

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE
ISTORIA
ARTEI

*Seria
teatru, muzică, cinematografie*

1

TOMUL 20
1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

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

Membri: SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, GHEORGHE CIOBANU, DINA COCEA, DUMITRU FERNOAGĂ, MIHAI FLOREA, ALFRED HOFFMAN, ION PASCADI, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ZENO VANCEA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România și membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar științific de redacție: ION CAZABAN

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria teatru, muzică, cinematografie paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à **Întreprinderea ROMPRESFILATELIA**, boîte postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

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

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin **PUNCTUL DE DESFACERE** al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

Prețul unui abonament este de 50 de 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

Tomul 20

1973

Nr. 1

S U M A R

CONTRIBUȚII ROMÂNE LA ESTETICA TEATRULUI ȘI MUZICII

CLEMANSĂ LILIANA FIRCA,	<i>Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească</i>	3
LILIANA ȚOPA, ION CAZABAN,	<i>Alice Voinescu. Dinamica eticului și esteticului în teatru</i> <i>Poziții estetice în teatrul românesc la sfârșitul primului război</i> <i>mondial</i>	11 19
ANCA JALOBEANU,	<i>Logica voinței formatoare în estetica lui Dimitrie Cuclin..</i>	27

S T U D I I

ION CANTACUZINO,	<i>Opera lui I. L. Caragiale pe ecran</i>	33
B. T. RÎPEANU,	<i>Publicistica cinematografică românească a deceniului al</i> <i>patrulea — teren al confruntărilor ideologice, oglindă a</i> <i>contradicțiilor sociale și politice ale epocii</i>	43
PAVEL CÂMPEANU,	<i>Un limbaj criptic: titlurile</i>	51
C. STIHI-BOOS,	<i>Aspecte ale receptării și analizării muzicii și a situației</i> <i>compozitorului la Thomas Mann, Franz Werfel și Romain</i> <i>Rolland</i>	69

C E R C E T Ă R I, N O T E Ș I D O C U M E N T E

GEORGE FRANGA, DAN SMĂNTĂNESCU,	<i>Iancu Văcărescu, dirigitor al teatrului de la « Cișmeaua roșie»</i> <i>Contribuții documentare asupra începuturilor teatrului liric</i> <i>francez și italian în Țara Românească</i>	75 77
IOAN CIUREA, ION V. BOERIU,	<i>Vasile Goldiș și mișcarea teatrală românească din Transilvania</i> <i>Turneele lui I.D. Ionescu la Brașov și Sibiu în anii 1872—</i> <i>1873</i>	82 83
IANCA STAICOVICI,	<i>George Enescu în lumina cronicilor lui Eduard Caudella</i>	88

RECENZII ȘI NOTE DE LECTURĂ

<i>Pagini din istoria gândirii teatrale românești</i> (MIHAI FLOREA)	95
VALENTIN SILVESTRU, <i>Spectacole în cerneală</i> (ANA MARIA POPESCU).....	96
BORIS DE SCHLOEZER, MARINA SCRIABINE, <i>Problèmes de la musique moderne</i> ; M. MIHAILOV, <i>Skriabin</i> (C. STIH-BOOS)	97
LIVIU COMES, <i>Melodica palestriniană</i> (ASTRID TUFESCU)	101
D. I. SUCHIANU și CONSTANTIN POPESCU, <i>Filme de neuitat</i> ; RADU COSAȘU, <i>Viața în filmele de cinema</i> (OLTEEA VASILESCU)	102
<i>Bibliografie</i> (Teatru, Muzică, Cinema)	105

REZONANȚE ALE ESTETICII EXPRESIONISMULUI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ*

CLEMANSĂ LILIANA FIRCA

Intr-un precedent articol consacrat acestei teme, am întreprins o cercetare a modului și a măsurii în care componistica românească și-a însușit — adaptându-le finalităților ei imediate, de realizare a sintezei elementului tradițional autohton cu cel modern universal — acuitatea de exprimare și un anumit extremism al modalităților muzicale, impuse ca *expresioniste* de către arta europeană, inclusiv muzicală, a primului pătrar de secol. Necesități sistematice ne-au obligat acolo la o circumscriere, din punct de vedere fenomenologic și istoric, a problematicii expresionismului muzical în general și a celui românesc în special. Față de realitatea complexă și de eterogenitatea fenomenelor susceptibile a fi cuprinse în numitul curent și, mai ales, față de flagrantele nepotriviri dintre definițiile și punctele de vedere care s-au emis cu privire la expresionismul muzical¹, ne-am găsit în situația de a trasa o linie de compromis între implicațiile propriu-zis estetice și morfologice pe de o parte, și cele psihosociologice pe de alta, proprii viziunii expresioniste; unificator al acestor implicații, elementul de violență, de șoc, al unui așa numit « expresionism (muzical) radical »² a fost acela în baza căruia o accepție foarte generală a expresionismului muzical s-a evidențiat în paginile studiului nostru, și anume tocmai accepția de artă promoatoare a acuității « sentimentului », a *expresiei* paroxistice, fie aceasta subiectiv sau obiectiv, existențial sau decorativ înțeleasă; este de altfel accepția de cea mai largă circulație, precumpănitor psihologizantă, a expresionismului în genere, pe care au acreditat-o ca atare în special artele cuvântului și ale imaginii, dar care ni se pare tocmai de aceea întrucîtva riscată, prin faptul că favorizează interpretarea expresionismului muzical ca un expresionism *de analogie* sau *de contaminare* — și aceasta exclusiv în ceea ce privește tonusul — cu expresionismul literar sau plastic.

Sînt motivele care ne îndeamnă la o reexaminare a însuși fondului noțiunii și deci la un nou tur de orizont asupra expresionismului muzical european, util nu numai determinării teoretice clare și ferme a sensurilor, modalităților, aspectelor de perspectivă etc. ale curentului în genere, ci, de asemenea, ca și în precedentul nostru studiu, unei optime

* Textul de față reprezintă continuarea studiului cu același nume, apărut în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie tom 17, 1970, nr. 2, p. 179—186.

¹ Ne mulțumim a cita aci doar punctul de vedere după care expresionismul ar reprezenta o exclusivă și univocă tendință de respingere a « programului » în muzică și de reîntoarcere la « muzica pură » — tendință la care s-ar alia, în consecință, atit serialiștii cît și Paul Hindemiths-a (cf. *Encyclopédie de la musique Fasquelle*, Paris, 1958, art. *Expressionnisme*) — punctul de vedere al lui René Leibowitz, după care un expresionism muzical ar fi cvasi-inexistent și după care « în special activitățile nemuzicale » ale dodecafoniștilor vienezi ar dovedi « afinitățile <lor> expresioniste »

(cf. R«ené» L«eibowitz», *Expressionnisme*, în *Larousse de la musique*, Paris, 1957), în sfîrșit, definiția mai completă și în multe privințe mai conformă specificității estetic-muzicale a fenomenului, din lexiconul Riemann (ed. XII, 1967), după care expresionismul — ilustrat prin dodecafoniști, Bartok, Hindemith, Honegger, Stravinski (din 1911) — ar reprezenta încercarea, axată pe un program, de « rupere cu tradițiile și de pătrundere, cu ajutorul formelor și mijloacelor revoluționare de expresie, în subconștient, irațional, transcendent » (promovîndu-se astfel abstractul muzical, constructivismul, simbolică, grotescul, caricaturalul).

² Siegfried Borris, *Historische Entwicklungslinien der neuen Musik*, în *Stilkriterien der neuen Musik*, 1, Berlin, 1961.

delimitări în raport cu fenomenul expresionist european, a ramificațiilor și rezonanțelor acestuia în muzica românească.

★

Evident, implicația literară a unei mari părți a operelor muzicale expresioniste reprezintă un dat de care nu se poate face abstracție. O zonă importantă a creației celei de a doua școli vieneze cuprinde lucrări compuse pe texte poetice sau dramatice expresioniste și care tind să traducă muzical emotivitatea exacerbată a acestora. Un « expresionism < muzical > axat pe intenția „psihologică”³ și apelînd în acest scop la explicitarea literară sau chiar programatică face prin urmare parte integrantă din mișcare. El apare, în creația lui Schönberg și a lui Alban Berg, ca o supralicitare a exprimării muzicale subiective, de moștenire romantică, ca o tentativă de atingere a limitelor extreme ale acestei exprimări, în sensul de a face mai izbitor «strigătul... eului biciuit»⁴ și mai elocvente «marile gesticulări»⁵, acea «supremă realizare a eului pe registrul intensității»⁶, tipic expresioniste. Pe de altă parte, «barbarismul» pe care Stravinski l-a profesat de pe pozițiile unei estetici antiromantice, potrivnică exprimării de sine, nu se poate sustrage totuși determinării sale ca artă expresionistă, între altele tocmai datorită faptului că prin *programul* ei, inspirat de mitologia și ritualurile primitive, muzica era sortită a se înscrie în climatul de violență, de exaltare, de «supraîncălzire» — după expresia lui Worringer — al expresionismului.

Ni se pare însă că nici afinitățile de climat emoțional ale muzicii cu un text sau cu un subtext expresionist (aspect atît de expus teoretizărilor facile și care a și făcut de altfel, în chip aproape excedant, obiectul studiilor întreprinse în această direcție) și nici analogiile de procedee artistice expresioniste inter-arte — capitole ce nu pot rămîne, firește, în afara unei investigații exegetice a expresionismului muzical — nu sînt de natură a revela specificitatea pur muzicală a fenomenului componistic expresionist. Această specificitate există. Ne preocupă aci tocmai revelarea ei, tocmai clarificarea unui plan al strictelor determinări estetice-muzicale ale expresionismului muzical, a unui plan care sublimează deci psihologicul⁷ și pe care marile direcții expresioniste din componistica europeană îl presupun cu necesitate. Ceea ce numim *specificitate* — și pînă la un punct și *cauzalitate* — *intrinsec muzicală* a fenomenului componistic expresionist, departe de a le exclude pe cele de ordin general artistic, psihologic, social etc., le interferează la nivele diferite, dar rămîn totuși elementele fără de care nu s-ar putea vorbi despre o autonomie estetică a fenomenului în cauză. La dezvoltarea acestei autonomii obligă înseși cazurile de... reducere sau de relativizare a ei din componistica românească, cazuri care se pot proiecta astfel pe un fond de veritate istorică și estetică, și a căror particularizare în raport cu planul universal devine cu atît mai clară.

Am pomenit doar în treacăt, în studiul nostru precedent, că expresionismul muzical se înfățișează drept revelatorul prin excelență al procesului de *alienare a figurativului muzical*⁸, proces deschis încă din impresionism și care va însoți întreaga dezvoltare a muzicii secolului al XX-lea. Folosim expresia «figurativ muzical» în temeiul echivalenței *motiv figurativ plastic-tematism muzical* — echivalență stabilită, desigur, cu conștiința deosebirilor funciare ce există între modalitățile de reprezentare proprii artelor plastice și muzicii —, și aceasta, întrucît ni se pare că în jurul alternativei fundamentale:

a «îngroșă» hipertrofic reprezentarea figurativă pentru a potența astfel expresia — pînă la o transcendere a motivului — sau, dimpotrivă, a sublima motivul, a-l abstractiza sau chiar a-l aboli, pentru a elibera astfel total expresia

gravitează contradictoriile, antagonicele chiar, manifestări de artă expresionistă, atît în domeniul plasticii cît și în muzică.

³ Doru Popovici, *Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză*, în *Muzica*, XX, nr. 4, aprilie 1970, p. 15.

⁴ Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, trad. de Bucur Stănescu, București, 1970, p. 282.

⁵ *Ibidem*, p. 283.

⁶ *Ibidem*, p. 282.

⁷ Th. W. Adorno sublimează psihologicul, nu însă în

direcția esteticului muzical, ci în aceea a conceptului estetic pur.

⁸ Sub o formă abreviată și în cadrul unei tematici mai generale privind limbajul muzical din secolul XX, am atins problemele acestei «alienări a figurativului muzical» și în studiul *Modalități inedite generatoare de noi forme de expresie în muzică* (în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 19, 1972, nr. 1, p. 27).

Este interesant că în referirile sale la expresionism, Tudor Vianu înlătură cu totul din orizontul plastic al acestuia reprezentările figurative. Determinarea mai ales a unui sens estetic generic al expresionismului și nu atât a ipostazelor sale concret-istorice preocupă desigur pe teoretician, atunci când relevă ca definitorie pentru expresionismul plastic năzuința către «o artă fără motiv», contingentă celei muzicale: «... în mișcarea artistică mai nouă – remarcă Vianu – a fost adeseori întreținută veleitatea de a elimina motivul, făcând ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparență, fără intermediul lui... Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan, cu cerința lui de a elimina subiectul, anecdota sau ori ce formă naturală, pentru a nu reține decât forme și tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creației muzicale, arta care se poate lipsi mai ușor de motiv»⁹. Citatul ar putea conduce la deconcertanta concluzie a nonsensului unui expresionism muzical, atîta timp cît convingerea asupra limbajului abstract și prin definiție *nefigurativ în raport cu plastica* al muzicii reduce la absurd încercarea de a plasa, tocmai în hotarele acesteia din urmă, conceptul de «artă fără motiv». În realitate însă, unul dintre cele mai importante indicii ale apartenenței la expresionism a noii triade vieneze l-a constituit, credem, tocmai faptul că, prin suspendarea tonalității care conferea inteligibilitate *figurativă* – chiar dacă în abstract realizată – tematicului, muzica a pășit implicit la dizolvarea reprezentărilor ei figurative. «Tematismul serial» al muzicii lui Schönberg reprezintă, în fond, un tematism alienat sub raportul explicității sale figurative: suspendînd tonalitatea și absolutizînd în melodie principiul seriei de intervale, Schönberg rămîne într-adevăr – și în ciuda aspectului de «ultratematizare» pe care aceste soluții îl comportă – inițiatorul dizolvării desenului tematic, în tocmai sensul anulării acelor factori – cum sînt forța polarizantă a centrului și dialectica relațiilor tonale, sensul modulațiilor etc. – care asigură laolaltă ceea ce am numit *explicitatea figurativă* a tematicii de tip tonal.

Preluînd «latura intelectuală și radicalizantă a artei lui Schönberg»¹⁰, în sensul dezvoltării și extinderii tehnicii serializării, Webern desființează înseși «dimensiunile» muzicale tradiționale, respectiv orizontalitatea melodică-polifonică și verticalitatea armonică, dimensiuni care, alături de tonalitate și în cele din urmă dependente de ea, accentuaseră și consolidaseră *corporalitatea motivică* a muzicii create cel puțin de la Renaștere încoace¹¹. Prin arta lui Webern, expresionismul școlii dodecafonică vieneze s-a realizat, putem spune, în ipostaza legăturii nemediate dintre materie și expresie sau a ceea ce H. Hollander numea «das völlige Geistwerden des Stofflichen»¹². Extrema rigoare constructivă weberniană aplicată unui material în mare parte disociat în elementele lui primare – înălțimi, timbruri, intensități muzicale «pure» – țintește într-adevăr degajarea spiritualității potențiale a materiei sonore astfel disociate; la antipodul muzicii de conglomerate sonore a lui Varèse dar comportînd un asemănător contact al creatorului cu realitatea în sine a materiei sonore și vizînd o asemănătoare îndreptare a conștiinței receptoare către această realitate, pointilismul webernian conferă nu structuralitate motivică ci fenomenalitate «emanației» de energie, de «expresie», a materialului sonor, virtuților lui intrinsece de influențare a psihicului.

Exponenți – în ciuda izbitoarelor deosebiri de stil și poetică dintre creațiile lor – ai aceleiași «voințe de expresie suprapersonală»¹³, Schönberg și Webern reprezintă, cel dintîi, faza dinamică, de încordare și efervescență a expresionismului muzical vienez, faza romantică a însuși efortului «ieșirii din sine», cu psihologismul ei exaltat și cu exhibările muzical-literare ale motivelor acestuia, iar cel de al doilea, faza purificării de rezidii romantice și a pășirii nete în «supraindividualul» (Worringer) încă echivoc la Schönberg, faza de implicită

⁹ Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968, cap. *Formă și conținut*, p. 87–88.

¹⁰ Hans Hollander, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln, 1967, p. 76.

¹¹ Melodicul a evoluat către tematic, deci către reprezentarea figurativă, numai începînd din momentul constituirii sale ca argument al construcțiilor polifonice iar apoi ca

urmare a însoțirilor sale cu armonia. În ambele situații, participarea temei, ca unitate arhitectonică, la configurarea formelor muzicale tradiționale (fugă, sonată etc.) a determinat o și mai puternică reliefare a ei ca desen, o accentuare a caracterului ei de «motiv figurativ».

¹² Hans Hollander, *op. cit.*, p. 77.

¹³ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 281.

stabilizare și clarificare stilistică – în formula pointillistă – a aceluiași tip de expresionism muzical.

Am mai avut prilejul să remarcăm¹⁴ că, situate antitetic față de atematismul serial, reliefa ostentativă a motivelor – realizată între altele și prin repetarea lor cvasiautomată –, caracterul frust al acestora precum și empirismul deliberat al juxtapunerii lor, din operele cu argument programatic străvechi-folcloric sau de mitologie primitivă ale lui Stravinski, reprezintă tot atâtea modalități de hiperpotențare a expresiei ca efect al îngroșării și totodată al elementarității «figurii» tematice. Esența expresionistă a muzicii lui Stravinski rezidă, așadar, în faptul că jetul expresiei transcede contururile motivului. Este determinarea estetică în care se înscrie și caricatura (ideea că aceasta reprezintă «forma populară și spontană a expresionismului») a devenit de altfel aproape un postulat), dar firește că nu la nivelul de șarjă stilistică al «caricaturii muzicale» stravinskiene, ci la nivelul viziunii muzicale integrale, estetic-constructive, a compozitorului, în însuși modul său de «a gândi» muzica își află originea și explicația această emanație expresivă paratematică; fenomenul se înfăptuiește nu numai în sensul iruperilor de forță telurică din creații ca *Sacre du printemps*, ci și în acela al unei sugestivități complexe, al unor supra-semnificații expresive, ce se nasc ca efect al «colajelor» de structuri tematice, a căror rațiune de a fi nu o mai constituie desenul tematic ca atare, ci modalitatea însăși a alăturării. Într-adevăr, specificul eteromorf al muzicii stravinskiene, voita bruscare a continuității dintre motivele, episoadele etc. puternic diferențiate fizionomic și caracteriologic, precum și, pe de altă parte, eterogenitatea contextelor din care acestea au fost «smulse» (ne gândim, de pildă, la un opus ca *Histoire du soldat*) sînt într-o mare măsură responsabile de violența cu care expresia este propulsată în afara structurii sau de ceea ce, cu o nuanță suprarealistă, am numi o detașare, o înstrăinare a expresiei de propria ei structură. Se poate susține așadar, nu numai că în arta lui Stravinski intenția de gratuitate proclamată de compozitor este anulată de acuitatea modului de exprimare, ci, ca o implicație suprarealistă, cum arătam, a expresionismului stravinskian, și faptul că «arta ca joc» intenționată de acest creator este de fapt joc între aparența figurativă, voit rudimentară și eterogenă, a muzicii și cea «sugestivitate complexă» ce pulsează în substratul ei și pe care o decide în ultimă instanță modalitatea asociativă – formativă ca și de receptare – (modalitate comportînd și amintitele «distrugerii» de contexte) a acestei muzici.

