosirea la Galați, Fani Tardini e salutată și așteptată « cu multă nerăbdare de public », care ani de-a rîndul, de cînd se dărimase « teatrul lui Ventura », nu mai văzuse nici o trupă românească « și, dacă nu-i venea frumoasa inspirațiune d-nei Fani Tardini să vie la noi. . . , cine știe cîtă vreme ar fi trecut pînă cînd direcțiunile dramatice din Iași și București și-ar fi adus aminte că în Țara

¹⁰ Citat după M. Apostol, *op. cit.*, p. 132.

¹¹ C. D. Aricescu, *Martirii inimii și Ion Cucierul* (Va-

rietăți. Revista dramatică), în *Românul*, București, 1859, an. III, nr. 137, 8/20 decembrie, p. 625.

Românească este un oraș unde locuitorii lui ard de dorul teatrului național »¹². Ori de câte ori un director de trupă vrea să-și refacă finanțele, întreprinde un turneu în provincie. Prin 1870–1871, jucînd pentru o ultimă oară *Mercadet* pe scena Teatrului Național din București, la sfîrșitul reprezentației Millo apare la rampă și declară că, fiind la fel de înglodat în datorii ca și eroul său, « îmi iau rămas bun de la public și mă duc în provincie »¹³. În 1888, o trupă de actori ieșeni în frunte cu Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu, venind la Botoșani, stau aci o lună, în care timp nu numai locuitorii orașului, ci și cei de la moșiile de primprejur își rețin locurile, prin corespondență, cu patru-cinci zile înainte, astfel că la spectacole vine « atîta lume încît eram siliți să repetăm piesele »¹⁴. Evident, dat fiind prestigiul acestor stele de primă mărime, asemenea exemple se situează la extremitatea de sus a scării. Pe treptele intermediare vin reușitele mai modeste ale numeroaselor trupe dramatice, sezoniere (actori de la teatrele naționale asociați pe timpul verii), itinerante (de tipul trupei Tardini-Vlădicescu) sau vremelnice stabilite într-un oraș, care își cîștigă existența pe scenele provinciei. La extremitatea cea mai de jos se află însă necazurile: refuzul municipalităților de a reduce taxa serală percepută cu strictețe și de la cele mai strîmtorate trupe, neplata abonamentelor, ori sălile goale datorită concurenței zdrobitoare a vreunui circ cu animale și saltimbanci sau pur și simplu zgîrceniei opace a « comersantului » de provincie, care-și trece banii dintr-un buzunar într-altul, și, vorba lui jupîn Dumitrache, « zicem că ne-am dus ». Făcînd popas la Ploiești, în iarna anului 1872, Iorgu Caragiale, cu prilejul unei reprezentații filantropice, trimite bilete la staroștii cavafilor, brutarilor, luminărilor, pescarilor, care, cu cîteva excepții, i le trimit pe toate înapoi, declarîndu-le « prea scumpe »¹⁵. Cînd devin și creditorii « artiștilor », negustorii îi execută fără milă; în arhivele epocii revin adesea reclamațiile și cererile de sechestru pe leafa actorilor sau pe averea teatrelor (în 1861, pentru 56 de galbeni, un creditor îi sechestrează directorului craiovean Teodorini pînă și ceasornicul!)¹⁶. De altminteri, în mentalitatea burghezului provincial, teatrul și slujitorii lui ocupă un loc echivoc: pe de o parte admirați, pe de alta disprețuiți, actorii sînt totodată regi și bufoni plătiți, alcătuiind o castă cam suspectă. În anii 1858–1859, un biet profesor de la gimnaziul din Bîrlad, Uliș Filaletis, e dat afară pentru că juca în trupa locală, compromițînd « misia de profesor »¹⁷, după cum se exprimă însuși capul intelectualității autohtone, adică directorul liceului. Desigur, altfel vor sta lucrurile către sfîrșitul veacului. Totuși, pentru punctul de vedere al administrației, nu e lipsit de interes un formular de chitanță aflat în dosarele primăriei din Pitești, datat din august 1908, unde în borderoul de « dări », după cai de lux, cai de ham, servitori, livrele « simple », livrele « cu fireturi », birji, căruțe și gunoi, urmează rubrica « spectacole »!

Toate aceste umbre din tablou sînt însă covîrșite de fenomenul central: aderarea tot mai mare a provinciei la manifestarea teatrală în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima decadă a secolului nostru. Orașele și tîrgurile, intrate în circuitul comercial și industrial, locuite de o burghezie activă și înstărită, încep să aspire la viața « mondenă ». Se organizează baluri costumate, tombole, bătaii cu flori și se pun măști de carnaval. Iau ființă societăți muzicale de amatori, iar în saloane se joacă șarade și tablouri vivante. Se înmulțesc din ce în ce berăriile și cafenelele care țin deschis pînă la trei dimineața și oferă consumatorilor numere cu iluzioniști, dansatoare, gimnaști, cupletști și cîntăreți, sau, în anumite seri, « varietate familiar », adică atent să nu jignească pudoarea domestică a micului burghez venit la local cu familia. Duminica, în pavilionul din grădina publică, fanfara regimentului din localitate desfată publicul ieșit la promenadă, aceeași fanfară care cîntă și în pauzele dintre acte la

¹² T. Nebunelli, *Amintiri din tinerețe*, Galați, f. a., p. 39.

¹³ D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, 1897–1898, vol. II, p. 113.

¹⁴ Ar. Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1904, p. 225. Un an mai tîrziu, într-un turneu făcut în provincie în primăvară, « *Romaneasca* » și Manolescu adună destui bani pentru a petrece vara la Paris în scopul de a se perfecționa, iar în 1890 aceiași, sosind din București la Iași, « în mai puțin de șase săptămîni am cîștigat peste 10 000 de lei »

(*ibidem*, p. 258).

¹⁵ Stoica Teodorescu, *O pagină din trecutul teatrului românesc*, în *Flamura Prahovei*, Ploiești, seria II, 1966, an. XIX, nr. 4364, martie 1, p. 3.

¹⁶ Arhivele Statului Craiova, fond. Trib. Dolj, sector III, dos. 104.

¹⁷ A se vedea Gh. Vrabie, *Bîrladul cultural*, București, 1938, p. 56.

teatru. Își fac apariția diferiți « profesori » de dans, care deschid « școli », frecventate adesea de meseriași (măcelari, croitori, cizmari etc.). De sărbători, pe maidanul orașului, răsar ca din pământ corturile cu « fenomene » (pitici, uriași, atleți sau femei-șarpe), panoramele (« saloane optico-academice »), corturile cu pantomime, păpuși sau « fantoșche mecanice », dulapurile, tragerile la țintă, menajerile, călușei și jocurile pe frînghie. Pe străzi circulă mai tot anul specia umilă și prigonită de vardist a ambulanților cu flașnete, papagali, maimuțe, cutii cu păpuși, cîini dresați sau pianе portative. Între 1890 și 1900 apar primele « tablouri cinematografice », la început în corturi sau în barăci, iar în săli numai în antractele cupletistilor, apoi raportul se schimbă și cupletele sau comedioarele sînt acelea care trec în antractele proiecțiilor pe pînză. Către 1905 – 1906, se construiesc și săli speciale, care se mai închiriază și cîte unei trupe dramatice în trecere, așa că se intitulează săli de « teatru-cinematograf ». Pe de altă parte, agențiile teatrale proliferază, dovadă că organizarea turneelor e o afacere rentabilă, și în jurul anului 1910 aproape toate orașele și orașelele țării, Craiova, Giurgiu sau Corabia, își au agențiile lor. « . . . Aicea în oraș sînt prea multe distracții — glăsuiește, în noiembrie 1908, jelania unui antreprenor de cafe-concert din Pitești — și anume *teatru* (subl. lui), cinematograf și luptători, acum vin balurile, este Societățile germane / de muzică — n. n. / Liedertafel și societatea Lira, societatea Ungară, așa că lumea nu știe unde să se ducă mai întii. . . »¹⁸.

În această ambianță în care, într-o ipostază mai mult sau mai puțin rudimentară, la un nivel mai sus sau mai jos, revine ideea de spectacol, dincolo de îmbulzeala la petreceri teatrul ca atare este simptomul și mesagerul unui climat cultural. El vehiculează o literatură prin intermediul unei arte a interpretării. Pentru spectatori, reprezentația dramatică e astfel un moment de meditație asupra unor destine sau unor vicii și, în același timp, un moment de inițiere artistică. În provincie ca și în capitală, alături de publicul care se așază în stal numai ca să se amuze, există și un public mai cultivat, mai sensibil, care vine la teatru dintr-o nevoie de ordin spiritual și care, în contact cu marile opere ale literaturii dramatice și cu stilul de joc al feluriților actori, se rafinează, se deprinde să discearnă, învață să fie exigent. În gazetele locale își face loc cronica dramatică, iar pe unele scene provinciale apar și producții autohtone. Dacă Aricescu își joacă piesele la Cîmpulung înainte de 1860, trupa craioveană Teodorini va pregăti de pildă, pentru stagiunea 1886 – 1887, drama *Alexandru Renea* a « tînărului poet Traian Demetrescu »¹⁹. În primăvara anului 1873, la Turnu-Severin, poetul Granda, încîntat de jocul debutantei Aristizza Romanescu, venită în turneu împreună cu alți actori craioveni, extrage pentru ea o piesă din romanul său *Fulga*²⁰. Procesul educativ teatru-public nu se desfășoară însă fără șocuri. O excelentă echipă de actori ai Teatrului Național din București (Romaneasca, Iulian, Mateescu, Amelia Welner etc.) jucînd la Turnu-Severin *O noapte furtunoasă*, publicul fluieră piesa. Titu Maiorescu, aflat atunci în oraș, replică dînd un banchet în onoarea autorului, lecție care nu putea trece neobservată²¹.

Teatrul e însă o artă care are neapărată nevoie de un spațiu material al ficțiunii, adică de o sală și de o scenă. Problema sălilor de teatru, mai bine zis lipsa acestor săli, a fost una din piedicile mari întîmpinate de dezvoltarea vieții teatrale în provincie. Strîngerea banilor necesari pentru construirea unei săli de către municipalitate dura uneori zeci de ani. Între timp, actorii își improvizau singuri cîte o așa-zisă sală de spectacol din scînduri și pînză. Sau închiriau sala amenajată de obicei la etaj de patronul hotelului ori cafenelei din localitate. Sau erau speculați la sînge de proprietarul vreunei barăci sordide din paiantă, fragilă și insalubră, supusă deteriorării și incendiilor. Sau pur și simplu ocoleau orașele unde nu găseau condiții cît de cît satisfăcătoare. Vara, o grădină cu scaune și estradă oferea o soluție mai ușoară (pînă începeau ploile !). Luminate cu lumînări, mai apoi cu gaz aerian și, spre sfîrșitul secolului, cu instalații electrice imperfecte, sălile de teatru ale vremii ardeau cu ușurință, făcînd scrum și decorurile. În ultimul sfert de veac, teatrele se înmulțesc. Cresc și pretențiile publicului, care nu se mai mulțumește cu o simplă șandrama, mobilată cu scaune aduse de

¹⁸ Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 3/1908, f. 83.

¹⁹ *Arte-Teatre*, în *Românul*, București, 1886, an. XXX,

ed. B, octombrie 29, p. 951.

²⁰ Ar. Romanescu, *op. cit.*, p. 31.

²¹ *Ibidem*, p. 60.

acasă în loji sau la parter. Interioarele sălilor devin mai îngrijite, luxoase chiar, iar exteriorul lor vădește o anumită preocupare de stil arhitectonic. Sub presiunea crescândă a fenomenului teatral, municipalitățile se conving de necesitatea unor edificii demne de a fi « temple ale luminii și ale științei », cum se spune în stilul epocii. Se impune ideea unor localuri de teatru elegante și înzestrate cu aparatura modernă, conforme și cu « rangul » economic al orașului. Prin constituirea unor societăți pe acțiuni, prin obținerea de credite, comunele se străduiesc să împlinească aceste cerințe, dar lipsa unor fonduri suficiente, inerția administrației sau opoziția subterană a proprietarilor de săli particulare zădărnicesc deseori aceste eforturi. Totuși, după 1900 (și chiar înainte), în multe orașe din țară există, ori se înființează, teatre comunale. Pe lângă ele, funcționează și recent apărutele săli de teatru-cinematograf.

Sosind la Focșani în 1851, Millo e silit să închipuie o sală într-o mare magazie de sare, tapisată cu americă, fundalul și culisele fiind un bordei de birne și niște « copaci tufoși de la pădure »²². Abia în 1872, actorul focșănean Ioan Lupescu își înzestrează orașul natal cu o sală de spectacole, avînd două rînduri de loji, stal și galerie, totul garnisit cu pluș roșu. Între anii 1862 – 1865, trupa Mariei Vasilescu, pornită în turneu, joacă într-o baracă ridicată de actori la Roman, într-un hambar amenajat tot de ei la Piatra-Neamț, în cafeneaua orașului la Vaslui, într-o sală așezată deasupra cafenelei centrale la Tulcea, în schimb la Bîrlad în *Teatrul lui Ganciu* (tot o baracă, probabil), cu loji, parter și decoruri. La Bacău, trupa locală de diletanți dispusese de o clădire în care, la 1858, se mută isprăvnicia ținutului, întrerupîndu-i activitatea. Pînă spre 1866, « se mai făcea teatru prin case particulare, unde repede se înjgheba cîte o scenă, și mai cu seamă elevii de la Academie, cînd veneau în vacanțe, plăcerea lor era să facă teatru »²³. După 1869, începe să vină aci trupa Tardini-Vlădicescu, care poposea în curtea primăriei și înălța îndată « o barată de scînduri, o hardughie mare în care se făcea loji, staluri, scenă și toate cele necesare ; încăpea în ea peste 700 de oameni »²⁴. În 1872, o încercare a lui Simion Pisoski de a transforma sala cea mare a primăriei în sală de teatru, deși aprobată de Consiliul comunal, nu se realizează. Peste un an, în 1873, construind un hotel, proprietarul acestuia face la etajul al II-lea o sală de teatru, încăpătoare și frumos mobilată, care însă arde, împreună cu hotelul, în 1889. Cîțiva ani, viața teatrală lîncezește în Bacău, pînă cînd, în 1895, se deschide sala din Palatul Municipal. În 1860 se ridică la Botoșani *Teatrul lui Petrache Cristea*, cu parter și loji de scînduri și un mare candelabru cu lumînări atîrnînd din plafon. Prin 1869, mai funcționează și o sală improvizată în fostele case Sommer, mai tîrziu Panu. După 1875, se joacă vara în grădinile Belvedere și Petrino (« Petru Nou », cum îi zic lipovenii, în mahalaua cărora se afla). Abia în 1914, din inițiativa unor particulari, fruntași ai orașului, care se constituie într-o societate pe acțiuni, e inaugurat noul local de teatru (*Teatrul Eminescu*) « înzestrat cu tot confortul, decorurile și necesitățile tehnice indispensabile unei scene. . . »²⁵. La Caracal, oraș foarte amator de teatru, în jurul anului 1886 trupele dramatice în trecere dau spectacole în « teatrul Jianu », instalat de localnici în fostul grajd al haiducului. Pe la 1864, la Ploiești e semnalată « grădina Lipănescului ». După 1900, revin în anunțurile din gazete sălile de teatru și cinematograf Cooperativa și Grivița. La Brăila, venind Millo în 1851, joacă în sala hotelului Ralli. În jurul anului 1860, în afară de pomenita sală, mai erau : « cazinul » Armelin, casele Caiafa (unde încăpeau 150 de persoane) și Palatul de Flori. Prin 1868 – 1869, se întemeiază o societate pentru clădirea unui teatru. Primăria acordă o subvenție anuală de 1 000 de galbeni, Doamna Elena Cuza acceptă ca viitorul teatru să-i poarte numele, ministerele de interne și domenii își promet concursul, dar totul eșuează. Situația se repetă aproape identic și în 1905 – 1906. Rămînînd principala sală de spectacole a orașului, sala Ralli, renovată, adaptată noilor exigențe, va deveni la un moment dat teatru comunal. La Galați spectacolele societății de diletanți *Filodramatica* avuseră loc în 1848, într-o clădire despre care în presa vremii se spune că era atît de strîmtă, iar spectatorii atît de aproape de actori, încît erau lipsiți de « ce-i mai frumos la o ștenă, adică dipărtarea, impresia viderei și iluzia »²⁶. În 1851, trecînd prin Galați, Millo dă spec-

²² Vezi T. Burada, *op. cit.*, vol. II, p. 60.

²³ Costache Radu, *op. cit.*, p. 71 – 72.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Teatrul Eminescu*, Botoșani, 1915, martie, p. 5.

²⁶ Dunărea, *Teatru din Galați*, în *Albina românească*, Iași, 1848, an. XX, nr. 11, februarie 5, p. 41.

tacole într-o sală improvizată lângă hotelul Moldavia. Un an mai târziu, Luigi Ademolo cu trupa lui joacă « în încăperi ce cu a sa cheltuială a clădit pe locul hanului numit Ventura »²⁷. Aceste « încăperi » erau de fapt tot o baracă, pe care o vinde în 1853 Sfatului orașenesc « împreună cu tot mobilierul și cu decorațiile ». Cît de solide erau asemenea construcții se vede din faptul că același Ademolo semnalează în 1854 « starea deplorabilă » a sălii²⁸. Galații, port fluvial, oraș de negustori și armatori prosperi, hotărăște în 1856 să-și clădească un teatru. După tot soiul de tribulații, în 1861 municipalitatea deschide o subscripție publică și se întocmește un proiect — care nu se realizează — pentru ridicarea « unui teatru proporțional cu viitorul măreț al acestui oraș »²⁹. În 1864, un alt proiect, al venețianului Enio Travinato, e respins de arhitectul orașului sub cuvînt că e necesar « un stil de arhitectură mai modernă »³⁰, iar de Consiliul tehnic pentru că nu răspunde « cu deplinătate la toate exigențele de artă indispensabile la un edificiu de așa mare importanță »³¹, recomandînd primăriei să se adreseze mai degrabă vreunui arhitect german, din München sau Berlin, « unde arta arhitecturii este în floare »³². Aceste laudabile preocupări de urbanistică au însă drept efect imediat o nouă amîinare. Așa că trupele dramatice continuă să joace în săli de ocazie. În oraș mai erau pe atunci: « vasta sală de la catul al II-lea al cafenelei Inglesi, unde era și Borsa »³³, amfiteatrul din vila Filatoff și, începînd din 1865, baraca speculantului Bogdan Ceacîru. Totuși în martie 1864, sosind aci Pascaly și cerînd măcar « o baracă, oricît de mare s-ar putea », pentru a da spectacole cu decoruri proprii, municipalitatea îl sfătuiește să se adreseze de curînd sositei trupe de pantomimă și balet pentru a juca în baraca ridicată de aceasta!³⁴. Strîngîndu-se din nou fonduri, un anume Wolf depune un proiect pentru zidirea unui teatru « ce va fi demn prin frumusețea și eleganța sa să treacă între cele mai frumoase edificii ale unei țări poleite »³⁵. În ciuda faptului că răspundea unei necesități « provenite din progresul orașului »³⁶, și acest proiect cade, ca și un altul din 1869. Cu un an înainte se construise pe locul negustorului Sacomanu un teatru căruia locuitorii îi vor zice « teatrul cel mare ». Cum arăta acest teatru, situat pe artera principală a orașului, în 1887, adică la numai 20 de ani după aceea, reiese din rapoartele consiliului de igienă și salubritate care-l declară « foarte periculos în caz de incendiu pentru spectatori »³⁷, căzut în ruină și amenințînd să se prăbușească « la cel mai mic vînt sau mică zguduitură ». Către 1900 și chiar mai târziu, la Galați se deschid însă și se amenajează în raport cu necesitățile spectacolului modern mai multe săli și grădini. În 1911, documentele menționează la Galați sălile (în care se dădeau alternativ filme și piese de teatru): Papadopol, Apollo (fost Alcazar), Dragomirescu, Salonul Regal (din gangul judecătoriei), Salonul berăriei Opler. Dar despre un teatru comunal anume clădit nu se pomenește încă. Alte orașe însă la acea dată și-au soluționat mai fericit această problemă, ori sînt pe cale s-o facă, așa cum se întîmplă cu Botoșanii, de exemplu, sau cu Piteștii. Trupa de teatru piteșteană înființată în 1852 beneficiase desigur de o încăpere. În orice caz, către finele secolului, sînt numite în cererile de autorizație pentru spectacole ale actorilor în trecere prin oraș: sala Universala Uklar (mai apoi Lehrer), salonul lui Agop Aritonovici (prin 1877), sala Coculescu, sala și grădina hotelului Dacia. În 1869, primăria cade la învoială cu un particular pentru construirea unui local de « teatru, cazin și birt », lângă grădina publică, local care, după 15 ani, ar fi devenit « proprietatea de veci » a orașului. Concesionarul pornește lucrările dar le abandonează, așa încît un act al poliției consemnează în 1875 starea de paragină și murdărie a respectivei binale. După nenumărate tergiversări, în 1885 e scos la licitație materialul de construcție rezultat din dărîmarea acestui local început cu 16 ani în urmă și căzut în ruină înainte de a fi fost sfîrșit. În 1909 – 1910, Consiliul comunal al orașului se preocupă din nou de ridicarea unei

²⁷ Arhivele Statului Galați, fond. *Municipalitate*, dos. 33/1853, f. 152.

²⁸ Arhivele teatrului Galați, idem, dos. 33/1853, f. 58.

²⁹ *Ibidem*, dos. 3/1861, f. 29.

³⁰ *Ibidem*, dos. 97/1864, f. 24.

³¹ *Ibidem*, f. 26.

³² *Ibidem*, f. 27.

³³ T. Nebunelli, *op. cit.*, p. 41.

³⁴ Arhivele Statului Galați, fond. *Municipalitate*, dos. 108/1864.

³⁵ *Ibidem*, dos. 97/1864, f. 48.

³⁶ *Ibidem*, f. 49.

³⁷ *Ibidem*, dos. 160/1887.

clădiri de teatru (și băi) pe strada principală. Datorită neglijenței antreprenorului și lipsei de fonduri, lucrările vor dura cinci ani. Dar în 21 februarie 1915, piteștenii își inaugurează noul teatru comunal. Decorurile fuseseră comandate încă din septembrie 1913 la casa Baruch din Berlin, specificându-se în contract că « materialul furnizat va fi de calitate egală instalațiilor din cele mai bune teatre din București »³⁸. Clădirea, solidă și lucrată cu grijă, în mai multe rînduri reparată și mărită, există și astăzi, devenită Teatrul de Stat din Pitești.

Urmărită simptomatic în aceste cîteva orașe, evoluția anevoioasă a sălii de teatru în provincie pornește din patriarhalul hambar de scînduri, luminat de licărirea fumegîndă a lumînărilor, pentru a ajunge, în preajma primului război mondial, la clădirea modernă, spațioasă și confortabilă, scaldată în strălucirea luminii electrice. Întorcîndu-se dintr-un turneu prin țară, A. de Herz notează în luna decembrie a anului 1914: « Sînt orașe, foarte multe, în care după stăruința cu care ești privit cînd treci pe stradă, sau după graba cu care se rezervă bilete, înțelegi cît de amator e publicul de acolo ; dar sînt și orașe în care pricepi numaidecît situația cînd vezi în drumul tău că se ridică deodată, în mijlocul unei străzi principale, o clădire uriașă : *Teatrul*. Intri înăuntru și de multe ori găsești un teatru care nici nu se aseamănă cu vreunul din București, atît e de elegant, de curat și de practic. Magazii cu decoruri, mobilă variată, covoare și tot soiul de mărunțișuri al căror secret îl au oamenii de teatru cînd montează o piesă cu gust și pricepere. Era o vreme, îmi povestea maestrul Nottara, cînd se juca în provincie pe scene improvizate. Pe patru capre ale tăietorilor de lemne se așezau scînduri, și Iulian, Manolescu, Pascaly, Nottara, Liciu jucau Hamlet, Regele Lear și Lipitorile satelor. Cu caprele în gînd și cu grijă să nu găsesc scînduri am pornit în provincie. Cei care mă întovărășeau nu spuneau nimic și se bucurau de surprinderea mea cînd am găsit la Corabia, la Vaslui, la Ploiești, la Roman, la Bacău, și în atîtea alte părți, teatre în care joci cu plăcerea cu care Soreanu sau Tony Bulandra ies pe scena de la București »³⁹.

În toată această lungă perioadă cuprinsă între Unire și primul război mondial, viața teatrală a provinciei e cu preponderență o viață de turnee. Pe toate drumurile țării, într-o harnică rețea, se succed, se încrucișează trupele dramatice românești pornite să-și caute noi vaduri. Pe lîngă ele, se perindă prin orașe diferite ansambluri germane, franceze sau italienești, antreprenorii teatrali importînd din ce în ce mai mulți actori de mîna întîii sau de-a doua din străinătate pentru a atrage publicul. Acest comerț, practicat cu o totală lipsă de scrupule, are uneori consecințe triste. Astfel, în 1897, 30 de artiști străini rămîn în Brăila fără mijloace de trai, antreprenorul Ernest Bayard din Lyon (care mai părăsise și alți actori prin orașele României) declarînd a « nu dispune de fonduri pentru a plăti voiajul lor pînă la Constantinopol »⁴⁰. Că lucrul se petrece frecvent o dovedește o adresă din martie 1897 a Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Cultelor cerînd ca pe viitor fiecare antreprenor de turnee artistice să depună o cauțiune garantînd repatrierea. În afara acestei populații actricești mărunte, se abat pe scenele provinciei și nume de răsunset mondial, comete în drum spre marile orașe, ca Adelaida Ristori, Sarah Bernhardt sau Coquelin-Cadet care, între București și Iași, fac escală la Galați și Brăila. Uneori, mici trupe provinciale pleacă la « centru ». În verile anilor 1877 și 1878, echipa focșăneană a lui Ioan Lupescu se înfățișează publicului ieșean. Alteori, un oraș lipsit de o formație teatrală proprie găzduiește pe mai multă vreme trupa dramatică a altuia, cum e de pildă cazul cu Craiova și Caracal. Teatrul craiovean face adevărate stagiuni la Caracal, ceea ce-i îndreptățește pe cetățenii orașului să-și exprime, cu prilejul unei rugămînți adresate în decembrie 1905 directorului Gabrielescu, speranța ca « societatea dramatică din Craiova să rămîie pentru totdeauna și a Caracalului »⁴¹. În ceea ce privește raportul dintre trupele românești și cele străine, concurența, ca și la începuturile teatrului românesc, e în favoarea celor din urmă. Dacă actriței Fani Tardini municipalitatea

³⁸ Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 31/914, vol. II.

³⁹ A. de Herz, *Teatrul în provincie*, în *Ilustrațiunea Română*, București, 1914, an. IV, nr. 10–11, p. 129.

⁴⁰ Arhivele Statului Craiova, fond. *Teatrul Național*, dos. 11/1897, inv. 2.

⁴¹ *Ibidem*, dos. F. N./1905, inv. 1.

din Galați îi refuză, în 1866, subvenția cerută, în 1867 aceeași municipalitate acordă 150 de galbeni unei trupe italienești în trecere. Exemplele se pot înmulți. În cererea ei, actrița atrăsese atenția că, dacă teatrul românesc nu va fi susținut de națiune, el « va fi nevoit să se mențină mângulind viciile care trebuie a fi biciuite », nemaiajungînd « templul unde se poate vedea binele și răul, frumosul și știința »⁴². Către sfîrșitul secolului pare a se stîrni un anumit curent protecționist, al cărui ecou ar fi insistența cu care trupele dramatice se prevalează, în cererile de autorizații pentru spectacole depuse la primării, de faptul că sînt « compuse din români » și că joacă « piese românești în toate serile »⁴³.

Repertoriul care circulă, purtat prin toată țara, de aceste trupe este în general același cu repertoriul capitalei, tocmai turneele asigurîndu-i unitatea. În jurul anilor 1860–1870, se joacă așadar drame istorice românești, drame și melodrame franceze, comedii, vodeviluri. După 1880, prezența tot mai simțită a teatrelor naționale din București, Iași și Craiova în viața provinciei influențează și asupra repertoriului. Grație turneelor întreprinse de actori ai celor trei teatre, în afară de dramaturgia românească (e epoca dramelor antice ale lui Alecsandri și a comediei caragealine), în afară de marile drame shakespeariene, își fac loc în conștiința publicului provincial piese din repertoriul nordic, rus, francez contemporan sau german. Paralel însă cu această orientare către un repertoriu major, se produce și o adevărată invadare a scenei de către un gen mai facil: opereta, dusă din oraș în oraș de numeroase ansambluri. Spectacol fastuos, cu intrigă de comedie, cu muzică și balet, opereta e un rival primejdios al teatrului « grav », întrunind sufragiile marelui public.

Dacă turneele au o asemenea amploare în viața teatrală a provinciei, în schimb trupa locală, stabilă, în această perioadă, e un fenomen întîmplător și prea puțin durabil. Inițiative în acest sens au existat totuși. Într-o adresă din 1870 către primarul capitalei, adresă înscrisă în noul *Regulament de funcționare al teatrelor*, se specifică în mod expres că el e valabil și poate « să serve ca normă » și pentru înființarea sau reorganizarea unor teatre în alte orașe. Din acest document semnificativ reiese și că adrese asemănătoare s-au trimis primarilor din Galați, Ploiești, Focșani, Pitești, Bîrlad, Turnu-Măgurele, Turnu-Severin, Brăila, Craiova, Iași, Botoșani⁴⁴. Alte documente ale vremii atestă înjghebări teatrale ocazionale și la Rîmnicul-Vîlcea, Giurgiu sau Bacău. Asemenea încercări au însă o existență efemeră, iar acolo unde dau dovadă totuși de o anume perseverență sînt în cele din urmă sufocate de dificultățile materiale. Astfel, administrația din Ploiești obține în septembrie 1859 de la Ministerul din Lăuntru aprobarea de a înființa un « Teatru Național în acel oraș », aprobare însoțită de recomandăția de a i se încredința direcția actriței Fani Tardini. Dar bugetul comunal modificîndu-se în același an, proiectul cade. O a doua tentativă o întreprinde un grup de cetățeni « deciși a face oarecari sacrificii » pentru întemeierea unui teatru în Ploiești și care cer primăriei asigurarea unei subvenții anuale. Semnatarii petiției (printre care se află Luca și Iorgu Caragiale, tatăl și unchiul scriitorului) aduc un argument de ordin cultural: teatrul constituie o « trebuință ce astăzi este de mare necesitate pentru lumina și progresul obștii » și un altul de ordin civic: « spre a putea fi și noi mîndri în fața celorlalte orașe mult mai inferioare decît orașul Ploiești și care se bucură de o așa măreață școală. . . »⁴⁵. În 1871–1872, Iorgu Caragiale (care se intitulează « Director al Teatrului Național din Ploiești ») și trupa sa, compusă din « șase dame, trei prime și trei secunde, șase bărbați asemenea, trei coriste dame, trei bărbați asemenea, un sufler, un mașinist și opt persoane pentru orchestră », reușesc timp de o stagiune să se stabilească la Ploiești, dar primăria le taie subvenția făgăduită pe trei ani. La Botoșani (oraș care-și datorează tradiția teatrală tot unui membru al familiei Caragiale, Costache) se fac în 1865 noi eforturi pentru crearea unui teatru stabil, dar abia în 1867 antrepriza teatrului îi este încredințată actorului Costache Dimitriadă. Nu se ajunge nici de astă dată la alcătuirea unei formații permanente. Uneori inițiativa personală se

⁴² Arhivele Statului Galați, fond. *Primăria orașului*, dos. 70/1865, f. 43.

⁴³ Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 13/1891, dos. 23/1892, dos. 1/1893.

⁴⁴ Arhivele Statului București, fond. *Teatrul Național*, dos. 317/1870, f. 481.

⁴⁵ A se vedea M. Apostol, *op. cit.*, p. 134 (actul original este expus la Muzeul Caragiale din Ploiești).

dovedește mai viabilă. Focșanii avînd norocul să numere printre locuitorii săi pe « artistul comic » Ioan Lupescu, acesta își întocmește o trupă cu care joacă ani de zile în propria lui sală și cu care pleacă și în turnee (în unul din ele e însoțit de un tînăr sufler care îi mai scrie și cuplete și, la nevoie, îi dă și replica pe scenă: viitorul filozof Vasile Conta. Un sufler « celebru » avea în acel timp și trupa Tardini: pe Mihail Eminescu). Un gest cu totul singular e acela al postelnicului și cavalerului Neculai Istrati, care în 1860 înființează o școală de muzică și declamație la moșia sa din Rotopănești (Suceava). În vara anului 1861, elevii dau spectacole la Fălticeni. Moartea originalului cavaler întrerupe însă din păcate, în toamna aceluiași an, activitatea școlii. Dacă înainte de 1860 înjghebările de diletanți fuseseră una din modalitățile animării vieții teatrale din provincie, după această dată ele devin tot mai rare și strict accidentale, de obicei legate de ocazii, serbări școlare sau baluri filantropice. În provincie, ca și în capitală, teatrul se profesionalizează.

Un eveniment care precipită această cristalizare a vieții teatrale este crearea celor două societăți dramatice de la Iași (1879) și Craiova (1889). Împreună cu Teatrul Național din București, ele vor iradia asupra orașelor din întreaga țară, formînd gustul public și contribuind, prin exemplu, prin concurarea lor, la ridicarea nivelului profesional al celorlalte trupe dramatice. Subvenționate de stat, teatrele naționale impun actorilor angajați o disciplină de lucru și o ținută artistică menite să asigure dintru început calitatea spectacolelor. O mărturie indirectă a aureolei care înconjură titlul de « actor al Teatrului Național » sînt uzurpatorii lui, actorii obscuri și fără glorie care sosind într-un tîrg, pentru a ademeni publicul, se laudă cu acest titlu. Împotriva unor asemenea falsuri care le umbreau prestigiul, ca și împotriva încălcării și degradării repertoriului lor de către unele trupe neautorizate, direcțiile teatrelor naționale protestează în repetate rînduri. De altminteri înșiși actorii acestor teatre, ca membri ai unei instituții de stat, își susțin cu fermitate prioritatea față de celelalte ansambluri. În aprilie 1898, o companie dramatică formată din actori ai Teatrului Național din Iași cere primăriei din Pitești scutirea de taxe, « deoarece societățile Iași, București și Craiova se bucură de acest drept față cu legea » ⁴⁶. În ultimii ani dinaintea primului război mondial, Direcția generală a teatrelor hotărăște ca cele trei teatre din orașele de căpetenie ale țării să organizeze turnee anuale obligatorii în celelalte localități (*Legea teatrelor* din 1910, art. 36). Scopul acestor turnee nefiind « vreun profit material, ci numai unul moral și educativ » ⁴⁷, trupele respectivelor teatre cer sprijinul municipalităților pentru înlesniri în ceea ce privește taxa comunală și chiria sălii. Nu întotdeauna însă municipalitățile se arată la înălțime. În aprilie 1914, Direcția generală a teatrelor înștiințează primăria din Pitești că Teatrul Național din București are intenția de a face un turneu cu piese « jucate de cei mai buni artiști. . . și cu cea mai desăvîrșită îngrijire » ⁴⁸ și cere asigurarea unei rețete minime de 1 000 lei; primăria declară însă laconic că « nu dispune actualmente de o sală ». Același teatru național revenind, în iunie 1915, cu propuneri similare (scutirea, ca și la București, de taxa de afișaj; scutirea de taxa comunală; cumpărarea unui număr de bilete de către primărie), Consiliul comunal răspunde că nu e în măsură să le satisfacă. În toamnă va refuza și Teatrul Național din Craiova scutirea de taxa comunală, deși directorul teatrului, Al. G. Olteanu, într-o scrisoare adresată primarului din Pitești, îi obiectează că statul însuși scutește teatrul de dări, obiecție pe care « o lăsăm meditărei patriotismului și inteligenței Dv. » ⁴⁹. În asemenea condiții de șicană financiară își îndeplinesc teatrele naționale funcția lor culturală. Aplauzele și entuziasmul spectatorilor le răsplătesc însă strădania. La începutul lunii ianuarie 1916, mulțumită inițiativei generoase a unui particular, Gr. Coandă, care se oferă să asigure personal acel minim de 1 000 de lei, asumîndu-și riscurile pagubei, pe scena Teatrului comunal piteștean se instituie « vinerile Teatrului Național din București » ⁵⁰.

Din 1915, încep să apară în actele referitoare la viața teatrală formule restrictive, ca: « actualele împrejurări » sau « în caz de război », semne prevestitoare ale apropiatelor eveni-

⁴⁶ Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 3/1898, 20 aprilie.