★

Implicînd de această dată numeroase aspecte de opoziție și mai puține (cît și mai voalate) analogii față de realitatea românească, cele expuse pînă aci cu privire la fundamentele estetice *specifice* ale expresionismului muzical occidental, departe de a constitui o digresiune, sînt – credem – cu atît mai mult în măsură să ofere, prin raportarea lor la situația muzicii noastre, argumente de fond în sprijinul următoarelor două mari idei (care sintetizează, de fapt, observațiile și tezele cu caracter analitic din prima parte a studiului nostru):

a) Componistica românească de amprentă expresionistă a ocolit incompatibilitatea dintre problematica alienării figurativului muzical și efortul creării unui tip original, extrem de organic structurat, de «figurativ muzical» (în speță, a tematicii muzicale naționale moderne) – efort generalizat în condițiile de avînt al ideologiei estetice naționale din perioada interbelică –, prin deplasarea acestei problematice de pe planul comandamentelor estetice pe acela al limbajului artistic și prin atenuarea acuității ei, ca efect al însăși acestei deplasări; limita disoluției tematicului nu este niciodată atinsă în distorsiunile, în deformările care îi sînt impuse în operele de intenție comic- sau tragic-grotescă ce acoperă – mai ales primele – o zonă majoră a manifestărilor expresioniste din muzica românească.

b) Urmînd năzuinței firești a mișcării componistice românești de a se defini și a se afirma pe toate căile (inclusiv pe căile, adiacente celor pur muzicale, ale programatismului), rațiunea estetică a operelor este fie una funciarmamente marcată de literar și social, fie una care, transgresînd argumentul literar, sondează – ca în cazul, poate unic, al lui Enescu –

¹⁴ În: Clemansa Liliana Firca, *op. cit.* (v. nota 8).

adîncurile de elementaritate ale spiritualității românești și poartă prin aceasta însemnele unei tendințe spre absolut, ale esențialității.

Dacă din motivele arătate, în muzica românească de contingentă expresionistă, o pură fenomenalitate muzicală nu apare decît la nivelul limbajului, estetica acestei muzici constituindu-se îndeobște în strînsă conexiune cu un paramuzical generat de realitățile social-culturale și spirituale ale mediului românesc interbelic, este întru totul firesc ca, atît într-o recapitulare cît și într-o continuare a investigărilor noastre pe terenul propus, să încercăm a discerne modul în care, tocmai ca efect al interferenței planului paramuzical cu cel muzical, operele în cauză ajung să particularizeze din punct de vedere supramorfologic, estetic, conceptul de expresionism.

Desigur că, în virtutea unei stări de lucruri moștenită din romantism, interferența cea mai vădit «operantă» atît din punctul de vedere al creatorului cît și din acela al auditorului este aceea presupusă de către programatismul muzical și, în general, de către relațiile muzică – subiect (cu sau fără implicarea unui text) literar. Ni se pare însă că tocmai în mecanismul intim al acestor relații expresionismul aduce modificări importante. Nu intră în obiectivele studiului de față de a investiga din nou, pentru lămurirea acestei probleme, întreaga arie a expresionismului muzical. Dintre cele două ramuri, anterior analizate, ale curentului, și anume cea abstractă, atematică și cea tematică, «figurativă», numai ultima fiind cea îmbrățișată de către componistica românească interbelică, asupra acesteia, și cu precădere asupra subspeciei ei parodice, caricaturale – subspecie prin excelență «autohtonizată» – vom întreprinde aci cercetarea noilor raporturi dintre muzical și literar.

Una din deosebirile esențiale dintre expresionismul muzical figurativ și cel nonfigurativ, care se reflectă și asupra domeniului relațiilor muzică-idee literară, constă în faptul că în timp ce ultimul, potrivit cunoscutei «estetici a evitării», înlătură cu intransigență din cîmpul creației «obișnuințele», a percepțiile, normele tehnice și de expresie consacrate de tradiții, cel dintîi apelează, dimpotrivă, în mod frecvent la reprezentări muzicale și chiar muzical-poetice pre-constituite, pre-structurate (împrumutate, de pildă, din muzicile de gen), reprezentări sedimentate în fondul apercceptiv și utilizate deliberat ca elemente de referință. Tălmăcirea sau cel puțin nuanțarea muzicală expresionistă dată, prin intermediul acestor reprezentări pre-structurate, unui subiect (sau text) literar (care în sine poate fi sau nu expresionist) este rezultatul unor procese a căror schemă, perfect identificabilă în compozițiile românești ce «literaturizează» în sens caricatural, grotesc (cazul creațiilor lui Lazăr, Jora, Rogalski, discutate în prima parte a acestui studiu și al căror grup se completează cu compozițiile de aceeași categorie ale lui Paul Constantinescu) sau care adoptă, mult mai rar, tonus-ul verist-tragic (*Năpasta* de Sabin Drăgoi), dobîndește totodată, în această muzică, individualizările pretinse de afirmarea specificului autohton. Procesele la care ne referim se petrec pe de o parte între termenii trinomului

Structură muzicală – Expresie muzicală – Idee literară (Imagine poetică)

iar pe de altă parte, între o reprezentare muzicală și muzical-poetică reală și o alta «de referință», virtuală, reprezentări care se suprapun și se confruntă în substanța uneia și aceleiași opere.

La o examinare analitică a fenomenului pot fi stabilite următoarele:

a) Dislocări fie ale unor *unități pre-constituite* (citate sau cvasi citate muzicale), fie ale unor *tipuri* muzicale – și totodată muzical-poetice – din contextele lor originare.

I.

b) Exaltarea «deformatoare», exacerbantă, în cadrul acestor «morfeme» sau tipuri muzicale – și totodată muzical-poetice –, a elementelor de structură muzicală.

Intonațiile de bocet și cele de marș funebru de fanfară prezente în schița simfonică *Înmormîntare la Pătrunjel* de Th. Rogalski, fragmentul de doină, cîntecul de mahala sub formă de citat sau semnalele de goarnă militară utilizate în cele trei caricaturi muzicale *Din cătănie* de Paul Constantinescu¹⁵, muzicile de proveniență eterogenă cu care același compozitor operează în *O noapte furtunoasă* (de la «cîntecele de lume» ale lui Anton Pann și, în general,

¹⁵ O funcție expresivă similară va fi rezervată de compozitor muzicii de gen în ciclul *Șapte cîntece din «Ulița noastră»*

(1959).

de la melosul orientalizant neolin sau de sursă mai veche, laic sau psaltic, pînă la motive populare de joc, de țiitură sau chiar de recitativ de baladă — ce transfigurează uneori în spirit autohton recitativul buf rossinian — și pînă la împrumuturi din repertoriul ușor — *triviale Musik* — al epocii) reprezintă tot atîtea tipuri sau morfeme muzicale desprinse, izolate de contextele lor structural-expresive și muzical-poetice originare. Am analizat în prima parte a studiului nostru hiperpotențările de limbaj ce au loc în aceste creații, în directă conexiune cu finalitatea lor expresivă. Procedeele de hiperpotențare și «deformare» a structurii sînt însă uneori de mai mică importanță în realizarea legăturii muzicii cu ideea literară decît însăși amintita operație de dislocare. În *O noapte furtunoasă*, de pildă, înaintea supralicitărilor caricaturale ale structurii muzicale, scoaterea diferitelor muzici «de referință» din cadrul și din rosturile lor structural-expresive originare și plasarea lor în contextul dramatic caragialesc, perturbările aduse, așadar, virtuților lor funcționale inițiale sînt acelea datorită cărora se ajunge la situația oarecum paradoxală prin care ideea piesei dramatice este servită muzical cu prețul înstrăinării (*Verfremdung*) pînă la un punct a muzicii de un prototip «de referință»¹⁶. Înstrăinare ce are ca efect, aci, nu anxietatea — ca tipic tonus expresionist — ci comicul satirizant și burlesc¹⁷. În *Năpasta* de Sabin Drăgoi, tragicul e sporit și dobîndește o rezonanță aparte datorită folosirii predominante, în contrast flagrant, uneori, cu situațiile dramatice, a tematicii de colind.

- c). Conflictul latent ce ia naștere, în lăuntru operei, între o stare muzicală și poetică creată și o alta — subiacentă ei — de referință se poate accentua la nivelul pur muzical, între *structura* și *expresia* muzicală. Dacă pînă la un punct expresia «se solidarizează», în chip firesc, cu propria ei structură, urmînd sensul exacerbat (deformator) imprimat acesteia din urmă, ea se poate, concomitent, și desolidariza sau emancipa de structură, poate dobîndi o autonomie relativă în raport cu structura, în măsura în care aceasta din urmă conservă — în ciuda «violentații» ei și uneori datorită faptului că a fost numai dislocată fără a fi îngroșată — «amintirea» contextului structural și implicit expresiv-structural inițial. Se creează în aceste cazuri echivocurile tragi-comice, de solemnitate și ridicol etc., tipice grotescului și parodiei.

Relativ frecvente în peisajul componistic românesc, paginile de parodie și de «burlesc muzical» vădesc din partea autorilor lor un mod întrucîtva detașat și lucid — un mod lipsit în ori ce caz, cum am mai arătat, de acuitate «existențială», de o radicalitate a viziunii și a limbajului — de a concepe echivocul de reprezentări muzical-poetice la care ne-am referit. Tangențele cu expresionismul ale unor atare producții — ce comportă, în plus, intenții de descriptivism muzical, de realizare a ineditului și a savorii «umoristice» a imagisticii muzicale — pot fi desigur puse la îndoială de către simțul comun. Socotim însă că, de pildă, exaltarea exotismelor și arhaismelor muzicale antonpannești dintr-o creație ca *Isarlik* (după I. Barbu), poemul burlesc pentru voce și orchestră de suflători cu pian de Paul Constantinescu, nu este doar generatoare de valori descriptiv-ilustrative, ci face sesizabil, deopotrivă, un tipic *complex expresionist de înstrăinare*, izvorît din conștiința — poate latentă, obscură — a pierderii accesului la lumile și la spiritualitățile evocate (dispoziție proprie și unor lucrări stravinskiene, și care se opune convingerii romantice și impresioniste în posibilitatea retrăirii realităților altor timpuri și locuri).

Oricît de temerară ar părea situarea în sferă expresionistă a unor laturi ale gîndirii componistice enesciene, ea ni se impune, tocmai ca o confirmare a celor susținute aci cu privire la specificitatea structural-estetică a expresionismului muzical.

¹⁶ Raporturile structurale și de sens ale muzicii cu textul piesei lui I. L. Caragiale au fost analizate cu minuțiozitate și discernămint de Lucia-Monica Alexandrescu, în studiul *Transformarea unui text în partitură: «O noapte furtunoasă» de Paul Constantinescu*, comunicare la sesiunea științifică organizată de Sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, decembrie 1969.

¹⁷ Semnificativă pentru o anumită înclinație a lui Paul Constantinescu spre reprezentarea artistică de nuanță grotescă, tragi-comică, cu accente de protest social, ni se pare prezența acestor trăsături în încercările poetice de tinerete ale compozitorului, a căror imagistică și tonus le amintesc întrucîtva pe acelea ale song-ului brechtian.

Legătura cu literarul nu poate fi omisă nici în aprecierea dimensiunii expresioniste a muzicii lui Enescu. Nu este întâmplător că această dimensiune s-a afirmat sau a tins să se afirme în lucrări care transpun în muzică teme de mit sau legendă. Muzica transcede însă planul literar atunci când, în raport cu libretul la *Oedip* sau cu cel al proiectatului oratoriu *Strigoii*¹⁸, sau chiar în raport cu indicațiile literare și cu sumarul text poetic din *Vox Maris*, ea nu rămîne un comentator al literii textului, ci revelează și intensifică valențele, sugestiile, sensurile ascunse ale acestuia, dezvăluie și individualizează potențialul unei tematici ce comportă afinități subterane cu lumea de reprezentări a expresionismului, cu predilecțiile acestuia pentru elementaritate și teluric, pentru fantastic și pentru trecutul mitic, pentru originarul natural și legendar¹⁹. (Este interesant de notat că epoca creării lui *Oedip* și a concepției *Strigoilor* coincide cu momentul românesc de maximă eflorescență, în literatură, a expresionismului).

Concludente pentru această potențare în sens expresionist a textului literar par, la prima vedere, în cazul exemplar al lui *Oedip*, numai momentele de violență ale discursului, de exaltare întrucîtva naturalistă a expresiei muzicale în scenele de culminație dramatică (dialogul Sfinxului cu Oedip și moartea Sfinxului, scena orbirii lui Oedip, lamentațiile poporului din scena ciumei), sau, de pildă, «hipercromatizările» semnalate în *Strigoii* (cf. C. Țăranu, *op. cit.*). În ce ne privește, înclinăm a integra această modalitate expresionistă psihologizantă într-un context de esențialitate estetică, pe care îl definesc, și de această dată, cele două laturi conexe: nu numai incontestabila problematică a alienării motivicii muzicale — recte, a hiperpotențărilor structural-expresive —, ci, mai presus de aceasta, ansamblul de procese și fenomene implicate de ceea ce am numit *complexul expresionist de înstrăinare*.

Privită în această lumină, prezența — dominantă în toate lucrările enesciene citate — a vocii umane apare simptomatică nu numai în virtutea faptului că, purtător prin definiție al unui mesaj muzical-literar, acest «instrument» este folosit spre a imprima discursului, prin intonații neobișnuite, un spor de acuitate; intonațiile și efectele speciale atribuite vocii (sferturi de ton, *glissando*, *Sprechgesang*, parlat, strigăt etc.) sînt totodată acelea care conferă părților vocale — recitative, *arioso*, *Sprechgesang* — calitatea unor *structuri deranjate*, înstrăinate sonor și ca semnificație atît față de vorbire cît și față de muzică, răsfrîngînd zone incerte și incontrollabile, transcriind direct — asemeni unor adevărate «psihograme» — reacțiile și impulsurile psihice.

Sugestiile pe care arhaicul mitic le-a transmis muzicii lui Enescu nu sînt de fel... arhaizante (cum au fost uneori calificate), ci, pe de o parte, de abordare a originarului, de regăsire a forței și sensului unor străvechi realități concret-muzicale și spirituale, iar pe de altă parte, de angajare a muzicii și a creatorului ei, într-un încordat dialog cu aceste realități imemoriale. Sînt lucruri ce se revelează chiar la o examinare a planului strict structural al muzicii și este suficient, pentru a le evidenția, să ne referim la aspectul modal, care individualizează într-o atît de mare măsură factura și poetica muzicală a lui *Oedip* (ca și a *Strigoilor*, după C. Țăranu). Recurgerea la modal reprezintă într-adevăr, în aceste creații, o referire la un «ce» genuin, la un principiu structural și expresiv original²⁰, și nu la ipostazele din muzica populară ale acestuia — oricît de arhaice ele înșile și oricît de esențializate de compozitor — ca în *Sonata a III-a pentru pian și vioară* sau ca în alte creații enesciene de inspirație folclorică²¹. Este un principiu întrucîtva «stihial» — pentru a folosi consacratul concept al lui Blaga —, plutind peste timpuri și pierzîndu-se în timp ca și mitul, găsind desigur ecou în sensibilitatea antică — deși nicidecum identificabil cu organizatul și

¹⁸ Schița ineditului poem vocal-sinfonic — oratoriu *Strigoii*, după Mihail Eminescu, de George Enescu a făcut obiectul unei descrieri analitice a lui Cornel Țăranu, în articolul *Un poem simfonic inedit de George Enescu (România literară, 30 septembrie 1971)*, text dezvoltat și completat cu exemple muzicale de către același autor, și publicat sub titlul *Enescu în lumina unei partituri necunoscute: «Strigoii» după C. Țăranu*, în revista *Muzica*, nr. 1, 1972. Aflat în prezent la C. Țăranu, manuscrisul partituri nu ne-a stat la îndemînă, motiv pentru care puținele referiri făcute în prezenta lucrare la această pagină enesciană inedită se întemeiază pe informațiile furnizate de textele citate.

¹⁹ O propensiune a compozitorului spre mitologia românească poate fi de asemenea deslușită în intențiile sale de compunere a unei opere după legenda *Mășterului Manole*.

²⁰ Intervalica modală elementară și structurile «protomodale», cum le denumește C. Țăranu (*op. cit.*), diatonica, contrastele tranșante diatonic-cromatic se impun cu tărie în *Oedip*.

²¹ Comentatele înrudiri ale modalismului din *Oedip* cu realitatea modală populară se datorează nu atît unor confluente, cît unei geneze unice, revendicării ambelor de la un același fond primar.

luminatul sistem modal elin (Enescu a respins de altfel deliberat, cum se știe, ideea pastişării modurilor antice) — dar la care sensibilitatea modernă nu mai accede decât ca la un dat virtual, printr-un efort de « imaginare », de transpunere. Aceasta este cauza pentru care în ciuda evitării, în parte conștiente, în parte instinctive, a hieratizării, printr-un organicism tonal-modal și diatonic-cromatic realizat la nivelul elaborării tehnic-stilistice a operei, stăruie totuși, în *ethos*-ul modal al muzicii din *Oedip*, o imponderabilă « depresiune » a inadaptabilității și a inapartenenței, generată tocmai de acea « distanțare a unui modern față de valorile perene »²², de dubiul subconștient al creatorului față de legități imemorabile, și care constituie — mai mult decât exacerbarile muzical-dramatice — un aspect de esență al expresionismului difuz și sublimat al operei.