⁴⁷ *Ibidem*, dos. 3/1915, 8 octombrie.

⁴⁸ *Ibidem*, dos. 9/1914, 10 aprilie.

⁴⁹ *Ibidem*, dos. 3/1915, 14 octombrie.

⁵⁰ Dintr-o telegramă ulterioară aflăm că, de pildă, vineri 22 ianuarie s-a jucat *Oedip rege*, probabil cu Nottara.

mente. Războiul, ocupația, refugiul suspendă brutal preocupările de cultură și de progres artistic. Actorii plecați pe front, cenzura germană, localurile teatrelor folosite de ocupanți în scopuri militare sau administrative (teatrul din Craiova transformat în grajd pentru ulanii kaiserului) dau o grea lovitură mișcării dramatice. În decembrie 1918, în frumoasa clădire nouă a Teatrului comunal din Pitești plouă prin tavan, iar acoperișul amenință să cadă. Dar încă înainte de sfârșitul războiului, trupele teatrale împrăștiate încep să se regroupeze și să-și reia o activitate deocamdată lîncedă, care însă, o dată cu pacea, va izbucni în inflorescențe noi.

TURNEE TEATRALE ÎN MUNTENIA ȘI MOLDOVA ÎNTRE ANII 1877—1918

de MARGARETA ANDREESCU

Paralel cu activitatea teatrelor oficiale, a Teatrelor Naționale din București, Iași și Craiova, a coexistat activitatea deosebit de bogată a turneelor, care completează tabloul vieții noastre teatrale.

Fenomenul este specific teatrului epocii, teatrului profesionist european în general. Nu este deci singular în istoria teatrului românesc, nici specific lui. O practică veche continuă să răspundă pe orice meridian nevoii de spectacol a omului, practică determinată de un sistem social în cadrul căruia actorii erau nevoiți să-și asigure, în cea mai mare parte, singuri existența.

Condițiile de muncă și de viață ale actorilor noștri au cunoscut, chiar după înființarea *Societății dramatice*, ameliorări relativ lente. Stagiunile aveau o durată medie de cinci luni, salariile — « apunamentele » — actorilor teatrelor subvenționate (ca să nu mai vorbim de membrii trupelor particulare, la discreția directorilor lor) nu se plăteau decât în timpul stagiunii¹. Mai târziu, când s-a ajuns la un venit modest și între stagiuni, acesta s-a dovedit insuficient pentru asigurarea unui standard de viață demn.

Eforturile actorilor pentru îmbunătățirea vieții lor au fost deci cu totul firești, chiar dacă au coborât uneori personajul dintotdeauna idealizat al actorului în mijlocul preocupărilor pămîntești « meschine ». Explicația poate fi găsită și în faptul că multe din spectacolele în beneficiu sau de retragere — s-au cunoscut și retrageri repetate — căpătau aspectul jalnic al unor expediente². La fel și asociațiile efemere, în trupe de turneu. Dar n-a fost actor, începînd cu cei mai mari, care să nu fi împărtășit soarta acelor « păsări călătoare » cărora V. Eftimiu le-a închinat cu afecțiune și recunoștință cîteva pagini³.

Urmărind acest fir, va trebui să refuzăm a acorda deplină audiență unor interpretări psihologizante, ori unor formule adeseori ambigue care pretind să elucideze mobilul activității teatrale itinerante. Chemarea spre necunoscut, spre aventură, neastîmpărul boem, evadarea sentimentală, spiritul individualist, sentimentul exacerbat al propriei valori, atitudinea de frondă față de conformismul unei societăți care de altfel îl excludea pe actor din

¹ Documente de arhivă, nenumărate acte oficiale, memorii și petiții ale actorilor prezintă fără echivoc tabloul unor condiții de viață grele. O decizie a Direcțiunii generale a teatrelor din București anunță la 30 aprilie 1882 închiderea stagiunii și încetarea plății actorilor. Ei vor beneficia din nou de salariu în stagiunea următoare, dacă vor fi reangajați; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar. 651/1882, decizia nr. 227 din 30 aprilie.

² Presa vremii apreciază, cu rare excepții, că spectacolele în beneficiu, deși un drept al actorilor, scad prestigiul acestora, ca și pe cel al Teatrului Național; a se vedea Gion, *Cronica*

teatrală, în *Românul*, București, 1888, 30 martie și 13 aprilie, și I. Dragomirescu-Ranu, *Teatrul Național*, în *Românul*, București, 1895, 6 și 7 aprilie. Începînd cu 1 aprilie al fiecărui an, își amintește I. Livescu, zidurile Teatrului Național erau invadate de afișe multicolore anunțînd spectacole în beneficiu, iar prietenii actorilor « treceau grăbiți numai pe trotuarul de peste drum »; cf. Ioan I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru*, București, 1925, p. 76—77.

³ V. Eftimiu, *Oameni de teatru*, București, 1965, p. 113—116.

Bucarest, le 29 Juin 1880

N° 139

Reçu le 29 Juin 1880

P. N. 139

Mon Prince,

Une commission a été récem-
ment instituée en Belgique à l'effet de
rechercher et de proposer les moyens les
plus propres à développer le théâtre national
dans nos grands centres de population.

Je suis chargé, à cette occasion, par le
Gouvernement du Roi, de réunir le plus
de renseignements possible sur les encoura-
gements accordés, soit par l'Administration
Municipale de Bucarest, soit par le Gouverne-
ment Prince, au Théâtre National de Rou-
manie et d'indiquer en même temps le régime
auquel ce théâtre est soumis.

Sachant combien, par votre situation
officielle et par l'intérêt que vous portez au
Théâtre National Roumain, les renseignements
inmanant de vous me seraient précieux pour
complir

Très Respectueusement
Le Prince Jean Ghika

complir la tâche que je viens d'avoir l'honneur
de vous exposer, je me permets de recourir
à votre obligeante intervention pour obtenir
les indications qui me sont nécessaires et
je saisis avec empressement cette occasion,
mon Prince, de vous adresser l'expression
de ma haute considération,

270019

sînul ei, iată unele din «clasi-
cele», dar mai puțin accepta-
bile, explicații. În unele cazuri
a intervenit, desigur, și una sau
alta din aceste motivări. Diver-
sele «afronturi» suferite din
partea conducerii teatrelor sub-
venționate se soldează cu peri-
oade de turneu, ca în cazul
Aristizzei Romanescu sau, mai
tîrziu, al actorilor P. Liciu și
C. Nottara, ca să nu dăm decît
cîteva nume. Dar aceste exem-
ple dau numai coloratura spec-
ifică excepției, conturează un
aspect exterior al fenomenului.
O apreciere superficială poate
ușor lăsa în umbră cauzele
reale, generate de deficiențele
implicite unui sistem bazat pe
inegalitate socială.

În ceea ce privește trupa
ambulantă în componența că-
reia, de cele mai multe ori,
conducătorul trupei și membrii
familiei sale erau actori per-
manenți, turneul rămîne singu-
ra ei formă de existență. An de
an, tineri contaminați de mor-
bul scenei băteau la porțile tea-
trului. Cele trei instituții sub-
venționate nu puteau — din
motive financiare și organiza-
torice, dar și din motive de
exigență artistică, să satisfacă
decît în mică măsură cererile
lor. Unii din acești tineri, fie
că beneficiaseră de cursurile
conservatorului, fie că «fura-
seră» meșteșugul pe lîngă un
actor mai experimentat, optau
pentru situația inferioară de
actor peregrin, fără a tenta
măcar, uneori o viață întreagă,
accesul pe marile scene. Iar
atunci cînd veleităților artistice
li se asociază și talentul de
organizare, se ivește directorul
de trupă. Nu rare au fost ca-
zurile cînd din interferarea
activității peregrine cu aceea
a instituției stabile să se selec-
teze elemente de prim rang
pentru scena românească.

Fig. 1. — Facsimil după scrisoarea Legației Belgiei din 1880, prin
care se cer date privind organizarea Teatrului Național din Bucu-
rești (document conservat la Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul
Național, dosar. 563/1880, f. 6).

Încercarea de a contura atmosfera în care au evoluat turneele teatrale în țara noastră între anii 1877–1918 impune unele precizări. Cu toate condițiile nu întotdeauna favorabile, dezvoltarea teatrului românesc a fost în esență similară cu a altor teatre europene. Ca dovadă, interesul cu care teatre străine, în anumite momente ale propriei lor evoluții (mai ales în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea), s-au informat asupra modului de organizare a teatrului românesc. Relevante sînt amănuntele concrete care vin în discuție în asemenea cazuri⁴, ele privind subvențiile, salariul actorilor, componența trupei ș.a. De asemenea, va trebui să subliniem un fapt de o semnificație majoră pentru înțelegerea fenomenului mișcării teatrale itinerante. Indiferent că este vorba de mari personalități artistice sau de trupe de turneu cu state de merit în istoria teatrului românesc, care dau greutate și conținut mișcării itinerante, trebuie să admitem că fenomenul turneelor — poate mai pregnant chiar decît alte aspecte ale vieții teatrale — oglindește adevărata măsură a devoțiunii, a generozității și conștiinței cetățenești cu care de-a lungul anilor actorii noștri și-au practicat arta. Este atributul care înobilează determinarea materială inițială a turneelor și potențează efectul lor.

Activitatea teatrală itinerantă sugerează imaginea unui uriaș păienjeniș ale cărui fire invizibile, suprapunîndu-se și încîlcindu-se adeseori, au legat între ele centre culturale importante cu localități vitregite sub aspectul vieții spirituale. Dacă începutul « excursiilor teatrale » a determinat și primele măsuri și directive în acest domeniu, Legea teatrelor din 1877 și Regulamentul teatral stabilesc norme precise. Era interzis artiștilor societari să apară în timpul verii pe scenele teatrelor sau grădinilor de vară din capitală, iar turneele în țară puteau fi întreprinse numai cu aprobarea prealabilă a Direcției generale și cu obligația de a nu lipsi la începerea repetițiilor pentru stagiunea următoare.

Firești pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea, cererile de supraveghere nemijlocită a trupelor aflate în turneu adresate de conducerile teatrelor subvenționate către organele polițienești apar azi jignitoare⁵. Repertoriul trebuie prezentat spre aprobare Direcției generale a teatrelor. Prezența obligatorie, seară de seară, în sălile de spectacol a organelor poliție-

⁴ Legația Belgiei din România se adresează prințului Ion Ghica pentru a obține informații relative la organizarea teatrului românesc: « Une commission a été récemment instituée en Belgique à l'effet de rechercher et de proposer les moyens les plus propres à développer le théâtre national dans nos grands centres de population. Je suis chargé, à cette occasion, par le Gouvernement du Roi, de réunir le plus de renseignements possibles sur les encouragements accordés, soit par l'Administration Municipale de Bucarest, soit par le Gouvernement Princier au Théâtre National de Roumanie... »; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul



Fig. 2. — Un afiș al spectacolului prezentat de Matei Millo în turneu la Constanța, în anul 1895 (afișul este conservat la Bibl. Academiei, Foi volante, mapa XXI, nr. 92).

Național, dosar. 563/1880, f. 6. Din adresa Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Instrucțiunii Publice din 5 august 1899, rezultă că Legația Greciei la București solicită un exemplar al legii de organizare a Teatrului Național și informații privind subvenția anuală acordată acestei instituții, numărul actorilor ce compun trupa, salariile, salarizarea în timpul verii, bugetul anual al teatrului; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor, dosar. 49, vol. I, 4 164/1899, f. 7.

⁵ « ... Cu deosebire vă rugăm să ne comunicați ori de câte ori un artist se va face vinovat de abateri grave de orice

nești trebuia să prevină orice atitudini « antisociale ». Pentru a nu face concurență teatrelor naționale, trupele care jucau în turneu la București, Iași și Craiova nu aveau dreptul să prezinte piese care figurau în repertoriul acestora. Cu toate că pentru actorii teatrelor subvenționate legea teatrelor prevedea clauze restrictive în privința turneelor, în condiții excepționale — care surveneau foarte des, de altfel — restricțiile erau suspendate. În 1901, după reducerea generală a bugetului din anul precedent, se face o intervenție oficială pentru reducerea taxelor de călătorie cu 50%, iar actorilor li se acordă — ca o compensație — dreptul de a întreprinde turnee. La sfârșitul aceluiași an însă, orice deplasare în turneu va fi socotită din nou a contraveni legii. Dar turneele continuă chiar și după ce, în 1908, V. Toneanu și Ar. Deme-triade obțin aprobarea de a întreprinde « pentru ultima oară » un turneu⁶, iar redu-cerea taxelor de călătorie pe căile ferate devine cu timpul un drept al trupelor teatrale în deplasare.

Spectacolele prezentate în turneu, fie că aparțineau unor trupe ambulante cu oarecare tradiție, fie că erau patronate de actori consacrați ai teatrelor naționale, au plătit fără excepție un tribut: în raport cu armonia care reușea sau nu să se instaleze între toți factorii ce concureau la realizarea lor, spectacolele puteau sau nu să-și aroge pretenții de artă. Chiar și cu cele mai mari eforturi sau bune intenții, nivelul acesta erau greu de atins și se datora, mai totdeauna, unor interpretări excepționale.

Matei Millo a cutreierat țara în lung și-n lat pînă aproape de 80 de ani, iar succesul și popularitatea turneelor sale se datorau în primul rînd marelui său talent. Trupa Fani Tardini-Vlădescu și-a asigurat fidelitatea publicului printr-un repertoriu bogat și variat, prin omogenitatea și permanența ansamblului. Deseori, trupa solicita actori de prestigiu ai teatrelor subvenționate. În 1882, de exemplu, la reprezentațiile din sala Dacia și-au dat concursul Hagiescu și Anestin. Spectacolul bucureștean cu *Bărbierul din Sevilla*, de Beau-marchais, a fost incontestabil un succes, chiar dacă în text s-au strecurat « gîscănării »⁷. De foarte multe ori au jucat în cadrul acestei trupe, împreună sau separat, Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. În septembrie 1886, la Galați, în sala Teatrului cel Mare, Aris-tizza Romanescu a interpretat, alături de Ion și Alexandru Vlădescu, scene din *Hamlet*, *Romeo și Julietta* (Shakespeare), *Concina* (V. Alecsandri), iar în 1889, la Brăila, pe scena teatrului « Regal », a jucat alături de Gr. Manolescu.

După 1900, un asiduu organizator de turnee va fi C. Ionescu, societar al Teatrului Național din Iași. În trupa sa vor juca deseori C. Nottara sau Agatha Bârsescu. În 1909, de pildă, C. Ionescu a condus un turneu prin mai multe orașe (dintre care amintim, în afară de orașele din Moldova, Constanța, București, Craiova, Turnu-Severin, Ploiești, Caracal, Rîmnicu-Vâlcea și altele), avînd în repertoriu *Apus de Soare* și *Viforul* (B. Șt. Delavrancea), iar ca protagonist pe Nottara. Marele artist a întreprins și turnee conduse de el însuși. În turneul din 1912, în semn de omagiu adus lui I. L. Caragiale, el a jucat *Năpasta*, interpre-tînd rolul lui Ion. Turneul acesta a oferit publicului din provincie spectacole de înaltă ținută artistică. Presa a înregistrat nu o dată « un mare triumf al lui Nottara », în *Manasse* (Ronetti Roman), în *Kean* (Alexandre Dumas-père), în *Năpasta*, la Galați, Focșani, Botoșani, Dorohoi și în alte localități. În trupa lui Nottara jucau și tinerii actori craioveni Ștefan și Lucia Braborescu.

S-a întîmplat, și nu rareori, ca și cele mai bune spectacole să fie, dacă nu anihilate, dar mult stînjenite de o scenă improprie, cum era cazul la Botoșani, după 1910. Ceea ce în 1901 fusese « localul nou de teatru al d-lui M. Popovici », făcut cu « sacrificii », era cotate peste cîțiva ani ca o sală cu o scenă miniaturală, avînd decoruri zdrențuite și minjite multicolor. Dar în orașul Botoșani teatrul a fost din totdeauna prețuit (în acest scop mai fuseseră folosite, cu o generație în urmă, « teatrul vechi al lui P. Cristea » și « Sala Meseria-

natură, pentru ca să se ia de Comitet măsuri de îndreptare pe viitor. Această rugămintă v-o facem în dorința ce avem ca nici o clipă să nu fie întrerupt controlul ce se cuvine să se exercite asupra artiștilor societari, chiar în interesul lor »; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar.

105/1888—1889, f. 7.

⁶ Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar 15/1908—1909, f. 11.

⁷ Baba Novac, *Cronica teatrală*, în *Steaua Dunării*, București, 1882, 22 august.

șilor »), și în 1914 se inaugurează aci Teatrul Eminescu, cu decoruri bogate, cu o instalație electrică bine dotată care permitea cele mai îndrăznețe jocuri de lumini, cu o acustică foarte bună, după cum relatează revista *Teatrul de mâine* ⁸.

Aristide Demetriade a fost unul dintre actorii ale cărui turnee au constituit întotdeauna evenimente artistice. După debutul său provincial din 1896, într-o stagiune estivală la Slănicul Moldovei, a continuat să joace aci an de an, alături de actori ca C. Mărculescu, N. Soreanu, Ion Petrescu, Eugenia Ciucurescu, Adelina Mărculescu, Constanța Demetriade, iar spre sfârșit și în tovărășia Marioarei Voiculescu. Turneul care rămîne înscris ca un act de cultură în activitatea actorului este însă cel din 1913, cu *Hamlet* ⁹. A fost unul din turneele « oficiale », o formă de turneu mai evoluată care începuse să fie practică în prima decadă a secolului nostru. Pentru publicul de provincie, contactul cu o mare creație actricească ale cărei ecouri depășiseră granițele țării ¹⁰ a însemnat un eveniment artistic cu totul excepțional. Aristide Demetriade a fost secondat de Marioara Antonescu, în Ofelia, apreciată pentru gingășia și intuiția cu care a redat personajul, de Constanța Demetriade, care a adus pe scenă figura plină de prestanță a reginei Gertruda, de actorii Malcoci, Georgian și Constantinescu. Succesul a fost unanim, chiar și la Pitești ¹¹, unde, din cauza scenei mici și a luminii proaste, episodul « teatru în teatru » n-a fost înțeles decât de cei care cunoșteau tragedia lui Shakespeare. Încununarea acestui turneu pare să fi fost la Brăila, pe scena teatrului Passalaqua, care era « cel mai frumos și cel mai bine întreținut teatru din țară », cu decorurile aduse de la Viena, noi la vremea aceea ¹².

Presa din capitală și din provincie de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru abundă în anunțuri și cronici de turnee. Pleacă în turneu C. Nottara, P. Liciu, P. Sturdza, artiștii Teatrului Național din Craiova, C. Mărculescu și C. Radovici. « Teatrul de Comedie », condus de Achil Popescu, colindă țara, la fel Zaharia Bîrsan, cu *Trandafirii roșii*. Mircea Pella, de la Teatrul Național din Iași, joacă în Compania Niculescu-Buzău. Se desfășoară turneul « senzațional » al lui A. de Herz, cu *Cuceritorul*. Maria Giurgea reprezintă *Măgarul lui Buridan* (Robert de Flers și G. A. Caillavet), în februarie și martie 1916, în peste 20 de orașe ale țării. Compania Voiculescu-Bulandra își începe și ea marele ei turneu în primăvara aceluiași an. Printre ultimele turnee din perioada la care ne referim, s-ar putea aminti acela întreprins de M. Sorbul, cu *Patima roșie* și *Răzbușunarea*, avînd în distribuție pe Elvira Popescu, G. Ciprian, A. Athanasescu, Țancovici-Cosmin, Ion Manu și alții.

De mare prestigiu s-au bucurat turneele Companiei A. Davila, cu artiști ca I. Manolescu, R. Bulfinski, I. Morțun, G. Storin, V. Romano, T. Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza și mulți alții. În 1911, la Brăila, Galați, Iași și Craiova, Tony Bulandra a apărut într-una din creațiile lui de răsnet, Rodrigue din *Cidul* (Corneille). În anul următor, avînd în trupă și pe Alice Cocea, compania a reușit să obțină succese în toate orașele

⁸ D. Ceacîru, *Teatrul din Botoșani*, în *Teatrul de mâine*, Iași, 1918, 15 martie.

⁹ În februarie și martie 1913, spectacolul *Hamlet*, în regia lui Gr. Brezeanu, a parcurs următorul itinerar: Buzău, Rîmnicu-Sărat, Brăila, Galați, Tecuci, Vaslui, Botoșani, Bacău, Piatra-Neamț, Focșani, Bîrlad, Pitești, Rîmnicu-Vîlcea, Caracal, Craiova, Turnu-Severin, Tîrgu-Jiu, Slatina, Pitești și Constanța.

¹⁰ În 1911, Aristide Demetriade a făcut o călătorie la Berlin pentru a-și confrunta viziunea asupra rolului cu o interpretare celebră. Se poate ca spectacolul *Hamlet*, văzut la Berlin în tovărășia lui Caragiale, să fi fost cel de la Deutsches Theater, regizat de Reinhardt și avînd ca protagonist pe actorul Bassermann (premiera a avut loc la 24.XII.1910). Proiectul lui Petre Liciu de a întreprinde în 1913 un turneu cu *Hamlet*, la Viena și la Berlin, nu s-a realizat (Petre Liciu a murit în 1912), dar în anul 1914, presa elogia creația « genială a domnului Demetriade ». Aprecierea capătă o

deosebită greutate, avînd în vedere că pe scenă apăruseră destul de des nume consacrate ale teatrului european, ca Paul Wegener sau Alexander Moissi, unul din marii interpreți ai lui *Hamlet*. Interesul stîrnit în străinătate de jocul lui Demetriade s-a concretizat prin oferta primită de artist de a juca la Viena, în primăvara anului 1915, *Hamlet*, *Răzvan* și *Vidra* și *Strigoii*. Izbucnirea primului război mondial a zădărnicit și acest plan; a se vedea manuscrisul *Petre Liciu. Acte, mărturii, gînduri, adunate și redactate de Lică Zamfirescu*, conservat la Biblioteca Teatrului Național « I. L. Caragiale », ca și dosarul *Aristide Demetriade*, aflat în arhiva Muzeului Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

¹¹ O corespondență din Pitești, în *Rampa*, București, 1913, 7 martie.

¹² Caracterizarea este făcută cu ocazia turneului Teatrului Comedia la Brăila, în aprilie 1912; a se vedea *Rampa*, București, 1912, 6 aprilie.



Fig. 3, 4, 5, 6. — Actorii Elvira Popescu, A. Athanasescu, G. Ciprian și Țancovici-Cosmin; caricaturi de Petrescu, cu ocazia turneului întreprins de M. Sorbul, în anul 1918, cu *Patima roșie* și *Răzbunarea* (reproducere din *Teatrul de mâine*, Iași, 1918, 1 iulie).

prin care a trecut, cu piese din repertoriul străin, ca *Papa* (G. A. Caillavet și R. de Flers), *Frou-Frou* (Meilhac și Halévy), *Scandalul* (Henry Bataille), *Văpaia* (Kistemaekers) și altele. Și de data aceasta, satisfacția generală de a putea vedea și în provincie spectacole de reală valoare artistică a fost uneori umbrită. La Focșani, de pildă, unul din orașele în care teatrul fusese cultivat cu interes și înainte (datorită în bună parte actorului Ioan Lupescu), decorul a trebuit să fie redus la minimum din cauza scenei neîncăpătoare. Noul teatru al Focșanilor, Teatrul Comunal « Maior Pastia », despre care s-a scris mai târziu că « ar face cinste oricărui oraș mare din Apus »¹³, a fost inaugurat un an după turneul la care ne referim, în 1913.

Încă din prima decadă a secolului începuseră turneele Teatrelor Naționale, turnee organizate conform art. 36 al Legii teatrelor din 1910. Urmărind propagarea artei teatrale, aceste turnee au dovedit o exigență artistică sporită și au stimulat în același timp emulația dintre cele trei teatre subvenționate. La turneul organizat de Teatrul Național din București în iarna anilor 1911 – 1912 prin orașele din Muntenia și Oltenia au participat cei mai buni actori (I. Brezeanu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, N. Soreanu, Lili Liniver, Marioara Zimniceanu). Cu această ocazie, Petre Liciu a apărut în fața publicului provincial într-una din marile sale creații, Isidore Lechat, din *Banii* (O. Mirbeau). În primăvara anului 1913, teatrul a reprezentat în turneu, printre altele, *Păianjenul* (A. de Herz), iar în anul următor piese ca *Denisa* (Alexandre Dumas-fils), *Trecu o femeie* (Romain Coolus), *Se face ziua* (Zaharia Bîrsan). În privința rezultatelor, referatul întocmit la încheierea turneului Teatrului Național din București din vara anului 1915 rămîne edificator: în decursul a 33 de zile de turneu s-au înregistrat « succese morale considerabile » în toate orașele, dar trupa s-a întors cu un deficit de 7 000 de franci¹⁴.

Teatrul Național din Craiova înscrie realizări deosebite în palmaresul activității sale de turnee, chiar de la începutul secolului¹⁵. În 1908, când a avut loc confruntarea cu publicul bucureștean, presa centrală s-a exprimat elogios în privința calității spectacolelor prezentate la Teatrul Liric. Au fost subliniate și câteva succese actoricești remarcabile: Petre Sturdza în *Otto Stockmann* (*Un dușman al poporului*, de H. Ibsen), C. Mărculescu în *Hamlet*¹⁶. În anul 1910, un alt turneu, și acesta de prestigiu, al teatrului craiovean, cu *Taifun* (M. Lengyel) și *Fiori de primăvară* (M. Polizu-Micșunești); între 16 noiembrie și 7 decembrie s-au dat reprezentații la Ploiești, Constanța și în 11 orașe din Moldova. Iată câteva spicuri din însemnările lui Al. Olteanu, directorul Teatrului Național din Craiova: « Ploieștenii care cunosc totul, au văzut totul și știu totul » și pentru care « arta nu mai are nici un secret », putînd frecventa spectacolele de la București, n-au onorat reprezentațiile decît într-un număr foarte mic (spre regretul lor ulterior); la fel și publicul din Brăila, un oraș « tot atît de ingrat » sub acest aspect. În continuare însă, turneul a avut succes, realizînd cele două obiective urmărite: ridicarea prestigiului Teatrului Național din Craiova și o demonstrație a felului cum « ar trebui jucat teatru de trupa unui teatru național, chiar în cel mai mic orașel din țară... », ca la Tecuci, de exemplu, unde pe scenă se foloseau



Fig. 7. — Un afiș al spectacolului prezentat în turneu de Compania A. Davila la Iași, la 13 martie 1911.

¹³ Teatru nou, în *Junimea literară*, 1913, nr. 12. A se vedea și Radu, *Teatrul « Pastia » din Focșani*, în *Dimineața*, București, 1909, 21 septembrie.

¹⁴ Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar. 50/1915 – 1916, f. 83 și 84.

¹⁵ A se vedea corespondența din Rimnicu-Vilcea, semnată Conix, în *Gazeta artelor*, București, 1902, 25 decembrie, ca și

corespondența din Caracal, în același periodic, din 31 martie, 1903.

¹⁶ De la galerie, *De la teatru*, în *Dimineața*, București, 1908, 1 februarie. A se vedea și articolul închinat turneului Teatrului Național din Craiova de același ziar, în numărul său din 4 februarie 1908.

luminări de seu ¹⁷. Turneele au fost continuate și în anii următori. Aplauze vii au răsplătit, în 1911, apariția actorilor Bulfinski și Morțun în *Prieteni din copilărie*, o comedie de Fulda. Cu această ocazie s-a stabilit o succesiune regulată de spectacole în acest oraș. În 1916 a fost organizată o stagiune estivală a Teatrului Național din Craiova în orașul Brăila.

Teatrul Național din Iași a desfășurat la rîndul său o meritorie activitate de turnee. Amintim turneul din 1912, cu *Păpușile* (P. Wolff) și *Fedora* (V. Sardou), avîndu-l pe Nottara ca protagonist. În cadrul obiectivelor urmărite, schimbul de spectacole realizat în ianuarie 1914 între Teatrele Naționale din Craiova și Iași capătă o semnificație deosebită. Inițiativa lui Emil Gîrleanu s-a dovedit utilă ambelor teatre. Iată ce consemnează procesul-verbal din 9 februarie 1914 al comitetului de lectură din Iași: «... Din punct de vedere al repertoriului și din acela al jocului artistic, comparat cu modul cum s-a manifestat trupa din Craiova, teatrul ieșan a rămas în inferioritate»; de aceea, comitetul propune lui Mihail Sadoveanu să se examineze posibilitățile de redresare a Teatrului Național din Iași¹⁸.

Pînă să atingă, în cea de-a doua decadă a secolului, un nivel organizatoric și artistic superior, mișcarea teatrală itinerantă purta cu ea un balast de cabotinism și improvizatie. Grupări mici, vremelnice înjghebate, trăiau o existență mizeră, fără a renunța totuși la concurența neloială pe care o făceau trupelor itinerante permanente ¹⁹ care continuau tradiția deschisă de actorii peregrini ai secolului al XIX-lea. Dintre acestea merită a fi amintite formația condusă de Theodor Popescu, tatăl viitorului actor Achil Popescu, aceea a lui Gh. Moceanu, profilată pe spectacole de dansuri populare, trupa lui A. Bobescu sau a lui Al. P. Marinescu, care timp de 30 de ani a reprezentat operete și comedii, ansamblul lui Alecu Bărcănescu, în care a jucat un timp în comedii și farse prețuitul cîntăreț de operă George Niculescu-Basu.

Dintre actorii ambulanți, Zaharia Burienescu ²⁰, director de trupă, deseori evocat de actorii și oamenii noștri de cultură, este poate cel mai reprezentativ. În anul 1882, copil fiind, Aristide Demetriade ia pentru prima oară contact cu teatrul: la Buzău juca Zaharia Burienescu, interpretîndu-și rolul ce i-a făcut faima, acela al lui Jianu, căpitan de haiduci. În anul 1885 trupa lui Zaharia Burienescu face o stagiune la Turnu-Severin. Iarna lui 1887 l-a găsit la Focșani. Jucînd melodrame și comedii, adaptări sau lucrări originale proprii, piese de V. Alecsandri, piese împrumutate din repertoriul lui Matei Millo sau al actorului Ioan Lupescu, Burienescu a cutreierat toată țara. N-a ocolit nici capitala, ca, de exemplu, în anul 1890, cînd a apărut aici în revista de succes a epocii, *Viața de Café-chantant*, de C. Bacalbașa. Gala Galaction l-a văzut pentru prima oară la Corabia, în *Baba Hîrca*, *Fata aerului*, *Cimpoiul fermecat* și alte «diavolii încîntătoare», și i-a păstrat pentru totdeauna o amintire de caldă recunoștință pentru imboldul spre frumos pe care-l trezea în ascultătorii săi, pentru eroii populari pe care i-a interpretat ²¹. George Niculescu-Basu a asistat pentru prima oară la un spectacol de teatru la Brăila, unde trupa lui Zaharia Burienescu reprezenta piesa lui Mihail Pascaly, *Rotarul sau Zavera lui Tudor Vladimirescu*. Ion Manolescu l-a cunoscut în 1902, la Sinaia. Era un bărbat «înalt, voinic, îmbrăcat în costum național și

¹⁷ Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar. 2 117/1910, f. 23–26. A se vedea și *Turneul Societății dramatice din Craiova. Convorbire cu dl. Al. Olteanu, directorul teatrului*, în *Dimineața*, București, 1910, 21 decembrie.

¹⁸ Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar 300/1913–1914, f. 45.

¹⁹ O circulară din 1904 a directorului Teatrului Național din Iași solicită tuturor primarilor orașelor din țară să nu permită actorilor aflați în turneu să-și aroge în mod abuziv calitatea de actor al unuia din teatrele naționale; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 182/1904, f. 86. În același an, presa cere să se ia măsuri în cazul unor pretenții actori societari, care prezentau la Focșani «nimicuri de bilci» sub un titlu care atrăgea publicul: *Războiul ruso-japonez*; cf. Ramiro, *Știri din Pitești*, în *Adevărul de dimineață*, București, 1904, 12 octombrie.

²⁰ Z. Burienescu s-a născut la Roman, în 1845. În 1866 a intrat în trupa locală condusă de Dimancea; în 1869 a trecut în cunoscuta trupă teatrală a lui Ioan Lupescu. Remarcat de actorul M. Galino, este luat de acesta la Iași, în 1870. În anii 1875 și 1876 a jucat în trupa lui Matei Millo, iar în 1877 și-a format propria sa trupă; a se vedea *Gazeta artelor*, București, 1903, 16 februarie și I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 588–589. O ultimă informație referitoare la Z. Burienescu datează din august 1904. Din ea rezultă că pentru vara aceluiași an actorul avea un contract cu antreprenorul grădinii Cuza Vodă din Iași; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 182/1904, f. 22–25.

²¹ G. Galaction, Z. Burienescu, în *Rampa*, București, 1912, 5 noiembrie; a se vedea și Gala Galaction, Z. Burienescu, în *Scena*, București, 1917, 24 decembrie.

cîntînd cu multă iscusință, din frunză și din solz de pește, cîntece haiducești și vechi arii populare »²². L-a cunoscut și I. L. Caragiale, l-au cunoscut mulți alții. În amintirea tuturor, prețuirea față de talentul și totuși modestul actor s-a împletit cu nostalgia unor vremuri în care Burienescu întruchipa în modul cel mai demn pe actorul « pribeag ».

I. D. Ionescu²³, cupletistul de la « Junion », dar și de la teatrul Bossel, de la Dacia, de la grădina Stavri, cel care a dus-o pe Coana Chirița a lui Alecsandri la Budapesta, Viena și Paris, a fost deseori nevoit, ca și celebrul său maestru, Matei Millo, « să-și dregă busuiocul » în orașele de provincie. Cu un repertoriu de cântonete, cuplete și comedii fără pretenții dar gustate de public, cu trupe mai totdeauna improvizate *ad-hoc*, el se oprea de cele mai multe ori la Galați. A dat însă spectacole și la Iași, ca și în alte orașe din Moldova, sau la Constanța. În iarna anului 1882, I. D. Ionescu s-a asociat cu trupa condusă de Zaharia Burienescu. Pînă în primăvară, la Teatrul cel Mare din Galați s-au prezentat drame, melodrame, operete, comedii, cîntece și dansuri, s-a « promovat » dramaturgia locală a publicistului Gheorghe Baronzzi și a căpitanului Ciupagea « din al IV-lea regiment de linie din garnizoana Galați »²⁴. În 1898, cînd Aristizza Romanescu juca la Focșani împreună cu actorul Alexandru Vlădescu, I. D. Ionescu spunea cuplete între acte. Trupă nu mai avea ; erau ultimii ani cînd mai apărea pe scenă.

La începutul secolului nostru, Al. B. Leonescu-Vampiru era un foarte activ și popular director de trupă ambulantă²⁵. El însuși un comic cu oarecare talent – cu toată tendința de a șarja –, era apreciat de public și nu numai de cel de provincie. Actorul Petre Sturdza, care a făcut turnee în trupa lui (1907 – 1908), ni-l prezintă ca pe un bun organizator, cunoscător al teatrului și neîntrecut povestitor²⁶. Se bucura de stima unora dintre cei mai buni actori, care au jucat chiar de mai multe ori în trupa lui, cum au fost Aristizza Romanescu, C. Radovici, C. Nottara, I. Brezeanu, V. Toneanu și alții, iar Ion Luca Caragiale l-a însoțit în turneul din 1903, cînd a reprezentat printre altele și *Scrisoarea pierdută*. Spectacolele erau precedate de lecturi făcute de Caragiale însuși din schițele sale. Repertoriul lui Al. B. Leonescu se compunea din tot ce se juca pe scenele teatrelor subvenționate și din tot ce gustul spectatorilor îl îndemna să joace. Prioritatea o aveau însă comedii, ca cele localizate de P. Gusti: *Microbii Bucureștilor*, *Cinematograful*, *Ţinerele domnului prefect*, sau piese originale ca *O căsnicie*, de G. Ursaky. Punea în scenă însă și *Manasse*, sau *Hamlet*, în care Leonescu era Polonius și C. Nottara, *Hamlet* (1909). Un succes deosebit l-a repurtat în *Haine vechi*, o localizare de L. Reboreanu, în care a apărut și la București, în 1912, și cu care a făcut un lung turneu prin țară. În curînd însă, nici trupa lui Leonescu-Vampiru și nici repertoriul lui nu mai puteau rezista în fața unor spectacole ca cele prezentate în provincie de Compania A. Davila, de Compania lirică Grigoriu sau de Teatrele Naționale.

V. Antonescu²⁷, cel care în 1913 va întreprinde un mare turneu în Transilvania, a avut o vie activitate itinerantă în anii premurgători primului război mondial. Ca actor pelerin, debutează răsunător în trupa lui C. Radovici, în *Drama sîngeroasă de la Belgrad*

²² Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 32.

²³ I. D. Ionescu (1844–1900), originar din Brașov, a debutat în trupa Fani Tardini-Vlădescu, apoi a jucat cu trupa lui Iorgu Caragiale și a lui Matei Millo. În 1870 l-a părăsit pe cel din urmă și a dat un timp spectacole la Galați. În 1872 întreprinde primul său turneu în Transilvania, unde va reveni de mai multe ori.

²⁴ Ioan Massoff, *I. D. Ionescu de la « Junion »*, București, 1965, p. 118.

²⁵ Al. B. Leonescu s-a născut în 1864. A fost angajat în trupa lui Z. Burienescu, apoi în trupa lui Theodor Popescu în 1883. A fost un timp elev al lui Ștefan Vellescu; fiind lipsit de mijloace, este angajat de Gr. Manolescu ca suflor. Mai tîrziu a jucat în trupa Fani Tardini-Vlădescu, iar în 1898 își formă propria sa trupă; cf. *Gazeta artelor*, București, 1903, 9 martie. A se vedea și Emil Nicolau, *Al. Leonescu-Vampiru*, în *Rampa*, București, 1919, 23 februarie. În anul 1914 îl vom regăsi angajat în trupa lui C. Radovici, care

juca la Teatrul Comedia. În decembrie 1914, « excelentul artist » Leonescu-Vampiru « a debutat cu brio » într-un gen nou, la cinematograful « Lux », spunînd monoloagele dr-ului Ureche: cf. *Dimineața*, București, 1914, 20 decembrie. În anul 1915 a jucat la Teatrul Carol cel Mare, în *Adevăr*, dar cu măsură. Al. B. Leonescu moare în 1919.

²⁶ Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 215–222.

²⁷ Victor Antonescu a debutat ca actor pe scena Teatrului Național din Craiova, în stagiunea 1898–1899. În 1907–1908 era gagist clasa I. A participat la turneele Agathe Bărsescu, ale Aristizei Romanescu și ale altor artiști de frunte, a luat parte la înființarea Teatrului Popular, secundîndu-l pe C. Radovici. Este angajat în 1912 ca societar la Teatrul Național din București. După o scurtă perioadă de absență, îl regăsim, în 1917, societar clasa a II-a. Actorul și-a încheiat cariera pe scena Teatrului Național « Ion Luca Caragiale » din București.

(1903). Intitulată și *Drama de la Belgrad* sau *Regina Draga* ²⁸, piesa a atras un public numeros, fie că era reprezentată de o trupă mediocră, fie că o juca Leonescu-Vampiru la Dorohoi sau trupa lui Constantin Radovici care, cutreierînd țara, s-a oprit și la București. Cu această ocazie este remarcat actorul V. Antonescu, interpretul regelui Alexandru al Serbiei. Asemănarea cu eroul întruchipat era uluitoare. În ceea ce privește jocul, bine studiat, a provocat presupunerea, evident hazardată, că actorul ar fi avut cîndva prilejul să-și studieze eroul pe viu ²⁹. În 1911, cînd întreprinde un lung turneu prin țară cu piesele *Prostul* (L. Fulda), *Punctul negru* (localizare de P. Gusty) și *Heidelbergul de-altă-dată* (W. Förster), reputația trupei lui Victor Antonescu era bine consolidată, iar spectacolele reprezentate erau puse alături de cele date în provincie de Compania dramatică A. Davila sau de actorii P. Liciu, N. Soreanu, Ar. Demetriade. Activitatea itinerantă a acestei trupe care se bucura de participarea permanentă a artistei Marioara Antonescu și frecventă a lui C. Mărculescu a cunoscut un moment de apogeu în anul 1912. Turneul început la Tîrgu-Jiu a cuprins Moldova, inclusiv Iașul, și Muntenia și s-a încheiat la Constanța. S-au reprezentat *Hamlet*, *Castelana* (A. Capus) și *Intrigă și iubire* (Schiller). Marioara Antonescu a fost apreciată ca o bună artistă, o apariție gingașă, în Ofelia (rol interpretat și în turneul lui Ar. Demetriade). La Rîmnicu-Vîlcea, primul spectacol cu *Hamlet* a prilejuit o manifestație de entuziasm și rechemările repetate ale actorului C. Mărculescu. Jocul lui fusese de o « precizie și [. . .] stăpînire de sine de toată lauda ». Au fost stabilite chiar unele similitudini cu interpretarea lui Nottara, C. Mărculescu fiind însă « mai puțin puternic [. . .] în scena nebuniei prefăcute » și « cu mult mai aprins în scena teatrului în teatru » ³⁰. Turneul cu *Nora* (1915) a fost un prilej de afirmare pentru trupă; la fel turneele din 1916, cu *Gelozia* (Arțibașev) și *Cei cinci din Frankfurt* (K. Rössler) ³¹.

De-a lungul acestei prezentări a activității teatrale itinerante în Muntenia și Moldova între anii 1877–1918, ne-am referit la ceea ce fenomenul a avut mai caracteristic, la evenimentele și elementele care au determinat evoluția teatrului în provincia devenită un teren propice pentru o înflorire *sui-generis* chiar a artei actoricești. Turneele au constituit pentru mulți viitori actori primul contact cu teatrul, influențîndu-i în alegerea carierei lor. Unii au pășit pentru prima dată pe scenă dîndu-și concursul în cîte o trupă itinerantă, înainte chiar de a se fi hotărît să devină actori, ca Aristide Demetriade, de exemplu, care în anul 1889 a jucat la Tîrgoviște, în trupa lui Leonescu-Vampiru. Pentru actorii debutanți care au avut ocazia să joace alături de mari actori, turneele reprezentau o adevărată școală. Maria Filotti își va aduce aminte cu emoție de turneul din vara anului 1904, cînd, ca studentă la Conservator, a jucat alături de profesoara ei, Aristizza Romanescu ³². Turneele dădeau ocazia actorilor tineri să atace unele roluri rîvnite, jucate de colegii lor consacrați. Unul dintre turneele Companiei A. Davila i-a dat ocazia viitoarei actrițe Alice Cocea să înregistreze un prim succes în rolul care-i aparținea Mariei Giurgea, în *Rubiconul* (Edouard Bourdet).

Activitatea itinerantă prezenta însă, mai ales pentru actorii tineri, riscul cabotinizării, al manierismului, al rutinei ³³. Au reușit să-l depășească cei care, mai presus de talent

²⁸ Piesa apărea semnată de Carol Krauss. Cronicarul dramatic M. Faust-Mohr indică drept autor al ei pe artistul ieșean State Dragomir; cf. M. Faust-Mohr, *Amintirile unui spectator*, București, 1937, p. 62–63.

²⁹ M. Faust-Mohr, *op. cit.*, p. 65–66. A se vedea și corespondența din Ploiești, semnată Aida, și cronică spectacolului *Drama singeroasă de la Belgrad*, prezentat pe scena Teatrului Liric, semnată H. Göring, ambele în *Gazeta artelor*, București, 1903, 1, 8 și 15 noiembrie. Asemănarea izbitoră cu personajul real a stîrnit la timpul respectiv vîlvă și în străinătate. *Illustrierte Zeitung* din Leipzig a publicat chiar un comentariu ilustrat cu fotografii; cf. *Junimea literară*, 1911, nr. 10.

³⁰ I. C. Aslan, « *Hamlet* » în provincie, în *Rampla*, București, 1912, 14 martie.

³¹ Piesa lui Karl Rössler a fost jucată în țară în 1912,

cu ocazia turneului trupei germane conduse de Th. Burghardt; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 282/1912–1913, f. 31. În același an piesa a fost reprezentată la Berlin, la Viena, la Paris și în America.

³² Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1961, p. 41–42.

³³ « . . . Acești artiști începători, tocmai în epoca carierei lor la care au trebuință mai mult decît oricînd să se întărească în studiile începute la Conservator, sînt siliți ca să-și cîștige hrana și cutreeră orașele și tîrgurile jucînd fără nici un control artistic. Aceasta îi silește să contracteze apucături rele de care cu greu sînt dezbărați cînd se întorc și joacă pe scena Teatrului Național »; cf. *Raportul Societății dramatice înaintat Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice în aprilie 1892*, Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar. 1 049/1892, f. 9–11, 24–25.

și indiferent de împrejurările favorabile, credeau cu fermitate în demnitatea și etica profesiei lor.

Condițiile impuse de turneu făceau apel în mod complex la resursele actorilor, dezvoltând aptitudini polivalente. În același timp, pentru artiștii care în condițiile precare ale turneelelor nu renunțau să promoveze arta, pentru care nevoia de a întreprinde turnee se îmbina cu dragostea pentru teatru și cu conștiința îndeplinirii unei îndatoriri patriotice și sociale, întâlnirile cu un public necunoscut erau prilejuri de autoverificare. Contactul cu spectatorii de o cultură și o sensibilitate foarte variate puneau pe acești actori în situația dificilă de a răspunde unor cerințe diferențiate, fără a renunța în același timp la idealul lor artistic.

În ceea ce privește orașele de provincie, cu excepția rară a acelor care aveau o trupă stabilă — de cele mai multe ori pe o durată limitată sau de o calitate destul de incertă —, spectacolele în turneu însemnau singurul contact cu arta, singura posibilitate de a-i scoate pe oameni din monotonia preocupărilor obișnuite. « Orice încercare de laudă adusă d-lui Nottara e de prisos », scria, în 1889, *Vocea Botoșanilor*; « Ne face o deosebită plăcere că-l avem printre noi și-i mulțumim că s-a gândit să vie în mijlocul nostru, ca să ne scoată din plictiseala în care căzusem, prin lipsa de petreceri frumoase »³⁴.

Prezența trupelor în turneu a adus o anumită efervescență în presa de provincie, unde critica teatrală își face cu stăruință loc. Deși lipsită de pretenții, ea a contribuit la formarea gustului publicului, la stimularea schimbului de idei privind arta teatrală, a pregătit climatul favorabil pentru înțelegerea și aprecierea ei. Inutil să mai subliniem interesul pe care-l prezintă critica teatrală din provincie pentru cercetarea complexă a fenomenului teatral. *Adevărul* din Focșani poate fi amintit ca unul din ziarele de provincie în care critica teatrală se practica activ și competent. Cronică datînd din 15 aprilie 1882 este pilduitoare în această privință. Autorul ei (semnează cu pseudonimul Sim.) remarcă discernămintul publicului în materie de teatru, concretizat prin refuzul de a participa la spectacolele minore cu care fusese îmbiat în perioada respectivă și prin fervoarea cu care asista la spectacolele trupei Fani Tardini-Vlădescu. Comentînd spectacolul cu *Avocatul sfios*, cronicarul se oprește asupra jocului actorului I. Vlădescu. Acesta, « ... cu aerul sfios, vorbirea timidă, încurcată, cînd trebuia să-și facă cererea în căsătorie, contrasta foarte cu curajul avocaților, care nu se tem de a înșira vrute și nevrute, ca să zică că vorbește ». În legătură cu cea de-a doua piesă a serii, *Agachi Flutur*, cronicarul își exprimă nemulțumirea că invitații la balul Lucșiței, deși figurau în program, au lipsit. La sfîrșit face apel la public, căruia îi cere mai multă disciplină, iar polițaiului orașului « să țină măsura luată de predecesorul său de a ține închisă ușa bufetului, căci altfel fumul de țigară umple sala și aceasta nu-i tocmai, tocmai! »³⁵. O cronică apărută în același ziar, referitoare la un spectacol dat de trupa Zaharia Burienescu, reușește o analiză care vădește un anumit nivel de cultură teatrală. În aceeași ordine de idei, pe lîngă multe alte ziare provinciale pot fi amintite *Democratul* din Ploiești sau *Trompeta* din Brăila, și menționată bogata corespondență care apărea în presa centrală, în *Românul*, *Lupta*, *Dimineața* și, în cele din urmă, în *Rampa*.

Creșterea numărului de turnee, ca și a numărului de spectatori, a stimulat în decursul acestei perioade ridicarea unor clădiri speciale de teatru în diferite orașe, fie prin grija notabilităților locale, fie prin aceea a unor iubitori de artă. Faptul are o deosebită importanță pentru dezvoltarea ulterioară a teatrelor din provincie.

Activitatea teatrală itinerantă a avut, desigur, o gamă mai largă de aspecte și implicații decît cele prezentate în rîndurile de mai sus. Ceea ce rămîne însă esențial și specific este că turneele au răspuns, în epoca respectivă, nevoii de teatru pînă în orașele cele mai îndepărtate de cele trei mari centre — București, Iași și Craiova —, au format gustul și cultura teatrală a unui public foarte larg, au pus bazele viitoare evoluții a teatrelor din provincie. Fără consemnarea acestui fenomen nu poate fi realizată o privire de ansamblu asupra a ceea ce a fost viața noastră teatrală pînă la primul război mondial.

³⁴ Știri teatrale, în *Lupta*, București, 1899, 5 ianuarie.

15 aprilie.

³⁵ Sim., *Cronică teatrală*, în *Adevărul*, Focșani, 1882,

O PRIVIRE ASUPRA „AMINTIRILOR” INEDITE ALE LUI JEAN YONNEL

de LUCIAN ȘTEFĂNESCU

Autorul de memorii este în general o persoană remarcată și eventual remarcabilă. El are credința că firul vieții și al carierei lui poate interesa pe ceilalți, dându-le în același timp sentimentul unei exemplarități singulare. Resortul principal al scrierii de amintiri rămîne însă dorința de a nu fi uitat, dorință pe cît de omenească pe atît de nesigură ca realizare în viitor. Este normal ca actorul, a cărui artă stă sub semnul efemerității, să vrea să consemneze pentru urmași sentimentele și gîndurile lui intime, intențiile ce i-au însuflețit creațiile, împrejurările nefericite, aprecierea contemporanilor.

În această întreprindere actorul memorialist va căuta să pună în evidență succesele binemeritate și eșecurile întîmplătoare, ceea ce mi se pare firesc, dacă considerăm poziția lui în lume și pe scenă. Este deci cu atît mai surprinzătoare în această privință discreția celui care, la sfîrșitul carierei, avea să devină decanul artiștilor la Comedia Franceză.

Amintirile nu-l asaltează pe Jean Yonnel; ele se înlănțuie după criteriul memoriei afective, se deapănă legănat, ceea ce nu înseamnă că zguduirile nu se percep cu intensitatea dorită.

După propriile mărturisiri, Jean Yonnel făcea parte dintr-o familie înstărită, la adăpost de orice griji materiale. Tatăl era un doctor reputat, pasionat de descoperirea remediului cancerului. Mama pare să fi fost o ființă diafană, cu înclinație delicată pentru pian și care moare tînră, atinsă de boala care în literatură este numită necruțătoare.

Jean și fratele său mai mare sînt chemați grabnic de la Paris, unde-și făceau liceul, la București, pentru a o mai prinde în viață.

Călătoria în țară îi provoacă delicii pe care numai mintea exaltată de bucurie a copilului le poate imagina, delicii la care se adaugă emoția febrilă a revederii dintre mamă și fiu: « Je puis affirmer que j'atteignis là, en attendant de revoir ma mère, l'un des sommets du Bonheur auquel je ne suis plus jamais parvenu depuis » (p. 11).

Moartea ființei iubite ia, așa cum era de așteptat, proporții de cataclism, viața pare că stagnează.

Jean decide brusc reîntoarcerea la Paris și-și reia normal studiile, înveselite de jocul de rugbi pe care îl practica cu îndemînare. Viața se scurgea fără violențe, pînă în momentul cînd întîmplător aude pe Peraldi, un camarad de școală, recitînd « tirada nasurilor » din *Cyrano*. Impresia este fulgerătoare: « Si, en cet instant, je m'étais trouvé en pleine obscurité et que l'on eût dirigé sur moi un puissant projecteur, je n'eusse pas été plus

* Textul dactilografiat mi-a fost pus la dispoziție de d-na Sylvie Chevalley, de la Comedia Franceză, cu o remar-

cabilă bunăvoință și cu consimțămîntul d-nei. Yonnel.

ébloui » (p. 24). Remarcă în treacăt că Yonnel întrebuințează în această comparație termeni pe care numai un îndelung contact cu scena poate să-i explice. Asaltat de entuziasmul și interesul devorant al lui Jean, colegul îi promite că-l va prezenta tânărului actor de la Comedia Franceză, René Alexandre, cu care lua lecții de teatru.

Audiția se petrece excelent, versurile unui poem de Victor Hugo, *Napoléon II*, sînt spuse cu înfrigurare, teamă și dorința de a reuși, senzații pe care orice candidat le cunoaște atît de bine.

Profesorul simte nevoia să ceară, în cazul lui Yonnel, care mergea atunci pe 17 ani, părerea lui Mounet-Sully. Ce proaspătă și emoționantă este amintirea « scenei » cînd marele artist îl ascultă: « Le ciel entrouvert et Dieu lui-même m'apparaissant, mon étonnement (dans le sens originel du mot, si souvent employé par Racine) n'eût pas été plus foudroyant. Je vis un magnifique vieillard, confortablement assis dans un large fauteuil. Je vis sa grande barbe et ses cheveux blancs, coupés à la « Romaine »; deux yeux noirs, dont chacun me regardait séparément, sans que j'eusse pu distinguer lequel des deux me voyait » (p. 29). Pasajul mi se pare remarcabil prin aceea că face dovada unor calități care cu timpul vor lua proporții, uneori nedorite: impresionabilitate și curiozitate amestecată cu putere ascuțită de discernămint.

Mounet-Sully, la întrebarea lui René Alexandre:

– « Alors, Monsieur le Doyen, dans le cas particulier de ce garçon, pensez-vous que je puisse l'encourager à faire du théâtre? », răspunde (« cria plus qu'il ne dit »):

– « Ce serait un crime s'il n'en faisait pas ! » (p. 30).

Am insistat asupra întîlnirii dintre un mare maestru și un învățăcel ardent, pentru că asemenea momente marchează considerabil o carieră artistică, cu atît mai mult cu cît ele se petrec la o vîrstă cînd receptivitatea ia proporții însemnate.

Nici o îndrăzneală nu i se pare prea mică pentru a dezvolta ceea ce socotea că este rațiunea sa de a fi.

Cu totul pe neașteptate este angajat la teatrul Cluny, de către directorul Duplay, pentru a juca în *La joyeuse gaffe*, în rolul unui sergent de stradă, și în revista *Le Boul' Mich*, unde deținea roluri multiple, printre care și acela de cîntăreț în coruri.

Această primă aventură în teatru îi aduce un venit de 50 de franci pe lună și-l obligă la « compromisuri » cu viața de școlar.

Seara, cînd dormitorul era la ora viselor, Jean cobora trei etaje pe o frînghie care era legată de piciorul patului și care ieșea cu discreție pe fereastra deschisă. Dimineța se întorcea în momentul cînd se făcea curățenie, pentru a dormi ca plumbul pînă la bătaia de tobă care anunța deșteptarea.

În ciuda oboselii fizice și nervoase, Yonnel trece cu bine examenul de bacalaureat, drept care primește de la București o sumă frumoasă laolaltă cu recomandăția tatălui de a vizita Olanda. Îndemnul părintesc a rămas fără rezultat, căci o parte din bani se duce pe lecțiile cu René Alexandre, iar restul se pulverizează la Casino d'Enghien, unde-l antrenase un camarad.

În Parisul tumultuos și printre cei care se dedicau scenei, tânărul nostru întîlnește pe Paul Mounet-le-Magnifique, frate cu Mounet-Sully, și care era profesor la Conservator. Actor el însuși, Paul Mounet avea o înfățișare deopotrivă simpatică și ciudată, care convenea totuși vîrstei onorabile de șaizeci de ani: « . . . tunique très ajustée, sous laquelle on devinait le jeu des muscles, et vaste pantalons à la « zouave », serré aux chevilles. Cette tenue était de drap bleu foncé en hiver et d'alpaga gris clair dès les premiers beaux jours. Dans la rue, le tout s'agrémentait d'un chapeau noir à larges bords et d'un ample manteau à pélerine, flottant au vent » (p. 42). Dotat cu un spirit autentic rabelaisian, Paul Mounet, admirabil ca generozitate și căldură umană, nu se jena să spună anecdotele cele mai « decoltate » în fața elevelor și a . . . mamelor, care pe vremea aceea le însoțeau la Conservator. Curînd, Jean Yonnel cunoaște un alt idol, care îi va fi un prieten săritor și plin de solitudine: Edouard de Max.

Portretul fizic și moral pe care i-l dedică mărturisește o admirație fără înconjur punctată de nuanțări binevenite:

« Edouard de Max, bien que très différent sur certains points de Paul Mounet, avait le même sens de l'humain, la même générosité de cœur et la même prodigalité matérielle. De Max était de taille moyenne, le buste large sur des jambes un peu brèves. Il avait une admirable tête de médaille, des yeux gris-verts et des cheveux d'un noir-corbeau. Il s'habillait avec une recherche et une élégance un peu précieuses. Il était d'une intelligence et d'un esprit rares. Sa voix grave avait des nuances multiples: elle donnait souvent l'impression d'un chant, lorsqu'elle atteignait toute son ampleur dans certains passages tragiques et surtout dans l'interprétation des poèmes de Verlaine, Baudelaire, etc. . . . Inoubliable serviteur des Poètes, il joignait à ce lyrisme grandiose des dons comiques et pittoresques allant jusqu'à la caricature, quand la pièce, le personnage et la situation le lui permettaient.

Moins « pur » que Mounet-Sully — dont il était de beaucoup le cadet — il était plus divers, plus châtoyant, moins près du Ciel, mais plus proche du Rêve. Il mourut, relativement jeune, âge de 55 ans, plaisantant sa propre mort comme ses nombreux créanciers, dont il déplorait en souriant la déception, et lucide jusqu'aux derniers instants » (p. 43 — 44).

După încercări infructuoase de a continua studiile de medicină, Yonnel înfruntă minia părintească, care se manifestă fără milă prin tăierea subsidiilor. Foamea devine inamicul numărul 1 al unei existențe cu adevărat zbuciumate și imprevizibile. Cu 20 de centime Yonnel lua un « café-crème » și un corn la « Café-Biard », iar dacă foamea îl chinuia prea tare, își cumpăra un cornet de cartofi prăjiți, savurați îndelung în Jardin du Luxembourg . . .

Un turneu salvator în Normandia cu piesa lui Jacques Hebertot, *La Terre qui chante*, în care joacă rolul principal, îi est propus de un elev al lui Paul Mounet.

Urmează *Notre-Dame de Paris* la teatrul Montmartre, azi « l'Atelier », în rolul lui Phoebus, pentru care primește 20 de franci pe săptămână.

Probabil că Yonnel s-a achitat prea mulțumitor de sarcinile de actor-debutant, de vreme ce directorul Soulié îl distribuie la același teatru în *Hamlet*, într-o adaptare versificată în 5 acte de Lacroix și Samson.

Între timp, tinerețea cu drepturile ei imprescriptibile îl împinge la aventuri sentimentale, dintre care unele se soldau cu profit în toate direcțiile. Totuși, datoriile făceau pui. . . Un împrumut de 500 de franci acordat cu generozitate de doi români mai înstăriți îl ajută să-și recupereze valiza cu lucruri, reținută la hotelul unde nu onorase nota de plată. O ameliorare incontestabilă a bugetului este determinată de participarea la diferite filme, unde juca ca prim amoret: « Mon Dieu! En ai-je tourné des niaiseries, de pauvres et plates histoires d'amour, qui, sur le moment, ne me semblaient pas aussi bêtes » (pag. 70).

O lovitură dureroasă îl aștepta printre întâmplările confuze ce-i ieșeau în cale: este respins la concursul de admitere în Conservatorul de artă dramatică, « malgré les encouragements et les paroles flatteuses des Professeurs et des Membres du Jury, qui m'avaient remarqué. . . » (p. 71).

Între timp este chemat în țară pentru un an, pentru a-și împlini datoria militară. Furtunos și prompt în reacții, Yonnel comite o gravă indisciplină militară, ceea ce i-ar fi atras urite neplăceri, dacă un general, prieten al familiei, nu i-ar fi dat la timp o mână de ajutor.

O dată serviciul militar terminat, tânărul ardea de dorința de a se întoarce la Paris pentru studii.

Părinții — între timp tatăl se recăsătorise — îi refuzau orice ajutor. În disperare de cauză, Jean Yonnel, face apel la o strategemă abil pusă la punct și, pretextînd neglijența, îl determină pe Petre Carp, prim-ministru, și prieten al familiei, care pleca cu același tren la Viena, să-i cumpere un bilet de tren, la care s-a adăugat suma de 500 de franci pentru prime și urgente cheltuieli de instalare. « J'étais incroyablement content de moi, de Monsieur Carp, d'avoir atteint mon but, en jouant un bon tour à mon Père, auquel j'expédiai incontinent le télégramme suivant:

« Tu dois mon billet et 500 francs à Monsieur Carp » (p. 91 — 92).

Bucuriile se țin lanț și în urma unor probe dificile este admis la Conservator, primul *ex-aequo* împreună cu Maurice Lagrenée.

Fericirea este umbrită de repartizarea la clasa profesorului Jules Leitner. Yonnel ar fi vrut să aibă ca maestru pe omul care îi arătase atîta prietenie și pentru care avea atîta admirație: Mounet-le-Magnifique. Prilej de a schița cu pătrundere portretul celor doi:

« Paul Mounet et Jules Leitner étaient aussi différents que le chaud et le froid. Force de la Nature, le premier était exubérant, spontané, athlétique, puissant, aimant la blague, la bonne chère et le vin.

Au restaurant, s'il commandait un « rhum au café », sa tasse contenait $\frac{3}{4}$ d'alcool pour $\frac{1}{4}$ de café. Il était fils de Bergerac, comme son frère aîné Mounet-Sully; il lui eut été impossible de renier cette filiation.

Leitner était de taille médiocre, l'aspect froid et sévère. Il semblait voué aux rôles comiques ou de composition, mais il était doué d'une très belle voix, bien timbrée et d'une articulation impeccable, grâce à laquelle — aussi loin que l'on se trouvât de la scène — on ne perdait pas une syllabe. Ces qualités, ainsi qu'un foyer intérieur, une ardeur contenue lui permirent d'interpréter des rôles tels que ceux d'Alceste ou de Don Carlos (*Hernani*) sans démeriter » (p. 93).

La Conservator este primit în urma declamării rolului lui Curiace în *Horace* de Corneille.

La sfîrșitul celui de-al doilea an, îi revenea lui Jules Leitner montarea unei piese la alegere; propune *Le Cid*, iar în Rodrigue îl distribuie pe Yonnel. Presa i-a fost în general favorabilă; i s-a dat chiar supranumele de « singurul tragedian adevărat », « étiquette flatteuse mais dangereuse » (p. 96), adaugă autorul. La concurs, juriul condus de Gabriel Fauré, directorul Conservatorului, îi acordă mențiunea întâi.

Cu recunoștință și discernămint, Jean Yonnel aduce un omagiu profesorului Jules Leitner: « Son enseignement me fut grandement profitable: j'étais comme un poulain fougueux, galopant en liberté dans une prairie, mais la prairie, où je prétendais gambader, était faite des admirables textes des œuvres classiques. Je confondais les cris intempestifs avec la puissance tragique et j'ignorais la mesure et la sobriété au bénéfice d'une gesticulation désordonnée; tous ces défauts rendant souvent ma diction incompréhensible par excès de bruit et de précipitation. (. . .) Mon nouveau Maître, sans essayer de refréner mon tempérament, s'attacha à le diriger. Il me faisait patiemment recommencer le passage d'une scène, que je venais de hurler en gesticulant; il m'obligeait à tenir les mains enfoncées dans mes poches.

J'entrevis ainsi la valeur d'un geste, fait à bon escient, je mesurai la portée d'une phrase, d'un vers et même d'un mot, prononcés à mi-voix, mais articulés fortement, soutenus par la pensée et par l'intense ardeur intérieure » (p. 93–94).

După cum se vede, Yonnel, abil și competent condus de profesor, distinge progresiv elemente de tehnică actoricească, elemente care deschid atît de fericit calea rezonanțelor afective în interpretare.

O întîmplare extraordinară urma « să strice » în mod pozitiv echilibrul pe care îl presupune un studiu solid și aprofundat.

Sarah Bernhardt trebuia să dea la Londra cinci reprezentații cu *Fedra*, de Racine, în care juca desigur rolul titular. Îi lipsea interpretul pentru Hippolyte. Probabil că faima elevului Yonnel nu era mică, din moment ce artista a cărei voce semăna cu timbrul unei harfe se adresează astfel profesorului.

— « Mon petit Leitner, vous avez, paraît-il, dans votre classe l'oiseau rare, le candidat tragédien? . . . Est-ce exact? . . . Est-il ici? Dans ce cas, montrez-le-moi tout de suite » (p. 103), iar Jules Leitner îl desemnează pe actorul nostru cu mîna.

După o mică probă de recitare, Sarah Bernhardt exclamă (« et cette voix et ces mots résonnent encore dans tout mon être », p. 104):

— « Eh, bien, il ne sait rien, en effet. . . Mais je crois que cela ira, en travaillant » (p. 104).

Reprezentațiile, după un studiu ardent, au fost triumfale. Succesul l-a amețit pe tînărul Yonnel, de vreme ce oscila între propunerea unui manager de box, care voia să facă din el un campion, și aceea a unui impresar, de a deveni actor englez.

Madame Bernhardt îl trimite la Paris să-și continue studiile, al căror sfârșit nu era departe. Pentru ultimul concurs, Yonnel decide să joace pe Oreste din *Andromaca*. Jules Leitner încearcă să-l convingă să renunțe, explicându-i că Mounet-Sully și De Max eșuaseră în acest rol, dar în zadar. . . La sfârșitul concursului i se acordă premiul I la tragedie *ex-aequo* cu Roger Gaillard. La comedie obține o mențiune întâi în rolul lui Alceste.

Urmează decepția: nu este chemat la Comedia Franceză, așa cum se aștepta.

După tribulații care l-au adus pe pragul de a părăsi Franța și de a renunța la cariera de actor, ajutat de intervențiile lui De Max și ale unei foste colege, Marguerite Guéreau, este angajat ca « Acteur du Théâtre National de l'Odéon ».

Din nenorocire, izbucnește primul război mondial, Yonnel este dezolat la gândul de a rămîne inactiv într-o luptă în care, nefiind cetățean francez, nu se putea angaja. În 1915, datorită unui decret special, străinii doritori să se angajeze voluntari au libertatea să o facă. Jean Yonnel luptă pe front pînă la sfârșitul războiului.

În 1918, ca actor al Odeonului, cîștiga 120 de franci pe lună. Primul rol a fost acela al lui Rodolphe în *La Vie de bohème*. Titularul rolului fiind bolnav, i se anunță vestea în dimineața zilei cînd trebuia să aibă loc reprezentația. După « o tensiune inexpri-mabilă », « tout se passa aussi bien que possible en de telles circonstances et j'obtins (pourquoi ne pas le dire ici) une sorte de petit triomphe le 4^e acte » (p. 135).

Acest rol este începutul unei cariere de actor la « Odéon », pe cît de fecundă pe atît de mulțumitoare. În doi ani Yonnel joacă în 17 roluri clasice, romantice, moderne. La cererea lui, directorul Paul Gavault re-montează *Chatterton*, de Alfred de Vigny. Actorul obține un succes extraordinar, printr-o trăire în transă a rolului. În ultima scenă, cînd eroul își ia rămas bun de la Kitty Bell, femeia pe care o iubește, după ce în prealabil a băut otrava, Chatterton-Yonnel urcă scările spre camera lui și trece prin spaima morții: « Ayant prononcé les derniers mots, au haut des marches, j'avais à pousser la porte, donnant sur le palier qui précédait ma pauvre chambre. J'exécutai tous ces mouvements avec le sentiment de vouloir réellement cacher mes derniers instants à celle que j'aimais et tombai, raide mort, sans perdre une seconde connaissance » (subl. aut., p. 137).

Autorul acestor amintiri scrise « au gré de ma fantaisie » acordă o importanță susținută rolurilor pe care le-a jucat în piesele lui Paul Claudel, montate la Comedia Franceză: *L'Otage*, *L'Annonce faite à Marie*.

În timpul perioadei « odéonienne », Yonnel creează două roluri principale în *La Maison de l'orage*, de Emile Fabre.

Un episod răsunător în cariera sa de artist îl reprezintă spectacolul cu piesa *La Gloire*, de Maurice Rostand, în care are bucuria să joace din nou alături de Sarah Bernhardt, al cărei picior fusese deja amputat de chirurgul Pozzi în America. Marea actriță, care făcea și oficiul de regizor, nu era ușor de suportat și, la o reflecție dezagreabilă spusă cu voce tare, Yonnel, furios, părăsește sala de repetiții. Mică nu i-a fost surprinderea și emoția cînd, a doua zi, Sarah Bernhardt, într-un fotoliu purtat de doi oameni, vine să-l viziteze acasă și să se explice.

Între timp, viața lui Yonnel devine mai lipsită de griji materiale. Roluri deținute în piesa lui Henri Bataille, *Le Scandale*, și în *L'Etoile au front*, de Raymond Roussel, contribuie nu puțin la afirmarea unei notorietăți care capătă o confirmare strălucită prin intrarea lui la Comedia Franceză, oficializată la 1 ianuarie 1926. Debutul și-l face cu Rodrigue din *Le Cid*, unde, datorită unor condiții nefericite de adaptare și conjunctură, nu a putut să joace așa cum ar fi vrut. Își ia revanșa cu *A quoi rêvent les jeunes filles*, de Musset, în regia lui Charles Granval și decorurile Mariei Laurencin. Partenere îi sînt Marie Bell și Madeleine Renaud. Curînd, lui Jean Yonnel i se încredințează primele roluri de tragedie: Polyeucte, Oreste, Antiochus, și de dramă romantică: Ruy Blas, Chatterton.

Natura lui vulcanică și justițiară se face remarcată în intervențiile pe care le are în fața unui public cîteodată nepolitic. Așa s-a întîmplat în timpul unei reprezentații cu *La belle Marinière*, de Marcel Achard, în care juca alături de André Brunot și Marie Bell, sau în timpul spectacolului cu *Sapho*, după A. Daudet, în care Cécile Sorel a fost împiedicată să joace.

Ales societar al Comediei Franceze în 1929 de un comitet compus din actorii Sylvain, De Féraudy, Albert Lambert, Alexandre, Dessonnes și actrițele Weber și Piérat, Yonnel obține un succes durabil în două piese ale lui Paul Raynal: *Le Maître de son cœur* și *La Francerie*. E adevărat că în ultima a avut din nou de înfruntat, pe scenă și în ziare, un public care credea că se comite un sacrilegiu dacă pe scena primului teatru francez se vede o uniformă germană care îmbrăca un general, interpretat cu multă finețe de Jean Yonnel.

Autorul prezentelor memorii insistă cu reținută emoție asupra dificultăților pe care le-a întâmpinat abordând rolul lui Hamlet, în regia aceleiași binevoitor Charles Granval, alături de « incomparabila » Madeleine Renaud în Ofelia și de Colonna Romano în rolul Reginei.

Din nou, curiosul fenomen de intrare în transă se manifestă: « Je m'entendis parler, tonner, comme si c'eût été de quelqu'un d'autre. . . La voix du spectre-mon Père fit irruption, me recommandant un peu de douceur; je tombai à genoux pour l'écouter et, tandis qu'il parlait, je sentis, mon esprit, mon Ame quitter mon corps et monter, monter. C'était merveilleux. . . mais, à une, certaine hauteur, je vis mon corps, au-dessous, à genoux. Je fus saisi par la terrible angoisse de ne pouvoir redescendre en moi: je me faisais lourd, lourd, mais inutilement. . . » (p.222). Din această stare de conștiință în afara timpului, obținută la limita dintre dedublare și identificare, Yonnel iese datorită aplauzelor sălii entuziasmate.

Angajat de regizorul Léon Poirier într-un film, unde trebuia să interpreteze pe preotul-misionar Charles de Foucauld, actorul este bucuros să semneze un contract care venea la timp să stabilizeze o situație materială de loc prosperă.

E de menționat că Yonnel a fost un actor de cinema cunoscut și că a turnat în numeroase filme începând din 1912, ca: *Loin du monde*, *Vingt ans après*, *Les trois mousquetaires*, *Amok*, *Les Nuits blanches de Saint-Petersbourg*, *Procès au Vatican*, și în 1954: *Marianne de ma jeunesse*.

Deși regia nu a fost una din preocupările constante ale carierei sale artistice, Yonnel, ca orice societar respectat, a pus în scenă, în dragostea pentru textele clasice, *Mithridate*, *Nicomède*, *Le Cid*.