Ne putem întreba de altfel, dacă « secretul » unicității aproape unanim recunoscute a muzicii din *Oedip*, al independenței limbajului și stilului ei nu rezidă finalmente tocmai în distanțarea ei față de prototipuri, față de orice puncte de referință în spațiu sau timp, într-o nostalgie și totodată într-o năzuință de surprindere și de captare a originarului, poate a acelui « ceva elementar și cosmic », a acelui « duh sau principiu universal » « care plutește stăpînitor peste toate »²³, la care se referă Blaga. Nici folclorizantă, nici neoclasică, nici paroxistic și exterior expresionistă, fără a se revendica nici de la lumea antic elină nici de la lumea folclorului românesc — deși evocîndu-le pe amîndouă —, regăsind forța universală dar adăpostind și misterul nedezechilibrat al mitului, muzica din *Oedip* constituie și o pildă elocventă a răspunsurilor pe care cultura și spiritualitatea românească le-au dat neliniștitelor întrebări ale expresionismului universal.

RÉSONANCES DE L'ESTHÉTIQUE EXPRESSIONNISTE DANS LA CRÉATION MUSICALE ROUMAINE

R é s u m é

La présente étude se propose tout d'abord d'éclaircir la notion même de l'expressionnisme musical — vu les définitions contradictoires dont elle fait l'objet — afin de pouvoir déterminer par rapport au phénomène expressionniste européen les ramifications et les résonances de celui-ci dans la musique roumaine. Considéré sous l'angle de ses données intrinsèques, l'expressionnisme musical nous apparaît comme particulièrement révélateur du processus d'aliénation du « figuratif » (dessin thématique) musical, puisque dans la musique aussi bien que dans les beaux-arts, les manifestations expressionnistes gravitent autour de l'alternative: « grossir » hypertrophiquement la représentation figurative afin d'exacerber l'expression et de parvenir de la sorte à sa transcendance au-delà du motif où, tout au contraire, « sublimer » le motif, le rendre abstrait ou même l'abolir afin d'aboutir à la libération totale de l'expression. Ce sont, selon notre opinion, les hypostases de l'expressionnisme musical correspondant à l'art de Stravinski et respectivement à celle des dodécaphonistes viennois. Vu la tendance de la musique roumaine de l'entre-deux-guerres de faire ressortir son originalité à travers des « types » thématiques d'un caractère autochtone très accusé et d'affermir encore cette spécificité en s'appuyant sur le « littéraire » (texte ou programme), les contacts des compositeurs roumains avec l'expressionnisme n'ont jamais abouti, dans leur création, ni à la dissolution thématique ni, d'autre part, à une phénoménalité expressionniste purement musicale. L'expressionnisme musical roumain s'est manifesté principalement sur le terrain de la représentation caricaturale et grotesque. C'est pourquoi les œuvres musicales en cause font recours non seulement aux modalités « déformatrices » et aux hypertrophies de la structure musicale, mais mettent aussi en évidence ce que nous appellons « un complexe expressionniste de dépaysement », résultat de l'usage délibéré qu'on fait d'unités musicales-poétiques (ou seulement musicales) séparées, disloquées de leur contexte originaire. On peut d'autant plus distinguer un tel « complexe de dépaysement » dans un cadre tragique tel celui d'*Oedipe* de Georges Enesco. Il nous semble que la réalité immémoriale du mythe a marqué cette œuvre plus profondément que par les violences dramatiques et musicales de certains moments; elle l'a marquée par des structures et des modalités d'expression éloignées de n'importe quel modèle, « troublées » (en dépit, quelque fois, de leur apparence « archaïque ») par rapport à tout prototype, par l'état forcément virtuel des principes et des valeurs originaires évoqués. Une sorte de nostalgie s'en dégage — la nostalgie du créateur moderne vis-à-vis des réalités qu'il évoque, tout en doutant, dans son subconscient, de pouvoir les atteindre — et qui constitue l'essence même de l'expressionnisme sublimé et diffus du chef-d'œuvre éneskien.

²² Gheorghe Firca, *De la neoclasicism la jazz. Interferențe între pictură și muzică*, în *România literară*, 18 februarie 1971.

²³ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, cap. *Orizont și stil*, București, 1969, p. 95, 99.

ALICE VOINESCU. DINAMICA ETICULUI ȘI ESTETICULUI ÎN TEATRU

LILIANA ȚOPA

« Ești, la urma urmelor, ceea ce ai făcut,
nu ceea ce ai gândit. . .

Nu reneg puterea gândului — o recunosc,
o proclam, o iubesc —, dar când gândul
e faptă, și numai atunci ».

(Scrisoare din 12 decembrie 1952)

In noiembrie 1913 Titu Maiorescu îi mulțumea, printr-o carte de vizită, fostei sale eleve « d-ra Alice Steriad » pentru volumul despre Kant pe care i-l trimisese¹. Lucrarea menționată constituia teza de doctorat² a unei tinere femei de 28 de ani, care studiasse filozofia întâi în țară, la Universitatea din București, apoi în Franța, la Sorbona, și în Germania, la Marburg. Maiorescu așadar (cu care-și dăduse licența), Dimitrie Onciul, C. Rădulescu-Motru, Hermann Cohen, Georges Dumas, Lévy-Bruhl, iată câțiva din prestigioșii ei profesori³. În corespondența din aceeași perioadă se revelă totodată ca o spectatoare atrasă de operă și teatru. În 1919, Alice Voinescu, între timp căsătorită (1915), publică în revista *Ideea europeană* un prim studiu despre un dramaturg: Ibsen. Peste câțiva ani, în 1923, e chemată să țină cursuri la Conservatorul de artă dramatică din București. Rămîne aici un sfert de secol. Printre cei ce se perindă în acest lung interval la conferințele ei sînt, de pildă, Emil Botta, Corina Constantinescu, Dan Nasta, Dinu Ianculescu, Mircea Șeptilici. Ultimul, încercînd o dată să definească ce a însemnat Alice Voinescu pentru acele generații de tineri, spunea: « . . . nu era un dascăl, o profesoară de „Estetică” sau de „Istoria literaturii dramatice” — așa se intitula didactic, administrativ, cursurile pe care le ținea la catedră. . . — ci un om: un om făcut numai din lumină »⁴. Această substanță luminoasă, transmisă auditorilor de ieri prin harul unei excepționale prezențe oratorice, o regăsește cititorul de astăzi intactă în pagină. Că era sub semnul luminii o dovedește de altfel și predilecția ei pentru Claudel, poet solar între toți (« Paul Claudel a însemnat o dată în viața mea. . . »⁵), ca și o mărturisire directă făcută imediat după război, în 1945: « . . . Păstrez optimismul, nevoia de credință și de soare, de lumină »⁶. Dacă orientarea generală agîin dirii ei este net spiritualistă, pornind de la ideea unei esențe divine a lumii (a făcut parte, la un moment dat, și din « grupul de la Oxford », care milita pentru un creștinism activ), înlăuntrul acestei orientări Alice Voinescu a dezvoltat o morală profund umană și o metodologie de o fină rigoare.

¹ A se vedea *Fondul Alice Voinescu*, aflat în păstrarea Mariei Ana Murnu, căreia îi mulțumesc pentru documentele furnizate. De asemenea mulțumesc Mariei Musicescu și Aurorei Nasta pentru datele și documentele oferite.

² *L'interprétation de la doctrine de Kant par l'école de Marburg . . .*, par Alice Steriad, docteur ès lettres, Paris, 1913.

³ Mai exact vorbind, proaspăta absolventă de liceu se înscrisese întâi la Facultatea de medicină, pe care însă o abandonase repede, neputînd suporta, în sala de disecție, gîstul « inuman » cu care erau azvîrlite pe masă cadavrele. La Facultatea de litere, urmasă și cursurile ținute de Pompiliu Eliade, Mihail Dragomirescu și Nicolae Iorga. De la Universitatea din București trecuse în laboratorul de psihologie experimentală al lui Bohn, la Leipzig. Lucrînd aci, are ocazia

să-i audieze pe Lipps, Lamprecht și Volkelt (care ținea un curs despre Kant). Merge și la prelegerile de psihiatrie. După o scurtă ședere la München pleacă la Paris pentru a-și da doctoratul cu Lévy-Bruhl. Ia parte și la cursurile lui Brunshwicz și Lalande. Propunîndu-și ca subiect de teză o prezentare a gîndirii lui Hermann Cohen, pleacă la Marburg pentru a-i audia prelegerile. În acest oraș « cu grădini și verdeață », cum și-l va aminti mai tîrziu, stă un an, după care se întoarce la Paris și își scrie teza.

⁴ M. Șeptilici, *Alice Voinescu*, în *România literară*, II (1969), nr. 5, ianuarie 30 (Amintiri, evocări, portrete).

⁵ Ion Biberi, *Alice Voinescu*, în volumul *Lumea de miine*, București, 1945, p. 110.

⁶ *Ibidem*, p. 100.

Față de marea ei ușurință de a se exprima oral, Alice Voinescu a scris puțin. Din cursurile ținute la Conservator: estetică generală, tragedia clasică greacă, Shakespeare, teatrul francez, teatrul german (Schiller, Goethe mai cu seamă, pentru care avea o înclinație marcată) s-au păstrat (și numai datorită unor inițiative din preajma ei) doar cel despre tragici (1940–1941) și cel despre Shakespeare (1941–1942). În 1941 îi apare volumul *Aspecte din teatrul contemporan*; în 1946, *Eschil*. În 1945–1947 face cronică dramatică pentru *Revista Fundațiilor* (comentînd, printre altele, *Macbeth*-ul cu măști al lui Ion Sava). Cu puțin înaintea morții (5 iunie 1961), încă o mai bîntuiau, de pe țărmurile elizee, vedeniile acelor mari eroi pe care-i iubise pentru omenia lor genială: Prometeu, Oreste, Hamlet, Antigona. Lor li se adresează ultimele ei pagini: *Convorbiri cu eroii tragici*, rămase neterminate.

Dacă am căuta cuvîntul-cheie care să ne întredeschidă un univers, la Alice Voinescu am găsi cuvîntul *dinamic*. Într-adevăr, nu numai frecvența lui — izbitoare —, dar mai cu seamă situarea lui într-un centru, de unde sînt cîntărite valorile morale și estetice, dau o semnificație aparte acestei noțiuni în gîndirea Alicei Voinescu. Nimic nu îi e mai străin decît imobilul, inertul, amorful. Ea nu poate considera fenomenele psihice decît în proces, în elanul lor desfășurat ori contrariat și în cristalizarea actului de voință rezultat. « Riscul ce îmbie conștiința spre faptă »⁷, iată ce o interesează. E deci firească preferința ei pentru arta dramatică, al cărei obiect e omul în cea mai acută devenire a lui, în cumpăna hotărîrii. « ... Această alegere a *voinței*, dintre toate aspectele sufletești al omului, ca aceea care îl caracterizează, denotă superioritatea dramei în intuirea naturii omenești. *Voința* dă întreaga măsură a *persoanei*... »⁸. Ieșirea din menghinea împrejurărilor printr-un act deliberat desemnează fizionomia unui om care a depășit teama, a unui erou. Conflictul dramatic creează deci « eroi, adică oameni cum e dat omul să fie »⁹. Tocmai această proiectare a personajelor neapărat în dimensiunea conștiinței, în răspunderea actului voluntar, conferă dramei acea tensiune crescîndă, care angajează, pînă la fapta eliberatoare, forțe spirituale difuze într-o singură căutare organizată. « Scena e străbătută de o axă nevăzută, care dă vieții amorfe, din parter, o rînduială și o direcție », spune Alice Voinescu în introducerea la volumul de studii din 1941, introducere pe care o începe cu fraza, lapidară ca un motto: « Teatrul este o lume: nu o lume în mic, ci o lume în esență »¹⁰.

Această lume în esență care, ca un miez luminos, stîrnește și atrage spre sine, cu o irezistibilă putere, energiile sufletești, este prin excelență o lume de ordinul dinamicului. Legea ei supremă e neîncetata devenire, infinita reluare a marilor cicluri ale vieții, lupta permanentă cu haosul pentru instaurarea unui sens uman. Actul dramatic, spune Alice Voinescu, e însuși « dinamismul conștiinței », iar acțiunea eroului dramatic e de fapt generarea conștiinței întrucît ea nu mai e o stare, ci o *mișcare creatoare*. Acest progres al cunoașterii către faptă se petrece însă în timp. Dacă o operă de artă plastică, de pildă, desființează cumva trecerea timpului printr-un prezent perpetuu, din care dispăre alternarea trecut-viitor, opera de artă dramatică implică timpul în însăși împlinirea ei imediată. *Temporalitatea* e așadar un caracter structural al dramei, dar o *temporalitate sui generis*. Timpul acțiunii dramatice, deși se înscrie în timpul fizic, are o altă calitate fiind, după expresia Alicei Voinescu, *durată vie*, sau, cu alt cuvînt, *actualitate*. Actualul, conștiința de sine trăită în generarea faptei, se confundă cu actul dramatic însuși, cuprinzînd și trecutul, adunat în potențialul voinței, și viitorul, proiectat în « dinamismul aspirației ». Drama păstrează așadar trecerea vremii în chiar plinătatea actualului, specificul artei dramatice fiind tocmai *crearea actualului*. « După cum arhitectura genială creează spațiul esențial și calitativ din mediul amorf al locului, tot astfel drama creează timp, ce nu e o succesiune de stări fragmentare de conștiință, ci o unitate dinamică a conștiinței însăși, actualitate permanentă a unei conștiințe integrale; iar dacă se vorbește de o izbîndă a dramei asupra timpului, aceasta nu trebuie înțeleasă, după cum e în celelalte arte, ca o ieșire din timp, ci ca o transfigurare a timpului »¹¹. O catedrală e dincolo de timp; o dramă « poartă în ea timpul transfigurat »¹².

⁷ Din prefața la volumul *Montaigne. Omul și opera*, București, 1936, p. 8.

⁸ *Henrik Ibsen, în Ideea europeană*, I, 1919, decembrie 14, nr. 26, p. 1.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 7.

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 10.

Alături de *actual*, care desemnează conștiința activă de sine, și pe care îl separă cu grijă de *prezent*, căruia îi dă sensul mai neutru de cadru pentru obiectul conștiinței, apare la Alice Voinescu și cuvântul *contemporan*, legat de fizionomia proprie a epocii în care trăim, semnificând deci o situație în imediatul istoric. Teatrul, spune ea, nu tolerează probleme vechi, soluționări vechi, șabloane. Numai « problema veșnică în haina contemporană » poate provoca un interes rodnic, iar în teatrul vremilor trecute întrebările fundamentale, care și astăzi așteaptă un răspuns, mereu fecunde, mereu pline de sămînța unui rost etern. « S-o naști din timpul tău — îi recomandă tinerei actrițe cu privire la Antigona —, nu din tradiție: timpul nostru o cheamă și el pe Antigona »¹³. Iată dar cîte nuanțe capătă, la Alice Voinescu, noțiunea de *timp al dramei*.

Dacă în 1919, ocupîndu-se de Ibsen, îl resimțea, prin problematica personajelor sale, ca pe un contemporan, 20 de ani mai tîrziu încercînd, într-un volum de eseuri¹⁴, să deslușească destinul și fața omului modern în teatrul ultimelor decenii, ea alege patru autori care îi par a se fi străduit mai mult în discernerea acestui destin: Wedekind, Shaw, Pirandello, Claudel. Descoperind în toți pulsul robust al aceluiași elan vital, Alice Voinescu ajunge la concluzia că adevărata dominantă a culturii din prima jumătate a veacului e « dinamismul », că problema fundamentală a epocii e *dinamica sufletească*. Investigîndu-și lumea și găsind în ea semnele unei grave crize: ruptura dintre gînd și viață, dintre mental și vital, cei patru scriitori propun, în fond, aceeași soluție: a faptei, care singură sfîșie iluzoriul, pătrunde în real, îl cunoaște și-l modifică. De la Wedekind, care în numele instinctului sănătos denunță minciuna burgheză și revendică dreptul de expansiune legitimă pentru toate puterile omenești, trecînd cu Shaw prin riscul faptei, cu Pirandello prin riscul cugetării, și pînă la afirmarea actului spiritual la Claudel, autoarea desprinde așadar pentru omul modern marea lecție a gîndului creator, a gîndului devenit acțiune.

În cursul despre tragedia greacă clasică, ținut în anul școlar 1940—1941, după ce descrie succint originile teatrului și evocă desfășurarea unei reprezentații într-un amfiteatru elin acum 2000 de ani, Alice Voinescu trece la o analiză extrem de strînsă a operelor lui Eschil, Sofocle și Euripide (partea de prezentare generală de la început, împreună cu cea despre Eschil, vor alcătui mai tîrziu, amplificate, materia unei cărți de 365 de pagini¹⁵ dedicată în întregime primului mare tragic). Pornind de la ideea că « fiecare artist nu gîndește numai prin sine ci și prin mediul său »¹⁶, ea situează pe fiecare din cei trei în ambianța socială și intelectuală a momentului istoric respectiv, găsind în ei substanța sublimată a trei etape din evoluția societății grecești: etapa eroică, bărbăția constructivă, în Eschil; echilibrul maturității, în Sofocle; începutul decadentei, în Euripide. Firește, admirația Alicei Voinescu — structură eminentemente morală, promovînd voința conștientă ca măsură a omului și ca axă a gestului liber — merge cu precădere către primii doi, și mai puțin către Euripide, pictorul retor al pasiunilor neînfrîmate. Căci Eschil și Sofocle sînt cei care, din piatra informă a mitului, au cioplit cu o daltă pură imaginea eroului dramatic, a cărui esență constă în ieșirea din « pasivitatea pămîririi » spre faptă, deci spre răspundere. În această tensiune, în strădania de a-și pricepe destinul, deci de a ieși din determinism în lumea limpezită a conștiinței și a actului deliberat, stă valoarea unică a eroului tragic grec. Prometeu, Oreste, Oedip, Antigona sînt jaloane ale acestui drum către o nouă umanitate, liberată prin rațiune de spaimele primordiale. Eschil și Sofocle devin astfel, pentru Alice Voinescu, « mari educatori ai omenirii »¹⁷. Euripide zugrăvește patimile și ravagiile lor. El se coboară în mizeria omenească, o expune, o deplînge, dar n-o luminează. Există în piesele lui un ce « de dramă burgheză — spune Alice Voinescu — iar nu de tragedie »¹⁸. Reproș discutabil, dar care marchează trecerea de la registrul eroic la cel cotidian. În Euripide, Alice Voinescu află și o scădere a « caracterului dramatic », care se definise prin « înaintare », prin « pasul spre o conștiință mai clară ». Simpla agitație psihologică, tulburarea care se închide în sine, a

¹³ *Curs de istoria literaturii dramatice. Tragedia greacă clasică*, București, 1940—1941, p. 215.