Înainte de cel de-al doilea război mondial a fost conducătorul unui turneu al Comediei Franceze, organizat în Ungaria, Iugoslavia, România, Bulgaria, Turcia.

Obligat de autoritățile ocupante să părăsească primul teatru al țării, Yonnel își face intrarea 14 ani mai târziu cu *Antiochus din Bérénice*.

În primăvara anului 1941, Yonnel nu bănuia că propunerea lui Pierre Dux de a juca rolul unui sexagenar într-o piesă nouă îi va aduce consacrarea binemeritată a vieții de artist. Într-adevăr, regele Ferrante din *La Reine morte*, de Henry de Montherlant, nu poate fi disociat în amintirea contemporanilor de imaginea actorului care i-a dat viață. La 8 decembrie 1942 piesa este creată la Comedia Franceză în regia lui Pierre Dux, regie « d'une intelligence et d'une perspicacité exceptionnelles » (p. 253). Câtă discreție pentru a pune în valoare o reușită memorabilă: « La pièce fut jouée devant des salles bondées, plus de cent fois en peu de mois, ce qui, à la Comédie Française, avec l'alternance, n'est pas courant et enfin (oserai-je le dire?. . . Tant pis, j'ose!. . .) me valut un des plus beaux et des plus durables succès de ma carrière » (p. 253).

Tot în rîndul creațiilor lui Jean Yonnel se află și *Les Caves du Vatican*, de André Gide, precum și *Le Soulier de satin*, de Paul Claudel, în regia lui J.-L. Barrault și alături de André Brunot, Madeleine Renaud, Marie Bell, Henriette Barreau, Aimé Clairond.

În 1947 actorul este numit profesor la Conservator, iar între 1954 și 1956 Yonnel devine decanul actorilor la Théâtre Français (sau Comédie Française).

O pensionare, pe care actorul o socotea prăpădită, îi aduce o liniște pe care nu și-o dorea. Răgazul zilelor penultime îi amintește, fără ostentație, firul unei vieți în care visele au devenit realități surprinzătoare, al unei vieți, în fond obișnuite, întretăiate de hotărîri și întâmplări dureroase.

Maladiv în nevoia de afecțiune socotea prietenia « comme le sentiment le plus pur, le plus désintéressé, le plus élevé qu'un homme fût capable de sentir et d'offrir: plus haut que l'Amour, certes — plus haut que la Foi » (p. 3).

Focarul dinamic al acestei existențe este arta dramatică, dirijată încordat « vers les hauteurs que, bien entendu, je n'ai jamais atteintes, mais je suis heureux de les avoir parfois aperçues de loin, grâce à mon beau métier et par l'intermédiaire des œuvres, des rôles, que j'ai eu le privilège d'interpréter » (p. 271).

S-a apropiat de text cu venerație mistică, știind că în cuvînt există o forță ce trebuie liberată și adusă ca omagiu publicului.

A simțit că, înainte de orice, ceea ce i se cere unui actor este credința care-l leagă fascinant de ceea ce face, « l'Amour particulier, presque, inexprimable, de multiplier, de centupler sa propre existence par celle des personnages divers imaginés par un écrivain. . . » (p. 261).

Jean Yonnel observase, cu voință și fără voință, fiind un artist înăscut, natura umană. Era obsedat de atracția ieșită din comun pe care o exercită anumite persoane asupra altora, prin darul care se numește *prezență*, dar « mystérieux, inexplicable, impossible à enseigner, . . . grâce auquel on vous regarde, on vous écoute, on vous remarque et on vous suit, même dans un rôle très court » (p. 262).

În aceste coordonate, îi era imposibil lui Yonnel să vadă în actor un simplu meșteșugar. Ceea ce ține de meserie este ceea ce ține de datorie, artistul nu acționează decît « sous l'impulsion de son tempérament foncier, de ses dons et de son imagination. L'intelligence (s'il en est pourvu) et le raisonnement n'interviennent qu'après pour corroborer ou corriger: pour faire le choix et séparer le bon grain de l'ivraie » (p. 129).

După cum am mai remarcat, o trăsătură izbitoare a artei lui Yonnel este trecerea dincolo de « limitele admise », așa cum s-a întîmplat în Chatterton sau Hamlet. Această atitudine este expresia singurătății interioare totale « qui s'instaurait en moi devant une salle pleine » și care « m'a toujours aidé à me sentir seul *avec* et *dans* le rôle (subl. aut.), devenu un autre réel et vivant, s'exprimant sans autres témoins que les partenaires. De brusques applaudissements me furent parfois douloureux comme le réveil brutal d'un profond et merveilleux sommeil. . . » (p. 76).

Fără să fi fost un artist genial, Jean Yonnel a răspuns impecabil exigențelor unui teatru cu o tradiție multiseclară. Studiul pătimaș, etimologic nuanțat al textelor clasice, o credință care venea parcă de dincolo de el în arta ce o exersa l-au ajutat să izbîndească pe scene de justificat renume mondial.

Cariera sa este încrucișarea unor forțe echilibrate și ferme, aliate firesc, cu o emoție ce depășește uneori frontierele comun acceptate.

Moartea intervenită în august 1968, în momentul cînd se pregătea să-și revadă meleagurile natale, aduce în prim plan dispariția unui tragedian de vocație afirmată, cu atît mai rară cu cît esența ei e de o netăgăduită noblețe.

Efortul lui Yonnel în acest sens este mai mult decît meritoriu, el devine exemplar.

La sfîrșitul unei vieți de artist de aproape 50 de ani, ce poate fi mai emoționant ca această confesiune:

« Le plus vrai de mon existence, je l'ai vécu en rêves sans sommeil, dirigeant moi-même leur déroulement »?

de BRÎNDUȘA CĂPLESCU

Fervent propagator al spiritului național în arta muzicală cultă — pe linia tradiției create de marii pionieri Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu și Iacob Mureșianu —, compozitorul și folcloristul Tiberiu Brediceanu a desfășurat în cultura românească, timp de decenii, o fecundă activitate, din care se cuvine să relevăm unele momente și aspecte definitorii pentru personalitatea sa.

Compozitorul s-a născut în 1877, la Lugoj, centru cultural unde se dezbătea intens ideea unei arte muzicale românești. În fruntea celor ce luptau pentru această idee se afla însuși tatăl compozitorului, Coriolan Brediceanu¹.

Mediul familial și social al Lugojului a avut o influență hotărâtoare asupra orientării activității muzicale a lui Tiberiu Brediceanu. Primele lecții de pian le ia de la mama sa, Cornelia, a cărei soră — Sofia Vlad-Rădulescu — a fost o entuziastă culegătoare de melodii populare. De la Nica Iancu (Iancovici), lăutar vestit și totodată cunosător al notației muzicale, învață să transcrie melodii populare și să le acompanieze la pian în felul cel mai potrivit². În 1890³, concertul susținut la Lugoj de corul mitropolitan din Iași condus de Gavriil Musicescu (în cadrul turneului ce a constituit un eveniment de mare însemnătate pentru dezvoltarea întregii creații corale a compozitorilor bănățeni și ardeleni), apoi, în 1891⁴, reprezentarea operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, dau impuls înclinării compozitorului către muzica populară. Ca elev al lui Iacob Mureșianu, la Blaj, Brediceanu dobândește o pregătire ce-i permite să armonizeze un număr de piese populare, dintre care două au fost publicate în revista *Musa Română*⁵. După terminarea liceului, studiază dreptul la Budapesta, Bratislava, Viena și Roma și își ia doctoratul la Cluj în 1902. Își completează studiile muzicale la Sibiu, cu profesorul Hermann Kirchner (între anii 1903–1906), iar cu câțiva ani mai târziu (1913), la Brașov, va mai studia cu Paul Richter.

În anul 1905, la Sibiu (concomitent cu inaugurarea Muzeului etnografic și a Casei naționale⁶), au loc adunările generale ale *Astrei*⁷ împreună cu *Asociațiunea pentru fond*

¹ Unul din membrii fondatori activi ai «Reuniunii române de cîntări și muzică», președinte al «Reuniunii române de lectură», autor dramatic, publicist, orator popular, actor amator (de profesie avocat).

² Dr. Tiberiu Brediceanu, *Nica, vestitul lăutar dela Lugoj*, în *Drapelul*, Lugoj, 3, nr. 105, 6/19 sept. și nr. 106, 9/22 sept. 1903.

³ Dr. Tiberiu Brediceanu, *Gavriil Musicescu la Lugoj. O amintire*, în volumul *Lui Gavriil Musicescu — Omagiu*, îngrijit și editat de Ștefan Stoicescu, București, 1934.

⁴ În interpretarea «Reuniunii române de cîntări și muzică» din Lugoj.

⁵ *Ardeleana cum se cîntă în Banat* — pentru pian, în *Musa Română*, Blaj, nr. 1, 1894, și *Bagă Doamne luna-n nor* — doină din Banat pentru voce și pian, în *Musa Română*, Blaj, nr. 11, 1894.

⁶ Actualmente localul bibliotecii «Astra».

⁷ «Asociațiunea transilvăneană pentru literatura română și cultura poporului român», inaugurată în anul 1861 la Sibiu.

de teatru român⁸. Pentru a sluji cât mai dinamic scopul dezvoltării culturii naționale românești, spre care aceste asociații se îndreptau încă de la înființarea lor, adunările includ acum ample manifestări atristice. Astfel, timp de zece zile⁹, pe scenele sibieni, s-au întrecut în a da strălucire evenimentului reprezentarea piesei *Fintina Blanduziei*¹⁰ de Vasile Alecsandri, reprezentarea operetei *Moș Ciocîrlan*¹¹ de Tudor Cavaler de Flondor, concertul susținut de corala « Carmen », de sub conducerea lui D.G. Kiriace¹² și spectacolul muzical-coregrafic *Serata etnografică*, realizat de Tiberiu Brediceanu. Pentru a ilustra efectul pe care l-a produs asupra publicului ineditul și autenticul acestui spectacol, să dăm cuvîntul cronicarului Ar. Ion al ziarului *Buletinul expozițiunii*, editat cu ocazia acestor festivități. « Ziua primă a serbărilor naționale a decurs în mod splendid. Îndeosebi sfîrșitul acestei zile, serata etnografică a fost momentul de înălțare ce a recompensat publicul pentru fatigiile pricinuite de îmbulzeala imensă de peste zi. A fost foarte fericită ideea directorului expozițiunii, dl. Dr. C. Diaconovich, de a prezenta astfel, într-un admirabil caleidoscop, dansurile, costumele și melodiile românești « din cele patru unghiuri ». S-a dat prin aceasta o nouă și vie dovadă despre geniul de creațiune, simțul estetic subtil și despre zburdălnicia cuminte și cumpătată a românilor de prin aceste colțuri de țară »¹³.

Prin *Serata etnografică*, Brediceanu dovedește deosebite însușiri artistice, ce aveau să străbată consecvent întreaga-i evoluție ulterioară, anume: muzicalitatea viguroasă, înțelegerea selectivă a valorii folclorului ca factor de cultură națională și simțul plasticității scenice. Pe baza unui bogat material de doine, cîntece și jocuri din Banat, Crișana, Ardeal și Maramureș, a căror frumusețe l-a captivat în cursul frecventelor sale investigații folclorice la fața locului, Brediceanu desfășoară în cadrul acestei *Serate etnografice* — ce poate fi considerată un prototip de gen muzical-scenic —, varietatea de melodii, dansuri, costume și obiceiuri specifice fiecărei regiuni. « Dacă aranjamentul muzical a fost atît de potrivit, concrescut chiar cu vedeniile care se înfățișau ochilor, ca să fascineze sufletul, meritul este al lui Tiberiu Brediceanu. . . »¹⁴. Un preludiv și o horă orchestrale, scrise de Brediceanu în stil popular, au constituit aportul său creator propriu-zis.

Același cronicar descrie pe larg desfășurarea spectacolului, punct cu punct. După *Preludiul* și *Hora*, au urmat un cîntec și o doină — *Spune mîndro-adevărat și Jele-i, Doamne, codrului* — interpretate de Veturia Triteanu, purtînd un frumos costum sebeșean, apoi s-au jucat *Lugojana*, *Romana jubiliară*, *Ardeleana* ca în Banat, *Învîrtita săliștenilor*, grupurile de dansatori fiind îmbrăcate în porturile regiunii de origine a fiecărui dans. În continuare, soprana Lucia Cosma a interpretat cîntecul popular bănățean *Bagă Doamne luna-n nor*, după care au urmat jocurile *Călușerul* și *Bătuta* și două doine ciobănești cîntate din fluier de tînărul compozitor Augustin Bena. « Și după toate acestea — continuă cronicarul —, drept încheiere s-a prezentat un tablou încîntător al tuturor care au participat în mod activ la splendoarea acestei serate. O șezătoare la țară, cu fete frumoase și harnice, unele torcînd, altele sfîrînd cucuruz și hîrjonindu-se cu ibovnicii lor, iar flăcări cîntînd din fluier și din gură, cum e data românului la asemenea prilejuri. Tenoristul Ștefănescu a cîntat cu vocea lui dulce și mlădioasă: *Colo-n vale-n poeniță*. . . »¹⁵. Spectacolul a fost, cu doi ani mai tîrziu, în 1907, reprezentat la Budapesta, sub titlul *Poem muzical-etnografic — Banatul, Ardealul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec* și și-a menținut răsunătorul succes, jucîndu-se și cu diverse alte prilejuri, bunăoară la Arad în 1909, la Viena în 1911, la Brașov în 1912, la Cluj în 1920 (cu ocazia inaugurării Universității), în 1924 la Teatrul Național din București (în cadrul sărbătorilor *Astrei*). De-a lungul anilor, *Poemului muzical-etnografic* autorul i-a adăugat noi cîntece și jocuri, culese din întreaga

⁸ Înființată în anul 1870 în scopul creării unui teatru românesc în Transilvania.

⁹ De la 6/19 august la 15/28 august 1905.

¹⁰ În interpretarea unui colectiv de amatori îndrumat de Zaharia Birsan.

¹¹ Interpretată de « Reuniunea română de muzică » împreună cu soliștii Lucia Cosma, Nicolae Ștefănescu, Grigore Pantazi și cu capela orășenească din Sibiu. Au dirijat compo-

zitorul și Hermann Kirchner.

¹² Programul a cuprins — pe lîngă piese clasice și religioase — coruri de Musicescu, Dima, Vidu, Popovici și Kiriace.

¹³ Ar. Ion, *Serata etnografică*, în *Buletinul Expozițiunii* [Ziar ocazional], Sibiu, nr. 2, 9/22 aug., 1905.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

țară și, în această versiune îmbogățită, a fost reprezentat la București în anul 1929, când, potrivit noului său conținut, s-a numit *România în port, joc și cîntec*.

După 1905, Tiberiu Brediceanu își continuă cu pasiune și competență activitatea de folclorist (începută din copilărie — 1894), ce va fi din ce în ce mai apreciată. Academia Română îi comandă în anul 1910 efectuarea unei culegeri de melodii populare din Maramureș¹⁶. Cîntecele și jocurile culese din 18 sate și notate direct de la informatori (fără ajutorul fonografului, exactitatea notațiilor fiind verificată prin utilizarea unui armoniu portativ), alcătuiesc colecția de 170 *melodii populare românești din Maramureș*¹⁷, colecție reprezentativă pentru începuturile studiului științific al folclorului la noi în țară. Brediceanu aplică aici sistemul de notație generalizat în Apus (Ilmari Krohn), grupează cîntece pe genuri, indică numele informatorului, locul de unde a fost culeasă fiecare melodie etc.

În 1922, acțiunea de culegere a folclorului românesc se intensifică și capătă un caracter sistematic. D.G. Kiriac, primind din partea Ministerului Cultelor și Artelor însărcinarea de a organiza această acțiune, face o serie de demersuri pentru a obține fonograme și fondurile necesare deplasărilor la țară. El dă indicații asupra modului în care consideră că trebuie făcute cercetările, propune pe Béla Bartók pentru Transilvania, pe Dimitrie Cuclin pentru Vechiul regat, iar pentru Banat pe Tiberiu Brediceanu¹⁸. Acesta, care începuse să întreprindă în Banat, încă din anul 1921, noi investigații, izbutește pînă în 1925 să culegă din 82 de comune 810 melodii. Printre ele se numără primele variante notate ale baladei *Miorița*¹⁹. Iată cum le prezintă Brediceanu într-o scrisoare din 14 ianuarie 1926 către Academia Română: « În această din urmă colecție se găsesc și cîteva melodii de-ale baladei *Miorița*; cît știu sînt unicele scrise pe note pînă acum. Dacă credeți că ar fi potrivit, aș putea să pregătesc și o comunicare Academiei asupra acestor interesante melodii ale *Mioriței*, arătînd totodată și înregistrările făcute la fonograf »²⁰. Culegerea a fost premiată de Societatea compozitorilor români în anul 1925.

Opera folcloristică a lui Tiberiu Brediceanu totalizează peste 2 000 de melodii populare, culese din toate regiunile țării. Avînd un sigur simț al valorii artistice, folcloristul s-a oprit asupra unor deosebit de expresive și caracteristice creații.

Din uriașul material cules, compozitorul a armonizat și prelucrat numeroase melodii, dîndu-le o interpretare cultă. Sub această formă adaptată, le-a publicat într-o serie de « caiete »: *Doine, cîntece și balade populare românești* pentru voce și pian²¹; *Colinde* pentru voce și pian și pian solo²²; *Jocuri populare românești* pentru pian²³. Executate frecvent în sălile de concert, aceste piese au avut darul de a lărgi interesul publicului pentru muzica populară, contribuind astfel la stimularea conștiinței unei arte naționale. Compozitorul și-a propus ca armonizările și prelucrările să fie cît mai adecvate, pentru a nu se altera autenticitatea materialului. Într-adevăr, aceste prelucrări vădesc în scriitura acompaniamentului simplitate și rigoare; astfel melodiile își păstrează esența, precum și unele particularități ce țin de gen, zona culegerii etc. S-ar putea formula și o anume rezervă: Brediceanu modelează diferitele structuri melodice aplicîndu-le schema sistemului tonal și, în genere, ocolește cîntecele pe care le consideră refractare armonizării, de fapt negăsind soluția organică pentru cele de tip modal. Limită inerentă, dacă ne gîndim că în acea vreme, la noi, conceptul armoniei clasice era încă suveran.

Lucrările scenice, « icoane de la țară », cuprind, alternativ cu armonizările și prelucrările, piese muzicale în care compozitorul, părăsind citatul folcloric, desfășoară o gîndire componistică liberă, originală. Nu însă fără a asimila în partitură elemente specifice folclorului (intervale, înflorituri, ritmuri etc.). Este ceea ce numim creații în stil popular.

¹⁶ Vezi corespondența dintre Tiberiu Brediceanu și Academia Română, Arhiva Academiei, dosar. P—4—1907—1913, p. 321—324.

¹⁷ Tipărită abia în 1957 de E.S.P.L.A., București.

¹⁸ Vezi referatul prezentat de D. G. Kiriac Ministerului Cultelor și Artelor în anul 1922. Arh. Statului, fond. Ministerul Cultelor și Artelor, nr. 745, 1922.

¹⁹ Armonizate ulterior pentru cvartet vocal și pian

(E.S.P.L.A., București, 1956).

²⁰ Vezi scrisoarea lui T. Brediceanu către Academia Română, din 14 ianuarie 1926. Arhiva Academiei, dosar. P—4—1920—1926, p. 347.

²¹ 10 caiete cuprinzînd 80 de melodii.

²² 1 caiet cu 18 melodii.

²³ 8 caiete totalizînd 64 de melodii de joc.

Dintre ele amintim: *Preludiul, Hora, Doina lui Sorin* și cîntecul *Pe sub flori mă legănai* din *La șezătoare*; corul *Reîntoarcerea secerătorilor, Doina Stăncuței* și *Hora periniței* din *La seceriș* ²⁴.

Ni se pare că mai ales aici, în virtuțile acestor spectacole, se află miezul gîndirii specifice personalității artistului. După *Serata etnografică* (1905), preocuparea sa pentru genul de spectacol muzical se adîncește, capătă amploare și va deveni o adevărată predilecție. Brediceanu este unul dintre primii compozitori români cu excepțională vocație pentru prezentarea, am spune, sincretică a folclorului (dansuri, cîntece, datini).

La șezătoare ²⁵ este dezvoltarea scenei finale din *Serata etnografică*; *Seara Mare* ²⁶ prezintă datinile legate de ciclul sărbătorilor de iarnă, iar *La seceriș* ²⁷ ritualurile legate de sărbătorile de vară (strînsul recoltei). Pentru elaborarea lor, Brediceanu a făcut minuțioase cercetări pe teren, a citit intens literatură populară și diferite lucrări etnografice.

Oricît de naivă ar părea astăzi concepția acestor realizări, este certă intuiția muzicianului asupra posibilităților scenei de a transmite atmosfera țărănească și spiritul popular; deopotrivă asupra rolului funcțional, dramaturgic al muzicii de a caracteriza viu personaje, situații și « conflicte » (de fapt, aici, simple idile). Aceste spectacole conțin germenii operelor, operetelor și baletelor aparținînd unor compozitori bănățeni și transilvăneni de mai tîrziu (Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Filaret Barbu, Zeno Vancea). De asemenea, spectacolele actuale, cu care ansamblurile noastre de artiști populari cuceresc admirația întregii lumi, își au rădăcini în creația scenică a lui Brediceanu.

Pe aceeași idee a afirmării culturii naționale ce l-a călăuzit consecvent, s-a axat și activitatea sa publicistică și de organizator. Prin articole și conferințe, Tiberiu Brediceanu a argumentat cu ardoare frumusețea cîntecului românesc și a subliniat valoarea creațiilor muzicienilor români ²⁸.

În funcția de șef al resortului artelor din Consiliul dirigent român, a avut o însemnată contribuție la înființarea Teatrului Național (1919), a Conservatorului de muzică și artă dramatică și a Operei Române (1920) din Cluj. A participat la înființarea primei Arhive fonografice de folclor din țară, la București, în 1927, precum și la înființarea Conservatorului « Astra » din Brașov, în 1928.

Tiberiu Brediceanu rămîne o sensibilă prezență în istoria muzicii noastre, prin calitățile sale creatoare dovedite în lucrările originale și în prelucrările de melodii populare și prin vastul și prețiosul material folcloric cules din întreaga țară. Neobosita energie cu care a luptat pentru promovarea spiritului național în cultura muzicală românească îl situează printre exemplarele figuri de artiști-patrioți.

²⁴ Vezi George Breazul, *Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viață*, în revista *Muzica*, București, 7, nr. 5, mai 1957, p. 6—11.

²⁵ Jucată prima oară la Sibiu, în 1908, cu prilejul comemorării a 25 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu.

²⁶ Premiera a avut loc la Opera Română din Cluj, la 26 dec. 1924.

²⁷ Prima reprezentație a fost în anul 1936 la Opera Română din Cluj.

²⁸ Vezi broșura *Chestiunea teatrului nostru și Societatea pentru fond de teatru român*, Brașov, 1914; *Gavriil Musicescu la Lugoj*. O amintire, în volumul *Lui Gavriil Musicescu*. Omagiu, București, 1934, p. 32—34; *Profesorul Iacob Mureșianu*. Amintiri, în *Cultura creștină*, Blaj, 17, nr. 4—5, apr.-mai, 1937, p. 379; *Histoire de la Musique Roumaine en Transylvanie*, în *La Transylvanie*, București, 1938; *Romana*. Epoca și istoricul acestui dans, în *Gazeta Transilvaniei*,

Brașov, nr. 25, 1941, p. 5; *Nica, vestitul lăutar din Lugoj*, conferință prezentată la adunarea « Astrei » din 1903 la Sebeșul Săsesc, publicată în *Drapelul*, Lugoj, 3, nr. 105 și 106, 6/19 sept. și 9/22 sept. 1903; Cuvîntările ținute la deschiderea Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj (1920) și la inaugurarea Operei Naționale (Opera Română) din Cluj (1920); Cuvîntarea rostită cu prilejul jubileului de 40 de ani al compozitorului George Dima, Cluj, 1922; *Muzica și compozitorii români ai Transilvaniei*, conferință publicată în Biblioteca « Astrei », 1926, nr. 2; *Motivul muzical în creația populară*, conferință ținută în cadrul Universității Libere, București, 1927; *Istoricul și starea actuală a cercetărilor de muzică populară românească*, comunicare la Congresul artelor populare din Praga, 1928; *Muzica din Banat și compozitorul Ion Vidu*, conferință ținută la Radio București în 1932 etc. etc.

UNELE ASPECTE ALE ACTIVITĂȚII PEDAGOGICE A LUI GEORGE STEPHĂNESCU

de VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

In anul 1872, cînd se prezintă la concursul pentru ocuparea catedrei de cînt a Conservatorului din București — concurs la care obține calificativul « excepțional » —, George Stephănescu are deja bine conturată în mintea și în sufletul său ideea care îl va călăuzi toată viața și pentru care nu va precupeți nici un sacrificiu: crearea operei române.

Proaspăt absolvent al Conservatorului din Paris (1871) — unde studiasse cu Henri Reber (armonie și contrapunct), Auber și Ambroise Thomas (compoziție), Delle Sedie (canto) —, tînrul de 29 de ani îmbrățișează nu întîmplător cariera pedagogică: « . . . Pentru a pregăti cadrele necesare întemeierii operei române, am dorit această clasă de cînt de la conservator », spune el în una dintre însemnările sale rămase în manuscris. Pare semnificativă prezența, printre dascăli, a lui Auber și Ambroise Thomas; cel care avea să fie întemeietorul operei române își începuse ucenicia cu doi reprezentanți de seamă ai teatrului liric. Experiența cîștigată la clasa lor, și bineînțeles și la orele lui Reber și ale lui Delle Sedie, constituie un suport prețios în cariera viitoare a tînrului profesor de cînt de la Conservatorul din București, care în 1872 nu înregistra decît opt ani de existență.

În climatul sfîrșitului de secol XIX, caracterizat printr-o puternică nevoie de afirmare națională manifestată în toate direcțiile, George Stephănescu se avîntă în acest curent novator, impunîndu-se ca un diriguitor și un deschizător de drumuri. George Stephănescu dorea o operă română slujită de cîntăreți români, avînd un repertoriu în care, alături de marile lucrări străine, cîntate însă în limba pămîntului, să se introducă și opere românești. Pentru el, teatrul liric reprezenta un autentic așezămînt de cultură, un instrument eficace de educare, contribuind în egală măsură la opera de afirmare națională în care se încadrează cei mai reprezentativi exponenți ai intelectualității românești, cu care compozitorul întreținea legături foarte strînse. Caragiale, Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, iată cîteva nume de prieteni și colaboratori ai săi.

Deci, teatrul liric obiectiv principal; dar, într-o etapă imediată, necesară tocmai atingerii acestui obiectiv, Conservatorul este factor prim, ca pepinieră a întîiului contingent de artiști lirici români, capabili să răspundă exigențelor unei sarcini îndeajuns de pretențioase pentru început.

Nu intenționăm să stăruim asupra rezultatelor obținute de profesorul George Stephănescu și nici asupra celorlalte ipostaze, paralele, de director de teatru, compozitor, dirijor, care, de-a lungul carierei sale, s-au manifestat în mod armonios în comun. Numeroase articole în publicații de specialitate, prezentări și audiții în emisiuni de radio, ca și mica *Viață în imagini*, publicată de fiul său, pictorul Gabriel Stephănescu, apărută în anul 1962 în Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, au constituit pînă în prezent modalități de cunoaștere a muzicianului român, reprezentînd totodată și contribuții în vederea

unei eventuale monografii de mai mare anvergură. În ceea ce ne privește, ne vom îndrepta atenția asupra a două scrieri cu caracter pedagogic și asupra *Proiectului de regulament pentru școala de muzică și declamație*¹, pe de o parte din dorința de a expune unele aspecte ale suportului teoretic al lui George Stephănescu, iar pe de altă parte pentru a arăta care erau concepțiile sale despre organizarea învățămîntului muzical.

Apărută în anul 1896, *Mecanismul vocal*² este rezultatul unei experiențe de 23 de ani în domeniul pedagogiei cîntului, cu completările inevitabile ținînd de investigații în metoda de predare a școlilor de cînt cu tradiție, îndeosebi a școlii italiene. «M-am silit să trag din toate metodele atît vechi cît și noi, aceea ce o practică de atîți ani mi-a dovedit că e adevărat și util, adăogînd și observațiile făcute de mine în tot timpul acesta»³, mărturisește autorul în cuvîntul său introductiv; este vorba deci de o lucrare de sinteză, conținînd datele la zi pentru predarea cîntului, în acel moment.

Construită pe schema clasică a lucrărilor aparținînd genului, «Mecanismul» debutează cu o primă parte teoretică în care, după o prezentare anatomică schematică și succintă a organelor aparatului vocal, se trece la noțiuni despre respirație, emisiune, legato, accente, sunete filate. Descrierea anatomică foarte simplă dovedește seriozitate în documentare, dar și scăpări inerente necunoașterii perfecte a unor probleme de fiziologie, ducînd în ultimă instanță la interpretarea fenomenelor prin prisma impresiilor subiective căpătate în viață. Așa s-ar explica, de pildă, faptul că la pagina 6 ni se spune că saliva este produsă de amigdale (sic). O simplă afirmație însă nu ne face să ne îndoim de valabilitatea majorității subiectelor de pură specialitate pentru profesorul de canto, verificabile prin confruntarea cu alte lucrări de renume apărute în străinătate, chiar și după 1900. Mai mult decît atît, probleme diverse expuse în *Mecanismul vocal* revin și la alți autori de asemenea tratate; într-o carte valoroasă semnată de pedagoga Madeleine Mansion, intitulată *L'étude du chant*, apărută în Franța în anul 1956, găsim aceeași schemă pentru deschiderea glotei în cazul producerii unor sunete din grav sau acut. Faptul dovedește surse documentare comune, în cazul în speță manualul renumitului Manuel Garcia, descoperitorul în anul 1855 al laringoscopului, aparatul permițînd privirea coardelor vocale în timpul fonației.

Astăzi, mai mult ca oricînd, se obișnuiește a se vorbi despre metode științifice folosite în cele mai diverse ramuri, chiar și în cele ale procesului de învățămînt artistic și deci și în domeniul făuririi tehnicii vocale a cîntărețului, stabilindu-se totodată, din punct de vedere istoric, momentele precise în care criteriul științific se impune. În pedagogia cîntului mulți aleg apariția și folosirea laringoscopului ca dată a intervenției științei în această disciplină. Este incontestabil adevărat că instrumentul acesta a avut rolul său în evoluția educării vocii cîntate și că interesul arătat de profesorii de cînt cu reputație pentru problemele referitoare la fiziologia aparatului fonator au îmbogățit cu mereu noi cunoștințe metoda respectivă. La lectura lucrării lui Raoul Husson, *Vocea cîntată*⁴, constatăm însă că, de fapt, despre o atitudine științifică reală se poate vorbi de abia după anul 1950, cînd cunoașterea fiziologiei fonatoare pe baze solide experimentale face într-adevăr posibile considerații precise referitoare la întinderea vocii, puterea ei, timbru, ca elemente esențiale de cunoscut, și totodată la numeroase comportamente în cursul procesului fonator, deosebit de interesante pentru rezolvarea dificultăților ce apar în practica cîntului. Pînă la această dată, cu toate apelările la anatomie și la fiziologie, metodele de «conduită fonatoare» s-au bazat în primul rînd pe interpretarea senzațiilor subiective ale profesorului, lipsite în general de precizie, pe observarea auditivă a subiectului; totul se desfășoară destul de empiric și poate că tocmai de aceea este mai mare meritul profesorului care obține rezultate de valoare. (Ne permitem să afirmăm că și în zilele noastre studiul cîntului se bazează mai mult pe elementele noi obținute prin observații în cursul

¹ George Stephănescu, *Proiect de regulament pentru școala de muzică și declamație*, ms., col. Gabriel Stephănescu. O parte a acestui proiect, *Scopul și organizarea școlii. Obiectele de studiu*, a apărut în anexa articolului George Stephănescu, profesor de cînt, de Elena Zottoviceanu, în S.C.I.A., nr. 2, 1962, p. 225–227.

² George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, București, 1896.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ Raoul Husson, *Vocea cîntată*, București, 1968, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

desfășurării practicii predării, observații ce vin să îmbogățească bagajul teoretic acumulat tot prin practică de-a lungul timpurilor de generații de profesori de canto, și mai puțin pe aplicarea rezultatelor experiențelor de laborator sau pe colaborarea pe baze științifice dintre profesor și cercetătorul foniatru). În cazul lui George Stephănescu, avem de-a face cu un fin observator, înzestrat cu o mare experiență.

Pentru el, « diagnosticul » care clasifică o voce are cea mai mare importanță. Subiectul este urmărit cu atenție, pentru că « fiecare voce are oarecum individualitatea sa, de care trebuie a ține cont profesorul »⁵. Clasificarea, care de multe ori distruge cariere înainte de a fi începute, George Stephănescu o făcea după evaluarea pe baze auditive a întinderii vocii, iar atenția acordată individualității ei îl pune în gardă în fața cazurilor în care debutantul nu prezenta forma-tip conținută în tratate. Etapele ulterioare de desfășurare a procesului de pregătire urmăresc în mod evolutiv introducerea acelor exerciții necesare făuririi unei tehnici sănătoase și egale pe toată întinderea vocii. Exercițiile care se fac trebuie să fie în strânsă relație cu scopul final: vocea cîntată. De aceea, diversele acte fiziologice care iau parte la realizarea acestui scop nu trebuie exersate separat, pentru că, de fapt, separarea nu formează reflexul complex dorit, ci doar consolidează categorii de reflexe. Iată ce spune profesorul Stephănescu în legătură cu respirația: «... Unii maeștri recomandă a se exercita la început respirația, fără de a emite sunete. Credem aceasta cu totul de prisos, căci respirația nu se poate dezvolta decît odată cu emisiunea sunetelor și apoi treptat cu celelalte studii ale mecanismului vocal »⁶.

În cursul celor doi ani de studiu ai mecanismului vocal — care se puteau prelungi la trei ani dacă, din cauza unor vacanțe prea lungi, elevii nu puteau fi supravegheați de profesor — se combina studiul vocal cu acela al citirii muzicale, ajungîndu-se spre sfîrșit la un cînt nuanțat realizat conform normelor precise conținute în micul tratat, care constituie totodată și programa de învățămînt pentru elevul-cîntăreț. Pronunția are desigur un rol de seamă în cîntul nuanțat; în capitolul care i se afectează se observă cu atenție problemele specifice ale limbii române, lucru demn de remarcat, reprezentînd prima încercare, e drept incompletă, în această direcție.

În nici un caz doar un curs pentru un număr restrîns de elevi, studiul cîntului are în concepția lui George Stephănescu o mare importanță, el fiind « singurul din artele de execuție, care are avantajul de a întruni musica și poesia, hotărînd mai bine... expresiunea cam vagă a muzicii ». De aceea « el și trebuie să formeze de la început atît urechea, cît și simțul artistic al elevului »⁷. Iar în cadrul acestui studiu, formarea unui instrument agil și bine educat prin intermediul mecanismului vocal este un lucru tot atît de important ca și cunoașterea temeinică a solfegiului: « Este absurd a se învăța alfabetul musical, fără oarecari noțiuni anterioare de cînt »⁸.

Proiectul de regulament pentru școala de muzică și declamație nu este datat, dar cercetări anterioare⁹ consideră că ar fi fost redactat în ultimii ani de învățămînt, într-o perioadă cuprinsă între anii 1904 și 1909. Prima încercare de realizare a unui astfel de proiect s-ar găsi prin anul 1900, cînd George Stephănescu este solicitat de întemeietorii Academiei de muzică și artă dramatică a Teatrului popular să organizeze secția vocală a acestei școli pe baze moderne¹⁰. El a și funcționat aici ca profesor de compoziție și cînt superior timp de un an. Principiile schițate doar în prima încercare capătă în *Proiectul de regulament* o dezvoltare îndeajuns de amplă, iar normele care stau la baza lui vădesc pentru epoca aceea o poziție înaintată, în care neacceptarea diletantismului, foarte prezent pe atunci, trebuie remarcată în primul rînd.

Școala de muzică și declamație urmează să fie împărțită în patru secții: vocală, instrumentală, pian și compoziție, dramatică. Aceste secții sînt chemate să pregătească:

a) coriști pentru teatru și biserică;

⁵ George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, București, 1896, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁹ Elena Zottoviceanu, *George Stephănescu, profesor de cînt*, în S.C.I.A., nr. 2, 1962, p. 224.

¹⁰ *Ibidem*, p. 220—222.

- b) cîntăreți soliști pentru teatru și concerte;
- c) profesori în toate ramurile muzicale și dramatice;
- d) șefi de orchestră, cor sau bande militare;
- e) executanți pe unul sau mai multe instrumente;
- f) compozitori.

Ca o primă remarcă, se urmăresc cu atenție nevoile imediate, ținîndu-se desigur seama de posibilitățile lor de realizare. Astfel, se fac delimitări precise între corist și solist și între solistul de teatru și cel de concert. Acest lucru atrage după sine un sistem de pregătire și o programă de învățămînt diferențiate. Totul se justifică prin faptul că, după cum se știe, în concepția lui George Stephănescu muzica vocală, prin toate formele ei de manifestare, este cea chemată să înceapă opera de educare artistică a unui public cît mai larg. De asemenea, se poate trage concluzia că se contează pe forțe suficiente capabile să acopere pregătirea numărului necesar de cîntăreți împărțiți în categoriile sus-menționate.

Cîștigarea tehnicii vocale folosind metodele preconizate în *Mecanismul vocal* este obligatorie pentru toți elevii-cîntăreți. Mai mult decît atît, cei care vor să se dedice carierei pedagogice trebuie să primească noțiuni de mecanism vocal; iată deci cum se întrevăde crearea posibilităților de formare a unei educații muzicale de masă prin cînt, datorită creșterii de cadre de profesori temeinic pregătiți, dotați din punct de vedere artistic cu acele noțiuni concrete acumulate printr-un studiu metodic.

Desigur că pentru cei care se dedică scenei, *Proiectul* are în vedere nivelul artistic cerut de această profesiune, recomandînd cursurile obligatorii în consecință. În cadrul clasei de operă deci, clasă care exista și înainte în Conservator, este necesar « a face odată pe săptămînă, cu orchestra de elevi (*subl. n.*), studii de acompaniament pentru ansambluri și scenele și ariile studiate. În caz cînd profesorii n-ar avea și calitatea de șefi de orchestră, aceste cursuri se vor face de profesorul de compoziție, asistat de unul din profesorii de operă, cari va atrage atenția elevilor asupra efectelor de orchestră, cum și asupra modului de a o urma »¹¹. Iată o clauză deosebit de importantă, care tinde să rezolve atît problemele puse cîntărețului în timpul spectacolului, cît și formarea, încă de pe băncile școlii, a rutinei viitorilor orchestranți.

Instrumentiștii sînt și ei integrați într-un sistem de pregătire care exclude mentalitatea diletantică. Toți absolvenții cursului de instrument și elevii ultimului an de studii participă de trei ori pe săptămînă, cîte două ore, la clasa de muzică de cameră. « Această clasă ar fi de dorit să se facă de profesorul de compoziție, care cunoscînd formele muzicale singur poate regula modul de interpretare a pieselor clasice și moderne ce se pun în studiu »¹² (*subl. n.*).

Secția pian și compoziție trebuie și ea reorganizată și dezvoltată. În afara claselor de pian existente, se cere înființarea unei clase de contrapunct, compoziție vocală și instrumentală și a celei de instrumentație orchestrală și de bandă militară. Acestora li se adaugă clasa de armonie, melodie și noțiuni elementare de compoziție.

Referitor la studiul pianului, autorul proiectului preconizează obligativitatea participării la cursul inferior, ce trebuie să se desfășoare pe o perioadă de trei ani, a *elevilor de cînt, mecanism vocal* și compoziție. Iată deci prefigurarea cursului de pian auxiliar din programa Conservatorului de astăzi, încă la începutul secolului.

Înființarea clasei de compoziție dovedește logica cu care privește George Stephănescu ideea dezvoltării muzicii românești.

Proiectul, din care am extras punctele care ni s-au părut cele mai interesante și sugestiile cele mai apropiate de existentul de astăzi, este fără îndoială rezultatul experienței acumulate de autorul său după o îndelungată activitate pedagogică, dar și o sinteză a elementelor strînse după o serioasă documentare pe materiale similare străine. Ceea ce este pînă la urmă important nu ține de originalitatea ideilor cuprinse în proiectul despre care ne ocupăm, ci de faptul că profesorul George Stephănescu elabora în primii ani ai secolului XX un program de organizare a învățămîntului artistic cuprinzînd doleanțe care sînt tot atît de valabile și astăzi.

¹¹ *Ibidem*, Anexa, p. 226.

¹² *Ibidem*, Anexa, p. 227.

Lucrarea *Stil și interpretare*¹³ nu a văzut lumina tiparului. Fragmentul manuscris care se păstrează oferă la început un mic sumar din care luăm cunoștință de problemele ce intrau în atenția autorului. Iată-le, în ordinea abordării lor: a. considerații generale asupra muzicii și interpretării; b. despre accentul metric; c. despre ritm — ritm masculin și feminin; d. despre frazare; e. despre accentul ritmic — nota inițială și cea finală; f. despre motive (incize, desen) și accentuarea lor; g. despre adaptarea cuvintelor la muzică. La acest punct manuscrisul se oprește, autorul, nu se știe din ce motive, nemaicontinuând, întrerupând lucrarea tocmai în momentul în care ar fi intervenit probleme deosebit de importante de rezolvat pentru interpret. Le aflăm tot din sumar: h. despre accentul patetic; i. despre mișcare relativ la expresiune — agogica; j. nuanțare și intensitatea sunetelor — dinamica; k. respirația ca mijloc de expresie; l. mimică și gest.

Textul existent, întovărășit de exemple muzicale din literatura vocală — mici fragmente din lucrări de mari compozitori folosite spre a demonstra practic expunerea teoretică a diverselor elemente luate în discuție —, se axează pe analiza precisă acordând o deosebită importanță ritmului. George Stephănescu se referă la ritm ca membru de frază, definit ca o « revenire periodică din 2 în 2, 3 în 3, 4 în 4 măsuri a acelorași valori, formînd astfel niște grupuri sau desenuri simetrice dintre care fiecare este un membru al frazei muzicale »¹⁴. Totodată ritmul reprezintă și « efectul ce rezultă din relațiile de durată ale sunetelor lungi și scurte »¹⁵.

Accentul poate apărea în ipostaze diverse. El poate fi de natură metrică, și atunci cere din partea interpretului instinct muzical, de natură ritmică, apelînd în acest caz la inteligență sau patetic, cînd reprezintă expresiunea și poate fi pus în valoare prin intermediul sentimentului.

Măsura joacă rolul de unitate în ritm, după cum timpul este unitate în măsură.

În analiza pe care o face piesei muzicale, analiză care are drept scop realizarea unei interpretări conștiente și obiective, folosește în metoda sa de lucru o serie întregă de noțiuni, ca, de pildă, ritmurile masculine, feminine sau cele intervertite, fapt ce-i asigură posibilitatea de a răspunde și de a rezolva multitudinea de probleme puse de textul muzical. Unele explicații pentru diverse semne folosite în scrierea muzicală ne surprind de-a dreptul prin noutatea lor pentru epoca aceea; coroana, spre exemplu, apare uneori pentru a restabili regularitatea ritmică. Sîntem convinși că în acest caz este vorba de restabilirea echilibrului, deranjat o clipă de tensiunile existente în ritmul interior al frazei sau al motivului muzical. De fapt, sîntem în domeniul contracțiilor și al dilatărilor ritmice, căruia George Stephănescu îl acordă mare importanță.

Este de la sine înțeles că frazarea își are locul cuvenit în manuscrisul lui Stephănescu. « Frazarea în muzică nu e decît punctuație în literatură. A fraza bine va să zică a despărți și pune în relief frazele, diferitele ritmuri, precum și motivele în mișcările mai puțin iuți »¹⁶, spune autorul înainte de a trece la analizarea pe concret.

Originalitatea cu care se expune subiectul ales ne face să regretăm întreruperea, o dată cu cele cîteva rînduri care încep discutarea adaptării cuvintelor la muzică, a unei lucrări, prima de acest fel în literatura noastră de specialitate, care ar fi întregit cu siguranță figura pedagogului Georghe Stephănescu.

¹³ George Stephănescu, *Stil și interpretare*, ms., col. Gabriel Stephănescu.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

CORESPONDENȚA MUREȘIENILOR, OGLINDĂ A LUPTEI PENTRU O CULTURĂ ȘI ARTĂ MUZICALĂ NAȚIONALĂ

În Biblioteca centrală a orașului Brașov, arhiva familiei Mureșianu ocupă o secție întreagă, dovedind astfel rolul important pe care l-au jucat Mureșienii în viața politică, socială și culturală a Ardealului, în cursul secolului al XIX-lea.

Cele 12 000 de scrisori și acte, pe care le cuprinde arhiva, oferă informații privind legăturile culturale dintre Transilvania și celelalte provincii românești, activitatea *Gazetei Transilvaniei*, crearea primului dans de coloană românesc *Romana*, precum și din viața și activitatea compozitorului Iacob Mureșianu, unul dintre creatorii școlii muzicale românești. De aceea am considerat necesar ca, înainte de a prezenta lupta marelui nostru înaintaș pentru crearea unui stil național, să cercetez corespondența familiei și să extrag acele informații care contribuie la o cunoaștere mai adâncă a compozitorului ardelean.

Multe dintre scrisorile aflate în arhivă provin de la familia Hurmuzachi¹ și sînt adresate bătrînului gazetar I. Mureșianu. Dovadă a legăturilor culturale dintre cele două familii, ele ne ajută să cunoaștem proveniența unor creații artistice care au circulat la sfîrșitul secolului trecut, în Brașov. «Din scrisoarea mea către mult stimatul Domn Iacob Mureșianu vei fi aflat că-n luna mai ne-am adunat cu toții la Cernauca și că am trimis 48 de exemplare din *Baladele* lui V. Alecsandri»².

Pe lîngă *Balade* s-au mai trimis și *Cîntecele* și *Plîngerile* lui D. D. Bolintineanu care, după indicația lui C. Hurmuzachi, trebuiau să fie date lui Iacob și Andrei Mureșianu, G. Bariț, Mariei Nicolau (sora lui I. M.) și altora. *Baladele* lui V. Alecsandri trimise bătrînului Iacob Mureșianu au servit ca text celor 9 balade compuse de fiul său, Iacobuț Mureșianu, după cum ne dovedesc nenumăratele

adnotări pe exemplarul care se păstrează și astăzi la una dintre fiicele compozitorului (fam. Pîrvulescu).

În 1837, directorul de gimnaziu I. M. a întemeiat alături de G. Bariț *Gazeta Transilvaniei*. Însemnătatea luptei Mureșienilor pentru apariția *Gazetei Transilvaniei* a fost arătată de M. Kogălniceanu într-o scrisoare, pe care i-a trimis-o cu ocazia serbării jubileului de 50 ani de la apariție: «În acest timp de 50 ani, nu o dată ne-am întîlnit cu luptătorii Mureșieni. Cîte lupte am susținut, cît curaj am arătat, cîtă abnegație am dezvoltat, cîte sacrificii am făcut și noi și voi, sau mai bine zis noi împreună. Voi, iubiții noștri frați de peste Carpați, ați dobîndit mult pe teren cultural și aceasta în mare parte mulțumită *Gazetei Transilvaniei*, care a fost și este nu numai marea noastră înainte luptătoare, dar și însuși analele admirabilelor noastre acte pentru susținerea și dezvoltarea naționalității române timp de o jumătate de secol».

Pe lîngă bogata activitate ziaristică, Iacob Mureșianu a îmbogățit cultura transilvăneană și cu primul nostru cadril național: dansul de coloană numit *Romana*. Faîma acestui dans s-a răspîndit și peste munți, după cum aflăm din scrisoarea lui Hurmuzachi către G. Bariț: «Trebuie să vii iarăși la noi să ne înveți noul joc romana»³.

După crearea minunatului imn *Deșteaptă-te române*, de Andrei Mureșianu, și a muzicii *Romanei*, de Iacob Mureșianu, familia Mureșienilor a adus o contribuție de o deosebită însemnătate la dezvoltarea muzicii ardelenе, prin creațiile tînărului Iacobuț Mureșianu.

Primele mărturii cu privire la talentul său muzical apar într-o scrisoare a lui Beniamin Popp care îi relatea părerea unei tinere fete «că ești un tenorist foarte mare»⁴.

¹ Nr. 1 014–1 349, Biblioteca centrală, Brașov.

² C. Hurmuzachi către G. Bariț, 1852.

³ Ibidem din 14.XI.1851.

⁴ B. Popp către I. Mureșianu, Alba-Iulia, 6.VIII.1874.

Coleg de școală cu Iacob Mureșianu, violonistul Benjamin Popp a luat parte adesea la concertele pe care tânărul compozitor, pe atunci elev la liceul din Brașov, le organiza în diferite orașe din Transilvania. Căci iată ce scria tatăl său, bătrînul Iacob Mureșianu: « M-a încunoștiințat Beni că se au pregătit împreună cu Iacob să meargă la Deva unde este adunarea asociațiunii noastre și acolo să se producă și ei cu predarea unui concert » (Szolnok, 27 iulie 1874).

De pe vremea cînd era elev la liceul din Brașov datează și primele compoziții care s-au bucurat de un remarcabil succes. Chiar și bătrînul gazetar, impresionat de frumusețea lor, scria fiului său Aurel, plecat să studieze la Viena: « Muzicale încă e celebru. A compus un cadril din melodii românești (*comme il faut*), încît și banda garnizoanei militare îl cîntă ca condiment plăcut »⁵. Dorind să-și încurajeze fiul, Iacob Mureșianu a încercat să-i publice acest cadril: « Oare cît ar costa să-i facem această încurajare, pe 100 ori 200 exemplare. Întrebă și îmi scrie ».

În ciuda acestor frumoase și promițătoare încercări pe tărîmul compoziției, Iacob Mureșianu a fost obligat de tatăl său să meargă la Viena pentru a studia politehnica. De abia sosit, el a fost primit în cercurile românești și admirat pentru talentul său pianistic. « Duminică am fost cu nenea Aureli la Domnul Comisionariu Popovici, am cîntat la piano și le-a plăcut foarte »⁶. Succesele tînărului pianist s-au continuat și în cercurile străine (Teleki, Csaki, Montecucoli), căci, deși student foarte silitor, la politehnică, « eu din parte-mi nu mă pot mulțيمي nici cu bine, de n-ași fi studiat atîta și de n-ași fi stat nopți întregi la studiul mai că m-ași pute îndemna să mă mulțumesc »⁷, el a găsit timp și pentru instrumentul preferat: « Eu după ce voi găta cu examenul îmi voi ocupa orele libere cu ore de piano »⁸.

Cunoscut în istoria muzicii românești ca un neobosit organizator al vieții culturale din Ardeal, Iacob Mureșianu și-a început această activitate la Viena, luînd parte activă « ca aranjeur » la balurile societății « România jună »⁹, a cărui vicepreședinte a devenit curînd¹⁰.

Activînd neobosit pe tărîmul științei și al artei, el a înțeles că nu prin calcule matematice va contribui la gloria familiei, ci prin « sonurile minunate ale muzicii ». De aceea, după trei ani de studii politehnice (1875–1878), le întrerupe și se înapoiază în țară pentru a activa ca profesor la liceul din Năsăud (orașul natal al tatălui său).

Scurt timp după stabilirea la Năsăud, el scria fratelui său: « Săptămîna trecută în 4 octombrie le-am făcut la năsăudeni primul cor bisericesc » (care spre deosebire de corurile din țara noastră

cuprindea și femei) și continuă: « De cînd stă Năsăudul așa coruri n-au auzit dinșii cum le-am făcut eu asta o recunosc toți care pricep ceva »¹¹.

Ziarele *Bistritzer Wochenschrift*, *Osten*, din Viena, și *Familia*, din Budapesta, prin articolele pline de laude la adresa acestui concert, confirmă cele spuse de Iacob Mureșianu.

În activitatea muzicală desfășurată la Năsăud, el a avut un ajutor prețios în sfaturile tatălui său, care i-a dezvoltat foarte frumos « modul cum să lucrăm pentru înaintarea muzicii și îndeosebi a cîntului »¹².

La dezvoltarea artei cîntului, Iacob Mureșianu a contribuit prin lecțiile și activitatea lui corală (el a întemeiat la Năsăud o « Reuniune de cîntări și muzică »), iar la răspîndirea muzicii instrumentale, prin crearea unei orchestre a elevilor din Năsăud. În repertoriul acestei orchestre figurau primele compoziții ale lui Iacob Mureșianu, printre care și o uvertură care s-a pierdut¹³. De aceea, pentru a cunoaște numărul exact al lucrărilor compuse pînă în anul 1880, ne folosim de scrisoarea compozitorului către mitropolitul Vancea, din 5 septembrie 1880, în care menționează că pînă la 1880 a compus 32 de opere muzicale.

Activitatea de profesor și dirijor în micul oraș grăniceresc nu putea să mulțumească pe talentatul compozitor care, dîndu-și seama de lacunele pregătirii lui tehnice, s-a hotărît să le înlăture: « Încă o înțelegere cu Ioachim (Dr. Mureșianu — n. n.) și sprijinatorii mei, m-am pus pe studiat și de Paște voi să mă duc la Viena să mă supun unui examen la Conservator dacă vor primi »¹⁴.

Cu încuviințarea tatălui și sprijinul fratelui său Aurel, Iacob Mureșianu a părăsit Năsăudul și a plecat pentru a-și desăvîrși studiile muzicale, nu la Viena cum își făcuse planul, ci la Leipzig.

Stabilirea compozitorului la Leipzig marchează începutul maturizării lui artistice, « a timpului seriozității cîștigate în anii din urmă »¹⁵.

De aceea, era firesc ca la Leipzig, Iacob Mureșianu, entuziasmat de frumusețea vieții celei noi, să înțeleagă rolul important care îi revenea în creația muzicală românească și să-i scrie fratelui său Aurel (care ocupase locul tatălui său la direcția *Gazetei Transilvaniei*): « Multe am să-ți mulțumesc ție, dar mai cu seamă că ai stăruit, m-ai îndemnat să viu la muzică, să viu aici. Nu am altă recunoștință, nu pot altfel să-ți mulțumesc, decît cu simplele cuvinte de care e plină inima mea: Îți mulțumesc din adîncul inimii, îți mulțumesc dublu că prin aceia că ai stăruit m-ai sprijinit, îndemnat să vin aici, mi-ai dat o viață pe care n-am cunoscut-o și care atîta îmi lipsea, mi-ai dat energia, cu un cuvînt totul. O viață pe care eu n-am cunoscut-o și pentru care sunt eu creat, o viață plină de sonurile

⁵ Iacob Mureșianu către fiul său Aurel, 1875.

⁶ Iacob Mureșianu către Tiți, Viena, 18.XI.1875.

⁷ Iacob Mureșianu către A. Mureșianu, Viena, 19.VII.1877.

⁸ *Ibidem* din Viena, 11.X.1876.

⁹ Iacob Mureșianu către tatăl său, Viena, 18.XII.1876.

¹⁰ Iacob Mureșianu către Aurel Mureșianu, Viena, 7.II.1877.

¹¹ *Ibidem*, Năsăud, 12.X.1879.

¹² Iacob Mureșianu către tatăl său, Năsăud, 1.IV.1880.

¹³ *Gazeta Transilvaniei*, nr. 5 din 1880.

¹⁴ Iacob Mureșianu către tatăl său, Năsăud, 1.IV.1880.

¹⁵ Iacob Mureșianu către Aurel, Leipzig, 18.I.1880.

cele mai frumoase care te nutrește și te învie — aceea este arta muzicală. Acum mă simt în elementul meu, acum fac totul cu iubire, ce mai înainte făceam silit, îndemnat. Muzica e cîmpul, e teritoriul pe care voi să lucrău ca să pot zice și eu odată că sunt demn de numele ce-l port. Pe cum vei ridica tu ca ziarist națiunea din rugina ei, așa voi ridica și eu muzica din dirliiturile ei zilnice »¹⁶.

Remarcăm în această scrisoare pe lîngă marea lui dragoste pentru muzică și un ascuțit spirit critic, care considera creațiile muzicale ale vremii drept « dirliituri ». Din programe vechi păstrate de familie, putem desprinde numele compozitorilor a căror creație a primit acest aspru calificativ. În contra acestui curent apare ca o necesitate istorică hotărîrea lui I. Mureșianu de a da o nouă direcție muzicii românești, care, după cum afirmă el însuși, « nu va cîștiga așa iute simpatiile publicului că nu-i dirliitură »¹⁷.

Prevăzînd greutățile pe care le avea de întîmpinat din partea publicului, Iacob Mureșianu s-a preocupat în mod deosebit de felul cum erau primite noile lui creații. « Azi am trimis Tiții noua mea compozițiune cu direcțiunea nouă ce voi să dau muzicii românești, scrie-mi cum îi place »¹⁸.

Printre cei care au înțeles elementul nou pe care-l aduceau creațiile lui Iacob Mureșianu se afla și soția ministrului Beldiman: « O excelentă pianistă căreia îi plăceau mult compozițiile lui și care afirma că diferă mult de compozițiile românești de pînă aici, miezul lor rămânînd tot românesc »¹⁹.

Am menționat în introducere rolul important jucat în viața culturală ardeleană de familia Mureșenilor.

Această atenție acordată problemelor de cultură se datora faptului că, după înfrîngerea revoluției de la 1848, susținerea luptei pe tărîm politic devenise imposibilă și impunea continuarea ei pe tărîm cultural. În aceste condiții, arta trebuia să capete un puternic caracter revoluționar. Crescut în această atmosferă « de ridicarea națiunii române », Iacob Mureșianu a îndreptat arta muzicală spre sursa ei firească, care trebuie să fie cîntecul popular. Acest lucru l-a mărturisit el fratelui său Aurel, într-o scrisoare în care, după ce-i comunica reîntoarcerea acasă pe timpul vacanței, îi scria: « Scopul și tendința mea în artă nu o pot urmări și nutri aicea (Germania), ci numai în țară. Tot ce-am auzit și știut acuma, muzica românească, s-a finit la mine, tot ce am întrebuițat, trebuie să-mi adun altele nouă, se înțelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, nici pe lai (flașnetă — n. n.). Dacă voi să lucrău românești. Voi să adun toate cîntecele populare să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul român, asta-i punctul întîiu; punctul doi e că prin aceea că le adun am dreptul să le răspîndesc și pentru mine în operele mele. Ah! ce frumoase sonate și simfonii voi croi din ele »²⁰.

Putem considera această scrisoare ca o continuare deosebit de valoroasă a celei din 20 februarie 1880, căci dacă în prima Iacob Mureșianu ne-a trasat « noua direcțiune » pe care trebuie să se dezvolte muzica românească, în cea de-a doua el ne arată în ce constă această direcție.

Patriotismul înflăcărat și concepția înaintată despre muzică, exprimate în această scrisoare, au avut o influență hotărîtoare asupra vieții noastre muzicale, constituind un punct de plecare pentru muzicologia și folcloristica românească și o cotitură însemnată în creația muzicală națională.

În rîndurile citate mai sus, tînărul student de la Leipzig a atras pentru prima oară atenția asupra frumuseții cîntecului nostru popular și a insistat asupra necesității de a-l culege și nota. Iar dacă prin aceasta el a fundamentat teoretic și a deschis drumul viitoarelor cercetări de folclor, prin ideea prelucrării folclorului în formă de sonate și simfonii el a pus bazele școlii de compoziție românești.

Dar Iacob Mureșianu nu a fost numai un teoretician, ci și un valoros compozitor, care și-a îndreptat întreaga creație pe linia « noii direcțiuni » a muzicii românești. Pentru realizarea acestei cotituri în creația muzicală românească, Iacob Mureșianu a înțeles că pe lîngă un talent autentic era nevoie și de temeinice cunoștințe muzicale. În desăvîrșirea acestor cunoștințe, șederea la Leipzig a fost de un real folos.

Profesorii din Leipzig, ca și cei din țară, s-au exprimat cu multă căldură și admirație despre talentul lui Iacob Mureșianu. Astfel, celebrul pedagog Reinecke îi spunea: « *Aus Ihnen wird etwas. Wenn Sie etwas wissen wollen so kommen Sie nur zu mir* »²¹, iar Ladassohn, dîndu-și seama de progresele rapide realizate de tînărul student, îi permitea « să cerceze și orele lui de teorii »²².

Admirația și stima profesorilor pentru talentul și munca depusă de I. Mureșianu s-au împletit cu înțelegerea greutăților prin care trecea și i-a determinat să-i creeze condiții de studiu excepționale: « De rămîn aici să studiez la dîșii privatimi, parale nu cer nici unul, toți îmi dă orele *wie einem Freund* »²³.

Sub îndrumarea profesorilor de la Leipzig, Iacob Mureșianu a dus o luptă neobosită pentru însușirea cunoștințelor muzicale. Eforturile depuse de el ne impresionează cu atît mai mult, cu cît știm că ele erau făcute de un organism slăbit de boală și de lipsa banilor. Ceea ce l-au supărat mai des au fost « niște dureri de piept și spinare », care devenind deosebit de intense i-au trezit « teama să nu fie atacat la palămîni ce palida-mi față o dovedește pe deplin »²⁴.

Aproape toate scrisorile cuprînd relatări asupra situației financiare, care rămînea constant deficitară, după cum ne-o dovedesc neîntrepruptele cereri de bani. Lipsa banilor a ajuns în unele momente să-i pericliteze chiar și posibilitatea continuării studiilor: « Am fost deja din partea inspectoratului mai de

¹⁶ *Ibidem* din 20.XI.1880.

¹⁷ Iacob Mureșianu către tatăl său, Leipzig, 22.I.1880.

¹⁸ *Ibidem* din Leipzig, 19.II.1880.

¹⁹ *Ibidem* din Leipzig, 20.III.1882.

²⁰ Iacob Mureșianu către fratele său Aurel, 14.VI.1881.

²¹ *Ibidem* din Leipzig, 4. XI. 1880.

²² *Ibidem* din Leipzig, 1.V.1882.

²³ *Ibidem* din 6.IV.1883.

²⁴ *Ibidem* din Leipzig, 20.I.1881.

multe ori admonestat și întotdeauna l-am mîngîiat cu speranța că paralele sunt pe drum »²⁵.

În cazurile mai fericite, cînd putea să-și continue studiile fără frică de a fi dat afară, Iacob Mureșianu trebuia să țină totuși seama de cheltuielile pe care le producea șederea lui la Leipzig și să-și scurteze perioada de studii: «Ca se șied ca Dima și alții patru ani nu pot, de aceea trebuie folosit fiecare minut »²⁶.

Obligat veșnic la economii și reduceri de planuri, compozitorul al cărui simț al datoriei și concepție înaltă asupra misiunii artistului ne sînt bine cunoscute, nu a consimțit niciodată ca aceste schimbări să se facă în dauna unei serioase pregătiri. De aceea, deși se pregătea să termine cît mai repede studiile, totuși, vrînd să parcurgă cît mai temeinic toate cursurile, el nu a admis să fie trecut într-o clasă superioară. «Noi avem aici două categorii, anume una pentru începători, a doua pentru înaintați. Eu am fost primit în a doua, am cerut însă să mă pună în cea dintîi voind a parcurge totul din fundament și riguros ce mi-a conces. Schuster în muzică nu vreau să mă fac »²⁷.

Dorind să profite cît mai mult de șederea în marele oraș muzical, Iacob Mureșianu a renunțat la toate celelalte preocupări și s-a ocupat numai de «studiu », întărit de speranța că dacă continua așa ca pînă acum, cu studiul, «va vorbi și generațiile viitoare cu plăcere și respect de mine », căci Iacob Mureșianu era conștient de greutățile cu care va avea de luptat: «Noi ca muzici trăim după ce murim, căci trăind suntem numai suferinți și puțin recunoscuți »²⁸.

Elocventă pentru dorința lui de a-și însuși cît mai multe cunoștințe este o scrisoare în care, după ce le relatea celor de acasă despre zilele și nopțile dedicate studiului, se plîngea de «duminicile și sărbătorile în care zile nu au prelegeri »²⁹.

De aceea ne pare firească dorința lui de a studia și în timpul vacanței. Astfel, în iarna anului 1880 primind 8 zile de feerie, s-a hotărît să plece la Berlin pentru a asista la un concert al lui Rubinstein, la care îl invitase însuși marele pianist, iar pentru cazul cînd nu va putea pleca și-a propus să lucreze la «Lira română» tema: «Despre dezvoltarea operei în Italia, Germania și Franca »³⁰.

Munca neobosită pentru însușirea cunoștințelor — «cu studiu merge briliant »³¹ — a fost răsplătită prin frumoasele calificative obținute în testimoniu și în special în diploma de absolvire, pe care a luat-o cu distincție, caz unic pentru un compozitor român pe acea vreme.

Un coleg al compozitorului, dirijorul Max Krauss, scria cu privire la purtarea lui Iacob Mureșianu la Conservatorul din Leipzig următoarele: «Era primul eminent și a fost totdeauna premiat ».

²⁵ Ibidem din Leipzig, 14.VI.1881.

²⁶ Ibidem din Leipzig, 20.I.1881.

²⁷ Ibidem din Leipzig, 19.XI.1880.

²⁸ Iacob Mureșianu către tatăl său, Leipzig, 22.I.1882.

²⁹ Ibidem din Leipzig, 14.XI.1881.

³⁰ Iacob Mureșianu către Aurel, Leipzig, 20.XII.1880.

³¹ Ibidem din Leipzig, 30.XI.1882.

³² În ziarul *Leipziger Intelligenzblatt* aflăm și titlurile

Printre distincțiile primite în străinătate trebuie să menționăm în primul rînd obținerea în 1882 a premiului Mendelssohn. Îndrumat de Iadassohn să concureze pentru marele premiu, Iacob Mureșianu a scris două canon-duete pe versuri de N. Nițescu, *Ce a fost a fost* și *Cum n-ar fi fost*, despre care îi comunica tatălui său: «Profesorul îmi laudă lucrarea mult » și care au primit premiul Mendelssohn.

O altă distincție demnă de relevat o constituie execuția în Gewandhaus a unor creații muzicale ale compozitorului român³².

Paralel cu succesele raportate în străinătate, faima compozitorului se răspîndea și în țară, unde încep să i se editeze lucrările, după cum aflăm din scrisoarea lui L. Rosenberg citată de Iacob Mureșianu într-o scrisoare către tatăl său: «Dl. Gebauer a plecat știu este hotărît a le lua în editura noastră, nu numai aceste care sunt la noi, dar și piesele care le mai aveți, și pentru prețiu nu o să aveți vorbă multă, căci Dl. Gebauer e foarte decis a le tipări »³³.

Prezentarea compozitorului la ultimul examen, care constituia un *Beförderung in der Musikalischen Welt*³⁴ și luarea diplomei de absolvire cu distincție i-au deschis frumoase perspective de rămînere în străinătate, dar patriotismul Mureșienilor a învins tentațiile Apusului și l-a îndreptat spre țară, unde îl aștepta o viață plină de greutăți și necazuri, dar și de frumoase realizări pentru propășirea muzicii românești.

După o ședere de un an în orașul natal Brașov, Iacob Mureșianu s-a stabilit la Blaj (care îi oferise o bursă pe timpul cît a stat la Leipzig) și unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții. În acest mic orașel și-a desfășurat compozitorul uriașa lui activitate ca dirijor, profesor, compozitor și redactor al revistei *Muza română*, despre care vom extrage din corespondența lui numeroase informații.

Astfel, dintr-o scrisoare trimisă tatălui său, aflăm că, scurt timp după stabilirea la Blaj, el a reușit să-și întemeieze un cor de 120 de persoane, care, în ciuda puținelor repetiții făcute, a atins un nivel remarcabil, încît «de cînd e Blajul n-a auzit astfel de corul », și la al cărui debut îl invită³⁵.

În anii următori, activitatea dirijorală a devenit din ce în ce mai bogată, căci Iacob Mureșianu a participat activ la toate manifestările culturale al Blajului, trecînd de la pregătirea unui program la altul fără vreo clipă de răgaz: «De abia am scăpat cu compunerea corului care a reușit peste așteptare de bine, am trebuit să mă apuc de corul pentru ședința publică »³⁶. De aceea, nu e de mirare că peste o lună comunică fratelui său Aurel: «Sum acum tare ocupat... Am format coru nou »³⁷.

liedurilor executate: *Maiblumen*, *Windeswehen* și *Das wunderschöne Mägdelein*.

³³ Iacob Mureșianu către Aurel, 8.VIII.1880.

³⁴ Ibidem din Leipzig, 6.IV.1883.

³⁵ Iacob Mureșianu către tatăl său, Blaj, 25.II.1885, și Iacob Mureșianu către tatăl său, Blaj, 24.IV.1885.

³⁶ Iacob Mureșianu către Aurel, Blaj, 3.II.1887.

³⁷ Ibidem, din 23.III.1887.

Cu trecerea anilor, pe măsură ce Iacob Mureșianu compune lucrări vocale destinate unui ansamblu mai numeros, și formația corală a Blajului începe să se mărească. Așa, de pildă, pentru o festivitate școlară, dată la 11 Faur 1886, la care s-a executat o nouă compoziție, ansamblul era format din 3 coruri reunite, și anume: un cor din 38 de copii, un cor bărbătesc din 34 de persoane și un cor mixt din 100 de persoane (I. M. 1887). Această tendință de mărire a formației corale și-a atins apogeul în 1907, când a vrut să întemeieze « un cor monstru bisericesc în 12 voci ce nu se mai face la noi românii, ba nici la alte națiuni »³⁸.

În istoria formațiilor corale românești, corurile lui Iacob Mureșianu apar ca cele mai numeroase din epoca respectivă, deoarece corul Lugojului avea 70 de persoane, corul Musicescu cu care a făcut turneul în Transilvania avea 34 de persoane, corul din Caransebeș 50 de persoane, iar cel din Chizătău 100 de persoane.

Arta dirijorală a lui Iacob Mureșianu nu a fost admirată numai de blăjeni, ci și în numeroase alte orașe prin care a dat concerte.

Este important de relevat faptul că el a dat concerte și în orașele lipsite de o veche tradiție muzicală, ocolite în trecut de turneele artiștilor și ale formațiilor muzicale străine. Astfel, Iacob Mureșianu a fost primul compozitor român care a pătruns în Munții Apuseni: « Te salut fierbinte din munții Apuseni, din locurile acestea clasice istorice », scria el fratelui său, și a întemeiat primul cor din Abrud cu care, după 4 zile de repetiții, a dat un concert « de a stat sibienii cu gura deschisă ». După concertul din Abrud, Iacob Mureșianu s-a pregătit pentru un concert « sau la Năsăud sau la Făgăraș unde am fost invitat »³⁹.

Participant activ la serbările Blajului, Iacob Mureșianu a împletit în mod armonios activitatea de interpret cu cea de compozitor, după cum ne-o dovedesc rindurile următoare scrise fratelui său Aurel, care cuprind una dintre puținele relatări cu privire la activitatea lui componistică: « Dorești să afli că ce pregătesc pentru toamnă de jubileul unirii. Am însă în plan un concert în ziua întâi, un teatru în ziua doua și o festivitate populară în ziua treia . . . Ca concert voesc să execut o baladă nouă — *Erculeanul* —, iar la teatru opereta mea nouă — *Scara mîței* — de V. Alecsandri cu muzica de mine »⁴⁰.

Din scrisoarea trimisă în septembrie 1885 mitropolitului Vancea aflăm care erau obligațiile lui Iacob Mureșianu în calitate de profesor. Pe lângă formarea unui cor de cîntări bisericești pentru catedrală și altul pentru muzică instrumentală, compus din jumimea studioasă de la Institutul din Blaj, el era obligat să pună pe note cîntările bisericești. Acestor activități li se adaugă obligația de a propune muzica vocală și instrumentală clericilor din seminarul arhiepiscopesc teologilor externi, numiți « moralisti », preparanzilor normaliști și junimii studioase din gimnaziu.

Munca depusă cu notarea cîntecelor bisericești i-a dat compozitorului puține satisfacții, căci « din punctul de vedere al artei pot zice că n-au prețiu, fiindcă sunt foarte sărace de modulațiuni și variațiuni »⁴¹, dar în schimb i-a adus mulțumirea superiorilor săi și cereri similare din Oradea și Lugoj.

Numirea lui Iacob Mureșianu în funcția de profesor la Blaj o aflăm dintr-o scrisoare trimisă tatălui său în care îi comunica: « Eri m-a ales prin vot unanim de profesor aici »⁴².

Activitatea didactică a răpit o mare parte din timpul prețios al compozitorului, deoarece pe lângă orele de curs propriu-zise și cele de ansamblu coral și de orchestră, pe care era obligat să le presteze, Iacob Mureșianu ținea la el acasă cursuri teoretice și ore practice gratuite cu elevii talentați, pe care îi pregătea pentru cariera muzicală. De aceea, pe vremea cît trăia el la Blaj, tot al doilea student știa să cînte la un instrument și nu e o simplă întîmplare faptul că aproape toți compozitorii din generația care urmează au fost elevii săi.