¹⁴ *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941.

¹⁵ *Eschil*, București, 1946.

¹⁶ *Curs... Tragedia greacă clasică*, p. 277.

¹⁷ *Ibidem*, p. 273.

¹⁸ *Ibidem*, p. 299.

Fedrei de pildă,¹⁹ fără a deveni izvorul unei atmosfere progresive, nu constituie, după Alice Voinescu, un adevărat caracter dramatic.

« Vă mărturisesc că Antonio este unul din cei mai mari prieteni ai mei din literatura mondială », le spunea ea studenților într-o zi din primăvara anului 1942, încheindu-și lecția despre *Neguțătorul din Veneția*¹⁹. O asemenea relație vie, directă, deloc culturală, caracteriza felul Aliciei Voinescu de a se apropia de personajele shakespeariene. Ea credea în ele ca în niște existențe mereu prezente, mereu active — cum și sînt de altminteri. Lucrul de căpetenie pe care-l relevă la Shakespeare este că prin piesele lui « curge o continuitate de neînvins: viața »²⁰, că el « descoperă dinamismul universal »²¹. Niciodată actul dramatic nu cade la el « ca un punct greu » care încheie drama, ci deschide perspective. Ceea ce-l interesează e omul în proces, omul în creștere, de la animalitate la conștiință. Dacă la un Macbeth mijirea finală a omeniei, prin moartea vitejească, se produce pe căile tulburi dar fără greș ale vitalului, la Hamlet omul nou se naște din desimea de ipoteze a gândului care, smulgînd din ele certitudinea, clarifică necunoscutul și devine acțiune; în vreme ce la Lear actul purificator este deșteptarea din egoismul părintesc prin dragostea pentru Cordelia. Cu privire la comicul shakespearian, izbucnit uneori în toiul tragediei, Alice Voinescu se întrebă: își întoarce oare Shakespeare la un moment dat privirea de la tragicul vieții, ori rîsul lui e dimpotrivă înfipt în chiar miezul ei amar, ca un leac care nu ocolește suferința ci merge drept la ea și o vindecă? Răspunsul este în acord cu întreaga ei viziune, fundamental optimistă, despre o lume în care, în cele din urmă, victoria e a luminii: rîsul lui Shakespeare are un sens eliberator, e « descărcarea totală de spaima tragică »²².

Caracteristic pentru cursurile Aliciei Voinescu este faptul că autoarea, împărtășind și comentînd o materie literară, nu uită nici o clipă cui se adresează: viitorilor *interpreți scenici*, adică unor indivizi care vor intra într-o anume relație, foarte specială, cu această materie. De aceea își pune probleme de metodă, cu privire la Shakespeare de pildă: « De 20 de ani, de cînd țin acest curs mi-am pus întrebarea: să-l tratez cronologicește sau sistematic? Și niciodată n-am procedat istoric, ci am vrut pentru voi, ca actori, să subliniez... afinitatea pe familii, aș zice, pe fizionomii, între drame »²³. Acesta era un prim plan pe care-l avea în vedere Alice Voinescu, acela al deschiderii unor căi de acces și al creării unor perspective în uriașa lume stufoasă a operei literare. Mai e însă un alt plan, mai ascuns, e universul subteran al zăcămintelor conștiinței, unde se nasc impulsurile și cresc rădăcinile viitoarelor gesturi. Acolo năzuiește Alice Voinescu să-i facă pe interpreții scenici să pătrundă, pentru a descoperi, în ei înșiși și prin ei înșiși, într-un act cu adevărat creator, nucleul întregii ramificații a unei comportări. « Aveți privilegiul — le atrage ea atenția —, creînd un personaj, să nașteți fapta aceasta nu numai din aparențe sensibile, cum o naștem noi neartiștii... Voi trebuie să creșteți faptele estetice în întregul lor, cu toate străfundurile lor... Trăiți toate aceste aparențe ca izvorînd din esența personajului... Nu vă interesează să copiați expresiuni exterioare, fără să cunoașteți și să creați interior posibilitățile care dau naștere acestor exteriorizări »²⁴. Și, revenind la rostul cursului, a acestei experiențe în comun, ea conchide: « Asta trebuie să facem aici: adîncă analiză »²⁵.

În ce constă această « adîncă analiză », așa cum o concepe Alice Voinescu? În primul rînd, în explorarea cît mai completă și mai atentă a personajului literar, pentru a găsi, într-o multitudine de trăsături și de gesturi, axa care le comandă, le proiectează în afară și le aduce mereu spre centru. « Ai o bucată de fildeș și o sculptezi. Dar va fi ea o figură artistică dacă nu va fi structurată pînă în ultima fibră? »²⁶. Chiar dacă suprimi toate detaliile unei Venus din Milo, în schema aceasta persistă o atitudine, o mișcare inițială: înscrisă în blocul ei, statuia rămîne. La fel actorul trebuie să realizeze « fapta dramatică » în esențialitatea ei și să descopere, dincolo de amănunte, structuri, așa încît, chiar dînd la o parte toate detaliile psihologice ale unui personaj, să rămînă linia fundamentală care determină și definește

¹⁹ *Curs de istoria literaturii dramatice. Shakespeare*, Bucu-rești, 1941—1942, p. 314.

²⁰ *Ibidem*, p. 162.

²¹ *Ibidem*, p. 209.

²² *Ibidem*, p. 408.

²³ *Ibidem*, p. 276.

²⁴ *Ibidem*, p. 277—278.

²⁵ *Ibidem*, p. 278.

²⁶ *Ibidem*, p. 261.

acea faptură dramatică. Actorul are de făcut « gestul etern, gestul simbol »²⁷. (Elevilor săi, vorbindu-le despre interpretarea lui Bach, Enescu le recomanda: « Păziți-vă să intrați în mica descriere. Cea mare ajunge »).

Al doilea timp al analizei propuse de Alice Voinescu este acela al lucrului cu sine, pe parcursul căruia actorul încorporează substanței sale intime reacțiile personajului. Aci se cere o aderare totală a interpretului la conștiința eroului său, la care e obligat să ajungă nu numai ca profesionist ci ca om integral. Cu privire la Prometeul lui Eschil, Alice Voinescu, meditănd la « singurătatea » — acceptată prin riscul faptei — a eroului înlănțuit, și la dificultatea exprimării scenice a unei atare singurătăți, socoate că e posibilă numai tinzând la plenitudinea sufletească, la maturitatea vârstei lui. O asemenea maturitate o *dobîndești* « privind drept în față întreaga datorie a ființei tale », de la datoriile trupești pînă la cele sufletești. « Să se ferească actorul a fi neisprăvit față de tipul ideal al vârstei sale »²⁸. În scena întîlnirii dintre Oedip și fiicele lui după orbire (Sofocle, *Oedip rege*), în gestul cu care le caută în spațiu, le pipăie conturul nevăzut, Alice Voinescu vede mai mult decît bîjbîiala unui orb: această nevoie de atingere este, după ea, prima formă a simpatiei. Felul cum își va mîngîia Oedip fiicele va face așadar să se nască în conștiința publicului găsirea nivelului esențial al umanului. Trebuie să se joace, în această atingere, toate valorile omenești, iar actorul « să devină în acel moment exemplul viu al primei trepte de umanitate »²⁹. Considerînd că esența Antigonei lui Sofocle este armonia, Alice Voinescu se întrebă cum se poate da un relief sensibil acestui rol « în plină lumină ». Trupește, răspunde ea, printr-un echilibru subtil al liniilor, al mișcărilor, al vocii; Antigona nu e nici în tensiune, nici statică. Sufletește, purificîndu-te pe tine, tinzînd activ către propria ei sferă spirituală. « E o viață la care tu, actor, trebuie să te ridici. Să-ți fie dor de ea . . . Menținîndu-te pe acel nivel al dorului, care nu e static, ci e dinamism pur, și-e din ce în ce mai dor: te transformi în izvor de apă vie, care curge tot mai bogat. . . »³⁰. Un rol e așadar un *proces continuu*, care presupune un neîncetat travaliu interior și exterior al actorului cu sine. Important este, pentru concepția Alicei Voinescu, că acest travaliu nu înseamnă simpla prelucrare scenică, oricît de aprofundată, a unor date literare, ci o angajare totală a interpretului, cu întreaga lui răspundere umană, el devenind astfel cu adevărat purtătorul unei lumi morale. « *Umlernen*: trebuie să uiți ce ai învățat », spune ea odată, numind această permanentă redescoperire, această permanentă înnoire a actorului în rol. Aproape că e de prisos a mai releva cît de modernă este gîndirea pedagogică a Alicei Voinescu și cît de mult pășea ea, acum 30 de ani, pe drumurile școlilor teatrale de astăzi care, mai toate, peste diferențele de orientare și de terminologie, încearcă același lucru: regăsirea actorului integral, readus la sursele interiorității active.

« La teatru se fac exerciții sufletești »³¹. Fraza nu se referă de astă dată la munca de elaborare a rolului, ci la relația dintre scenă și public. Alice Voinescu vede această relație ca pe un schimb atît de viu, ca pe o comuniune atît de totală, încît existența însăși a eroului dramatic îi apare condiționată de colaborarea masei de spectatori care primind, prin intermediul actorilor, lumea plăsmuită de scriitor, o răsfrînge, una și multiplă, în propria-i simțire, o ritmează, lin sau gîfilit, cu propria-i respirație, născînd-o a doua oară. « Eroul dramatic nu e pe scenă, ci se proiectează pe scenă, ca o vedenie a ceea ce se petrece în sufletul auditorului, stîrnit de cuvintele autorului »³². În această misterioasă răsturnare de oglinzi, în care nu știi bine cine pe cine privește, semnul vizibil, semnul imediat al tremurătoarelor imagini din adîncuri este actorul. Lui îi e dat să deștepte în spectator sentimentul de solidaritate, de identitate cu eroul întrupat. « El e Oreste plus fiecare dintre noi », exclamă Alice Voinescu despre virtualul interpret, « în momentul în care conștiința noastră se aprinde »³³. O combustie unică mistuie așadar laolaltă eroul literar, actorul și pe spectator, desprinzînd, din cenușa sclipitoare, o realitate nouă, calitativ diferită, o realitate în esență. « Spectatorul trebuie să trăiască în el această renaștere de pe planul naturii omenești

²⁷ *Ibidem*, p. 354.

²⁸ *Curs . . . Tragedia greacă clasică*, p. 134.

²⁹ *Ibidem*, p. 181.

³⁰ *Ibidem*, p. 213–214.

³¹ Henrik Ibsen, în *Ideea europeană*, I (1919), decembrie 14, nr. 26, p. 1.

³² *Ibidem*.

³³ *Curs . . . Tragedia greacă clasică*, p. 113.

pe planul culturii omenești »³⁴, spune Alice Voinescu, înțelegînd aci prin « cultură » faptul de conștiință, actul voinței reflexive. Implicarea spectatorului în acțiunea scenică, captarea tuturor energiilor lui în focarul dramei, iată scopul actorului. El trebuie să actualizeze, prin jocul lui, « toate puterile vitale » din spectator, să-i dezlănțuie « dinamismul cel mai elementar », pentru a extrage, din acest material primordial, « făptura cristalizată »³⁵. « ... Nu putem decît mulțumi cu recunoștință artiștilor care îndrăznesc să înfrunte liniștita securitate a conștiinței publicului cu spectacole ca *Henric al IV-lea* », spune ea în cronică scrisă cu ocazia punerii în scenă a acestei capodopere pirandelliene³⁶. Toate căile ne duc așadar, în scrierile Alicei Voinescu, la același concept al unui teatru care înseamnă ardere, proces, devenire, un teatru care se refuză ca divertisment și nu se acceptă decît ca participare la destinul conștiinței. « Poezie se cere actorilor, nu afectarea simțurilor spectatorilor »³⁷, poezie, adică prezență sensibilă, activă, în circuitul de forțe al universului și revelarea posibilităților lui sensuri omenești. « Dacă sînteți în stare să fiți creatori de poezie — se adresează Alice Voinescu actorilor —, cînd jucați dați răspuns publicului: te chinuie soarta, dar e un chip de a o înfrînge, și anume prin frumusețe. Dar ca să crezi această frumusețe trebuie să devii om, căci frumusețea aceasta, care-ți poate tămădui spaima vieții, nu poate rămîne la suprafața simțurilor noastre, ci trebuie trăită cu toată ființa din noi »³⁸. Efort, tensiune, dinamică interioară în vederea atingerii unui plan superior de umanitate — iată-ne încă o dată aduși în centrul în jurul căruia gravitează, cu o neabătută consecvență, gîndirea Alicei Voinescu.

Preocupată în primul rînd de actor, ca de suportul principal al spectacolului, Alice Voinescu se referă mai rar la regizor ca atare, amalgamîndu-l deseori cu actorul în aceeași categorie de interpret scenic, sau, cînd îl citează direct, examinînd mai ales perspectiva interioară în care plasează piesa. Evident însă că nu-i scapă dificultățile acestui transfer al operei scrise în spațiul de joc, deci într-o altă modalitate expresivă. Dezbătînd, de exemplu, posibilitățile de montare a trilogiei shakespeariene *Henric al IV-lea* (partea I și II) și *Henric al V-lea* în așa fel încît « gustul nostru modern să nu fie siluit », ea respinge ca facilă soluția scurtării textului, optînd pentru o alta (pe care o va mai recomanda de altfel): « a accentua o figură ... subordonîndu-i celelalte figuri »³⁹. O asemenea cerință de distribuire a reliefulor, de echilibrare a volumelor în ansamblul spectacolului, înseamnă promovarea aceluiași principiu care dincolo de unduire caută construcția. « Nu lucrați numai cu lumini, sau culori, sau linii — îi sfătuiește Alice Voinescu pe viitorii regizori — ci zugrăviți prin gradarea valorilor din joc »⁴⁰. Ea le propune deci, ca și actorilor, degajarea și urmărirea mișcării interne a dramei, desfășurată într-o anume atmosferă spirituală. Și cînd, clădind imagine puneri în scenă, le scaldă într-o culoare dominantă, ea caută, în gradațiile acelei culori, tot temperatura morală a piesei. « Cum îl văd regizat pe Falstaff? » se întrebă ea, și răspunde: prima parte « în roșu purpuriu », umbrit în partea a II-a dar încă strălucitor, pentru ca la sfîrșit să scadă într-un roșu « deschis de tot, ieșind ca dintr-un chiag »; în vreme ce *Henric al V-lea* îi apare ca o trecere de la roșu pînă la albul incandescent. « E un mijloc de a vă arăta intensitatea vieții normale, apoi acoperită de păcat și ieșind purificată »⁴¹. Această « purificare », această invazie finală a luminii constituie pentru Alice Voinescu împlinirea firească și necesară a dramei. Absența katharsis-ului încalcă o lege fundamentală a teatrului: aceea a progresului de la instinct la conștiință, de la « pătîmire » la actul de răspundere. Din acest unghi nu acceptă Alice Voinescu spectacolul cu măști *Macbeth* al lui Ion Sava. Deși îl consideră o « experiență teatrală » fertilă pentru oamenii de teatru, neliniștindu-i « cu folos, prin problemele veșnic prenoite »⁴², deși relevă stilul, ținuta fermă, fervoarea cu care și-a căutat expresia, concepția definită a spectacolului, ea îl vede ca emanînd dintr-un profund pesimism, deci coborînd tragedia la un nivel « teluric, subuman », și exercitînd asupra publi-

³⁴ Curs ... Shakespeare, p. 269.

³⁵ Curs ... Tragedia greacă clasică, p. 351.

³⁶ Cronică dramatică, în Revista Fundațiilor, XIII (1946), februarie, nr. 2, p. 406.

³⁷ Curs ... Shakespeare, p. 255.

³⁸ Ibidem, p. 350.

³⁹ Ibidem, p. 178.

⁴⁰ Ibidem, p. 381.

⁴¹ Ibidem, p. 205.

⁴² *Macbeth cu măști la Teatrul Național*, în Revista Fundațiilor, XIII (1946), aprilie, nr. 4, p. 833 (Lumea de azi).

cului (și a ei) o fascinație tulbure. Cu grija de a preciza că « discuțiunea dacă masca este sau nu potrivită nu se poate angaja decât pe planul pur dramatic și nu se poate soluționa din nici un alt punct de vedere, plastic sau „spectacologic” »⁴³, Alice Voinescu se declară în dezacord tocmai cu concepția regizorală a lui Ion Sava. Închizându-și eroii în fixitatea măștilor, i-a imobilizat, crede ea, le-a anulat creșterea organică, devenirea conștiinței. Apăsăți de masca purtată ca de un destin prestabilit, ei nu fac decât să i se conformeze, neputînd aspira la vreo izbăvire finală. Deși probabil și de natură temperamentală (ea își recunoaște franc repulsia spontană față de măștile « bestiale, hidoase », de un grotesc crud, ale lui Sava, față de « menajeria » lui « infernală »), deși discutabilă, obiecția Alice Voinescu nu e mai puțin interesantă în planul dezbaterii. De asemenea vădește încă o dată tendința ei constantă de a proclama ca impuls creator voința lucidă. Toată opera ei se adună, se compune muzical în jurul unui principiu: « Cred într-o ordine inteligentă a lumii... Cred într-o devenire continuă... , pe care o văd ca o creștere, ca o dezvoltare din pămînt la viață, de la inconștient la conștient... »⁴⁴.

LE DYNAMISME ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE DANS L'ŒUVRE D'ALICE VOINESCU

R é s u m é

De l'article se détachent les notions fondamentales de l'esthétique d'Alice Voinescu, théoricien connu de l'art dramatique de l'entre-deux-guerres. On y discute de notions telles que *dynamique*, *volonté* (du personnage), *action*, *durée*, au point de vue de leur contenu, en les considérant comme spécifiques pour le théâtre, ainsi que de la façon dont ces notions fonctionnent dans les commentaires sur l'œuvre d'Eschyle, de Shakespeare, d'Ibsen, Wedekind, Shaw, etc. et dans les indications destinées par le professeur Alice Voinescu aux étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Bucarest.

⁴³ *Ibidem*, p. 834.

⁴⁴ Ion Biberi, *op. cit.*, p. 109–110.