Dintre numeroșii săi elevi s-au remarcat în mod deosebit: maestrul Tiberiu Brediceanu, profesorul Augustin Bena, doctorul Leonida Domide, Romul Milea, profesorul Camil Negrea, profesorul Celestin Cherebeșiu și alții.

Sînt impresionante rindurile în care unul dintre elevi își exprimă recunoștința pentru felul în care marele pedagog a reușit să-i trezească în suflet dragostea pentru « minunatele sonuri »: « Cu multă căldură mi-am adus întotdeauna aminte de iubitul meu maestru, primul meu profesor care atît de bine știa să deștepte în inima unui tiner dorul spre cultivarea muzicii. Numele lui Iacob Mureșianu va rămîne etern scris pe paginile pînă acum atît de scurte ale istoriei muzicii noastre; tendințele lui vor răsări și vor ajunge la isbîndă »⁴³.

Despre tendințele noi ale compozitorului, un alt elev, Augustin Bena, scria: « Iacob Mureșianu ținea mult să cîntăm muzică românească și dacă compunem să scriem într-un stil și spirit cît mai românesc ».

Fidel acestei tendințe, Iacob Mureșianu a utilizat cîntecul popular și în activitatea creatoare de pe lângă catedrală. Astfel, în colecția de cîntece corale pentru școlile elementare, medii și secundare scrise după « redtortașul » (dispozițiuni), ministerului, el introduce creații populare.

Dintr-o scrisoare a văduvei Otilia Mureșianu, publicată pe vremuri în diferite ziare, aflăm de succesul pe care activitatea didactică și cea creatoare a lui Iacob Mureșianu l-a reperat la Budapesta, cu ocazia unui concert dat în 1907, la care s-au executat, pe lângă *Brîncoveanu Constantin* (interpretat de corul Societății « Petru Maior » și orchestra regimentului I. Hondex), și compoziții de T. Brediceanu, Guilelm Sorban, L. Domide și alții. La acest concert a luat parte și fostul ministru Teleki, despre care Iacob Mureșianu scria fratelui său: « I s-a spus (lui Teleki) că Domide și Brediceanu au fost elevii mei și care s-a informat de tinerii executanți, că unde au

³⁸ Iacob Mureșianu către Lenuța, Blaj, 3.VI.1907.

³⁹ Iacob Mureșianu către Aurel, 7.VIII.1888.

⁴⁰ *Ibidem*, din 8.VIII.1906.

⁴¹ Iacob Mureșianu către tatăl său, Blaj, 25.II.1885.

⁴² *Ibidem*, din Blaj, 9.X.1885.

⁴³ Guilelm Sorban, 26.VI.1917.

studiat, și i s-a răspuns că afară de vreo 5 sau 6 toți au fost elevii lui Mureșianu care e profesor la gimnaziul din Blaj ». Iar la o lună după concert a venit la gimnaziu « ordinațiunea în care se pretinde a reduce orele de muzică numai la patru din optsprezece cât erau înainte și după ce Consistoriul n-a luat act de ordinațiune, anume ca să nu aibă românii un profesor așa destoinic l-a oprit de la prelegere »⁴⁴. Am citat această scrisoare pentru că ea este deosebit de semnificativă pentru frumoasele realizări ale compozitorului din Blaj.

Dar nu numai străinii i-au creat greutăți, ci și unii compatrioți care nu înțelegeau să-l respecte și să-i sprijine activitatea. Această atitudine răuvoitoare se manifesta uneori prin ocolirea compozițiilor lui. « De când s-a dus Dima din Sibiu, reuniunea de muzică de acolo încontinuu comandă piese de ale mele. La concertul proxim vor cânta trei piese de ale mele », iar alteori prin critici tendențioase ale creațiilor muzicale, de care se revoltau chiar și cei din țările române.

Astfel, din partea lui H. Göring primește următoarele rînduri: « Cu bucurie am citit triumful ce l-ai reportat cu muzica curat românească eșită din pana Dumitale » (H. Göring se referă la execuția în 1911 a *Mînăstirii Argeșului*, despre care a publicat un articol în *Voința națională*). « Am fost însă adînc mîhnit cînd am văzut cîtă răutate se ascunde în sufletul unui om care ar trebui să fie mulțumit că necunoscuți i-au făcut un renume »⁴⁵.

Cu atît mai mare a fost bucuria compozitorului cînd a aflat de contribuția unor artiști la popularizarea în străinătate a creațiilor lui. Astfel, Ziehrer dirija la sfîrșitul secolului trecut uvertura *Ștefan cel Mare* la Viena și dorea chiar s-o includă în programul turneului pe care voia să-l facă în America. Într-o scrisoare către fratele său Aurel, Iacob Mureșianu îi comunica intenția de a-i face o vizită lui Ziehrer: « Dasem lui Traian uvertura *Ștefan cel Mare* cînd cu jubileul « României june » și pînă azi n-am căpătat-o, acum umblu să văd să aflu căci e singurul exemplar ce îl am » — « Să spun că e la Ziehrer, o să mă duc și acolo »⁴⁶.

În ianuarie 1888 activitatea lui Iacob Mureșianu s-a îmbogățit cu o nouă și însemnată realizare: apariția primului număr din *Muza română*, foaie muzicală și literară.

Maestrul Tiberiu Brediceanu ne descrie astfel apariția *Muzei*: « În amintire, mult mai vie păstrez, din copilăria mea, impresia pe care a făcut-o asupra lumii muzicale bănățene din vremea aceea revista *Muza română*. În familia noastră sosirea fiecărui număr era întîmpinat cu bucurie. Ne adunam mici și mari, în jurul pianului, mama mea ne cînta foile apărute și inimile noastre erau captivate curînd de vraja acestor minunate bucăți muzicale; caracterizate mai toate printr-un fond profund național. Din această cauză *Muza română* a și devenit foarte iubită și populară în cercurile largi ».

Din cele 16 pagini pe care le cuprindea revista în primul an, prima și ultima erau rezervate părții literare și știrilor, o rubrică specială rezervată corespondenței purta titlul de « poșta redacției ». Corespondența publicată în *Muza română* cuprindea: critici la adresa pieselor trimise spre publicare, răspunsuri la cererile de piese muzicale, informații despre activitatea altor reviste muzicale contemporane și note de răspuns către numeroși colaboratori.

Din răspunsurile adresate compozitorilor care trimiteau lucrări muzicale pentru a fi publicate în *Muza română*, se desprinde exigența lui Iacob Mureșianu, atît în privința nivelului artistic al lucrărilor, « cu o nouă armonizare, se va putea publica »⁴⁷, cît și al forme naționale: « Piese nu se pot întrebuița, nefiind românești »⁴⁸.

Această atitudine fermă de susținere a muzicii naționale — « sîntem datori însă ca unii ce cu scumpătate ținem și stăruim la cultivarea muzicii naționale » și care « cultivăm și păstrăm cu sfințenie muzica populară românească » — s-a manifestat și în selecționarea pieselor pentru *Muză*, în care Iacob Mureșianu nu a admis să se publice decît acele lucrări care puteau să « înmulțească literatura muzicală românească ». De aceea, deși elogiaza lucrările, dr. Burada, fratele muzicologului, nu ezită să-i ceară « să se îndeletnicească de ariile românești care stau înghemuite sub pragul și în coliba țărânului român așteptînd să vadă lumina »⁴⁹.

Merită să fie menționată activitatea de colaborator la revistă a doctorului Nedelcu din Paris, care pe lîngă lucrări proprii a avut misiunea de a asigura și colaborarea lui G. Enescu. Într-adevăr, marele nostru artist și compozitor se oferise în 1906 să colaboreze la *Muza română*, trimițînd spre publicare compoziții care erau așteptate cu multă nerăbdare de Iacob Mureșianu: « Așteptăm ce mi-ai promis de mult, altcum primește salutarile noastre »⁵⁰. Din motive necunoscute, creațiile lui G. Enescu nu au apărut în *Muza română*.

În problema mult discutată a creatorului popularei melodii a imnului *Deșteaptă-te române*, Iacob Mureșianu dă următoarea precizare revistei *Arta* din Iași: « Autorul poeziei cît și a melodiei imnului *Deșteaptă-te române* este Andrei Mureșianu. Armonizată însă a fost de un muzic boem la dorința autorului și s-a publicat într-un caet intitulat *Flori române*, împreună cu alte jocuri naționale, pe la anul 1860. Melodia originală se vede în *Muza română*, nr. 2, anul 1888, la începutul potpuriului românesc »⁵¹.

Am încercat să prezentăm cîteva aspecte ale activității compozitorului din Blaj, care ne impresionează cu atît mai mult, cu cît ea s-a desfășurat, ca și la Leipzig, în grele condiții materiale și în luptă cu o boală necruțătoare: « Ei, dar merge greu, lipsește însuflețirea, eu trebuie să-mi bat

⁴⁴ Iacob Mureșianu către Aurel, 22.II.1908.

⁴⁵ Critica apărută în *Luceafărul*, nr. 18 din 1911.

⁴⁶ Iacob Mureșianu către Aurel, Viena, 7.XI.1901.

⁴⁷ Lui R. din Caransebeș, M.R., 1888.

⁴⁸ Lui Iacob Mureșianu din Budapesta, M.R., 1894.

⁴⁹ *Muza română*, nr. 7—8, 1888.

⁵⁰ *Muza română*, nr. 10—11, 1907.

⁵¹ *Muza română*, nr. 10, 1894.

capul creițărește cum s-o scot la capăt luna, ba de cîte ori pe săptămînă să mănînc fasole să pot eși pînă la finea lunii; dar nu să mă entuziasmez la balade și muzică divină »⁵².

De aceea apare firească dorința compozitorului de a părăsi Blajul și a se stabili la București: « Mai de multe ori te-am fost rugat să te interesezi și de mine, să-mi găsești un loc »⁵³.

În concluzie, putem afirma că bogata corespondență a Mureșienilor, conținînd un material valoros asupra vieții și activității compozitorului Iacob Mureșianu, reprezintă un important izvor de documentare istorică pentru toți cei care vor să studieze contribuția compozitorului ardelean la crearea și dezvoltarea muzicii clasice românești.

GETTA ZINVELIU DONEA

⁵² Iacob Mureșianu, Blaj, 1896.

⁵³ Iacob Mureșianu către Aurel, Blaj, 1896.

În luna decembrie 1968 s-au desfășurat în Sala mică a Palatului lucrările Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor. Evenimentul a fost precedat de o largă dezbateră, în presa cotidiană și de specialitate, asupra principalelor probleme ale dezvoltării creației muzicale și muzicologice din țara noastră, la care au luat parte o seamă de personalități ale vieții artistice și culturale.

Darea de seamă a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România a fost rostită de către Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor. În ultima zi a lucrărilor adunării generale a luat cuvântul tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, președintele Consiliului de Stat. Analizarea profundă și de o înaltă exigență și competență a problemelor ce stau în fața creatorilor de muzică a impresionat puternic asistența. Sintetizând ecourile deștep-

tate de cuvîntarea conducătorului partidului și statului, compozitorul Ion Dumitrescu a spus, în cuvîntul de închidere a adunării:

« Mulțumim tovarășului Nicolae Ceaușescu pentru frumoasele, înțelepte și plinele de duh cuvinte pe care le-a adresat adunării noastre generale, compozitorilor și muzicologilor din România.

În acest prag de nouă etapă în activitatea Uniunii noastre, în pragul celui de-al II-lea pătrar de veac de la eliberare, cuvintele secretarului general al C.C. al P.C.R. rostite aici cu atîta căldură, cu atîta prietenie, înțelegere și competență sînt pentru noi balsam, îndemnuri, linii directoare care trebuie să călăuzească întotdeauna activitatea Uniunii ».

În cadrul adunării generale au luat cuvîntul un mare număr de compozitori și muzicologi, exprimînd o largă diversitate de păreri asupra problemelor puse în discuție. Adunarea generală a ales organele de conducere ale Uniunii compozitorilor.

(A.H.)

FRANTIŠEK ČERNÍ ș.a.

Dějiny českého divadla – I

(Istoria teatrului ceh – I)

Nakladatelství Československé Akademie Věd, Praha, 1968, 425 p., 183 ilustrații

Istoria teatrului ceh umple un gol de mult simțit în istoriografia teatrală. Artă teatrului este cunoscută la cehi de aproape un mileniu, dar pînă la apariția acestui volum nu a existat o lucrare sintetică despre arta teatrală cehă, deși se cunosc numeroase încercări istoriografice ale acestui important domeniu cultural.

Sarcina redactării vastului material referitor la evoluția culturii teatrale cehe a revenit colectivului *Cabinetului pentru studiul teatrului ceh* de pe lângă Academia Cehoslovacă de Științe, care s-a bazat în munca sa pe un însemnat număr de colaboratori din țară și din străinătate.

Volumul I (singurul apărut pînă în prezent din cele patru proiectate) este dedicat teatrului ceh vechi, de la apariție și pînă la sfîrșitul barocului. Împărțit în patru capitole (redactate fiecare de alt autor), volumul I analizează această epocă puțin cunoscută din istoria teatrului, bazîndu-se pe un bogat material documentar, prezentat într-o formă interesantă și atractivă în același timp.

Deși legate de epoci distincte, deci riguros delimitate în timp, capitolele prezintă în ansamblul lor un tot unitar, reușind să creeze cu pregnanță imaginea creației teatrale cehe în epoca studiată și în evoluția sa.

Capitolul I, scris de Vladimír Scheufler, este dedicat elementelor de teatru în obiceiurile societății tribale și ale feudalismului timpuriu, perioadă foarte puțin cunoscută și cercetată. Chiar dacă această perioadă nu cunoaște un teatru propriu-zis, ea a adus anumite elemente a căror evoluție ulterioară a influențat indirect apariția unor manifestări teatrale în evul mediu.

Capitolul al II-lea (autor František Svejkský) se ocupă de teatrul feudalismului timpuriu și de

criza teatrului în epoca husitismului. Împărțind materialul în trei subcapitole, autorul pornește de la începuturile teatrului medieval (bisericesc și laic), insistînd asupra laicizării teatrului religios în secolele XIII și XIV. În evul mediu, teatrul ceh cîștigă o poziție importantă. Strîns legat de atmosfera epocii, în el apar curînd — pe lângă elemente religioase — și elemente pur distractive, ecouri ale criticii sociale. Teatrul medieval stă la baza dezvoltării unei variate creații dramatice, a unei game bogate de mijloace de expresie, creînd premisele stabilirii actoriei ca profesie specifică.

Trecerea la epoca husită marchează începutul unei situații excepționale pentru teatrul ceh, în comparație cu restul Europei. Importanța deosebită a mișcării husite nu se răsfrînge în teatru direct, în perioada luptelor husite, ci mai ales prin ecoul pe care îl cunosc ideile husitismului în creația teatrală ulterioară. Mișcarea revoluționară husită a zdruncinat feudalismul în Europa centrală și această realitate a rămas adînc întipărită în mințile oamenilor, ea a constituit o importantă sursă de inspirație pentru teatrul ceh. Fără influența ideologică a mișcării husite nu ar fi fost posibilă nici orientarea teatrului ceh în secolul următor, nici teatrul popular din secolele XVII și XVIII. Teatrul ceh medieval își atinsese apogeul în perioada prehusită. Husitismul a însemnat o cotitură în evoluția sa, trecîndu-l pe un plan secundar (în favoarea manifestărilor artistice cîntate sau recitate), dar imprimîndu-i totodată un conținut de idei care va dăinui timp îndelungat.

Husitismului îi urmează o epocă de tranziție, așa-numita epocă a lui Jiří de Poděbrady și a Jagelonilor. Aceasta este epoca în care în cultura țărilor cehe încep să pătrundă ecouri ale Renașterii europene (a doua jumătate a secolului al XV-lea),

limitate — ce-i drept — la cercul restrâns al aristocrației și al intelectualității legate de ea. Piatra de hotar dintre această perioadă și perioada următoare este greu de fixat. Abia atunci când cultura umanistă pătrunde mai adânc în viața culturală a orașelor ia naștere și teatrul umanist autohton, dar primele informații despre acest teatru datează din deceniile 3, 4 și 5 ale secolului al XVI-lea. De acest teatru se ocupă capitolul al III-lea al cărții, intitulat « Teatrul umanist și de reformă în perioada reconsolidării feudalismului », capitol scris de Milena Česnaková-Michalcová.

Împărțit la rîndul său în patru subcapitole, capitolul al III-lea începe prin analiza teatrului umanist pus în slujba educației în școli, trecînd apoi la epoca de vîrf a teatrului umanist ceh, la primele spectacole ieziute în țările cehe, și terminînd cu fenomenul teatral de curte în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Autoarea încearcă să răspundă în acest capitol la întrebarea de ce în țările cehe nu a apărut o mare cultură teatrală umanistă. Arătînd că teatrul ceh umanist s-a dezvoltat în direcția creației semi-populare, în care se uneau elemente umaniste cu elemente ale tradițiilor mai vechi, vii încă în conștiința populară, autoarea menționează apariția unei formațiuni de cultură teatrală care se deosebea atît prin conținutul de idei, cît și din punct de vedere artistic de teatrul obișnuit de curte. La curțile nobililor se juca teatru, dar elementele creației orășenești nu pătrundeau aici, spre deosebire de situația existentă în țările cu o cultură renesantistă înfloritoare. Nobilimea nu sprijinea creația teatrală născută în orașele cehe, ducînd astfel la crearea unei prăpăstii între teatrul străin jucat la curțile nobililor și cel autohton. Aceasta este și cauza pentru care teatrul profesionist în limba cehă ia naștere cu multe decenii mai tîrziu. Condițiile istorice nefavorabile fac ca teatrul ceh umanist să nu aibă nici pe departe însemnătatea avută de teatrul prehusit, determinînd totodată și o importantă rămînere în urmă față de evoluția teatrului în lume în acea epocă.

De evoluția teatrului ceh în epoca introducerii și consolidării celei de a doua iobăgii (anul 1627) se ocupă capitolul al IV-lea al *Istoriei teatrului ceh*, scris de Milena Česnaková-Michalcová, Jan Kopecký, Jan Port ș.a. Împărțit în cinci subcapitole, acest capitol începe prin descrierea rolului jucat de tradițiile teatrale umaniste în emigrație și în țară. După înfrîngerea de la Muntele Alb, deci după victoria reacțiunii și a antireforme, tradițiile umaniste ale teatrului ceh supraviețuiesc în forme ciuntite, limitate mai ales la piesele tradiționale de Crăciun și de Paște și la farsele-interludii, arta urmărind o neutralitate iluzorie sau resemnîndu-se să urmeze cerințele ideologiei oficiale antireformiste. Elementele de critică socială dispar. Ultimele

ecouri ale teatrului umanist ceh în emigrație se pierd și ele o dată cu moartea lui Jan Amos Komenský (1670), iar în cultura autohtonă mai pot fi urmărite pînă în anul 1680.

În perioada care urmează, perioada consolidării puterii feudalilor laici și clericali sub conducerea dinastiei habsburgice, în țările cehe se dezvoltă în primul rînd teatrul școlilor clericale și al confreriilor religioase, care există pînă în preajma anului 1740. Teatrul ieziuit cunoaște o perfecționare tehnică a scenei, dar este caracterizat printr-un scăzut nivel literar. Existența teatrului clerical a jucat însă un rol important ca instrument politic pentru refeudalizarea și recatolicizarea țării, nereușind însă să dea în Cehia o singură operă de reală valoare. Singurul nume care se impune este cel al lui Karel Kolčava, imitator și el — în mare măsură — al unor modele străine.

Teatrul în limba cehă a fost creat în mediul popular. Această formă de teatru o întîlnim în epoca barocului prin sate și orașe mici și nu la curțile nobililor. În acest mediu, creația teatrală capătă un caracter antifeudal, chiar dacă nu se poate menține ca teatru profesionist în limba națională. Abia la jumătatea secolului al XVIII-lea încep să dea reprezentații primii păpușari cehi profesioniști. Aceasta este perioada în care impresarii străini se hotărăsc să studieze ocazional piese în limba cehă, creîndu-se astfel premisele pentru ca cehii să se poată manifesta în limba lor în teatrul profesionist. Adevăratele condiții pentru realizarea profesionalismului teatral ceh le-a creat abia epoca renașterii naționale cehe. Teatrul profesionist străin (mai ales companiile de dramă și operă germane și italiene) au avut o influență substanțială asupra evoluției teatrului profesionist ceh, atît în ce privește conținutul de idei al pieselor, cît și tehnica scenică și stilul de joc.

În încheierea acestui capitol și a volumului I al *Istoriei teatrului ceh*, autorii subliniază rolul deosebit jucat de teatru în țările cehe, în epoca barocului. Teatrul baroc, fie că e vorba de teatrul bisericesc, de piesele de Crăciun și de Paște, de piesele populare eroice, cu tematică laică, a influențat puternic evoluția ulterioară a culturii cehe, primii reprezentanți ai renașterii naționale cehe folosind teatrul ca pe un instrument de seamă în activitatea lor de luminare a poporului.

Cuprinzînd deci evoluția teatrului ceh de la începuturi și pînă la sfîrșitul barocului, volumul se încheie cu un bogat aparat explicativ, completat de indexuri de nume și piese de teatru.

Numeroasele ilustrații contribuie și ele la reușita acestui prim volum al istoriei teatrului ceh, care ne dă, privit în întregime, o imagine clară și unitară asupra unei perioade atît de greu de sintetizat din istoria teatrului oricărui popor.

SANDA APOSTOLESCU

Viața și opera lui Richard Wagner,

Editura muzicală, București, 1967;

Pagini de cronică muzicală (1915–1938),

Editura muzicală, București, 1967.

Recent încă, pentru mulți din cei mai tineri, numele lui Emanoil Ciomac (1890–1962) era cunoscut mai ales ca traducător al libretului operei *Oedip* de George Enescu... Puțini însă știau cauza pentru care marele compozitor român se adresase tocmai acestui om pentru a conlucra cu dînsul în vederea redării impresionantului libret al lui Edmond Fleg în limba română, anume că Emanoil Ciomac era unul dintre cei mai de seamă muzicologi români din perioada dintre cele două războaie mondiale (dacă nu cel mai important chiar), autor al unor cărți de valoare și al unui impozant șir de cronici, articole, conferințe. Iată de ce inițiativa luată de Editura muzicală de a edita între altele și unele dintre lucrările concepute și duse la bun sfîrșit de pana lui Ciomac nu poate să nu constituie un motiv de legitimă satisfacție, întrucît aceasta înseamnă o completare cît se poate de necesară și de binevenită, atît pentru muzicologia românească, cît și pentru valorificarea moștenirii culturale în tot ce are ea mai bun.

Întrucît publicarea monografiei postume consacrată de autor marelui Enescu invită la o serie de considerații specifice expuse într-un alt articol, obiectul nostru îl vor constitui celelalte două lucrări ale lui Em. Ciomac apărute în decursul anului 1967 la Editura muzicală.

Monografia *Viața și opera lui Richard Wagner*, publicată pentru prima dată în 1934, a fost reeditată sub îngrijirea fiicei autorului, Ileana Ciomac-Racoviță. În activitatea entuziastului educator muzical, care înțelegea să propage cu recunoscută competență în rîndul publicului valorile majore ale creației muzicale universale, ea înseamnă o culminație (așa cum o alta avea să fie marcată, din păcate postum, de monografia sa despre Enescu în ceea ce privește muzica românească). Imensa bibliografie suscitată de opera și de viața atît de tumultuoase amîndouă ale marelui compozitor german pune la îndemîna cercetătorului o bogăție de fapte și de interpretări, însă în același timp aducea și primejdia unei eventuale insuficiente orientări și selecții în și din materialul existent, creînd deci posibilitatea nedorită a întocmirii unei biografii compilative mai mult. La lectură însă se constată că această aprehensiune se spulberă imediat; Em. Ciomac își afirmă un punct de vedere personal în cartea sa, cu păreri și idei originale și creatoare asupra lui Wagner (lucru deloc ușor), iar stilul expunerii sale nu are nimic sec sau searbăd, fiind dimpotrivă de o remarcabilă cursivitate și putere de captivare. Acest punct de vedere nu ne este expus apriori, de la bun început, ci abia la urmă, după ce cititorul a fost lăsat în prealabil să parcurgă toată cartea și să-și clarifice singur ce a intenționat autorul să exprime.

Un capitol cvasi-introductiv, cu titlul înșelător de « Preludiu », ne poartă deja în miezul lucrurilor, rezumîndu-ne, între altele, celebra întîlnire din 1860 dintre Wagner și Rossini, în care cel dintîi și-a expus în mare parte concepțiile sale inovatoare despre drama muzicală: fuziunea muzicii cu drama, înlocuirea cîntatului convențional prin declamația cîntată, folosirea orchestrei în calitate de comentator psihologic-descriptiv, laitmotivele, considerarea filozofică a muzicii considerată de el ca arta cea mai pură, mai imaterială și mai generală. Concepțiile acestea, servite de o măiestrie artistică unică, inegalabilă, au prilejuit celebra și mult controversata reformă wagneriană a operei. Capitolele care urmează poartă fiecare titlul uneia din cele zece opere de maturitate ale titanului (*Olandezul rătăcitor*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried*, *Amurgul zeilor*, *Tristan și Isolda*, *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, *Parsifal*), acestea constituind, după Em. Ciomac (și nu putem să nu fim de acord cu dînsul) dominantele întregii vieți a lui Wagner, fiecare operă (analizată larg și cu strălucire) marcînd cîte o etapă specifică a drumului sinuos și adesea spinos prin lume și artă al marelui compozitor. Rezultatul — o adevărată « simfonizare » literară (ca să spunem așa) de nivel superior a celor două teme paralele: viața și opera lui Wagner. Fațetele multiple și contradictorii uneori ale geniului wagnerian ne sînt dezvăluite de Em. Ciomac cu o artă a caleidoscopului ce nu putea fi decît cea a unui scriitor matur, pe deplin stăpîn pe condeiul său. Cîndva subtilul poet și critic Dan Botta făcea remarca judicioasă că prin « scrisul limpede și elegant », prin « aplicația documentată și critică », Em. Ciomac reușește să cuprindă « indefinitul wagnerian », ba mai mult, că însuși stilul acestuia prin influență devine « wagnerian » (ca, de exemplu, în acea de tot remarcabilă analiză prin puterea ei de evocare și reprezentare a preludiului la *Aurul Rinului*). Într-adevăr, imensa prețuire pentru marele muzician-poet însușește continuu pana lui Ciomac și îi smulge accente deosebit de inspirate. Paradoxal însă, credem că acest lucru se datorește tocmai deosebitei lucidități și obiectivității cu care muzicologul nostru își zugrăvește eroul. Umbrele nedorite, o serie de defecte și meschinării ale omului, serioasele contradicții, mai puțin ale artistului, cît mai ales ale gînditorului Wagner, revoluționar, critic acerb al capitalismului și materialist întru Feuerbach la 1848, dar filistinizat, șovinizat și devenit idealist întru Schopenhauer la 1870, unele deficiențe ale colosalei sale opere artistice (retorismul excesiv adesea, lungimile obositoare ale multor episoade, unele naivități libretistice etc.) sînt corespunzător prezentate de autor. De aceea trebuie în această privință să

subliniem neapărat faptul că, deși cartea datează din 1934, analiza și interpretarea pe care le dă Em. Ciomac complexelor probleme ridicate de exegeza creației wagneriene sînt întemeiate pe concepții progresiste foarte avansate. Astfel, este pus masiv la contribuție importantul studiu *Perfectul wagnerian* al celebrului scriitor democrat G. B. Shaw; se fac continuu referiri la fundalul istorico-social al epocii și se reliefează înrudirile, dar și deosebirile de concepții, de exemplu, dintre Wagner și marele poet romantic progresist german Heinrich Heine. În schimb însă aprecierile celor ce exaltau tot ce era mai retrograd și mai puțin semnificativ și valoros la Wagner sau îi atribuiau fără temei acestuia propriile lor « concepții » rasiste, șovine sau războinice au parte de punerea la punct cuvenită; aici se cuvine relevată mai ales ironia rafinată dar cu atît mai eficace cu care Em. Ciomac ia în deridere, într-o formă sau alta, în tot cuprinsul cărții sale, penibilele, absurdele și groteștile încercări a tot felul de « exegeți » fasciști din Reich-ul național-socialist (pe atunci de curînd întronat) de a face din Wagner un « înaintaș » al lor; istoria avea să confirme de altfel justețea acestei păreri-subtext a lui Em. Ciomac că între măreția concepției artistice wagneriene indiferent de limitările ei și barbara « ideologie » a Führer-ului dement nu se putea găsi nici un fel de numitor comun.

Ideea umanismului creației wagneriene, a extra-ordinării ei valori artistice este afirmată cu forță sporită în ultimele capitole ale cărții, unul consacrat raporturilor de natură atît de specială și curioasă, mergînd de la o strînsă prietenie la o tot atît de aprigă dușmănie dintre « Nietzsche și Wagner », și un altul închinat « Moștenirii » lui Wagner, arătînd imensa influență directă și indirectă pe care a exercitat-o și continuă s-o exercite Wagner asupra lumii muzicale și poetice.

Postfața scurtă vine ca o lăsară de cortină și ne precizează acel « punct de vedere » de la baza cărții: dorința « de a concentra (...) datele ultime și esențiale ale unui subiect mereu actual », sentimentul că « viața și opera lui Richard Wagner se explică una prin alta », căutarea unor « explicații cît mai apropiate de logica adevărului », convingerea totuși că în fond « orice comentarii » în ce privește valoarea artistică a creației wagneriene « sînt de prisos, nepioase », întrucît avem de-a face cu « lucruri care se simt, nu se explică ».

Ca o completare necesară la cele de mai sus — *last but not least* —, mai menționăm interesantele paralele încercate de Em. Ciomac între unele aspecte ale creației eminesciene și ale celei wagneriene (imaginea lui *Lohengrin* față în față cu cea a *Luceafărului*, unele elemente comune ambilor mari creatori provenite din același izvor contradictoriu schopenhauerian); de asemenea, apropierea concludentă dintre legenda lui Siegfried și basmul românesc al *Fetei din piatră*. Chiar dacă ne-ar părea acestea oarecum de « suprafață », oare nu tocmai incandescentul inefabil eminescian și neasemuitul filon al înțelepciunii populare constituie în fond cele mai profunde analogii și corespondențe pe plan spiritual pe care le putem stabili cu asemenea cople-

șitoare valori universale precum este și creația lui Wagner?

★

Paginile de cronică muzicală (1915—1938) ale lui Em. Ciomac, selectate și publicate sub îngrijirea lui Silviu Gavrîlă și cu prefața lui Romeo Alexandrescu, reprezintă o altă fațetă a activității muzicologului: cea de animator al muzicii în țara noastră în condițiile dificile nu numai pentru creația artistică din complexa perioadă interbelică. Cîștigat decisiv pentru arta sunetelor, Em. Ciomac a desfășurat pe atunci o neobosită și neîntreruptă muncă de entuziast cronicar și conferențiar, muncă ce ne impune nu numai prin caracterul ei de pionierat, ci și prin exemplul de bun gust, competență și obiectivitate pe care ni-l dă, ca să nu mai vorbim și de netăgăduitele merite stilistice a celor mai multe dintre aceste scrieri de dimensiuni reduse.

Instantanee caleidoscopice, saturate de culoare și de ... « muzicalitate », cronicile, articolele și conferințele lui Em. Ciomac au darul să ne reconstituie din crîmpee ce se încheagă și se înlănțuie treptat un vast și cuprinzător tablou de lumini și umbre al vieții muzicale românești de odinioară. Selecțiunea făcută de Silviu Gavrîlă ne aduce în față 115 asemenea articole și note, din care 65, deci mai bine de jumătate, aparțin perioadei 1936—1938, adică apogeei activității muzicologului. E locul să observăm aci că nu putem fi de acord cu o afirmație din prefața semnată de Romeo Alexandrescu, după care Em. Ciomac « apare astăzi, privit mai ales în primii săi ani de lucru, drept un vajnic înaintaș al criticii muzicale constructive românești » (subl. ns.); dimpotrivă, fără să minimalizăm nici una din etapele activității criticului nostru, credem totuși că din materialele antologiei reiese clar, atît cantitativ cît și calitativ, că această afirmație își are complementul just mai ales în activitatea din *ultimii ani de lucru ai lui Em. Ciomac*. Căci, așa cum o mărturisesc textele și cum arată apoi și R. Alexandrescu, Em. Ciomac a cunoscut pe parcursul celor 23 de ani de activitate publicistică muzicală reflectată în volum o largă evoluție și maturizare creatoare, din ce în ce mai vădite, pe măsură ce ne apropiem de sfîrșitul lucrării.

Două constante domină însă continuu și marchează firul roșu al tuturor articolelor: dragostea pentru tot ce este valoros în muzică în general și prețuirea înaltă acordată muzicii naționale românești în special, aici intrînd și profunda venerație resimțită întotdeauna de Em. Ciomac în fața grandioasei figuri a lui George Enescu, venerație care avea să dureze nedezmîntită o viață întreagă, de la primul articol plin de nereșinută admirație din 1915, cu care tînărul de 25 de ani își începe activitatea muzicologică (pus de altfel în fruntea antologiei), și pînă la frumoasa monografie finală postumă. În lumina acestor două constante înalte avea să aprecieze apoi laudativ sau critic Em. Ciomac toate manifestările muzicale la care avea să ia parte. Auzului său format, ochiului său atent și condeiului său scăpător nu-i scapă nimic important. Iată-l pe Em. Ciomac salutînd vizitele în țara noastră ale unui R. Strauss, B. Bartók, S. Prokofiev, M. Ravel, J. Thibaut,

F. Weingartner, A. Cortot, P. Casals, G. Pierné, F. Şaliapin — fără însă să evite şi unele rezerve, dacă erau justificate. Iată-l pe acelaşi consacrand articol după articol valorilor şcolii româneşti de muzică din orice domeniu al ei: G. Enescu, D. Lipatti, S. Drăgoi, M. Jora, P. Constantinescu, F. Lazăr, A. Castaldi, C. Brăiloiu, G. Georgescu, A. Alessandrescu, L. Bobescu, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriac, I. Vidu, T. Brediceanu, F. Musicescu, C. Erbiceanu etc., şi tot aici iată-l iniţiind înfiinţarea unui nou fond stimulat de premii pentru tinerii compozitori români. Iată-l demascând nepăsarea cercurilor guvernante de pe atunci faţă de muzică în general şi faţă de cea românească în special. Iată-l înfierând şicanele şi nedreptăţile oribile făcute chiar unui Enescu sau Jora de tot felul de nuliţi incompetente cocoţate în posturi artistice de răspundere, sau dezaprobind disputele neprincipiale din sinul unor instituţii artistice. Iată-l luind atitudine şi în problema (din păcate încă şi azi actuală întrucîtva), a lipsei unui public de concert, în contrast cu afluenţa de la meciurile de fotbal şi de la manifestările de muzică uşoară. Iată-l preluind entuziast folclorul românesc şi deosebitele sale virtuţi şi virtualităţi estetice şi chemînd la studierea şi valorificarea lui creatoare. Iată-l dezbătînd cu profunzime problemele artei muzicale în condiţiile complexe ale secolului nostru. Iată-l explicînd şi propagînd valorile universale ale muzicii, începînd de la Bach, Beethoven, Mozart, Wagner şi Verdi pînă la Enescu, Fauré, Stravinski, R. Strauss, Debussy, Ravel, Prokofiev, Bartók, A. Berg. Iată-l migălînd conştiincios la analiza cutărui sau cutărui concert, arătînd cu competenţă

şi gust sigur părţile bune şi cele discutabile ale unei interpretări indiferent de notorietatea protagonistului. Iată-l apreciînd de cele mai multe ori just meritele şi scăderile unor prime audiţii fie de muzică universală fie de muzică românească. Iată-l încurajînd obiectiv şi fin pe tinerii interpreţi români de pe atunci.

Desigur, din tot noianul acesta de fapte şi atitudini nu lipsesc nici unele note subiective (ca de exemplu inaderenţa mult timp prelungită faţă de creaţia lui Brahms); însă pe măsură ce criticul cîştigă în maturitate ele se răresc şi se estompează pînă la completa dispariţie.

Deci culegerea de *Pagini de cronică muzicală* îndeplineşte un rol în plus (pe lângă cel al zugrăvirii vieţii artistice muzicale a unei întregi epoci), anume cel de a ne prezenta mersul formării evoluţiei şi apogeului unui valoros muzicolog român, de la primele tatonări ale tînărului înzestrat, însă încă novice în ale scrisului şi ale artei, pînă la criticul matur cu o bogată competenţă şi experienţă.

Cărţile lui Em. Ciomac, rod al activităţii unui om împătimit de frumuseţile muzicii, ne oferă nu numai un rar prilej de învăţătură şi delectare, ci şi o pildă de măiestrie, conştiinţă şi probitate; în perioada aceea a existat deci în muzicologia românească şi un « arbitru al eleganţei » . . .

Şi acum — un corolar firesc la cele de mai sus —, o mică întrebare, fără supărare, pentru Editura muzicală: pe cînd şi o nouă ediţie a ultimei cărţi nereeditate a lui Em. Ciomac, *Poezii armoniei* ?

CONSTANTIN STIHI-BOOS

THEODOR BĂLAN

CHOPIN, poetul pianului

(Edit. tineretului, colecţia « Oameni de seamă », 1968)

Editura tineretului solicită scriitorilor ce s-au afirmat într-un anumit domeniu monografii despre « Oameni de seamă », astfel încît multe din lucrările ce apar în această colecţie au calitatea de a prezenta personalităţi marcante din istoria culturii, cu care autorul nu vine în contact pentru prima dată. Theodor Bălan, cu aproape zece ani în urmă, dăduse la iveală în Editura muzicală o monografie despre Chopin, în care marele compozitor polonez era studiat cu mare atenţie, lucrarea avînd un caracter de specialitate, doar cîteva dintre cele 10 capitole putînd fi accesibile marelui public. În 1966, acelaşi autor face să apară tot în Editura muzicală o foarte interesantă lucrare, un adevărat tratat despre arta pianistică, prima carte de acest fel apărută la noi (*Principii de pianistică*, Editura muzicală). Autorul caută să explice în mod ştiinţific fenomenul interpretativ, pe care îl judecă sub lumina ultimelor curente psihologice şi estetice. Chopin figurează în această lucrare cu toate inovaţiile lui artistice şi mai ales instrumentale, la locul

de cinste. Autor şi al altor monografii despre mari compozitori, Theodor Bălan desigur că avea toate elementele necesare unei viziuni de ansamblu asupra lui Chopin, care de data aceasta nu mai trebuia să fie prezentat din unghiul de privire al muzicologiei, ci, aşa cum sînt toate personalităţile din colecţia « Oameni de seamă », integrat în fresca marilor creatori. Coordonatele în care se înscrie lucrarea sînt mai degrabă ale literaturii decît ale muzicii. Chiar titlul ales de către autor indică această nuanţă.

Capitolele cărţii urmăresc cronologic firul vieţii compozitorului polonez: *Începuturile, Călătorii, Viena, Parisul, Ascensiunea, George Sand, Nohant, Disensiuni, Londra, Sfîrşitul*. Un larg capitol concludiv, intitulat *Epilog*, sintetizează consideraţiile cu privire la creaţia compozitorului, căutînd cu cel mai accesibil limbaj de muzicologie să lămurească atât de importante probleme ce le pune opera lui Chopin. Astfel, importanţa pe care o au cele două caiete de studii pentru pian, care pînă în zilele noastre au rămas pe primul plan al atenţiei iubitorilor de

muzică, iar pe tărîm pedagogic un material indispensabil, este explicată prin caracterul de generalizare al fiecărui studiu în parte, căutînd să rezolve o anumită dificultate de ordin pianistic. « În creația lui Chopin — subliniază autorul — studiile formează puntea de legătură între primele lucrări, în care virtuozitatea era plasată pe planul întîii, și acelea ce vor urma, unde primează conținutul emoțional. Compozitorul era perfect conștient că studiile sale au un caracter special, că se deosebesc de tot ce scrisese pînă atunci ».

Noul gen al baladei instrumentale, creat de Chopin, e de asemenea analizat într-o formă accesibilă, ca și nocturna, creație specifică artei romantice. « Numele compozitorului este indisolubil legat astăzi de genul nocturnelor, atît de populare au devenit aceste lucrări de largă accesibilitate, datorită caracterului lor cantabil și melodicii generoase. Legate de atmosfera romantică, în care sufletul eroului este înfiorat de lumina crepusculară, nocturnele lui Chopin nu cîntă numai poezia amurgului, ci și a unor nopți senine și idilice sau a unor tablouri dramatice de noapte în furtună ». Autorul continuă în acest capitol concludiv analiza tuturor genurilor abordate de acest mare compozitor, care a folosit în toată creația sa intonațiile folclorului polonez, a întregii opere a acestui mare poet, care, după expresia fericită a scriitorului Norwid, « a știut să culeagă flori de cîmp, din care a făcut stele ».

Legătura cu folclorul polon și slav, arată autorul, este atît de mare în opera lui Chopin, « încît creația sa nici nu ar putea fi analizată dacă am ignora funcția de importanță majoră pe care o are acest element ». Latura aceasta a creației chopiniene nu poate fi privită decît în strînsă legătură cu elementul patriotic din creația marelui polonez. Departate de ai săi, trăind ultimii 19 ani din scurtă sa viață la Paris (a murit la 39 ani), marea durere a vieții sale a fost suferința de a nu se fi putut întoarce în patrie, de a cărei soartă a sîngerat în sufletul lui pînă în ultima clipă.

Făcînd unele aprecieri cu privire la arta lui Chopin, autorul subliniază că marele romantic se rînduiește în cadrul marelui realism. Realismul său nu e descriptiv sau pitoresc, ci de natură psihologică. Un punct de vedere personal, pe care autorul îl enunțase încă din prima sa lucrare consacrată lui Chopin, este acela al sensului metaforic al artei compozitorului, care nu e niciodată « programatică », în accepțiunea curentă a acestui termen. Relațiile asociative nu erau pe atunci cultivate de către alți compozitori în felul în care tratează Chopin materia sonoră. Puterea de evocare, ce caracterizează întreaga sa creație, îi conferă acest sens. « Nu credem că greșim — precizează autorul — dacă fixăm apariția metaforei în plin romantism ». Nu e vorba numai de metafora muzicală.

Tot cu aceleași mijloace simple, directe, autorul caută să lămurească noțiuni destul de greu de explicat, cum ar fi aceea a integrității creației, a unității stilistice, a melodicii ornamentale.

Acest ultim capitol, deosebit de valoros, ce ar fi putut fi intitulat mai degrabă « Moștenirea artistică a lui Chopin », edifică pe orice cititor, cît ar

fi de modeste cunoștințele sale în materie muzicală, asupra artei compozitorului și mai ales asupra specificului acestei arte. Credem că acest din urmă capitol reprezintă cea mai interesantă parte a cărții, deoarece lucrurile spuse cu atîta cuceritoare simplitate presupun un foarte mare răstimp de gestație, o perioadă de decantare a unui imens material parcurs în timp. Spre deosebire de lucrările literare despre Chopin, extrem de numeroase, apărute în limbile de circulație universală, lucrarea aceasta cu un vădit caracter literar este în același timp și o sinteză a întregii arte creatoare și instrumentale a marelui compozitor polonez.

Capitolele ce premereg acestui « Epilog » sînt scrise cu un admirabil dar de povestitor, pe care nu îl cunoaștem din lucrările anterioare. Stilul este de o remarcabilă fluență, de o voită simplitate, ocolind exprimarea căutat literară și nefăcînd nici o concesie tendinței de ostentație pe care o au lucrările bazate pe o vastă documentare. Element nou, în comparație cu alte lucrări similare, este integrarea unui mare număr de citate din scrisorile inedite, apărute cu cîțiva ani în urmă, în monumentală lucrare a lui Bronislas Sydob (*Correspondence de Fr. Chopin*, Ed. Richard Masse, Paris).

Ultimele două volume, din cele trei ale impunătoare opere, care adună tot materialul în legătură cu Chopin, atît din corespondența sa cît și din aceea a contemporanilor, apărute în 1954 și 1960, conțin o seamă de date care pun în altă lumină anumite aspecte ale marelui polonez. Studiind cu amănunțime toate datele noi ce se prezintă, atît în menționata lucrare cît și în studii recente, apărute mai ales în limba polonă, autorul are meritul de a fi putut alcătui o lucrare pe cît de documentată la zi, pe atît de atrăgătoare.

Hegel spunea că virtuozitatea, care se obține în toate domeniile cu prețul unui efort îndelungat și susținut, ne ajută să formulăm cu o foarte mare libertate arta noastră. Filozoful se referea la arta interpretativă, dar gîndirea sa poate fi extinsă. Se pare că, într-adevăr, numai o cît mai largă și mai amănunțită cuprindere a unui material atît de vast ca viața și opera lui Chopin îngăduie formulări libere, nestînjinite, ca acelea ale autorului cărții recent apărute.

Scopul avut în vedere în mod permanent de autor a fost acela al îmbogățirii universului artistic al cititorului, fără ca acesta să-și dea seama și fără a-l obosi. Am remarcat cu cîtă abilitate introduce în cursul povestirilor faptelor de viață o seamă de considerații despre probleme destul de aride: arta pianistică a lui Chopin, curentul romantismului și implicațiile ce le are în arta compozitorului, portretul psihologic al lui Chopin, viața muzicală a Parisului etc. Dar, rezervînd doar cîteva pagini fiecăreia, firul fluent al povestirii reluate răsplătește cititorul de efortul ce a depus cu parcurgerea unor pagini mai uscate. Fixarea în epocă e de asemenea extrem de abil schițată, indispensabilă pentru o lucrare ce urmărește redarea cît mai veridică a marelui compozitor, ce a cîntat mai bine ca oricare altul dragostea de patrie.

ELISABETA DOLINESCU

Intro-o lume în care este readusă în discuție însăși existența muzicii, un titlu ca *Semantică muzicală* trezește o curiozitate firească.

Ideile cărții sînt foarte numeroase și aceasta ar putea părea cam stufoasă. Vom încerca să rezumăm problemele cărora autorul le-a acordat prioritate.

Alain Daniélou abordează semantica dintr-un punct de vedere fenomenologic și structuralist, studiind în funcționarea limbajului relațiile dintre fenomene și omul care le percepe, dintre « signifiant » și « signifié ». Semantica limbajului muzical este un caz particular în cadrul semanticii limbajului general (pe care Daniélou îl consideră compus din cel articulat, cel muzical și cel al gestului, care forme n-ar fi niciodată total independente). El își propune deci stabilirea principiului unei relații între fenomenul sonor (raporturi de frecvențe, timbru, volum sonor) și mecanismul nostru audio-mental de percepere, clasificare și interpretare a sunetelor.

Autorul a întreprins cercetările ale căror rezultate sînt expuse în volumul despre care vorbim în primul rînd pentru a marca un punct de plecare al unei noi sistematizări a muzicii, fundamentate pe datele furnizate de cele mai noi descoperiri și realizări ale științei, care aruncă o altă lumină asupra gândirii. Lucrarea se întemeiază pe legile ciberneticii, psiho-acusticii și ale activității mecanismelor cerebrale, așa cum au fost sintetizate de Norbert Wiener (*Cybernetics*, Hermann, Paris, 1958), Fritz Winkel (*Vue nouvelle sur le monde des sons*) și Henry S. Marck (*Elementary thinking and the classification of behaviour*, Science, 12-I-1962). Aceste surse, socotite cele mai importante, sînt citate în permanență.

După Daniélou, s-ar impune o revizuire a tuturor interpretărilor în explicarea fenomenului de muzică, pentru că toate încercările de sistematizare au ținut seama numai de date parțiale. Acest fapt a dus la limbaje muzicale diferite, închise în reguli proprii, pe care nu le pot înțelege și folosi decît cei obișnuiți cu ele. Sintem în situația ca un interval (de pildă terța minoră), ba, mai mult, o frază muzicală să aibă valori expresive diferite, chiar contrarii, în două sisteme deosebite (cum ar fi cel tonal european și unul oriental). Aceasta, conchide Daniélou, din cauză că odată stabilită o teorie, care totuși decurge din creația muzicală, la rîndu-i acționează asupra creației, imprimîndu-i o direcție de dezvoltare numai în limitele respectivului sistem. Motivele amintite au făcut să fie pusă la îndoială valoarea expresivă a intervalelor, spunîndu-se că e pur convențională; s-a crezut (și se mai crede) că organul nostru auditiv ar fi diferit de cel al popoarelor vechi sau exotice. Alain Daniélou combate cele două păreri, susținînd că în reacția audio-mentală la anumite raporturi sonore se găsesc constante absolute, structura creierului omenesc fiind în esență aceeași. Aceste

reacții sînt direct legate de mecanismul cerebral prin care clasificăm sunetele și le atribuim un sens.

Vechile sistematizări s-au bazat pe observarea fenomenului sonor făcînd abstracție de conținutul său. Autorul subliniază faptul că între intervale izolate de un context muzical mici diferențe pot trece neobservate, pe cînd aceleași diferențe într-un context melodic expresiv alterează sensul melodiei.

În aceasta rezidă principiul structural al semanticii — studiul ansamblurilor lexicale înlocuind pe cel al cuvintelor izolate. În consecință, Daniélou analizează sensul intervalului numai ca un component al melodiei.

Mecanismul nostru mental acceptă ca fiind muzicale sunete care sugerează un element de emoție, o idee. După cum știm, numai sunetele cu înălțime determinabilă sînt în general integrate ideii de muzică, melodiei, armoniei. Nu se ia în discuție sunetul izolat, ci relația dintre sunete. Dar pentru a ajunge la înțelegerea complexului de relații care alcătuiesc muzica, se ia ca element de bază al studiului cea mai simplă dintre acestea — relația dintre două sunete — intervalul.

Aceasta în ceea ce privește analiza fenomenului sonor. Iar pentru elucidarea funcționării mecanismului perceptiv, este privit ca un sistem abstract de măsuri care funcționează pe baza principiilor de statistică și asociații. Instrumentul de critică, de control al rezultatelor este fenomenul de « feedback », constînd în corectarea impresiilor primite după anumite modele (numite « *figuri-tip* » sau « *patterns* » păstrate în memorie. Figurile tip reprezintă un contur, o imagine generală, și nu fenomenul în totalitatea sa. De pildă, nu percepem toate armonicile unui sunet, ci numai conturul rezultat, adică timbrul. Cunoașterea mecanismului de feedback explică de ce o melodie poate fi recunoscută chiar atunci cînd este cîntată fals. Sau explică posibilitatea instrumentelor temperate. Însă dacă acest mecanism care permite interpretarea unui sunet ușor fals ca pe unul corect este nevoit să lucreze mereu, pentru fiecare sunet în parte, faptul poate provoca o oboseală a minții și o dereglare a posibilităților de clasificare a sunetelor. Astfel ne dăm seama de ce un european a cărui ureche s-a obișnuit cu sunetele temperate ale pianului — instrumentul de bază al educației sale muzicale — nu poate intona sau auzi diferențele fine din muzica orientală.

Problema este însă care anume raporturi sonore sînt percepute ca fiind juste. Axîndu-se în continuare pe similitudinea cu creierul electronic, Alain Daniélou deduce sistemul numeric la care se pot reduce datele percepției, sistem ce ar face deci să funcționeze creierul.

Consideră că figurile-tip pot fi aduse în ultimă analiză la elemente numerice simple; acestea sînt similare, fie că e vorba de impresii auditive, fie de impresii vizuale sau tactile.

Pornind de la ipoteza că percepția noastră sonoră este logaritmică, iar creierul poate imediat să analizeze și să clasifice numerele prime 2, 3, 5, caută să demonstreze că mecanismul cerebral funcționează în sistem binar, ternar și cvinternar (baza logaritmilor auditivi fiind în aceste sisteme), și că orice alt sistem nu este primit. Mai precis, așa cum se exprimă Ernest Ansermet, « ce qui est perçu est exactement ce qui se donne à percevoir ». Daniélou ia drept « martori » armonicele 7, 11, 13, recepționate de ureche ca false (de pildă si bemol = $7/2^2$ este auzit ca o formă inexactă a raporturilor alăturate: si bemol = $\frac{3^2 \times 5^2}{2^7}$ și si bemol = $\frac{5^3}{2^3 \times 3^2}$, cu

toate că ultimele două sînt mai complicate; dar primul conținea factorul 7, ce nu este primit). În concluzie, structurile sonore care nu țin seama de aceste realități psiho-fiziologice vor avea un efect scăzut, din cauză că energia mentală este întrebuințată la *feed-back*-uri pentru a interpreta sunetele.

Pe aceste baze, autorul cracterizează din punct, de vedere psiho-fiziologic seriile celor trei numere, referindu-se numai la sistemul modal, mai mult la cel al muzicii indiene, în care conținutul semantic ar fi strict legat de natura intervalelor. Pe scurt, factorul 2, ca interval (octava din sistemul diatonic), nu aduce nimic nou, fiind de fapt repetarea sunetului fundamental la alte înălțimi. Prin ciclurile combinate de cvarte și terțe (respectiv factorii 3 și 5) se obțin toate sunetele muzicale posibile, în număr de 52.

Există numai anumite limite de timp pentru ca sunetele să poată fi percepute analitic, adică o constantă de timp auditivă aflată între 1/10 și 1/20 secundă. Sunetele sînt diferențiabile numai dacă durata lor e mai mare decît această constantă. Constanta de timp este determinată de ritmul α al creierului (pulsatiile cîmpului electric dintr-o anumită zonă a sa), ritm care are un rol fundamental în limbajul muzical, pentru că reprezintă limita la care pulsația nu mai este percepută ca element ritmic, ci ca înălțime. Acest ritm variază după indivizi între 1/15 și 1/20 secundă.

Alte constante se stabilesc în legătură cu înălțimea și intensitatea. Intensitatea modifică percepția înălțimii. Un sunet bogat în armonice este perceput cu o mai mare stabilitate a înălțimii. Stabilirea unui climat sonor (cum ar fi isonul) face ca sunetele să fie percepute cu o mai mare precizie, urechea fiind « prevenită ».

Am prezentat tangențial cîteva idei fundamentale ale cărții. S-ar putea pune întrebarea dacă în afară de sinteza unor date pentru o reconsiderare a sistemelor muzicale cartea nu are și o finalitate estetică. Fără îndoială că da, din moment ce adoptă metode de care s-au servit unele poziții estetice: psiho-fizică, cea inițiată de Fechner, reflectarea asupra frumosului pornind de la experiment, sau fenomenologică, cercetarea muzicii în relație cu conștiința, deci privind ambele fenomene: și pe cel sonor, și pe cel care determină apariția muzicii din sunete.

Scopurile imediate ale acestui studiu sînt sintetizate de autor în capitolul « Applications ». În primul rînd învățămîntul muzical ar profita de studiul mecanismelor de percepție și de clasificare

mentală. Acesta ar fi mult mai eficace dacă s-ar merge progresiv după ordinea de facilitate a percepției și analizei mentale și dacă sistemul modal ar sta la baza educației, acesta fiind și limbajul muzical al copilului. Bineînțeles, intervalele să fie de o exactitate perfectă. În această privință, Daniélou susține că toate măsurătorile făcute atunci cînd cel ce cînta (din gură ori la un instrument netemperat) era « inspirat » au dovedit că intervalele erau aproape perfecte.

Pe baza unor experiențe și observații făcute asupra muzicii unor populații primitive din sudul Indiei, Alain Daniélou ajunge la concluzii interesante. Anumite forme melodico-ritmice cu tendință de a accelera ritmurile vitale (pulsul, ritmul α) sînt folosite pentru a crea stări de transă și de extaz. Trecerea bruscă de la o astfel de formă la alta, odată ce ritmul primei forme a fost asimilat într-un dans ce devine automat, provoacă o ruptură a voinei conștiente.

Aceste constatări deschid perspectiva unor mari posibilități de terapie muzicală (în care caz autorul crede că elementele de construcție artistică pot fi reduse, cel mult pot juca un rol în fixarea atenției).

Stabilind similitudinea între percepția auditivă și cea vizuală, pe baza faptului că ceea ce percepem ca sunet sau culoare sînt de fapt raporturi de vibrații care corespund unor figuri-tip analoge, Daniélou amintește încercările făcute de a transfera percepțiile vizuale nervilor auditivi și invers. Acest lucru pare astăzi posibil și s-ar putea crea astfel o proteză auditivă sau vizuală.

În ceea ce privește creația muzicală, autorul este de părere că numai « folosirea unui vocabular muzical bazat pe date psiho-fiziologice precise și pe o mai bună cunoaștere a conținutului semantic al sunetelor formează cheia artei muzicale a viitorului ». Pentru că orice tendință de simplificare a scării muzicale a dus la o reducere a vocabularului, a posibilităților de exprimare deci. Și dacă temperarea a făcut posibile mari realizări, totuși nu se putea merge decît în limite strîmte, la care muzica nu trebuie să se mărginească.

Alain Daniélou nu face în acest studiu decît să expună rezultate ale cercetărilor și experiențelor întreprinse. Argumentația este redusă numai la elementele minime și concludente. Cartea cuprinde o serie de tabele statistice, de pildă cele două pagini din « Tabloul comparativ al intervalurilor muzicale » sau apendicele « Aspecte geometrice și aritmetice ale figurilor-tip », de 22 de pagini, precum și cîteva scheme ilustrative: diviziunile regulate ale unei suprafețe pe baze numerice 2, 3, 5; reprezentarea grafică a raportului intervalurilor; tabloul celor trei sisteme numerice (binar, ternar și cvinternar) în raport cu cel zecimal, cu valoarea principalelor intervale muzicale exprimată în aceste sisteme; un tabel din care rezultă ierarhia intervalurilor după raportul numeric cel mai simplu prin care pot fi exprimate într-unul din aceste sisteme, ierarhie de mare importanță pentru învățămîntul muzical; relațiile celor trei numere; principalele intervale și contrarele lor; ciclul intervalurilor; un tabel al tuturor

sunetelor muzicale (52) — gama generală, exprimată în diatonicul obișnuit și în raport cu acesta (sunete mai înalte sau mai joase cu 1—2 come față de diatonic). Aceste tabele sînt aduse în sprijinul cititorului, fiind absolut necesare pentru ilustrarea unor idei enunțate.

Importanța deosebită a lucrării constă în aceea

că autorul ei este printre primii care Țau încercat să deducă legi ale fenomenului muzical pornind de la realizările timpului nostru, legi care ar putea constitui un punct de plecare pentru o nouă estetică muzicală, așa cum subliniază și Fritz Winckel în prefață.

ANCA JALOBANU

ZENO VANCEA,

Creația muzicală românească, sec. XIX—XX

(vol. I), Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1968, 416 p.

Există, legitim, în scrierile compozitorilor-muzicologi un unghi pragmatic de abordare a problemelor, mai mult sau mai puțin aparent, complementar întotdeauna celui pur teoretic, fie acesta speculativ-estetic, istoric etc. Aplicîndu-se fenomenului viu al creației, «mînuind» valorile practice și curente ale acesteia, descoperind chiar și fixînd teoretic asemenea valori și concepte, producțiile muzicologice menționate reprezintă, pentru domeniul pe care îl slujesc, contribuții de fond, principale puncte de sprijin, un material inalterabil de referință.

Un atare domeniu se dovedește a fi, în mod predilect, pentru Zeno Vancea cel al constituirii și afirmării școlii românești de compoziție, realitate care alimentează tematic majoritatea studiilor sale (și a cărei mai amplă considerare în contextul «școlilor naționale» est-europene face tranziția spre o a doua categorie de lucrări ale muzicologului, dedicate unor reprezentanți ai acestor școli). Întreprinse dintr-un sens sau altul, mai larg sau mai strict circumscrise zonal și ca epocă, incursiunile au loc într-o istorie și într-o problemă de creație față de care rezonant și angajat este în primul rînd compozitorul. Înfățișînd, de aceea, creația muzicală românească a secolelor XIX și XX — factor esențial și dinamic al dezvoltării muzicii românești moderne —, Zeno Vancea este înclinat să o facă mai ales «din interiorul» acesteia, analitic și critic, recurgînd în acest scop la «studii consacrate fiecărui compozitor în parte», așa cum preconizează în introducerea volumului său (succintele medalioane se orînduiesc, în linii mari, cronologic, firul de legătură constituindu-l idealul de artă muzicală națională, transmis din generație în generație de compozitori, de la o etapă de evoluție la alta). Autorul își reprezintă, așadar, componistica românească, pe de o parte, ca un teren pozitiv, concret de investigare, pe de altă parte ca un univers în sine, cuprins, firește, în acela mai vast al culturii muzicale naționale, dar numai în măsura realizării unui istorism *sine qua non* al considerațiilor privind *faptul* de creație. Practic, lucrarea transferă pe planul unei istorii a personalităților o problemă istorică general-muzicală, ea propune o conciliere a criteriului evolutiv cu cel structural-analitic, autorul reluînd cu fiecare prezentare a operei unui compozitor

discutarea principiilor estetice mari, a liniilor directe proprii unei anumite perioade.

Grija permanentă pentru depistarea valorii deosebite pe Zeno Vancea de istoricul muzical consemnativ, conferind expunerii sale o accentuată notă critică. Se întîmplă însă, mai ales în cazul secolului al XIX-lea, cînd valoarea este de cele mai multe ori produsul efortului creator colectiv, cînd «diferențele specifice» între individualitățile componistice sînt neglijabile, ca punerea în cumpănă a calităților intrinsece — minime — cu valoarea istorică — notabilă dar neautonomă — să ducă, în portretizarea unor înaintași, la concluzii forțamente uniforme, nivelatoare. În această situație, o mai fermă conturare a trăsăturilor de grup, însoțită doar de referiri la aportul fiecăruia dintre membri, ar fi dat, poate, un relief mai pronunțat unor momente din trecutul nostru muzical.

Oportun pentru clarificarea unor astfel de momente, cunoscute adeseori confuz, superficial sau incomplet, este faptul că în caracterizările pe care le efectuează autorul vizează aspectele de fond, particularitățile esențiale, acelea care realizează într-adevăr specificul unei opere sau profilul distinctiv al unei personalități și care oferă, în consecință, cititorului profesionist o excelentă bază de principii, o platformă solidă, verificată, pentru eventuale cercetări parțiale sau de detaliu.

Încadrările stilistice, determinarea unor dominante de limbaj, aprecierile comparative și ierarhizările sînt realizate pe temeiul unor norme constante, precise, aplicate uneori cu o oarecare inflexibilitate. Principale etaloane de apreciere și clasificare sînt de pildă, melodia de tip național-folcloric sau de tip «universalist», armonizarea tonală sau modală, structura preponderent armonică sau polifonică a discursului etc. În măsura în care autorul operează diferențieri înăuntrul acestor concepte largi și în care — fără o minuțiozitate excesivă — marile componente de limbaj sînt supuse unei examinări de la mai mică distanță (anumite elemente primind astfel un accent, o pondere specială), rezultatele ating nivele maxime; sînt de citat în acest sens studiile de bogată substanță și de pronunțat interes muzicologic consacrate lui Vidu, Dima, Drăgoi, Andricu sau relevantele considerații paralele Kiriac-Cucu, Drăgoi-Negrea (implicit legătura Negrea-

Dima). În alte cazuri, referirile mai insistente la procedeu, în scopul evidențierii unor laturi reprezentative ale gândirii muzicale a unui compozitor (cum este limbajul armonic la Mihail Jora) se fac dorite, cel puțin în măsura în care de această atenție analitică beneficiază, în general, limbajul melodic. În această ultimă privință, de altfel, precizările și observațiile sintetizatoare prilejuite de studiul creației lui George Enescu (p. 226–228) posedă, chiar fără marca noutății, autoritatea unor teoretizări definitive, atât în problema particulară a originalității melodice enesciene (a fundamentelor ei eminate individuale), cât și în aceea a unei tipologii melodice alcătuite pe criteriul deosebiriilor de structură dintre melosul orientului și cel al occidentului european.

Una din tezele centrale ale lucrării — acreditată în muzicologia noastră —, aceea după care aparența folclorică a limbajului nu asigură implicit autenticitatea națională a creației, constituie, axiologic cât și ca metodă, mijlocul cel mai adecvat, cel mai eficient, de a pune în evidență traiectoria ascendentă urmată de creația muzicală românească, ce a progresat spre cucerirea originalității și autonomiei în condițiile asimilării marilor tradiții europene. Spiritualitatea autohtonă străbătând în moduri de exprimare ce țin de amintirile tradiției, în creații ce folosesc un « limbaj de esență universalistă », este relevantă de autor în repetate rânduri; disocierea — în aceste cazuri — a noțiunii de « conținut emoțional » de

aceea de limbaj riscă să nu edifice întotdeauna pe deplin asupra imponderabilului « mod de simțire specific poporului nostru » — ce s-ar cere, poate, tradus în termeni estetici sau de structură muzicală (firește, în măsura în care structura trebuie înțeleasă drept « conținut » materializat).

Așa după cum înțelesul complet al unor idei, logica și adevărul unor susțineri teoretice se dezvoltă, în cuprinsul cărții, treptat, se deduc sau reconstituie câteodată din ambianța, din ansamblul expunerii — nefiind riguros delimitate într-un anume spațiu —, tot astfel calitățile de ordin general ale lucrării lui Zeno Vancea, valoarea integrală a aportului ei muzicologic, finalitățile și rezultatele ei ca operă monografică se profilează distinct și se impun îndeosebi la sfârșitul lecturii, în acel moment de meditație, de refacere mentală a celor receptate, ce succede îndeobște întoarcerea ultimei pagini. Cartea invită la reflecție și la interpretare, parcurgerea ei suscită corelări, stabiliri de raporturi, imaginarea unor arcuri de legătură pe plan istoric și structural, într-un cuvânt, fructificarea subiectivă a diversificatului ei material. Sînt virtuți care le « prelungesc » în conștiința cititorului pe cele ale strictei utilități profesionale, acestea din urmă de natură, de altfel, să așeze lucrarea lui Zeno Vancea în rîndul aparițiilor muzicologice ce alcătuiesc un necesar al muncii de cercetare a muzicii românești.

CLEMANSĂ FIRCA

Studii de muzicologie

Volumul III

București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, 296 pagini.

Cel de-al treilea volum al *Studiilor de muzicologie* pe care le editează Editura muzicală prezintă, numeric, un conținut mai redus decît cele precedente: numai 7 studii. Amploarea lor este însă sporită, iar interesul tematic se menține viu, atît datorită problemelor abordate, cît și ca o consecință a nivelului calitativ al lucrărilor. Volumele miscellanee, ca cel de față, au uneori dezavantajul de a deruta pe cititor și mai ales pe eventualul (viitorul) cititor, care nu are la dispoziție, încă de la primul contact cu volumul, o lămurire tematică suficientă, care să-i trezească atenția și să-i canalizeze interesul. Iată pentru ce, în asemenea volume colective cu contribuții dispartate, calitatea contribuțiilor este chemată să suplinească și să depășească acest handicap.

Cerința calitativă este realizată, în volumul de care ne ocupăm, încă de la primele două contribuții, care tratează aspecte oarecum înrudite ale problemei limbajului muzical contemporan. Este vorba de *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, de Gheorghe Firca (p. 3–23), și de *Aspecte modale în creația românească contemporană*, de Vasile Herman (p. 25–48).

Necesitatea unor asemenea studii este dedusă de Gheorghe Firca din constatarea noianului de orientări, de tendințe și de metode care se manifestă sau caută să-și facă drum în muzica zilelor noastre și, ca un corelativ, în muzicologia contemporană. Autorul socotește că ne aflăm azi în fața unor transformări radicale în metodele practicate pînă în prezent de muzicologie și că ele au fost completate de noi metode, proprii zilelor noastre. Această dezvoltare se produce, după Gheorghe Firca, într-un complex de factori determinanți, cum ar fi:

a) creșterea — în general — a nivelului și orizontului muzicienilor;

b) îndreptarea interesului lor către stilurile vechi, ca și către folclorul european și extraeuropean;

c) înțelegerea pe care o avem și o acordăm azi altor moduri de gândire muzicală decît cele care ne sînt proprii, tendințe care au condus la apariția etnomuzicologiei — zice autorul — sau care sînt și o consecință a etnomuzicologiei — zicem noi;

d) transformările deosebit de rapide și de viguroase ale limbajului muzical.

Toate aceste condiții au condus — ne demonstrează Gheorghe Firca — la o revoluție în criteriile

disciplinei, în punctele de vedere sub care este examinat limbajul muzical, înnoire care nu pregetă să readucă în actualitate, în cadrul unor noi concepte, realități și teorii ale epocilor mai îndepărtate. Observația este riguroasă și aportul moștenirii întregii dezvoltări muzicale din perioada pe care, cu un termen global, o denumim *preclasică* este un factor evident pentru toți cercetătorii contemporani. Acestei moșteniri îi atribuie Firca repunerea în discuție și în circulație a unor elemente ca modalul, ritmul ca element ordonator, improvizația, heterofonia etc.

Acestor elemente de ancestrală sau îndepărtată tradiție li se adaugă inovațiile propriu-zise ale practicii muzicale contemporane, care operează cu categorii noi de genul linearității, polimodalismului, structurii, seriei, totalului cromatic, cromatismului diatonic, modurilor complementare, fasciculelor și blocurilor sonore, determinării sau indeterminismului factorilor sonori etc.

Toate acestea creează pentru muzicologii vremii noastre un număr corespunzător de criterii de apreciere a creației contemporane, dar totodată și modalități adecvate de a descoperi unele intenții care păreau de neînțeles în stilul muzicii vechi.

Ceea ce este de neîgăduit este faptul că la desfășurarea acestui proces se înregistrează un aport, care nu este lipsit de importanță, al compozitorilor; este și acesta un argument pentru a impune muzicologilor necesitatea de a se preocupa de sistemele pe care creatorii le elaborează sau cărora li se supun. Și aceasta conduce, implicit, la o însemnată lărgire a orizontului și misiunii muzicologului, care este chemat să recunoască, sau să neghe valabilitatea acestor sisteme, să le amendeze și să le construiască o bază teoretică.

Acestei lărgiri a orizonturilor și acestei noi baze practice, de la care se pornește în muzicologie pentru descifrarea legilor limbajului muzical, li se datorează revizuirea fundamentală care s-a operat asupra conceptelor noastre de consonanță și disonanță, de funcțiune, de mod de producere și de percepere a sunetului, organizând aceasta într-o adevărată semantică artistică.

În ceea ce privește acțiunea numeroaselor metode de azi ale muzicologiei, autorul insistă asupra faptului că ele izvorăsc din datele obiective, posedă o bază experimentală care este chiar de ordin analitic și, în sfârșit, au dobândit o verificare în încercări de sinteză.

Întocmai cum disciplinele filozofice actuale valorifică și fructifică metodele și datele furnizate de științele pozitive, tot astfel estetica muzicală contemporană, renunțând la subiectivismul și apriorismul de care dăduse dovadă în trecut, se întemeiază pe cuceririle înregistrate în prezent în domeniul limbajului. În acest sens, autorul consideră că renunțând la trăsăturile de psihologism romantic exagerat, estetica muzicală se reintegrează în teoria superioară a muzicii, în acel ideal muzicologic pe care vremurile care reușiseră mai ușor să îmbine teoria și practica muzicală îl recunoșteau și îl urmăreau.

Pe aceeași linie de gândire, dar cu preocupări mai directe în concretul peisajului de creație muzicală

cultă românească din zilele noastre, Vasile Herman, care semnează studiul *Aspecte modale în creația românească contemporană*, constată « marea varietate a limbajului și a soluțiilor adoptate de compozitori în domeniul arsenalului mijloacelor de expresie artistică », și desprinde ca o trăsătură majoră, cu rol de « constantă de bază a calităților generale ale creației muzicale românești », acele elemente pe care le înglobează sub denumirea de « etos modal ».

În cadrul operelor muzicale ale ultimelor decenii, aceste elemente au parcurs un drum evident de la aspectul general predominant diatonic, spre structuri modale din ce în ce mai complexe. În tabloul general diatonic se manifestaseră excepții de limbaj cu aspecte cromatice; autorul amintește în acest sens *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, *suita Amintiri din copilărie*, opera *Oedip* de George Enescu, unele lucrări ale lui Filip Lazăr, *Patru fabule* și *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. *Simfonia de cameră* a lui George Enescu marchează însă o cotitură, atît prin limbajul său colorat, cît și prin consecințele pe care le va avea. De la această lucrare, creația post-enesciană se va alimenta și va manifesta « o progresivă și neîncetată evoluție a sistemelor modale ». Progresia este recunoscută de Vasile Herman, în primul rînd în « achiziția unor spații funcționale tot mai îndepărtate, tinzînd spre o gândire cromatică încrustată adînc în țesutul general modal ». Acest limbaj menține pe plan primordial structura tetracordică, ceea ce și fundamentează caracterul modal. În ce privește elementul cromatic, el se manifestă prin includerea unor sunete străine de structura tetracordică (și implicit modală, notează autorul) inițială sau prin interpenetrarea sau fuzionarea unor structuri diferite ca origine. Spațiul funcțional lărgit care rezultă de aci este un « panmodalism » cu elemente cromatice evidente, dar care păstrează un anume colorit diatonic.