POZIȚII ESTETICE ÎN TEATRUL ROMÂNESC LA SFÎRȘITUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL

ION CAZABAN

Inainte de montările expresioniste ale lui Karl Heinz Martin, de experimentele încercate de Marioara Voiculescu la Circul Sidoli, de Armand Pascal și B. Fundoianu la « Insula », de Ion Marin Sadoveanu și gruparea « Poesis » la Ateneu sau de Șt. I. Nenițescu la Teatrul Liber, înainte de demonstrațiile avangardiste de « artă nouă » ale lui Sandu Eliad, au fost însă anii 1919–1921 . . . Evenimentele scenice — însemnând momentul de cotitură în viața noastră teatrală — nu-și descoperă semnificația întreagă fără să constatăm acest preludiu: bilanț totodată al valorilor tradiției și al aspirațiilor novatoare curmate ori amânate de război. Știut fiind că nimic nu se naște din nimic, 1919–1921 sînt ani de nostalgie și revendicări imperioase, de comparații utile și căutări de soluții necesare nouă, de elanuri entuziaste și eforturi spre luciditate. Sînt ani cînd în febra aspirațiilor sale, teatrul își trăiește intens contradicțiile artistice și ideologice, își simte acut neputințele practice, totuși se manifestă în multiple tatonări pregătitoare.

Se scrie mult atunci despre teatrul « de mîine », cel care nu poate fi realizat imediat pentru că nu mai poate fi doar o reluare, doar o prelungire a ceea ce a fost, ci se cere mai întîi gîndit în raport cu realitățile sociale impuse după conflictul mondial, cu necesitățile culturale și posibilitățile noastre creatoare. O revistă care se numește chiar *Teatrul de mîine* (1918–1920) apare, cum declară redactorii săi, « cu ochii înălțați către teatrul de mîine în nădejdea că vom izbuti să-i creăm o atmosferă prielnică, dacă nu vom avea norocul de a-l vedea înfăptuit ». Dar teatrul « de mîine » nu este decît unul generat de prezent, al « vremilor cumplite prin care trecem »¹, al sensibilității exasperate și năzuințelor violente ale omenirii ce cunoscuse experiențe tragice decisive. Deși revista se discreditează — prin superficialitatea stilului gazetăresc, informarea precară și grăbită, imixtiunea intereselor personale în idealul artistic și principiile etice declarate — se va remarca în acel moment prin discuția inițiată privitor la ceea ce trebuie să fie teatrul de mîine. Spectacolul « sentimentalist » nu mai poate emoționa cu « îmbătrînitele motive » decît pe vreun « întîrziat ». După încheștarea sîngeroasă a războiului, « teatrul de mîine va fi al problemelor sociale » și va aspira către o expresie simplă, directă, « mai fără artificii ». Textul — retoric, revendicativ — este aproape un manifest, probabil primul în mișcarea noastră teatrală de atunci². În fața omenirii încercată de adîncă durere, dar hotărîtă să acopere urmele războiului, teatrul trebuie să se scuture de podoabe și artificii strălucitoare care, de atîtea ori false, ar fi apărut acum ca o nepăsătoare frivolitate. Pentru un teatru apropiat, accesibil, în care « viața noastră se poate recunoaște fără nici o sforțare intelectuală », se pronunță și Ion Minulescu. Deși pornește de la cîteva considerente greșite sau măcar

¹ Din textul introductiv nesemnat, în *Teatrul de mîine*, an I, nr. 1, 15 martie 1918.

² Alexandru Bălăceanu (Al. Bran), *Teatrul de mîine*, în *Teatrul de mîine*, an. I, nr. 1, 15 martie 1918.

confuz formulate, deși pare că amestecă și respinge în bloc « cazurile patologice, problemele sociale, conflictele morale, pledoariile „in futurum”, discursurile de catedră universitară și acel grav și pretențios „quod erat demonstrandum” » dintre preocupările proprii scenei, Minulescu își fixează drept criteriu fundamental complexitatea emoționantă a « vieții de toate zilele, de imaginea căreia teatrul n-ar trebui să se depărteze o singură clipă »³. Răspîndită și în alte periodice, discuția evidențiază de obicei acest criteriu al vieții: sesizarea modificărilor petrecute și noilor imperative ale momentului postbelic, încă insuficient înțelese, pentru care arta — în general — nu este doar o reflectare, dar și o posibilitate de manifestare și aprofundare. În consecință, Victor Eftimiu se întrebă: « Trebuie-va oare să așezăm lucrurile așa cum au fost sau să le dăm o temelie nouă? ». Pentru el, schimbarea preferințelor publicului este concludentă, în urma ei prăbușindu-se în primul rînd « tehnicienii » dramatici, cunoscătorii rețetelor de succes, demodate cel mai repede. Deasupra fostelor abilități și performanțe — iar Victor Eftimiu enumeră « expunerea măiestrită », « scena principală », « situațiile convenționale », « gradația », « finalul de act neprevăzut » — este așezată « frăgezimea inspirației », contactul direct al talentului artistic cu viața, neîncorsetat de reguli (fie și ale lui Aristotel), nefalsificat de procedee verificate. Dacă, în concluzie, exigențele sînt maxime ca totdeauna, nu fără menționări de gust personal: « Ceea ce-ți cer, autorule de mîine, este: umanitate, sinceritate, simplitate, pitoresc și mai ales caută să nu adorm în scaun, ascultîndu-te », sfatul ce-l schițează apoi limitează importanța problemei: « fii variat, capricios, amestecă rîsul cu plînsul (. . .) », cum a făcut Shakespeare⁴. Într-un ciclu de « note de psihologie dramatică », Al. Al. Busuioceanu consideră teatrul deopotrivă viață (prin identificarea profund trăită a spectatorului, ca « om adevărat », cu personajul-om ivit pe scenă) și imitare a vieții (« care, ea însăși, nu e decît un spectacol în afara sufletului fiecăruia »), într-o contradicție conștientă, acceptată⁵. Înclinat spre o viziune dialectică a vieții, în care « evoluția formelor înseamnă și evoluția sufletelor », din care decurg toate și prin care pot fi înțelese, el apreciază schimbările produse în arta teatrală ca o trecere de la patetism la « dramatism », de la subiectivism la obiectivism, ca o « apropiere cît mai desăvîrșită de realitatea materială a vieții în care stăpînește impersonalitatea determinismului natural », dar subliniază necesitatea esențializării și meritul sugerării pentru a se evita o interpretare naturalistă⁶.

Pe căi, în scopuri și din puncte de vedere deosebite, raportul teatru—viață este mereu luat în considerație. Astfel, Eugen Lovinescu explică modificările de interes în fața unei noi montări cu *Înșir-te mărgărite* — acum interesînd « spiritul modern și ironic al basmului » — ca rezultate ale fireștii metamorfoze: « Timpul se schimbă; trebuie să ne schimbăm și noi cu dînsul. Evoluția merge în sensul negației trecutului; renegîndu-ne, aducem o dovadă de maturitate. Vremea usucă de la sine: o ajutăm însă și noi. Eternei schimbări și pulverizării i se adaugă și un mobil lăuntric: nevoia de a fi și sufletește în spiritul prefacerii universale »⁷. Perspectiva este nemărginită și dinamică, încît criticul reține « miniaturalul » și derizoriul teatrului (ca « natură orînduită în vederea unei finalități ») față de natura « mai mare, mai complicată și mai ticluită », ea însăși spectacol⁸.

Dacă despre Ibsen, Strindberg, Kaiser sau despre montările lui Reinhardt, Fuchs, Erler, Meyerhold s-a scris și înainte, și în timpul războiului, acum în modul în care sînt comentate o dramaturgie ori concepțiile animatorilor străini, intervin unghiuri de abordare modificate, problemele ce le implică sînt discutate cu altă atenție, cu altă stringență, gîndind la teatrul « de mîine ». A-l monta pe Ibsen devine o necesitate și premiera dramei *John Gabriel Borkmann* (la Naționalul bucureștean, în primăvara anului 1919) declanșează numeroase comentarii care aduc nu numai puncte de vedere distincte asupra unei piese, ci totodată asupra Teatrului. Premiera este evenimentul scenic care va destrăma atitudinea

³ *Teatrul de mîine*, în *Teatrul de mîine*, an I, nr. 12, 15 ianuarie 1919.

⁴ *Teatrul de mîine*, în *Rampa*, nr. 422, 21 februarie 1919.

⁵ *Sentimentali și raționaliști*, în *Revista critică*, nr. 13, 23 decembrie 1918.

⁶ *Vezi Patetism și dramatism și Evoluția tehnicii dramatice*,

în *Revista critică*, nr. 16, 25 ianuarie 1919 și nr. 17, 1 februarie 1919.

⁷ Victor Eftimiu, în *Critice*, ed. I, vol. VII, București, 1922, p. 121—122.

⁸ *Teatrul și natura*, în *Critice*, ed. a III-a, vol. III, București, 1928, p. 192.

echilibrată voită de grupul de la *Revista critică*: unitatea iluzorie de vederi — într-un proces inevitabil de clarificare — se sparge în contact cu noul teatral. Busuioceanu vrea polemică, dar ironizează în gol, Tudor Vianu, preferînd să scrie un studiu, excelent, *Ibsen contra Ibsen*, în care va combate vechile opinii despre tezismul și egocentrismul nordicului (« Singuraticul Ibsen e un social. Individualul și socialul se luptă în el»), va arăta umanismul său profund (« în străfunduri, se întinde cîmpia eternă a înfrățirilor omenești »), va sesiza dialectica internă a dramelor sale (« E desigur un entuziasm al puterii singure și neînduplecate în concepția lui Ibsen. Intuiția sa îl duce însă pînă la centrul de unde sociabilitatea omenească trimite fluidul gravității sale. De aci, Ibsen nu mai poate trage toate concluziile entuziasmului său. Ibsen contra Ibsen. Concepția sa își primește caracterul de la o renunțare »)⁹. Vianu urmărește — fără să o spună explicit — o situație și o atitudine umană care defineau, pentru el, actualitatea lui Ibsen în acel moment istoric. Pentru Busuioceanu, Ibsen este un exemplu al trecerii la dramatismul obiectiv, pe cînd B. Fundoianu găsește prilejul de a refuza « reprezentarea critică, logică, clară » a unei lumi în care « ești înăbușit de subconștient, nu ești liber » și opune eroii « fără contur », « automatele » lui Maeterlinck eroilor crezînd în libertatea voinței, de aceea « puțin ridiculi », din piesele ibseniene¹⁰. Într-un studiu apărut după premierele cu *John Gabriel Borkmann* și *Rața sălbatecă*, Alice Voinescu susține relația dintre voința necesară eroului și « metoda de estetizare proprie dramei » care este acțiunea. Astfel, arta teatrală « înfăptuiește imposibilul: omul în toată omenia lui . . . ». Se apără credința într-un teatru cu « înrîurire asupra moralității unei societăți » prin « estetizare », « idealizare », naturalismul fiind « dizolvant al umanității » pentru că aduce « nu un tablou al omeniei, ci o copie fotografică a unor clipe neesențiale și trecătoare din animalitatea omenească »¹¹. Cu montările Ibsen, deziideratele teoretice primesc argumente și repere importante la timpul prezent, în practica noastră scenică; pozițiile și obiectivele se detașează și se diferențiază pornind de la faptul artistic concret.

Pentru cei care continuă, în anii postbelici, ideile estetice ale *Contemporanului* — pentru un Barbu Lăzăreanu, un Iosif Nădejde — teatrul nu poate fi decît creație angajată în lupta pentru viitorul socialist, o artă în care tendința socială și forța mobilizatoare la acțiune contează în primul rînd. În acel moment, unii apreciază bine intenționat dar într-un mod exclusivist și exagerat: « pentru agitarea și cultivarea maselor, socialismul dispune de arme mai vajnice și mai eficace. Organizațiile sindicale și politice, presa și dreptul de vot, greva sînt mijloace mai convingătoare decît ideea sugerată de pe scenă ». Este caracterizată situația teatrului nostru, « întreprindere capitalistă în care setea de cîștig precumpănește », controlat economic și ideologic de clasa dominantă — iar dacă se reușesc uneori « spectacole de o netăgăduită valoare artistică . . . scumpetea locurilor face aproape iluzorie participarea mulțimii nevoiașe »¹². După exemplul realizărilor teatrului sovietic și ale celui proletar german, ce încep să fie cunoscute, sau prin asimilarea ideilor animatorului francez F. Gémier, teatrul « de mîine » va fi un teatru al mulțimilor. Alături de articolele gazetariilor și criticilor care discută problemele și menirea teatrului *militant* în termeni ideologici și practici fermi, apar altele care abordează doar aspecte organizatorice ale unui teatru *popular* cu un repertoriu de comedii și tragedii atractive pentru o familiarizare treptată a publicului larg.

Aceste prospectări și noile exigențe ce intervin în viața noastră teatrală sînt alimentate și susținute de informațiile, primite cu deosebită curiozitate, despre spectacolele marilor regizori din alte țări și frămîntările artistice din teatrul francez, german, sovietic. Dorința de a fi la curent cu problemele și realizările scenelor europene, de a reduce distanța existentă, necesitățile de cunoaștere și asimilare sînt preocupări obișnuite și argumen-

⁹ *Ibsen contra Ibsen*, în *Revista critică*, nr. 21, 1 martie 1919.

¹⁰ *Fatalitatea la Ibsen*, în *Rampa*, nr. 418, 16 februarie 1919. De menționat: în interpretarea dată lui Borkmann de actorul Petre Sturdza (foarte apreciat de Fundoianu), T. Vianu are revelația « humorului », « am auzit destinul

rizînd. Nimeni n-a înțeles lucrul acesta; d. Sturdza n-a avut succes », în *art. cit.*

¹¹ *Henrik Ibsen*, în *Ideea europeană*, nr. 26, 14 decembrie 1919.

¹² Vezi Ilie Păușescu, *Muncitorimea și teatrul*, în *Viața socialistă*, nr. 1, noiembrie 1920.

tate în presa vremii. Regizorul T. Simionescu Rîmniceanu socoate că nu este timp pentru lamentări, oricît de mare ar fi distanța dintre arta spectacolelor noastre și « minunățiile scenice realizate aiurea de către ruși, francezi, germani etc. ». În sfîrșit a venit ceasul recuperărilor și soluțiilor operative urmărind, printr-o reorganizare de amploare, permanențizarea valorilor de expresie teatrală modernă, obținute izolat, discontinuu altădată. O primă măsură ar fi recunoașterea rolului creator și animator, nu numai coordonator, al regizorului, autor plurivalent al spectacolului, de la care se pretinde originalitate, gust, competență. Ceea ce s-a realizat în alte părți, se datorește acordării unui statut de *artist regizorului*, fără de care în viitor « e cu neputință a face artă scenică — teatru adevărat »¹³. Consecințele situației de la noi sînt des semnalate, montările neglijente, vetuste sînt respinse fără cruțare, pe un ton polemic¹⁴. Reluînd *Scrisorile către actorul X* (în *Rampa*, 1919), A. Davila vorbește despre perfecțiunea ansamblului și unitatea de concepție artistică, remarcate în spectacolele lui Irving, Antoine, Reinhardt. Despre Reinhardt mai ales, Gémier, Copeau, apoi Craig, Lugné Poe, Fuchs, Appia, Karl Heinz Martin, G. Pitoeff se scrie frecvent. Se publică mărturii de spectator (de obicei traducerii), interviuri, texte explicative, programatice ale mult comentariilor animatori¹⁵.

Ceea ce apare limpede — dincolo de preferințele împărțite pentru diferite orientări și modalități teatrale — este necesitatea unei atmosfere de emulație și eforturi creatoare, regizorul animator fiind numai astfel posibil, aducînd un univers artistic propriu, reprezentativ, într-un climat spiritual fierbinte. Grupările culturale ce se alcătuiesc în acești ani își propun să fertilizeze artele — nu numai teatrul — cu puterea prestigioaselor exemple, să stimuleze ambiții și inițiative. În scurta sa existență (septembrie-decembrie 1920). « Studio » — cu preocupări plastice, teatrale, muzicale și coregrafice — dorește, după cum declara într-un prospect difuzat, să contribuie la « educarea artistică a publicului, prin prelegeri, cursuri speciale, reprezentații și spectacole de artă ». În secția de teatru (din care fac parte P. Sturdza, V. D. Bumbesti, Lily Popovici), sînt admirate repertoriul fără concesiile comerciale, munca perseverentă, etica profesională, obținute de Copeau la Vieux Colombier. Numeroase dificultăți de tot felul împiedică « Studio »-ul să formeze o echipă teatrală și să prezinte un repertoriu valoros (Strindberg, Shaw, Wedekind, Hauptmann, Maeterlinck din care fixase piesa *Oaspetele nepoftit*). Activitatea sa — sub președinția lui I. D. Ștefănescu — se va rezuma la o serie de conferințe: *Arta și spiritul revoluției contemporane* (Dem. Theodorescu), *Maurice Maeterlinck* (T. Vianu), *François de Curel* (I. M. Sadoveanu), *Teatrul Nou* (Scarlat Froda), *H. Ibsen* (A. Dominic), *Paul Claudel* (Cora Irineu)... În anul următor (octombrie 1921), se pun bazele grupării de mai lungă durată « Poesis » avînd ca scop « aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă »; inițiatorul ei, I. M. Sadoveanu, dedică însă prima conferință *Mișcării de la Vieux Colombier* (ulterior, el va fi atras de Reinhardt și Gémier, cum s-a văzut în singura montare a grupării, *Sora Beatrice* de Maeterlinck, din 1923). Activitatea grupării « Poesis » este de popularizare: se conferențiază despre *Shaw* (T. Vianu), *Wedekind* (Eugen Filotti), *Strindberg* (A. Dominic), *G. Hauptmann*, *Expresionismul în dramă* (Ion Sîngiorgiu), *Drama socială contemporană* (Aureliu Weiss), cu ilustrări interpretate de Lily Popovici, Dida Solomon, Marietta Sadova, G. Ciprian. După conferința despre Copeau, răstălmăcindu-i-se intențiile și fiind acuzat

¹³ Teatrul nostru, în *Revista critică*, nr. 2, 12 octombrie 1918.

¹⁴ Citim în cronică la Alex. Călin la *Polyeuct* (Teatrul Național din București): « Decoruri vechi și banale. Aceleași blăni, neschimbatele columne și nelipsitul, în asemenea prilejuri, fundal exotic » (*Rampa*, nr. 387, 10 ianuarie 1919), sau despre *Oedip* (la același teatru): « Un decor din *La belle Hélène* a lui Offenbach; o pădurice sacră în care toți arborii pămîntului cresc alandala (...) Și-n față, palatul lui Oedip cu o vastă colonadă de cea mai perfectă ordonanță dorică, apoi scuturile de carton poleit, slujind sveltețea coloanelor, templul trandafiriu din fund, templul lui Apollo din stînga, mai pueril ca judecătoria de pace din Știrbei Vodă. Și în decorul acesta derizoriu, o figurație scandaloasă: îmbrăcată cu costume din toate epocile, din *Fintina Blanduziei* și din

Judecătorul din Zalamea, zvrilită în scenă într-o turbă multicoloră și dezordonată. Ce însemnau acele frîngerii de trupuri la dreapta, la stînga, înainte, înapoi? » (*Rampa*, nr. 607, 27 septembrie 1919).