Din creația postenesciană, autorul își propune să analizeze, în această lumină, în special operele create după anul 1955, și mai cu seamă cele ale perioadei 1955–1962, considerată ca epocă de deosebită afirmare a unor aspecte de limbaj mai evoluat, ca un moment de sinteză în arta muzicală românească. Materialul demonstrativ, la care Vasile Herman face curente referiri, înmănunchiază lucrări variate, cum sînt: *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Simfonia* lui Ștefan Niculescu, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu și *Uvertura* lui Aurel Stroe, *Simfonia a III-a* de Sigismund Toduță, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, *Invențiunile pentru pian* de Gheorghe Costinescu, *Cvintetul pentru suflători* de Liviu Comes; *Simfonia I* de Tiberiu Olah, *Simfonia I* de Doru Popovici, *Secvențele pentru orchestră de coarde* de Cornel Țăranu, *Concertul de cameră* de Nicolae Beloiu, baletul *Întoarcerea din adîncuri* al lui Mihail Jora, *Uvertura burlescă* de Aurel Stroe, *Pasărea măiastră* de Eduard Terényi, *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu, *Omagiu lui Enescu* de Teodor Grigoriu.

Am făcut aci această înșirare de lucrări spre a da încă mai bine imaginea multitudinii de opere muzi-

cale românești create într-o gândire și într-un limbaj evoluat, într-un răstimp atât de scurt.

În cadrul lor, Vasile Herman face clasificări și desprinde formule, grupe și categorii, cu caracter modal mai evident sau mai estompat, insistând asupra valențelor plurimodale, obținute prin interferențe de moduri sau prin oricare alte procedee ce dau naștere la nenumărate variante și disociază creația de orice «schematism înfeudat simetriilor structurii de gamă». Autorul consideră, în final, că generînd o mare varietate și bogăție a muzicii, fenomenul pe care l-a analizat va conduce «în cele din urmă la cucerirea totalului cromatic, trecînd printr-o îndelungată etapă de existență a unor «turnuri modale în sinul unor structuri seriale».

Vasile Herman înțelege să insiste asupra faptului că această perspectivă este deplin compatibilă cu muzica în care tematismul diluat tinde chiar spre structuri microcelulare. El explică această trăsătură a muzicii noastre prin persistența specificului național, el însuși apt de a asimila noile tehnici din muzica cultă românească și universală.

Organizatorii volumului de care ne ocupăm au făcut, de aceea, bine cînd au căutat ca acestui studiu, încheiat prin referirea la muzica noastră populară, să-i urmeze două studii privind folclorul românesc.

Studiile de folclor sau cele care se ocupă de secolul al XIX-lea expediază îndeobște, printr-o formulă încetățenită în limbajul muzicologic, un domeniu dificil de cercetare — din cauza aspectelor sale multiple —, și anume «melodiile de circulație orășenească tip secolul XIX». Existența acestora nu se discută altfel decît ca rezultat al influențelor economice, politice, sociale și culturale de-a lungul timpului. Se resimte în muzicologia noastră necesitatea unui criteriu analitic — comparativ — muzical. Munca lui Gh. Ciobanu de transcriere, comparare și publicare a manuscriselor în notație plastică din secolul al XIX-lea este importantă pentru abordarea și lămurirea problemelor ridicate de această muzică. Contribuția de față, intitulată *Folclorul orășenesc* (p. 49—85), nu-și propune elucidarea problemelor domeniului — origini, influențe etc., deși se menționează infiltrarea muzicii orientale și, mai tirziu, a muzicii occidentale —, ci delimitează studiul folclorului urban vocal și instrumental a) «în stil popular» și b) al lăutarilor, sub aspectul elementelor comune cu creația țărănească. Prin caracteristicile pe care le relevă, Gh. Ciobanu definește locul folclorului orășenesc în aria mare a creației populare românești.

Traian Mirza în studiul *Simetria de oglindă în folclorul românesc* (p. 85—123) își propune să releve probleme de organizare a elementelor muzicale ale cîntecului popular românesc (poezie cîntată — versuri, motive, silabe, vocale —, ritm, melodie, structură tonal-modală, formă arhitectonică) prin procedeul simetriei cu efect de oglindă. Materialul exemplificator, bogat, este analizat cu claritate, interpretarea lui demonstrînd din partea autorului o cunoaștere largă a înțelesului aspectului în discuție. Autorul generalizează cazul — în partea introductivă — pînă la «caracterul unitar al imaginației și realizărilor

artistice ale poporului nostru» (p. 89). O astfel de teză ar permite însă o discuție mai nuanțată, susținută de observații de calitate a celor din cadrul analizei muzicale propriu-zise.

Problemei simetriei, urmărită ca element de construcție muzicală, îi este învecinată problema formei — atât în muzica folclorică cît și în creația cultă.

Pînă în momentul apariției studiului *Pelléas et Mélisande. Analiza formei* (p. 123—201) de Constantin Bugeanu nu s-a putut recunoaște și dovedi existența formei în muzica dramatică a lui Debussy. Dificultatea a provenit din imposibilitatea de a renunța să se aplice regulile de școală în analiza acestui limbaj (la care se observa numai contradicția și caracteristica «apropierii declamației muzicale de limbajul vorbit»). Pentru ca discuția să aibă loc, C. Bugeanu își bazează cercetarea operei pe principii ingenioase (și adecvate) prin care se amintește condiția de existență a formei muzicale, principiile care «stau la baza constituirii formelor» (s. n.), elementele care duc la o exprimare formală proprie (p. 125—130). Astfel, analiza muzicală întreprinsă de C. Bugeanu reface elaborarea operei, este o analiză a logicii muzicale în cadrul căreia poetica muzicală se dovedește a fi gândire muzicală. Aceasta reiese din evoluția melodică, armonică, polifonică, dramatică. Ca metodă de lucru, analiza și sinteza operează simultan; în succesiunea de detalii se amintește întregul, forma se impune și se generalizează pe parcurs.

De o factură deosebită de cele anterioare este materialul *Enescu și Academia. Documente inedite* pe care îl semnează P. P. Gogan (p. 201—274).

Contribuția sa are meritul de a aduce la îndemîna publicului larg documente emoționante ale relațiilor dintre Academia Română și George Enescu, luminînd cele două momente importante ale acestor relații: alegerea sa ca membru de onoare al Academiei, în 1916, alegerea sa ca membru activ în 1932.

În prezentarea prealabilă a acestor documente ni se expun într-o ordine insuficient de clară cîteva date esențiale ale vieții și operei lui Enescu, extrase în principal din chiar documentele Academiei, mai cu seamă din discursul ce i-a fost rostit, la recepție, de secretarul general de pe atunci al Academiei, savantul Gheorghe Țițeica, sau din notele autobiografice pe care însuși Enescu fusese chemat să le prezinte. Desigur, nu sînt elemente inedite față de ceea ce știm astăzi despre marele muzician român, dar ele prezintă interes în conturarea personalității sale umane și artistice și beneficiază mai cu seamă de avantajul autenticității în noianul de știri și legende care circulă despre Enescu. Trei elemente ni se par mai ales de reținut, între toate: în primul rînd, grija și atenția oamenilor de înaltă cultură pentru fenomenul Enescu, pe care statutele adoptate acum aproape un veac ale Academiei — concepute ca exclusiv științifică — îl împiedicau să fie ales printre membrii săi activi. În asemenea condiții, un colegiu extraordinar de personalități academice — Grigore Antipa, Victor Babeș, Constantin Giurescu, Ștefan Hepites, Constantin Istrati, Gheorghe Marinescu, Ludovic Mrazec, Vasile Pârvan, Petru Poni, Nicolae Teclu, Alexandru Xenopol — semnau la 26 mai

1916 propunerea ca Enescu să fie ales membru de onoare al Academiei, cinstire ce mai fusese acordată și altui mare artist socotit o culme în domeniul său, Nicolae Grigorescu. Președintele Academiei, Petru Poni, aprecia atunci că muzicianul de 35 de ani, care printr-o activitate de o intensitate uimitoare dăduse deja culturii țării sale și patrimoniului muzical universal o bună parte din creația sa și care vrăjise cu arcușul său, an de an, nu numai pe compatrioți, dar și întreaga Europă și Statele Unite ale Americii, reprezintă « gloria muzicală a neamului românesc ».

Al doilea element este faptul că tocmai în persoana lui George Enescu, căruia voia să-i recunoască și aprecierea sa publică pentru artistul ce împlinise cu un an înainte 50 de ani, Academia găsea, în 1932, tăria de a-și depăși restricțiile statuate în 1879, făcând astfel ca prin el « arta să capete drept de cetățenie în cetatea culturii românești », cum se rostea Gheorghe Țițeica, reluând ideea pe care o cuprindea și discursul de recepție al lui Enescu, care își mărturisea emoția că « în templul cugetării și al înțelepciunii, solemn pășește Euterpe, muza mândră și binefăcătoare ».

Al treilea element este modestia și totala lipsă de vanitate, simțul marcat al datoriei și al muncii, care îl făceau pe Enescu ca în 1931, când Academia îi exprima intenția de a-i sărbători solemn jubileul de 50 de ani, să refuze această deosebită cinste, exprimând o dată cu sincerelor sale regrete și recunoștința pe care o simțea, dar explicând că nu poate să nu-i onoreze turneele anunțate în Occident.

Facsimilele, în număr de 17, care însoțeau introducerea la care ne-am referit sint deosebit de clare și aduc o completare binevenită celorlalte valoroase anexe, care cuprind răspunsul lui Țițeica la discursul de recepție rostit de Enescu în ședința solemnă din 22 mai 1933 a Academiei, precum și comunicarea George Enescu, întemeietor de școală muzicală românească, rostită de Mihail Jora în ședința din 21 octombrie 1955 a Academiei Republicii Socialiste România.

Volumul se încheie cu studiul semnat de Vasile Mocanu asupra *Ecoului operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania* (p. 275–295).

Abordând acest subiect, autorul face un real serviciu istoric pe linia reconstituirii tuturor firelor de unitate culturală care s-au țesut de-a lungul vremurilor între diversele provincii românești cuprinse în formații statale deosebite. Așa cum este și firesc, Vasile Mocanu încearcă mai întâi să determine profilul cultural al lui Alecsandri și imboldurile sociale și patriotice care-l animau. Această concepție militantă despre literatură și în general despre artă a stat la baza întregii sale activități de creație literară, precum și a activității sale în comitetul Teatrului Național și în viața publică a țării. Un interes deosebit îl prezintă atenția lui Alecsandri pentru muzică, atenție care era cu totul legată de creația dramatică a scriitorului, ca și de opera sa poetică. Mocanu încearcă să explice această atenție nu numai prin moda timpului, care cultiva cântonetele, cîntecele comice, romanța etc., ci și

prin preocupările permanente pe care Alecsandri le-a manifestat pentru circulația și difuziunea operei sale conținând atâtea idei inovatoare.

Aceste preocupări l-au îndemnat pe poetul și dramaturgul moldovean să caute încă de timpuriu colaborarea unor compozitori ca Carol Miculi și Alexandru Flechtenmacher, I. A. Wachmann și Eduard Caudella, Ludovic Wiest, Gheorghe Burada, Grigore Ventura sau George Stephănescu, care i-au scris muzica de scenă pentru lucrările sale teatrale sau i-au pus pe note poeziile.

Acest contact cu compozitorii patriei nu era însă un gest izolat, ci constituia o trăsătură care-l caracteriza pe Alecsandri și în relațiile sale internaționale, înlesnite de multiplele călătorii și de poziția sa în diplomația statului român de pe acea vreme. Astfel aflat la Paris ca ministru plenipotențiar al României, Alecsandri a avut legături cu Thomas și Gounod, în vederea realizării unor opere pe libret românesc, așa cum în Italia a avut cu compozitorii Marchetti și Manzocchi.

După aceste considerente preliminare Vasile Mocanu narează amănunțit, pe bază de documente — scrisori și presă contemporană — știrile care ne reconstituie cîmpul de difuziune a operei sale, care circula și era deosebit de apreciată nu numai în Moldova și Muntenia, ci și în Transilvania, Banat. Dintre acestea, sînt expuse cu deosebire contactele transilvănene, fie prin includerea unor creații muzicale pe texte de Alecsandri în programele manifestărilor transilvănene, fie chiar prin creații, pe versuri ale poetului român, ale compozitorilor care activau în Transilvania. Promotorii acestei activități care a făcut ca opera lui Alecsandri să circule pe întreaga arie geografică locuită de români au fost, în Transilvania, muzicieni de frunte ca Ciprian Porumbescu, Petru Popovici, Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, la care se adaugă bucovinenii Ștefan Nosievici, Eusebiu Mandicevschi, Tudor Flondor sau Isidor Vorobchievici, iar interpreții acestor creații erau, pe lîngă multiplele coruri școlare și de plugari și muncitori, artiști amatori sau profesioniști ca tenorul Balaban, I. Neagoe, Cornel Comănescu, Gabriel Socor, Gh. Dima, baritonul Nicolae Popovici, precum și formațiile de actori amatori (« diletanți ») din Brașov și din alte orașe ardelenne, spre a nu aminti și turneele din ce în ce mai dese ale trupelor românești în Transilvania.

Ecoul operei lui Vasile Alecsandri în Transilvania, continuu alimentat de evenimentele politice de pe ambele versante ale Carpaților, cunoaște perioade de vîrf cu ocazia alegerii sale ca membru al Societății Academice Române (1867) sau a încununării sale la concursul de la Montpellier (1878) unde este premiat *Cîntecul gînteii latine* care va beneficia de muzica lui Marchetti, precum și cu ocazia războiului franco-german din 1870–1871 sau în timpul războiului pentru neatîrnare (1877). Chiar după moartea sa (1890), Alecsandri va continua să inspire creația compozitorilor transilvăneni sau din Principatele Române, ca Severeanu, Hasnaș, Ivela, I. Costescu, Maciari, Poslușnicu, Lungu sau Iacob Mureșianu, Eugen Pap, Guillaume Șorban, L. Domide.

Caracterul mobilizator al influenței lui Alecsandri în Transilvania a fost servit de spiritul național popular al operei sale și al muzicii create pe baza acestei opere. Aceasta se reflectă și în paginile publicațiilor periodice, ca *Gazeta Transilvaniei* sau *Familia*, care au urmărit permanent activitatea culturală și muzicală națională, semnalând de fiecare dată cititorilor lor opera lui Alecsandri purtată de cîntecul creat de compozitorii tuturor provinciilor românești.

Din punctul de vedere al informației suplimentare oferite cu acest articol, cît și din acela al sublinierii aportului muzicii create pe suport alecsandrinian la unitatea culturală și mai apoi politică a poporului român, studiul lui Vasile Mocanu se dovedește o contribuție serioasă la istoria muzicii românești din ultimele două secole.

MIRCEA VOICANA și LUCIA ALEXANDRESCU

La musique populaire d'Egypte antologie élaboré par Tiberiu Alexandru d'après une recherche faite avec Emile Wahba.

Cairo 1968. Casa de discuri Sono Cairo + un pliant cu 4 p.

Scrutarea pînă la esență a fenomenului artei populare înzestrează profesia de folclorist cu virtuți universaliste. Folcloristul trece astăzi firesc din situația de cunoscător al unei zone delimitate la național în aceea a etnomuzicologului. Procesul cunoașterii se realizează astfel tot mai mult prin confruntarea fenomenelor paralele (metoda comparativă), dar, obligatoriu, și prin apelul la *legea generală*, la permanențele garantînd înțelegerea oricărei culturi folclorice. Dar pentru a nu ne situa numai în domeniul aserțiunii pure, să ne referim la unul dintre succesele sale înregistrate de folcloristica noastră pe alte meleaguri.

Avînd misiunea de a îndruma în virtutea unor principii științifice moderne Institutul de folclor al Republicii Arabe Unite de la Cairo, Tiberiu Alexandru a stabilit timp de aproape trei ani un intens contact cu arta muzicală folclorică a Egiptului. Faptul că munca sa nu s-a redus la aspectele organizatorice și chiar numai la jalonarea acolo a viitoarelor direcții și metode de cercetare este atestat de imaginea competentă, completă și nuanțată pe care folcloristul român a dovedit că și-a apropiat-o privitor la un material total nou în aparență, atît de bogat și de variat, cum este folclorul egiptean. Rodul acestei «contemplări», în egală măsură estetică și științifică, este *Muzica populară a Egiptului* — antologie sonoră apărută sub auspiciile Ministerului Culturii al R.A.U. * Autor în plus și al unui similar și reputat florilegiu al muzicii populare românești, Tiberiu Alexandru și-a verificat mai demult capacitatea de selecție ca și pe aceea a prezentării sintetice — prin documentul muzical și prin considerațiile de ordin teoretic — a realității folclorice românești. Iată cum experiența sa vine să se prevaleze de implicațiile universaliste ale muncii folcloristului, contingente acelor virtuți ale etnomuzicologiei pe care le-am amintit. Numai că munca lui Tiberiu

Alexandru a trebuit să înceapă printr-o clasică depistare a genurilor și regiunilor folclorice (chiar a «dialectelor», prin schițarea unor trăsături de morfologie zonală); aceasta face ca antologia să constituie un îndreptar — desigur concis — dar hotărîtor pentru cercetarea sistematică a artei folclorice a Egiptului.

Preponderent anonimă și în totalitate orală, asemeni folclorului de pretutindeni, muzica egipteană vădește raporturile cunoscute, sociologic vorbind, dintre creator și mediu, iar artistic, dintre interpretul-creator și tradiție, dintre specificul autohton și influențele din afară.

Un capitol aparte (fiind în discuție muzica populară a acestei regiuni de pe glob) îl constituie plasarea ei structurală nu față de o artă cultă de felul celei europene, ci față cu așa-numita «muzică tradițională». Este tot mai mult pusă în dialogul etnomuzicologiei și chiar al istoriei mergătoare la începuturile formelor de cultură muzicală existența în unele țări din Asia (Iran, India, China, Indochina, Coreea și Japonia), sau din răspîndita lume arabă, a acestui strat de muzică tradițională. Noțiune nu îndeajuns de clarificată, sau de-a dreptul inoperantă după unii, ea se sprijină totuși pe vechi forme de practicare a muzicii de cult, de curte sau publică de către profesioniștii inițiați. Existența unei străvechi teorii, anterioară chiar celei a Greciei antice (în China, Coreea sau India), ca și a unor sisteme de notație (în aceleași țări, la care se adaugă Iranul, și Japonia, precum, mai tîrziu, și țările arabe) sînt indicii ce nu pot fi trecute cu vederea. O importanță caracteristică a acestei muzici tradiționale o constituie semi-oralitatea sa. În ciuda existenței unei notații (prin natura ei orientativă), aceste culturi muzicale așezau la temelie lor și legea memorării în ceea ce privește transmiterea melodiilor și, de aici, un anume grad de improvizație față cu elementele fixe consacrate de practica milenară. Nu este oare *makam*-ul pentru muzica arabă un astfel de indiciu, chiar unul tipic, pentru felul în care elementele libere se asociază altora riguros circumscrise modal sau ritmic? Prin această caracteristică, muzica tradițională orientală se află, nu mai e necesar să accentuăm, la jumătatea drumului dintre folclor și o

* Antologia a beneficiat de înaltul patronaj al Ministerului Culturii, dr. Saroite Okacha, și de colaborarea prețioasă cu domnii dr. Hussein Fauzi și dr. Magdi Wahba, ministru adjunct, conducător al Departamentului de schimburi culturale din Ministerul Culturii. Cercetătorul român a fost însoțit pe teren de folcloristul Emile Wahba.

muzică de un avansat grad de determinare, așa cum l-a impus lumea apuseană o dată cu apariția polifoniei.

Interesant și, la un moment dat, imperios necesar este a se studia interferențele intime dintre muzica tradițională a acestei mari zone și idiomurile folclorice corespunzătoare, privind geneza, istoria, structura, semnificația estetică și culturală etc. Neîndoios, reflecția noastră, stîrnită de audierea celor două discuri de muzică egipteană, nu acuză lipsa unui răspuns definitiv din partea autorului. Cu atît mai mult, cu cît studiul muzicii populare, el însuși la început, mai lasă suficient loc și pentru cercetarea muzicii de celălalt tip și pentru tratarea lor paralelă. Cu justificată prudență, autorul avansează ideea: «Alți muzicologi gîndesc că muzica religioasă coptă ar fi păstrat cîteva întorsături melodice antice, cum a păstrat și vechea limbă. Un serios studiu comparativ al muzicii ceremoniale populare și a cîntecelor de vechi ritual copt va confirma sau va infirma această ipoteză foarte atrăgătoare». Fără îndoială, melosul copt se integrează într-o cultură semi-orală, dar el aparține cel puțin în aceeași măsură și muzicii bizantine (nu trebuie uitat că monumentul cel mai vechi de muzică creștină a fost descoperit la Oxirinhos, în Egipt); aceasta raportează muzica populară la un fond de muzică deja profesionistă, cum este cea bizantină, dar nu rezolvă decît parțial problema legăturilor acesteia cu culturile inițiatice ale Orientului și, exclusiv ipotetic, pe aceea a moștenirii din partea muzicii faraonilor (deși, într-adevăr, nu trebuie excluse unele viitoare rezultate, pe care le va oferi o complexă «arheologie» muzicală).

Impresia generală ce se degajă din urmărirea muzicii este aceea de varietate în unitate. Ea se datorește atît diferențierilor dialectale, cît și genurilor ce se eșalonează și se confruntă reciproc. Dacă genurile rituale (ceremoniale) au, cum era și de așteptat, o structură ritmică de tip *gusto*, chiar *gusto silabic*, și se bazează pe sfera pentatonului, tot astfel o seamă de melodii, aparținînd cîntecului propriu-zis — deși mai evolute sub aspect modal — se înscriu în sfera unui sistem mai riguros. Numai puține — și faptul ar putea să nedumerească — fac parte dintre cele de o structură mai liberă, improvizatorică. Practicarea acestor cîntece, asemeni ritualelor, în colectiv, în grupe responsorial-antifonice și asocierea lor cu ritmul dansant și chiar cu dansul (există neîndoios în aceasta și o influență a «Continentalului Negru») constituie explicația fenomenului. De altfel, de aici rezultă și numeroasele cazuri de multivocalitate (*Mehrstimmigkeit*) asupra cărora Tiberiu Alexandru atrage atenția, semnalînd fenomene de heterofonie, parafonie și chiar polifonie primitivă. Ele nu sustrag muzica egipteană de sub imperiul monodicului, dar nu li se pot în același timp nega unele revelante abateri de la o linie melodică unică, ce largesc considerabil viziunea noastră asupra formelor specifice, mai mult sau mai puțin evolute, de polifonie spontană, risipind încetul cu încetul mitul Europei ca deținătoare al privilegiului gîndirii polifonice.

Aspectul modal al muzicii egiptene este de o remarcabilă varietate și bogăție, atestînd prezența

unor moduri bine caracterizate, ca și a numeroaselor înrudiri de structuri sau de treceri dintr-un mod în altul. Ceea ce se remarcă însă, dincolo de această structură generală, este permanenta «fluctuație» a intonației. Sînt alunecări între trepte, dar, în unele cazuri, și o intonație microtonică proprie, cum se știe, muzicii tradiționale și care instinctiv și pe calea practicii a pătruns probabil și în folclor (dacă cumva, însăși aceste subdiviziuni mai mici decît semitonul nu reprezintă chiar și pentru muzica tradițională legiferarea unei înclinații, unei sensibilități naturale). În legătură cu intervalica microtonică observă muzicologul român: «... Semitonul diatonic adesea este ușor lărgit printr-o intonație caracteristică, neinteligibilă pentru occidentalul crescut pe lîngă «Clavecinul bine temperat». Terța este astfel neutră: nici majoră, nici minoră; și gama devine «sellem baladi» (gama locală)». Constatarea are o deosebită însemnătate, furnizînd una din explicațiile intonației major-minore ce apare în cadrul modalului de pretutindeni.

Vom insista puțin asupra caracteristicilor pe care le relevă ultima piesă din antologie (provenind de la Karnak). De mai mari proporții și exclusiv intrumentală, piesa face parte dintr-un gen de muzică quasi-improvizatorică (variații, străjuite de *taksîmuri*, un fel de teme fixe, de fapt cîntece bine cunoscute), vehiculată de către lăutarii profesioniști. Este un stil ce depășește limitele strict naționale — chiar dacă își încorporează, în fiecare caz, o particularitate sau alta — și care a contribuit la difuzarea în lumea mediteraneană, și chiar mai departe, a unor inflexiuni intonaționale, și chiar a unor forme. Este semnificativ faptul că, încă în urmă cu decenii, George Breazul își punea întrebarea dacă o așa-numită «Vallachica», cuprinsă în manualul pentru pian *Anfangsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano*, apărut la noi în 1819, nu este «o încercare de pestref valahic» (cf. G. Breazul, *Noi date despre trecutul muzicii noastre*). Într-o conferință ținută la Uniunea compozitorilor anul trecut, vorbind despre muzica egipteană, Tiberiu Alexandru avansa clar ideea circulației acestui tip de muzică prin intermediul lăutarilor și a poposirii ei, în acest fel, și pe meleagurile noastre. Este un subiect important, ce nu poate rămîne în viitor în afara interesului muzicologiei românești.

Încheind aceste considerații, vom sublinia, alături de spiritul de selecție ce a ghidat munca de alcătuire a celor două discuri, calitatea sonoră a imprimărilor ca și pe aceea a materialului fotografic, ambele realizate de autorul însuși. Substanțialele observații teoretice și organizarea judicioasă a acestui material, recunoscuta concizie și limpezime în modul de expunere a autorului, sînt alte calități ce fac din pliantul amplu (redactat în patru limbi), însoțitor al antologiei, un ghid de primă necesitate.

Prin toate acestea *Muzica populară a Egiptului* se înscrie printre contribuțiile de prestigiu pe plan mondial, menite să elucideze problemele complexe ce decurg din necesitatea cunoașterii diferitelor culturi folclorice.

GHEORGHE FIRCA

A bordarea psiho-sociologică a mijloacelor de comunicare de masă întreprinsă în diferite țări în ultimii ani a înmulțit între altele și analizele multilaterale ale vedetismului, această mitologie a lumii contemporane, supusă influenței covârșitoare a diferitelor « mass-media ». Este neîndoios că celor mai valoroase lucrări aferente — ale unor Edgar Morin, Giulio Cesare Castello ori Enno Patalas — li se alătură astăzi laborioasa « causerie » a lui D. I. Suchianu, spiritualul eseist, subtilul critic de film, eruditul sociolog și causticul polemist, care cu *Vedetele filmului de odinioară* aduce o interesantă contribuție originală la tema în dezbatere. Ceea ce cucerește, în acest studiu, este înainte de toate fermecătoarea și binecunoscuta vervă spirituală a autorului, care înțelege să-și fundamenteze afirmațiile folosind un vast arsenal de argumente, împrumutate din toate domeniile culturii. D. I. Suchianu găsește analogii ale vedetismului în mitologia antică, cercetează « preistoria divismului », aducând exemple din istoria literaturii mondiale, referindu-se la Dostoievski, Eminescu, Anatole France ș.a. El analizează critic clasificările și periodizările întreprinse de diferiți autori, venind cu opinii și soluții originale. Urmează apoi o foarte documentată frescă a « patriei divismului », Hollywood, cuprinzând zeci de amănunte pitorești în sprijinul tezelor susținute. Cele mai substanțiale capitole ale lucrării sînt însă consacrate prezentării unora dintre cele mai caracteristice cazuri de vedetism din întreaga istorie a filmului: Charles Chaplin, Greta Garbo, Marlene Dietrich. Adevărate micromonografii, acestea ilustrează convingător rolul vedetelor în cinematografie, poziția singulară a acestor făpturi în cultura și în civilizația contemporană.

Dar în marele său entuziasm, autorul face uneori și afirmații cel puțin discutabile. Astfel, el absolu-

tizează însemnătatea actorului, de care ar « depinde sută în sută » filmul ca artă (p. 10), sau dă dovadă de un subiectivism excesiv, de pildă desființîndu-l literalmente pe regizorul Josef von Sternberg, raportat la valoarea Marlenei Dietrich. (« Stupidele idei pe care le avea despre arta actorului » — p. 54 —, idei care seamănă însă uimitor cu vederile lui Antonioni în această problemă, sau « Pygmalion care dă astăzi lecții la școlari de curs seral » — p. 58 — cînd, în treacăt fie zis, von Sternberg a fost titularul catedrei de regie la Cinema Department al Universității din Los Angeles și după cum afirmă... D. I. Suchianu, căzînd în extrema cealaltă, « arta lui întrecea poate chiar geniul unor Stroheim sau Orson Welles » — p. 56). În lucrare există și un număr de regretabile greșeli de informare. Astfel, de exemplu, se arată că Ernst Lubitsch ar fi « debutat ca clown în Ungaria lui natală » (p. 125) și că ar fi fost descoperit și lansat de Pola Negri (p. 126). În realitate însă, Lubitsch s-a născut la Berlin din părinți originari din Rusia, a debutat în 1911 în teatrul lui Max Reinhardt, doi ani mai tîrziu a apărut și ca interpret în diferite filme, iar între 1915—1918 a regizat vreo 16 filme, înainte ca, în sfîrșit, să aibă loc prima lui colaborare cu Pola Negri. O oarecare confuzie terminologică a noțiunilor de « vedetă », « stea » și « actor » (vezi p. 28, 32, 52 și 128) îl aduce uneori pe autor la anumite contradicții și aprecieri hazardate, el numind între altele « stele-fixe » și cîteva actrițe care nu se bucură decît de o popularitate limitată și de un fel deosebit, ca, de pildă, Dany Saval, Stephania Sandrelli, Dany Carrel ș. a., pe care le încadrează în « categoria contemporană a stelei sexuale » (p. 129). Ar fi desigur util ca, într-o ediție următoare a lucrării, limitele de felul celor exemplificate mai sus să fie înlăturate.

ERVIN VOICULESCU

MIHAI NADIN,

Laurence Olivier,

Editura Meridiane, București, 1968, 56 p. + il.

Subintitulindu-și micromonografia despre Laurence Olivier « Aventură în universul lui Shakespeare », Mihai Nadin ne aduce astfel la cunoștință, dintr-un bun început, intenția de a concentra discuția îndeosebi asupra filmelor actorului și regizorului englez inspirate din piesele marelui Will. Premisa inițială este susținută cu destulă consecvență în primele două capitole, în care autorul, urmărind principalele etape ale unei biografii bogată în evenimente, discerne atît ascensiunea artistică, cît și, mai ales, punctul de vedere shakespearian al binecunoscutului cineast. Pentru Laurence Olivier

nu există deosebiri fundamentale între întîia pasiune — teatrul — și cinematograful, între jocul scenic și cel de pe platou; două entități par a se contopi uneori pînă la completa lor fuziune în manifestările aceleiași personalități. « Paralele » inițiale ale creației sale se vor întîlni fericit, vor face o joncțiune organică în filmul *Henry V*, debutul regizoral al unui actor ce devenise demult celebru. Acest film, împreună cu *Hamlet* și *Richard III* sînt disecate pertinent, concluzia logică la care ajunge Mihai Nadin fiind aceea a falsei dileme dintre posibilele ecranizări « traducătoare », ori, din contra, « re-creatoare ».

Cu toate eforturile remarcabile depuse întru prezentarea armonioasă, completă, a unui artist plurivalent, imensele dificultăți impuse de o atare tentativă, nevoită să se desfășoare pe un spațiu restrâns, se fac totuși simțite. Necesara consecvență față de titlu a atras după sine o parțială inconsecvență față de subtitlu. « Aventura în universul lui Shakespeare » își diluează pe alocuri substanțialitatea, iar capitolul final (cronologic judecat, aproape « neshakespearean ») demonstrează o fervoare analitică sensibil diminuată comparativ cu precedentele, neînscrindu-se ca un corolar edificator al întregului.

Imposibilitatea cunoașterii anumitor filme, în special din perioada recentă de creație a lui Olivier, pe de o parte, precum și a spectacolelor sale reprezentative de teatru, pe de alta, a îngreunat vizibil

privirea de ansamblu, disproporționînd-o prin accentuări forțate. De asemenea, în paginile cărții redactate majoritatea cu probitate profesională și totodată într-un stil concis, lipsit de prețiozități, alături de utile și precise referiri la acte, scene sau monologuri din Shakespeare ori la păreriile unor notorietăți ca Bazin și Kracauer, înregistrăm și anumite scăpări, aparent minore (ca de pildă evaluarea greșită a vârstei la care Orson Welles a turnat *Cetățeanul Kane*, nedeclararea sursei citorva citate etc.). Deși surprinzătoare, dacă le raportăm rigoarei celor mai izbutite pasaje din context, acestea nu pot umbri însă, decît prea puțin, meritele reale ale unui opus, ce și-a aflat firesc locul cuvenit în bibliotecile cinefililor.

O. V.

Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX–XX* (I), București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1968, 416 p. În activitatea muzicologică a autorului ei, lucrarea reprezintă corolarul unor contribuții și preocupări orientate consecvent spre problemele constituirii și afirmării școlii românești de compoziție. Studii succinte « consacrate fiecărui compozitor în parte » se orînduiesc cronologic în paginile volumului, firul de legătură constituindu-l idealul de artă muzicală națională transmis din generație în generație de compozitori. Lucrarea transferă astfel pe planul unei istorii a personalităților componistice problematica generală a istoriei muzicii românești și propune, în acest cadru, o conciliere a criteriului evolutiv cu cel structural-analitic.

★

Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* (I), București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1969, 373 p., 4 anexe (3 tabele cu sistematizări de ordin istoric și structural și un caiet cuprinzând ciclurile: « Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach », « 12 Preludii mici » și « 6 Preludii mici » de J. S. Bach, în analiza autorului). Distinsul aport al lucrării lui Sigismund Toduță în muzicologia românească constă deopotrivă în opera de aprofundare și organizare a datelor și cunoștințelor privind barocul muzical — în spiritul unei vaste erudiții profesionale —, cât și în tipul de gândire muzicologică pe care îl promovează, gândire larg cuprinzătoare, condiționată dar și prodigios creatoare de sistem. « Formele » barocului muzical nu sînt tratate doar în accepția lor restrînsă, de tipare arhitectonice, ci și în aceea de principiu unificator și punct de convergență al tuturor parametrilor, a tuturor « dimensiunilor expresive » ale muzicii (melodie, polifonie, armonie, ritm). Este motivul pentru care cartea răspunde cu prisosință

finalității ce i se poate atribui, aceea de a conferi soliditate și adîncime cunoașterii trăsăturilor stilistice ale barocului, suprem întruchipate în creația lui J. S. Bach.

★

Lucrări de muzicologie (IV), Cluj, 1968, 333 p. Spiritul de rigoare conjugat atitudinii active, pasionate, în cercetarea fenomenului muzical, absența rutinei și a șablonizării în gândire și în modul de lucru, o marcă de inedit în tematică sînt calități care asigură prezentului volum interesul încetățenit de întreaga serie de publicații căreia îi aparține. Colaborează: Vasile Herman, Cornel Țăranu, Miron Soarec, Romeo Ghircoiașiu, Rodica C. Codreanu, Ioan R. Nicola, Traian Mîrza, Ileana Szenik, Eduard Terenyi, Andrei Benkö, Rodica O. Pop, Dieter Acker, Nicolae Szalay, Max Eiscovits, Dan Voiculescu, Ferdinand Weiss, Liviu Comes, Lucia Hăngănuț, Petre Lefterescu, Dragoș Tănăsescu.

★

Studii de muzicologie (IV), București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1968, 432 p. Volumul, care cuprinde lucrările primului Simpozion internațional de muzicologie « George Enescu », reprezintă o contribuție de înaltă ținută teoretică și unul din punctele maxime atinse în exegeza enesciană. Colaborează: Ion Dumitrescu, Virgil Brădățeanu, Zeno Vancea, Claude Rostand, Tudor Ciortea, Erich Schenk, Vasile Tomescu, Ștefan Niculescu, Romeo Ghircoiașiu, Irving Lowens, Sigismund Toduță, M. C. Druskin, Ada Brumar, Dimitr Zenghinov, Adrian Rațiu, Gheorghe Firca, Wilhelm G. Berger, Jiří Vysloužil, Octavian Lazăr Cosma, Boris Kotliarov, George Manoliu, Clemansa Firca, Cornel Țăranu, Alfred Hoffman, Gheorghe Costinescu, Dumitru Bughici.

C. F.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- . * . Ștefan Popescu — desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- . * . Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- . * . Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364, p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- . * . *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969*, 196 p., 41 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

Lei 25

43886