¹⁵ Astfel amintim, printre altele, articolele lui B. Fundoianu despre Copeau (*Cuvinte despre teatru și Un program de teatru*, în *Rampa*, nr. 698, 15 ianuarie 1920 și nr. 713, 5 februarie 1920), ale lui Victor D. Bumbesti despre Gémier și G. Pitoeff, selecția de texte din seria *Arta punerii în scenă: Regizorul ideal* de E. G. Craig, *Ideile lui Georg Fuchs*, *Ideile lui Adolphe Appia* (*Rampa*, 1921). Eman. Cerbu devine un cunoscut comentator și susținător al teatrului expresionist german, publicînd și interviuri cu reprezentanții săi (Karl Heinz Martin etc.).

de apologism, I. M. Sadoveanu răspunde: « Nu sîntem sucursala nimănu; ne luăm însă însărcinarea să înregistrăm și să lămurim principalele formule estetice create de marii animatori ai artei dramatice »¹⁶, aceștia putînd fi regizorii și dramaturgii deopotrivă, împreună realizatori — cu ajutorul actorilor și scenografului — ai universului scenic distinct, inextricabil. Univers scenic ce poate dezvălui temeuri naționale în autenticitatea concepției și proprietatea viziunii regizorale: « o regizie altfel de cum s-a făcut aiurea, lucrată și simțită după firea noastră, în care să intre caracteristica specifică sufletului neamului nostru »¹⁷, nu una mimetică, ci prin cunoașterea realizărilor teatrului european, aprofundîndu-se pe sine, dîndu-și seama de necesitățile și posibilitățile sale.

Numit director al Teatrului Național din București la sfîrșitul războiului. C. Rădulescu-Motru considera arta dramatică drept o « expresiune în spațiu a emoțiilor », după cum relatează, de la conferința de presă la care participase, T. Vianu. Dramaturgia o va aprecia prin destinația ei scenică, iar jocul actorilor, după « mijloacele lor de expresivitate spațială »¹⁸. Creație într-un spațiu cu legi și exigențe de expresivitate specifice, « înscenarea » este tot mai mult înțeleasă ca « procedeul prin care se redă vizibil (s.n.) spectatorului concepția dramatică »¹⁹, așa cum scrie T. Simionescu Rîmniceanu, adăugînd rînduri noi la un articol dinaintea de război, nu lipsite de importanță pentru sensul mutațiilor artistice ce se petrec. Oricît s-ar infiltra și s-ar înmulți în discuțiile de specialitate derivatele verbului a vedea: viziunea (regizorului), vizualul (scenic), vederea (tot mai justificată în multitudinea de unghiuri, de puncte... de la creatori pînă la critici), nu este vorba desigur de o bruscă descoperire a ochiului — conștiința desfășurării actului teatral în spațiu a existat dintotdeauna cu aspectele artistice și dificultățile ei practice bine determinate —, ci de o punere a problemei în alți termeni teoretici și estetici, la noi aparținînd îndeosebi simbolismului și, mai tîrziu, expresionismului. Este vorba de ponderea diferită dată acum vizualului, cu o finalitate și în perspectivă estetică nouă, de relațiile modificate ale vizualului cu cuvîntul și cu toate elementele sonore pe scenă. Se face distincția între « teatrul literar » în care atenția se concentrează asupra realizării unor caractere dramatice prin cuvînt, și « teatrul pentru teatru » (cum a fost numit mai întîi teatrul teatral !) avînd într-o accepție restrînsă « ca principal scop acela de a crea o senzație de artă, numai prin satisfacerea vizuală a spectatorului. El utilizează pentru povestirea și dezvoltarea acțiunii: atitudinea, gestul, mișcarea și dansul mimilor interpreți ». Nu numai în al doilea caz, dar și în teatrul literar, vizualul trebuie să existe în stare latentă în text, « ca o viziune netă a cadrului în care se închipuiește fapăturile », deci ca o condiție primordială de scenicitate²⁰.

Dacă înainte de război una din criticile aduse spectacolelor era că dau — în abundența lor scenografică — « mai mult pentru ochi decît pentru suflet », de fapt fiind o apărare a teatrului literar, dar și o reacție împotriva excesului de decor și costum naturalist, acum se caută descifrarea corespondențelor posibile între concretul plastic, senzorial și sentiment sau idee, controlul traiectoriei de la percepția vizuală la emoția spectatorului. Ca și înainte de război — cînd practica sa regizorală fusese extrem de scurtă, fără consecințe — T. Simionescu Rîmniceanu rămîne același adept al stilizării, soluție de expresivitate care — depășind naturalismul — poate să reliefeze detaliul semnificativ și să sporească sugestivitatea spectacolului. Într-o fază incipientă, stilizarea — înțeleasă ca sintetizare și sugerare — este aplicată în sfera veridicului, operînd asupra reprezentărilor scenice iluzionist reproductive. Se procedează prin epurare, prin alăturarea și detașarea elementelor strict necesare spre a indica locul și timpul, spre a transmite sentimentul sau ideea. « Dramatismul » în teatrul modern va fi definit de Busuioceanu nu numai prin voința de obiectivism, dar și prin sesizarea unor posibilități de expresie specifice vizualizării scenice: « miș-

¹⁶ Răstălmăcire, în *Revista vremii*, nr. 4, 11 decembrie 1921.

¹⁷ T. Simionescu Rîmniceanu, *Repertoriul*, în *Revista critică*, nr. 9, 30 noiembrie 1918.

¹⁸ Vezi nota semnată T.V., în *Literatorul*, nr. 15, 5 octombrie 1918.

¹⁹ *Stilizarea scenei*, în *Revista critică*, nr. 14, 4 ianuarie 1919, cu completări și modificări față de textul publicat în *Teatrul*, nr. 8, februarie 1915.

²⁰ T. Simionescu Rîmniceanu, *Teatrul propriu zis*, în *Revista critică*, nr. 6, 9 noiembrie 1918.

careia gestului, bruschețea unei imagini instantanee, sugestia unui cuvânt spus într-un anumit decor și într-o anume atitudine . . . »²¹. Față de modul cum înțelege expresivitatea scenică T. Simionescu Rîmniceanu: ca o asamblare de elemente caracteristice, sugestive, furnizate de diferitele arte ce se *alătură* în spectacolul complex — Claudia Millian (semnînd și Dim. Șerban) pune în discuție criteriile unei *sinteze* și transfigurări teatrale de sine stătătoare. Ca urmare, ceea ce era sinecdocă și metonimie la T. Simionescu Rîmniceanu, la Claudia Millian caută să devină metaforă și simbol. Descripțiile, des folosite în articolele ei, vor să comunice viziunea scenică, mult apreciată, ca în montarea piesei *Monna Vanna* de Maeterlinck: « Un cort din pînze dungate în galben și negru rezemat pe stîlpi îmbrăcați cu peptare și măști de război, un pat cu blăni sălbatice, un sfeșnic cu patru lumînări galbene și o masă cu casca lui Prinzivalle, iată cortul care deschise perspectiva albastră a Pisei . . . Măreț și simplu, iată sinteza visată »²². Criteriile apar ca intrinseci spectacolului, decurgînd din necesitățile proprii viziunii și compoziției: « ne trebuie în decorativul teatral ceea ce ne-a lipsit pînă acum: sinteza și sinteza o desprinzi din lăuntrul mentalității tale »²³. Deși criteriile propuse de Claudia Millian sînt evident ecoul teoriilor și obiectivelor estetice ale unui Craig sau Appia, ale teatrului simbolist francez, ale scenografilor ruși (Bakst), ale studiilor ritmice întreprinse de Dalcroze, ele merită să fie luate în considerație, în acest moment de evoluție a teatrului nostru. Astfel, este armonia: « acord minunat între diferitele elemente ale unei piese reprezentate din punct de vedere vizual »²⁴, între care omul (interpretul), cu calitățile sale plastice și dinamice, are un rost principal, generator și coordonator al tuturor celorlalte, încît de la « mișcarea lui de costum și proporție, ajungi la armonia muzicală pe care trebuie să ți-o sugereze punerea în scenă »²⁵. Iar ritmul va exista ca « pulsul în armonie » pe o scenă a cărei expresivitate nu poate fi decît dinamică, unde « mișcarea imprimă caracterul și spiritul ». Vitalitatea scenică se arată una elaborată, consecința a proporțiilor și accentelor îndelung meditate, a mișcării și interferenței de elemente după scheme stabilite deopotrivă de sensibilitate și inteligență. Vizualitatea spectacolului este mereu urmărită și apărută în articolele Claudiei Millian, afirmată cu imaginație (de poetă), cu sugestii de un anumit rafinament²⁶.

Scriitorul Victor Eftimiu conduce Teatrul Național din București din august 1920 pînă în decembrie 1921. La obișnuita conferință de presă inaugurală sau în interviurile date în alte ocazii, V. Eftimiu își arată hotărîrea de a introduce în repertoriu noi piese originale (de Ion Minulescu, Ștefan Petică), alături de cele ale marilor dramaturgi universali (de la Shakespeare — socotit « pedestalul acestei stagiuni » —, Molière, Beaumarchais, Schiller, Goethe, Gogol pînă la Ibsen, Strindberg, Gorki), precum și de a transforma modul de joc cunoscut, cu « tempo-ul tărăgănat al debitului actorilor, marile pauze între replici, încetinirea acțiunii, interminabilele antracte »²⁷. Unii își mărturisesc neîncrederea în posibilitățile de a realiza un astfel de program gigant (B. Fundoianu), alții dimpotrivă îl salută cu optimism: « Astăzi ferestrele sînt larg deschise și mirosul de mucegai face loc adicrei proaspete a reînnoirii » (Alex. Kirîțescu²⁸). Trecînd la faptă, noul director va căuta să-și transpună în practică ideile privitoare la teatrul « de mîine »: preferă să prezinte în premieră piesele *Bătrînul* de H. Papadat-Bengescu, *Sonata umbrelor* de A. Dominic, aduce în lectura comitetului teatral *Suflete tari* de Camil Petrescu (jucată după plecarea sa), este tentat de substanța poetică a unor texte ca *Electra* de Hofmannsthal, *Glauco* de Morselli, *Pleacă berzele* de I. Minulescu. În linii generale,¹ ținînd seama de durata directoratului său, V. Efti-

²¹ *Patetism și dramatism*, în *Revista critică*, nr. 16, 25 ianuarie 1919.

²² *Săptămîna teatrală*, în *Viitorul*, nr. 3580, 21 ianuarie 1920.

²³ *Ibidem*, nr. 3746, 14 septembrie 1920.

²⁴ *Ibidem*, nr. 3586, 28 ianuarie 1920.

²⁵ *Ibidem*, nr. 3746, 14 septembrie 1920.

²⁶ Cum face scriînd despre costum: « Haina este evocatoare și poate fi încă elocventă (. . .). Drama o văd jucată în catifea: catifeaua are luciul unei pietre udată de ploii, ea parcă poartă lacrimi în cute. Comedia izbucnește în museline, ușoară ca un vînt care dă frunzele la o parte să

se vază mugurii. Lirismul se drapează în mătase foșnitoare ca zvonurile de dragoste. Culorile aici sînt estompate ca pastelul, în comedie vii ca o acuarelă, în dramă păstoase ca pictura în ulei, în tragedie sinistre ca un desen în cărbune » (*Săptămîna teatrală*, în *Viitorul*, nr. 3758, 28 septembrie 1920, republicat cu modificări sub titlul *Ritmul și armonia în teatru*, în *Rampa*, nr. 1215, 14 noiembrie 1921).

²⁷ D. V. Eftimiu de vorbă cu cronicarii dramaticei, în *Rampa*, nr. 859, 5 septembrie 1920.

²⁸ Victor Eftimiu deschide *întîia sa stagiune*, în *Rampa*, nr. 858, 4 septembrie 1920.

miu își îndeplinește promisiunile: afișele anuntă – în afara pieselor menționate – piese de V. Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Hasdeu, A. Davila, apoi Ibsen, Strindberg, Björnson... « Piedestalul » stagiunii este într-adevăr Shakespeare: *Hamlet*, *Regele Lear*, *Noaptea regilor*, și se încep pregătirile pentru *Macbeth*... Așa cum declarase, nu neglijează problemele montării, dovedind inițiativă în promovarea unor tineri regizori și scenografi ca Victor D. Bumbăști și Traian Cornescu, în colaborarea cu scenograful rus G. Pojedaeff și în invitația adresată regizorului german expresionist Karl Heinz Martin de a lucra în țara noastră. Experiența teatrelor străine este studiată la fața locului. Regizorul V. Enescu este trimis la Berlin unde se ocupă în special de scenotehnică (sistemul de iluminare Schwyab – superior cupolei Fortuny –, scena glisantă pentru schimbările rapide de decor)²⁹. Nu puțini, între care și Liviu Rebreanu, i-au reproșat lui Victor Eftimiu preocupările prea « regizorale », evidente și în paginile *Revistei Teatrului Național*, scoasă în septembrie 1921, în care se publică note (semnate e., poate de Eftimiu) despre dezvoltarea artei regizorului datorită lui Antoine, Gémier, Copeau, Craig, Stanislavski, Reinhardt, fără să se uite contribuția oamenilor noștri de teatru: A. Davila, Nottara, Paul Gusty, T. Simionescu Rîmniceanu.

Ceea ce i s-a reproșat, cu destulă neînțelegere, era însuși modul în care s-a străduit să răspundă problemelor care – cum arătam – frământau teatrul românesc din acei ani. A fost un directorat agitat de inițiative și evenimente, cu multe premiere așteptate cu nerăbdare și interes, constituind apoi adesea motive de controversă și dispută aprinsă. Premiera piesei *Bătrînul* de H. Papadat-Bengescu (martie 1921) provoacă o astfel de dispută în care va fi angrenată întreaga critică teatrală, competențele cele mai diferite și incompetențele cele mai amuzante. Este un prilej de a discuta ce este teatrul: este *Bătrînul* o piesă de teatru? Pentru Minulescu, nu: este doar « o nuvelă frumos dialogată, dar insuficient teatralizată », deficitară în tehnică³⁰, pe când Eugen Lovinescu vede în ea calitatea unei realizări aparte, care trebuie apreciată în ceea ce este, fără a o trimite la reguli și modele. Alex. Călin îi impută artificiozitatea și « lipsa motivării psihologice », dar același Lovinescu, apărătorul ei principal, o consideră « o creațiune cu o adâncă viață interioară ». Lui Eman. Cerbu i se pare o lucrare afirmând « drepturile fanteziei », însă nu pînă la capăt pentru că nu se ajunge, cum ar fi vrut, la « deplina renunțare a fixării în spațiu și timp »³¹, dar Lovinescu (nu departe de dramatismul obiectiv al lui Busuioceanu) apreciază că « *Bătrînul* frînge incantațiunea inspirației subiective »³², în care dacă « nu e o soluție dramatică ... este totuși soluția vieții însăși care se rupe, se înnoadă și se reia indefinit »³³. Dincolo de justetea opiniilor unuia sau altuia, ceea ce se cîștigă este o sensibilitate mai receptivă, o înțelegere mai deschisă față de fenomenul teatral. Nici *Electra* de Hofmannsthal (aprilie 1921), nici *Glauco* de Morselli (decembrie 1921) n-au fost piese construite de tehnicieni, ci texte de poeți, nedumerind pe unii – sursele unor spectacole poetice (regia V. D. Bumbăști) în care se insistă pe ritmul și plastica interpretării într-o scenografie surprinzătoare, neobișnuită (la primul, de Pojedaeff; la al doilea, de Traian Cornescu). Nesiguranta și amestecul de stiluri, imperfecțiunile și stridențele erau cele inerente lipsei de experiență și efortului de înnoire artistică. Dar nesiguranta era, de altfel, și din partea unor critici, care, în fața acestora, foloseau inadecvat criteriile ale teatrului naturalist ori tradițional psihologic, se arătau neinformați sau, mai rău, dezinformați asupra tendințelor și curentelor artei moderne.

Prin ce și-a propus și a adus pe scenă, directoratul lui Victor Eftimiu a însemnat un plus de experiență creatoare avînd drept consecință un necesar spor de conștiință critică:

²⁹ Realizarea exigențelor artistice ale spectacolului este înțeleasă ca dependentă de arhitectura și scenotehnica teatrului. A. Davila descrie o scenă adîncă, formată « din trei podele înlocuindu-se una pe alta prin energie electrică, în fața rampei », proiectată de el « cu vreo 12 ani în urmă », scena turnantă fiind deficitară (*A XXI-a scrisoare către actorul X*, în *Rampa*, nr. 439, 13 martie 1919). Transformările scenotehnice urmărite de V. Eftimiu se răspîndesc: Compania Bulandra anunță și ea mărirea scenei în adîncime unde « se construiește o cupolă boltită fixă și care se prelun-

gește în sus și în lături cam pînă la jumătatea scenei. Cerul circular l-am suprimat pentru că încreșturile pinzei nu dădeau o iluzie completă, de asemenea se desființează o parte din culise și sufite » (*Rampa*, nr. 1106, 7 iulie 1921).

³⁰ *Cronica dramatică*, în *România nouă*, nr. 51, 7 martie 1921.

³¹ *Drepturile fanteziei*, în *Rampa*, nr. 1016, 16 martie 1921.

³² « *Bătrînul* », II, în *Sburătorul*, an I, nr. 51, 1 mai 1920.

³³ *Ibidem*, an II, nr. 46, 26 martie 1921.

« Obligația intelectualilor — cîți sînt la noi — nu este deci să batjocorească tendințele spre nou și inedit. Dimpotrivă. Să le sprijine. Ei sînt doar unicii propovăduitori ai culturii și au această imperioasă obligație . . . să se cultive ei înșiși mai atent în spiritul vremii »³⁴. În anii următori, ai avangardei, prin B. Fundoianu sau I. M. Sadoveanu care subliniază semnificația și evocă plastica sugestivă, emoționantă a spectacolelor poetice realizate, acest scurt directorat devine un moment memorabil, de referință.

ATTITUDES ESTHÉTIQUES DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN À LA FIN DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

R é s u m é

Les années 1919—1921 nous sont présentées comme des années de nostalgies et de revendications impérieuses pour notre scène, de comparaisons utiles avec tout ce qui a été réalisé dans le mouvement théâtral des autres pays, de recherches pour arriver à des solutions adéquates, d'élans enthousiastes et d'efforts pour atteindre à la lucidité. L'article poursuit les principaux problèmes et idées esthétiques manifestés à travers les controverses provoquées par quelques premières importantes, les initiatives de certains groupes culturels, les discussions sur l'expressivité moderne du spectacle et sur la fonction créatrice du metteur en scène, de même qu'à travers le programme et les réalisations du Théâtre National de Bucarest pendant le bref intervalle où il fut dirigé par l'écrivain Victor Eftimiu.

³⁴ Eman. Cerbu, *Teatrul « viitorului »*, în *Rampa*, nr. 1265, 14 ianuarie 1922.

LOGICA VOINȚEI FORMATOARE ÎN ESTETICA LUI DIMITRIE CUCLIN

ANCA JALOBEANU

Cînd omul a avut revelația sunetului muzical, spune Dimitrie Cuclin, acela va fi fost, pe semne, momentul trezirii omenescului din străfundurile animalice ale ființei noastre. Iar cînd conștiința a ajuns să perceapă sunetul muzical ca pe o « entitate funcțională », atunci omenescul a triumfat. Minte noastră devenise în stare să spună lucrurilor pe nume, să deosebească un lucru nu numai de celelalte lucruri, diferite, dar și de cele de același fel cu el. Un sunet putea fi recunoscut tot ca sunet, chiar dacă era înalt sau grav, chiar dacă era emis de o trompetă sau de o voce.

Însă cînd conștiința noastră a trecut de la pasivitate la acțiune, spune Cuclin mai departe, atunci omenescul a triumfat chiar asupra omenescului. Conștiința și-a dat seama cu bucurie că e capabilă de cunoaștere, dar a găsit în sine-a și insatisfacția. Parcă făptura noastră și lumea noastră nu ar fi fost făcute pe potriva ei. De aceea a pornit să se întrupeze mereu în alte și alte forme, căutîndu-și, poate, adevărata măsură. Știind să primească în sine formele lumii, a năzuit ca ea însăși să le sporească. Și a izbutit să aducă totodată ceva ce îi lipsise acestei lumi chiar în esența ei: era tocmai voința de a da formă. Omenirea pășise așadar, cum zice Cuclin, « din lumea simțirii vagi în aceea a inteligenței creatoare, din stadiul robiei inspirației în acela al voluntarei stăpîniri a concepției și realizării, din regnul uman în cel abstract, metafizic, divin »¹.

Dimitrie Cuclin are convingerea că destinul tuturor facultăților superioare care alcătuiesc cultura umană este legat, înainte de orice, de destinul artei. Dacă izbutești să nu te risipești prin hățișurile mistice (poate numai formal mistice) ale esteticii sale muzicale, vei da de un fir de lumină care te scoate spre adevăruri esențiale, dar pe care sîntem uneori înclinați să nu le mai băgăm în seamă. Este un păcat, credem, că Dimitrie Cuclin s-a limitat la un singur domeniu al artei. Altminteri ar fi fost poate mult mai convingătoare concluziile sale, mai temeinic argumentate, și poate că gîndirea sa nu s-ar fi contrazis. Dar firea sa pătimașă l-a făcut, bănuim, să-și limiteze lucrarea filozofică tocmai cînd era să atingă culmi de adevăr. Sedus de un singur limbaj muzical (care, ce-i drept, aparține celor mai sigure valori ale muzicii), Dimitrie Cuclin a căutat prin întreaga sa meditație să-i găsească rațiunea de a fi. Iar principiile sale devin dogme atunci cînd încearcă să le justifice prin exemplul concret. Ni se pare că întreaga sa creație muzicală a vrut să fie o ilustrare a acestor principii. De aceea sîntem înclinați să nu considerăm estetica sa muzicală ca fiind o poetică. Dimitrie Cuclin, așa cum el însuși spunea, este în primul rînd creator al unui sistem teoretic muzical. Ba am putea chiar să socotim, printr-o inversare de domenii, că muzica sa este poetica filozofiei sale. Aceasta e încă numai o ipoteză, pe care ne vom strădui să o verificăm în studii viitoare.

¹ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, București, 1933, p. 427.

« Cauza artei, își afirmă crezul Cuclin, este însăși cauza existenței, vieții, conservării, activității creatoare, progresului, înălțării și nemuririi geniului omenesc »². De aceea, pentru el nu există meditație asupra artei în afara practicii creației, căutînd prin amîndouă să exprime adevărurile fundamentale ale lumii. Estetica sa urmărește în primul rînd *logica unui mod de formare*. « Fond și formă, iată totul, spune el. Forma nu-i decît un „mod” vital al fondului, care este esența. Din esență derivă substanța ființei, căreia forma îi este înfățișarea. Forma este înfățișarea ființei universale, creațiune substanțială a esenței creatoare »³.

După Cuclin, chiar apariția vieții este un fapt, o acțiune din care s-a ivit o nouă formă de existență. Această acțiune a însemnat o abatere de la perfecțiunea originară care presupune posibilitatea nesfîrșită a tuturor organismelor. Iar dacă din acest tot perfect s-a desprins ființa, aceasta nu poate fi decît definită, limitată, deci imperfectă. Viața însă, de cum apare, se contrazice. Tendința ei este de întoarcere spre perfecțiunea originară, de reacțiune față de actul care a zămislit-o. Dar niciodată nu se va mai întoarce acolo de unde a purces, constată Cuclin. Mișcarea nu se încheie definitiv asupra ei însăși, ci va nega iarăși, continuînd impulsul acțiunii inițiale, în așa fel încît să rămîna o mișcare deschisă, perpetuă, care construiește parcă pe o spirală, în infinit. Orice ființă vie este o prezență unică și irepetabilă. Tocmai abaterea de la lege este legea ei. Mai mult: cu fiecare clipă, ființa se transformă, devine alta. Totuși își păstrează identitatea, rămîne aceeași ființă pînă la dispariție, pentru că nelegea ei nu e haos, ci dimpotrivă: o subtilă recunoaștere și urmărire a legii universale.

Sunetul se înrudește prin ceva de ordinul esenței cu organismul viu, ne atrage atenția Cuclin. Anume, organizarea. El este un « sistem de armonice asociate ». Din clipa în care apare, vibrația fundamentală este urmată de un cortegiu de vibrații parțiale, fiecare cu altă frecvență, amplitudine și durată. Ele sînt deci altceva decît ceea ce le-a dat naștere. Dar ele nu pot ființa singure, ca armonice, fără să-și piardă identitatea lor de armonice. Ele nu există decît în funcție de vibrația de bază, ca părți ale unui organism. Apar într-o anumită ordine, negîndu-se una pe cealaltă și negîndu-și dintru început originea, dar tocmai pentru ca s-o afirme mai puternic. Cel mai simplu element al muzicii este deci el însuși un sistem, care se constituie prin tensiunea dialectică a părților sale.

Sunetul muzical nu există în afara conștiinței noastre. Ea este aceea care îl eliberează din zgomotul nesemnificativ și îl cheamă la viață individuală. Sunetul muzical ar corespunde perfect, după Cuclin, structurii noastre psiho-fizice. Dar aceasta ar însemna ca el să existe și în afara noastră, ca fenomen, și deci Cuclin s-ar contrazice. De fapt, sunetul este un epifenomen, și mai corect ar fi să înțelegem, din spusele lui Cuclin, că structura noastră psiho-fizică este cea care-și face sunetul pe potrivă ei. Numai pentru noi are sunetul înălțime și tărie; în realitate, vibrațiile au o anumită frecvență, de o anumită amplitudine. Numai conștiința poate să opereze sinteza vibrațiilor parțiale, făcînd ca sunetul să ne apară cu timbru. Iată așadar că sunetul este un prim mod de formare săvîrșit de conștiința noastră muzicală.

Totuși, sunetul muzical, el singur, nu poate avea individualitate muzicală. Unitatea sa de organism e de altă natură. Pentru muzică sunetul nu reprezintă decît un « element vital », precizează Cuclin. El își capătă identitatea numai într-o asociație de sunete care ni se înfățișează ca muzică. În esență, sunetul muzical nu este altceva decît purtătorul unei funcții în integritatea organismului operei.

Tot ceea ce există, susține Cuclin, este predeterminat de Sistemul universal. Ar însemna să deducem că Sistemul universal nu există, din moment ce, ca orice existență, trebuie să fie predeterminat. Sau, să aibă numai o existență ideală. Dar atunci, cum ar putea ceva care are numai o existență ideală, admițînd chiar că e obiectivă, să determine tot ceea ce există în realitate? Cuclin însuși recunoaște altundeva că tot generalul se manifestă printr-un particular, iar acesta la rîndu-i printr-un individual, dar că numai existența individuală face să trăiască legea. Păcat că tocmai aci, în explicarea și motivarea existenței,

² Dimitrie Cuclin, *Confesiunile unui compozitor și estetician*, în *Tribuna*, Cluj, 13, nr. 29 (651), 17 iulie 1969.

³ *Ibidem*.

gîndirea lui Cuclin aluneacă într-un compromis. Sistemul universal trebuie să fie viu, altfel nu ar fi putut da naștere la tot ceea ce există fără viață sau cu viață, rezolvă el contradicția.

Poate că numai logica sa sofistică să fie de vină. Din această cauză, gîndirea lui Cuclin nu este atît contradictorie, cît mai curînd inconsecventă. Iată prima definiție pe care o dă în *Tratatul de estetică muzicală* conceptului său de sistem: « El e momentul static al dinamismului totalizat, toată potențialitatea vieții, viața însăși în gradu-i ultim, al non-vieții aparente. Însă, dacă sistemul nu trăiește (subl. n.) viața realizărilor cosmice, legile lui de constituire sînt înseși legile vieții cosmice în stadiul (...) fundamental; ele deci au a governa toate manifestările vieții cosmice, implicit umane și artistice »⁴.

Fiind și noi creaturi limitate, imperfecte ale acestui Sistem universal, stă în puterea noastră să-l descoperim, însă numai parțial. În puterea aceasta a noastră de cunoaștere Cuclin e adînc încrezător. Cunoaștem, spune el, mai întîi pasiv: descoperind. Dar cunoaștem și activ, creînd. O operă de artă dobîndește existență independentă și intră în rîndul organismelor lumii. Prin operă de artă cunoaștem legi artistice și legi ale existenței. Dar nu putem cunoaște și face operă de artă fără să-i cunoaștem legile proprii. Este deci o legătură reciprocă indisolubilă, conchide Cuclin, între caracterul universal și abstract al legii și ființa individuală care o neagă. În acest moment, gîndirea sa devine din nou dialectică.

Că la început în mintea omului s-a născut muzica și nu sistemul, acest fapt Cuclin nu-l pune la îndoială. Dar un sistem muzical universal, unul singur și « infinit atît în completarea organismului lui cît și în perfecțiunea armoniei lui structurale »⁵, trebuie totuși să existe undeva, spune el; în metafizic, poate. Iar noi nu facem altceva decît să tindem, conștient sau inconștient, spre împlinirea acestui sistem preexistent în conștiința noastră. Organismele înzestrate cu vitalitate ale operelor noastre muzicale sînt și ele, ca toate ființele, limitate și imperfecte, dar ele sînt mărturie a perfecțiunii originare a sistemului.

După Cuclin, mintea noastră deduce legile Sistemului muzical din legile de constituire ale sunetului muzical. În primul rînd pentru că sunetul, fiind numai un element, stă mai la îndemîna puterii noastre de cunoaștere. Apoi, pentru că el însuși este o organizare de elemente. Și în cercetarea oricărei organizări s-ar adînci cugetul, el va găsi acolo, cu siguranță, întrupate legi ale existenței.

Astfel întîlnești aparența. Ca sunet ne apare muzica, înainte de toate; și nu știm încă dacă sunetul este în afara noastră sau este numai o plăsmuire a conștiinței.

Constați pe urmă că sonoritatea, pe care cîteva momente ai reușit să o izolezi ca stare de existență, nu e ceva statornic, ci dimpotrivă: e mișcarea însăși, e vibrație.

Dar sunetul nu e o singură vibrație, ci un șir întreg de vibrații parțiale, de variații ale uneia și aceleiași mișcări; ele toate concurează însă, în diversitatea lor, ca să afirme, prin colectivitatea pe care o alcătuiesc, individualitatea unui singur sunet.

Aceste vibrații parțiale nu numai că sînt altele, diferite, față de cea care le-a dat naștere; ele sînt și contradictorii: cu fiecare apariție a unui armonic crește o forță care înstrăinează de vibrația de bază. Forța centrifugă, o numește Cuclin. Ultimul armonic din sistem are deci cea mai mare forță centrifugă. Aproape că tinde să se deprindă de sistem, este limita de echilibru a sistemului. Însă cînd dai de o limită, îți dai seama, în primul rînd, de ceea ce limitează, și abia că o poți face mai bine ca înainte. Deși pe jumătate întoarsă către tot ceea ce există dincolo de ea, o limită nu va face decît să afirme și mai puternic ceea ce este dincoace de ea, uneori chiar împotriva a ceea ce se află dincolo. Armonicul cel mai periferic al sistemului va aminti astfel cel mai mult de fundamentala de obîrșie. El își cere cu mare necesitate fundamentala. Pentru că, dacă evenimentele muzicale se petrec numai aici, la graniță, ambiguitatea și tensiunea cresc. Ca un arc încordat: dacă nu revine la poziția inițială, coarda poate să se rupă.

⁴ *Ibidem.*

1933, p. 6.

⁵ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, București,

Îl fascinează pe Cuclin lupta celor două forțe opuse care definesc pînă și elementarul sunet muzical. Una e expansivă, a armonicelor în fuga lor de centru, și una e depresivă, a fundamentalei care le ține pe toate legate de ea. Una de acțiune, alta de reacțiune. Toată creațiunea, spune Cuclin, se reduce în fond la lupta acestor două forțe.

Și gîndirea sa merge mai departe. Creațiunea însăși își cere opusul său: noncreațiunea. «Substanța actuală» presupune «esența potențială» din care se trage. Viața actualizează numai o parte din posibilități, este, ca o operă muzicală, o realitate în devenire. Ea își împlinește destinul posibilităților ce i-au fost hărăzite abia cînd se termină. Sunetul, cu sistemul său de armonice expansive, apare și dispăre în neînțelegere ca tot ceea ce are o existență actuală. El ține încă de Natură, nu e liber.

Iată însă că vine «Omul, alcătuit din substanță și esență», și care, «cu unealta artei (. . .) liberează natura din sclavia și tirania gravității (. . .), îi dă formă și viață nouă și, dacă se poate spune că natura e creată, omul, (. . .) savantul adevărat, artistul, continuă și sublimează sub ochii noștri încă, procesul nelimitat al creațiunii universale(. . .). Dar pentru aceasta, însuși omul cată să se supună legilor creatoarei esențe ca și acelora ale substanței create, să se supună deci necesităților (. . .)»⁶.

Și omul, cu libertatea sa de creație cucerită prin cunoașterea necesității, vine să aducă dintru început partea sa de contribuție. Sunetul, elementul cel mai mic al muzicii, ca să-și împlinească destinul muzical, își are un revers pe planul metafizic: aci, toată seria de armonice expansive se repetă în sens depresiv. Așa ar pretinde necesitatea constructivă a spiritului nostru.

Deci încă de aici pornind, de la element, se înfruntă în sensul celor două forțe, ale expresiunii și depresiunii, două universuri: materie și spirit. Încă de aici apare principiul suprem, pentru Cuclin, al oricărei creațiuni: *funcțiunea*. Tot ce există pe lume, amintește el, este în funcție de un sistem universal, care le determină pe toate. Dar nici acesta nu poate să nu fie în funcție de ceva. El este în funcție de sine însuși. Se autodefinește.

Dacă pornești să cunoști lumea cu ideea funcțiunii, vezi că de fapt orice lucru este în relație cu sine însuși, la infinit, observă Cuclin. Și gîndul său, care găsisese mai înainte mișcarea constructivă, deschisă, constată acum contrazicîndu-se, că mișcarea, ca să se închege în sistem, nu poate fi decît circulară, pe loc. Infinitul se realizează pentru el convergent.

Universul funcțiunii, cu legăturile sale univoce: acesta este universul muzical descoperit de Dimitrie Cuclin. Este universul muzicii tonale. Totul se desfășoară aci în funcție de o fundamentală. Prezența ei fizică nu se întîlnește decît în structura sunetului. În muzică, fundamentală are o realitate psihologică. Toate legăturile pe care ea le determină au într-adevăr un temei obiectiv, dar esența lor e subiectivă. Din punct de vedere fizic sau fiziologic numai, două sunete pot apărea ca fiind aceleași (enarmonia grafică), însă din punct de vedere funcțional, diferența dintre ele poate fi uriașă. Această diferență numai conștiința muzicală o poate simți. Funcționalitatea muzicală produce stări emoționale al căror fond rămîne inefabil. Arta n-a fost niciodată expresia realității, afirmă Cuclin. Este într-adevăr o filtrare a realității, dar ea însăși instituie o altă realitate, a sa proprie. Are «un sistem propriu de legi (. . .), guvernînd propria concepție de esență (și substanță) arhitecturală a operei artistului»⁷. De aceea, orice încercare de explicare a unei opere muzicale va fi un act de traducere, de interpretare. Limbajul artei este un limbaj care se autoexplică.

De aici încolo, calea formelor muzicale va urma aceleași principii, în estetica lui Dimitrie Cuclin. Ele vor veni, «tipice, obiective, ireductibile reprezentării concrete, plastice, ale abstractelor potențialuri»⁸, să se întrupeze în ființele vii ale operelor muzicale. Dar de împlinirea lor, ca ființe încărcate cu frumusețe și vitalitate, nici o analiză muzicologică, nici un sistem filozofic nu au putut și nu vor putea deocamdată să dea seamă. Ci doar «puterea geniului, care concepe, și a talentului, care realizează»⁹.

⁶ Dimitrie Cuclin, *Confesiunile unui compozitor și estetician*, în *Tribuna*, Cluj, 13, nr. 29 (651), 17 iulie 1969.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

R é s u m é

Cette étude est un commentaire de la deuxième partie de l'esthétique musicale de Dimitrie Cuclin, où il essaye de montrer pourquoi nous sommes tentés, dans un premier stade de connaissance de l'art, d'apercevoir surtout les formes; pourquoi, ensuite, même en connaisseurs ou en artistes, c'est toujours la forme qui nous préoccupe jusqu'à nous faire perdre, parfois, la lucidité des idées; et pourquoi les formes de l'art (de la musique, en espèce) ne surgissent pas du hasard, mais leur évolution obéit à des lois universelles.

Ces lois, Dimitrie Cuclin les recherche depuis le moindre élément matériel de la musique: le son musical, jusqu'à la substance musicale elle-même: la fonction tonale, dont l'existence est purement psychique. Pour Dimitrie Cuclin, la matière et l'esprit constituent l'unité du monde vivant. Dans l'art, cette unité s'accomplit sous nos yeux. L'art, en tant qu'expression de la spiritualité humaine, se manifeste dans des formes concrètes, que la raison parvient à connaître et à maîtriser. Quant à l'expression, qui est l'essence de l'art, elle demeure ineffable: ce n'est que par l'intuition qu'elle se révèle.

Am analizat aci, într-un articol anterior¹, cele câteva ecranizări ale operelor lui Caragiale realizate înainte de naționalizarea cinematografului, în epoca de producție artizanală, și la începuturile cinematografului de stat. Cu acel prilej, evocând și contribuțiile în acest domeniu ale cinematografului noastre socialiste, subliniam că ele merită o adâncire care ne va obliga să reluăm tema aceasta ulterior. Încercăm astăzi să ne îndeplinim datoria, completând analiza celor 12 ecranizări din opera lui Caragiale realizate pînă acum.

În epoca începuturilor filmului românesc întîlnisem pe ecran trei opere ale lui Caragiale de factură diversă: o nuvelă — *Păcat* —, o dramă — *Năpasta* — și o comedie — *O noapte furtunoasă*. Cele nouă filme din anii ce au urmat naționalizării cinematografului au completat — pe de o parte — ecranizarea comedierilor, în 1953, cu *O scrisoare pierdută*, iar în 1958 cu *D-ale carnavalului* și *Conu Leonida față cu reacțiunea*, condensate într-un singur film. Pe de altă parte, celelalte șapte filme s-au inspirat exclusiv din schițe, neglijînd totalmente nuvelele și povestirile de mai mare întindere. S-a omis astfel implicit — cum spuneam și în articolul precedent — întreg filonul de analiză psihologică (uneori la limita psiho-patologicului) și tot amestecul de realism și fantastic cuprins în multe dintre ele, adică tocmai ceea ce constituie o tematică foarte actuală în cinematografia mondială. Dintre schițe s-au ecranizat: *O vizită*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român*, sub forma a trei filme de scurt metraj (Jean Georgescu, 1952), *Două loxuri* (1954) și *Telegrame* (1959), în două filme de lung metraj realizate de cuplul A. Miheles și Gh. Nagy, *Politică și delicatețe*, scurt metraj de Haralambie Boroș (1960), *Diplomație*, *Amicii*, *O lacună*, *Bubico*, *C. F. R.*, *Situațiune* și *O conferință*, toate reunite într-un film de lung metraj, sub titlul *Mofturi 1900*, de Jean Georgescu (1964). Primele trei schițe amintite au fost opera lui Jean Georgescu, cu prilejul centenarului lui I. L. Caragiale, și au fost prezentate, în 1952, în același program cu reluarea filmului *O noapte furtunoasă*, realizat tot de el cu zece ani mai înainte dar pe care publicul nostru îl uitase sau nu-l cunoscuse. Deși le despart atîția ani, cele patru filme prezentate împreună nu distonează, ceea ce pe neavertizați i-ar fi putut face să creadă că sînt chiar realizări contemporane închinată, *toate patru*, centenarului lui Caragiale (cum sugera discret modalitatea publicistică de prezentare)². Această omogenitate stilistică dintre comedie și schițe era consecința firească — voită sau nu — a faptului că în echipa tehnică și printre interpreții schițelor se regăseau cîțiva dintre principalii colaboratori ai filmului

¹ Ion Cantacuzino, *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*, în SCIA, nr. 2, 1970.

² În presă și pe afișe s-a utilizat formula: « Pentru comemorarea centenarului lui I. L. Caragiale « Studioul București »

prezintă *O vizită*, *Lanțul slăbiciunilor*, *Arendașul român* și *O noapte furtunoasă* », ceea ce putea face să se creadă că toate patru sînt producții contemporane și realizări ale studioului respectiv.

O *noapte furtunoasă*³, cărora le era ușor să concretizeze continuitatea de viziune și de structură impusă de prezența aceluiași regizor.

Lanțul slăbiciunilor amintea montajul alert, precizia dialogului și arta portretizării din câteva trăsături, care constituiau calitățile scenariului la *O noapte furtunoasă*. Deși nu mai existau impedimentele care obligaseră pe realizatorii acelui film să turneze toate exteriorele în studio, Jean Georgescu a reluat această manieră de prezentare, reconstituind în studio drumul în birjă al lui Beligan, ceea ce contribuie la unitatea filmelor, cu atât mai mult cu cât și scenografia încerca să evoce stilul decorurilor lui Ștefan Norris. Definite din elemente cu atât mai pregnante cu cât erau mai concise – un gest, un suris, o intonație în replică, – caracterele personajelor – de pildă nuanțele diferențieri dintre prietenele Dnei Popescu – se defineau și aci cu aceeași precizie cu care se defineau și personajele episodice – Țircădău sau gornistul, de exemplu, – din *O noapte furtunoasă*.

O *vizită* amintea alte aspecte calitative ale acelui film, arta de a alege și a conduce actorii, de a portretiza în *adîncime*, conturînd psihologia personajului prin tipologie, mod de exprimare și nuanțe ale mimicii. Jean Georgescu pune în valoare în mod remarcabil capacitatea lui Birlic de a varia milimetric expresiile fizionomiei sale – atât de caracteristică încît risca să devină o mască și să-i impună actorului o manieră – ,reușind să realizeze, dincolo de unitatea acestei măști, o subtilă varietate de expresie a stărilor psihologice, ajutată și de contrapunctul abil dintre imagine (figura interpretului) și sunet (comentariul în off al glasului).

Este interesant faptul că Jean Georgescu va relua pe același interpret – doisprezece ani mai tîrziu – spre a realiza cu el o gamă analogă de expresii, în schița *Bubico*, încadrată în filmul *Mofturi 1900*⁴. Era dovada unei mari constanțe în procesul de creație și a unui interes aparte pentru felul cum se puteau pune în valoare pe ecran caracterele tipului comic al lui Birlic. Semnificativă este și diferența între ceea ce a reușit să scoată Jean Georgescu, în aceste două scurte filme, din personalitatea actorului, comparativ cu ceea ce s-a realizat în filmul de lung metraj *Două lozuri* (și chiar în partitura din *D-ale carnavalului*) unde același interpret, deși avea la dispoziție game mult mai întinse de situațiuni, rămînea însă mai limitat în varietatea expresiei și în subtilitatea trecerilor de la o stare sufletească la alta. De aceea, interpretarea nu se salva din stereotipie și exploata mai puțin omenescul pe care actorul era în stare să-l redea cît manierismele fatal legate de tipul său fizionomic. Poate că e bine să amintim, în comparație, creația aceluiași actor condus de Jean Georgescu (ar fi mai corect să spunem « speculat », în sensul bun al cuvîntului) în *Directorul nostru* (1955).

Dacă *Lanțul slăbiciunilor* și *O vizită* se înrudeau oarecum, prin culoarea personajelor, cu lumea din *O noapte furtunoasă*, *Arendașul român*, cea de a treia schiță realizată în 1952, ne introducea în alt peisaj social, în care Georgescu se dovedește mai puțin la largul său, dar care va constitui o treaptă de tranziție și o pregătire pentru munca din filmul *La noi în sat* (1953), în care participarea lui se va valorifica mai ales prin portrete, realizate din câteva trăsături definitorii. Este calitatea ce se poate releva și în schița *Arendașul român*.

Filmul *O scrisoare pierdută*, realizat de Sică Alexandrescu și Victor Iliu în 1953, nu este de fapt o ecranizare după această piesă, fiindcă el nu adaugă, nu omite și nu interpretează cinematografic nimic din ceea ce era spectacolul cu această piesă, jucat pe scena Teatrului Național și filmat integral. Nu era deci vorba de nici o veleitate de transpunere cinematografică a universului lui Caragiale ci de un act cultural, filmarea unui spectacol, care constituia un valoros document de interpretare teatrală, remarcabilă, într-un anumit moment al scenei românești. El lua ca model o serie destul de amplă de spectacole filmate în cinematografia sovietică și proiectate, în aceeași epocă, pe ecranele noastre. Este cert că o asemenea acțiune ar fi meritat să fie realizată, și înainte și după această aproape unică

³ Dintre interpretii *Noptii furtunoase* reapar în aceste schițe Radu Beligan (în *Lanțul slăbiciunilor*) și Florica Demion (în *O vizită*).

⁴ Se regăsește aci chiar și construcția contrapunctului imagine-autocomentar în off din *O vizită*, după un principiu analog, dar cu o și mai intensă gradăție psihologică (evident, invitatul n-avea posibilitatea să-l arunce pe fereastră pe « micul ofițer »! . . .).

încercare, și cu alte realizări ale scenelor noastre⁵. Dar ea se încadrează în alt domeniu decât cel al filmului, și chiar decât cel al ecranizării. Cei doi regizori anunțați pe generic —, Sică Alexandrescu și Victor Iliu, — aveau contribuții deosebite. Sică Alexandrescu figura în calitatea sa de regizor al spectacolului pe scena Teatrului Național și ca atare răspundea integral de jocul actorilor. Victor Iliu îndeplinea un rol strict de tehnician, în fixarea unghiurilor din care aparatul urmărește acțiunea și a mișcărilor sale — câte erau — în alternarea planurilor și în realizarea unui montaj curgător al fragmentelor scenice. Tot ce se poate spune despre acest film este că cinematografia noastră rămîne încă datoare culturii românești cu o ecranizare a *Scrisorii pierdute*. Iar succesul ultimei reluări a piesei în viziunea lui Liviu Ciulei dovedește că cea mai reprezentativă capodoperă a lui Caragiale are toate șansele să constituie un eveniment important și atunci cînd va fi — în sfîrșit — adusă pe ecran.

În 1957 se apropie de opera lui Caragiale și altă echipă de realizatori, Gheorghe Nagy și Aurel Miheles, care vor persevera într-o serie de ecranizări succesive, începînd cu cea a schiței *Două lozuri*, continuînd cu cea a piesei *D-ale carnavalului* și reîntorcîndu-se la schițe cu filmul *Telegrame*. Cel dintîi dintre acești regizori dovedise și în alte filme spirit de observație, umor și poezie. Cel de-al doilea părea să fie mai ales apropiat de o anumită atmosferă fantastică și de un anumit dramatism interior, care este propriu și personajelor lui Caragiale. Îmbinarea acestor calități putea să justifice atît opțiunea lor consecventă pentru subiectele carageliene cît și o eventuală reușită. Dar prezumția temperamentală nu a fost verificată în practică, intențiile adesea foarte frumoase rămînînd nerealizate, mai ales în ce privește o construcție echilibrată a filmelor acestui cuplu regizoral.

Și *Două lozuri* (dar mai ales *D-ale carnavalului*) dovedesc aceeași preocupare din *O noapte furtunoasă* — de altfel firească în procesul ecranizării — de a utiliza în cursul acțiunii, prin transpunerea lor într-o prezentare concretă, toate aluziile și sugestiile din textul lui Caragiale care puteau permite atît lărgirea și variația cadrului cît și adîncirea prezentării psihologice și a caracterizării personajelor, îmbogățirea lor printr-o evoluție cît mai bine gradată.

În ce privește variația cadrului acțiunii, schița oferea ea însăși enunțări explicite, pe care filmul le urmează aproape întocmai, bineînțeles cu modificările de rigoare în ordinea scenelor, dispuse în funcție de necesitatea de a grada traiectoria psihologică a eroului, domnul Lefter Popescu. În acest sens este demnă de remarcat intuiția justă a lui Jean Georgescu care nu s-a lăsat tentat de flash-back-urile lui Caragiale — la prima vedere foarte cinematografice — dar care ar fi împiedicat tocmai această gradație. De aceea filmul nu începe cu scena trepidantă a căutării biletelor de loterie cîștigătoare și rătăcite, pentru a se întoarce asupra momentului cumpărării lor, așa cum se întîmplă în schiță.

Ca și în *O noapte furtunoasă* avem la începutul filmului o plasare în cadrul Bucureștii de altădată, prin prezentarea în generic a unei gravuri de epocă. În acest București, sumar evocat prin cîteva aspecte de străzi vechi pe care trece un flașnetar ce constituie laitmotivul — jumătate melodramatic, jumătate brechtian — al filmului, acțiunea debutează cu prezentarea eroului în cadrul vieții sale cotidiene, de mic funcționar obidit și chinuit de un șef pe care și Caragiale și filmul ni-l prezintă doar cu porecla sa, « Turbatul ».

Apare clară, aci, intenția autorilor scenariului de a subordona toate elementele sale pentru a pune în valoare studiul psihologic al acestui personaj. Prezentarea inițială a raporturilor Lefter — Turbatul și a sentimentului de subordonare socială a celui dintîi pregătește și justifică dorința eroului de a se elibera din această situație prin jocul la loterie. Ea e dezvoltată, în scena imediat următoare, — care amplifică cele cîteva rînduri pe care i le consacră Caragiale —, prezentînd în cadrul unei berării de epocă autentică — *La Carul cu bere* — scena cumpărării celor două bilete de loterie, cu bani împrumutați de la căpitanul Pande, cu care « a făcut învoială, pe onoare, față de martori, să dea din cîștig, dacă s-o întîmpla, zece la sută ». Aceste două secvențe inițiale, puse direct în corelație prin prezentarea

⁵ Bădăranii (1958) încerca să se depărteze de spectacolul teatral pe care îl reconstituia, dovadă că genericul anunța o colaborare Mircea Ștefănescu — Sică Alexandrescu la « adaptarea » piesei. Dar totul purta pecetea teatrului și

tocmai de aceea filmul era un hibrid, lipsit și de atributele artistice ale unui film și de meritele culturale ale unui « film-spectacol ».

lor alăturată, enunță perfect întreaga temă a schiței și dovedesc o foarte bună intuiție a esențelor sale. Toate elementele ce urmează de aci încolo trebuie, în mod firesc, să continue acest paralelism, succesiunea faptelor legate de biletul pierdut, regăsit, socotit câștigător și totuși fără valoare, fiind suportul pe care se construiește evoluția psihologică a personajului. Convins că se află în pragul eliberării de nevoi printr-o neașteptată îmbogățire, luându-se să nu piardă acest prilej, trecând printr-o întreagă succesiune de momente de nădejde și de desperare, ajungând pînă la clipa cînd își organizează savurarea triumfului, el se prăbușește dintr-o dată în situația inițială, din care se credea scăpat. Suprapunerea celor două planuri, cel al faptelor și cel al consecințelor psihologice (faptele fiind în majoritatea lor dezvoltate pe planul comic, iar evoluția psihologică care le dublează fiind, dimpotrivă, pe planul tragic), constituie unul din caracterele cele mai cinematografice ale scrisului caragialian. Alegerea schiței pentru ecranizare se dovedea deci foarte inspirată ea dublînd elementul comic cu portretizarea umană, adîncită pînă la limitele unei izbucniri patologice, tocmai din cauza stării de tensiune absurdă pe care o pot genera anumite situații determinate de stările sociale. Prin construcția sa pe mai multe planuri, în același timp mai largi și tot mai adînci, lucrarea oferea o mare bogăție de sensuri într-un mare laconism de expresie, toate faptele semnificative generînd semnificații imediate și multiple.

Din păcate, această excelentă punere în pagină inițială n-a mai fost urmată de o riguroasă gradăție a elementelor psihologice și de subordonarea faptelor la această gradăție. În loc să adîncească anecdota, filmul s-a pierdut în preocuparea de a o lăți, de dragul unor elemente de pitoresc exterior. Un exemplu de asemenea element parazitar este scena de la berărie, în care Lefter face cinste tuturor și cîntă vesel, cu halba în mîină, după ce fusese anunțat de căpitanul Pandele că biletele au ieșit câștigătoare, chiar în secvența precedentă, la el acasă, exact ca în schița lui Caragiale (în care însă scena de veselie de la berărie lipsește). Ar fi fost logic ca eroul să caute imediat biletul câștigător și să nu se apuce de acest lucru abia după ce s-a întors de la berăria unde și-a cîntat triumful. Secvența căutării, care urmează acestei scene, își pierde astfel o parte din intensitatea ei, retezată chiar în momentul demarajului de secvența berăriei, intercalată între anunțul câștigului și căutarea biletului, ca o excrescență parazitată. Poate că autorii au urmărit un efect de contrast, dar contrastul e facil și se întoarce împotriva propriei lor idei. Aci nu l-au mai urmat pe Caragiale, care a simțit că o asemenea scenă e inutilă, iar îndepărtarea lor de riguroasa construcție caragialiană, pentru a căuta pitorescul, s-a dovedit o eroare.

Tot atît de excesiv dilatată, de dragul pitorescului, este și scena de la chivuțe. Este adevărat că și în textul caragialian ea are o pondere foarte mare, pentru că autorul a vrut, prin importanța dată episodului de către eroi, să sublinieze convingerea acestora că se află pe drumul cel bun și că biletul este neapărat în haina pe care o caută aci. Această certitudine va adînci semnificația faptului că biletul va fi găsit pînă la urmă în sertarul de la serviciu al lui Lefter, acolo unde nici o clipă nu se gîndise că poate fi. Nu este numai o abilită preparare a unei lovituri de teatru, dar și o trăsătură de psihologie pe care Caragiale o subliniază cu voluptate ironică: vanitatea convingerilor omenești. Iar dacă în schița inspiratoare toată desfășurarea scenei dintre țigănci și expediția lui Lefter și a căpitanului Pandele e făcută pentru a sublinia convingerea lor și a structura gradarea desperării progresive a lui Lefter, în secvența respectivă din film acest interes psihologic, și strînsa lui legătură cu tema enunțată inițial, este deturnat în favoarea elementelor de pitoresc exterior, a unor bătăi fără haz și a unor excese de verbiage care anihilează efectul căutat.

Slab speculat este și un element care putea avea un mare rol pentru a reliefa crescendo-ul tensiunii psihologice a lui Lefter în căutarea biletului. E vorba de raportul dintre el și ceilalți doi coproprietari ai biletului, căpitanul Pandele și comisarul Turtureanu. Chiar dacă sînt cointeresați numai cu o redusă parte din câștig, reacțiile acestora apar în scenariu mult prea șterse față de cele ale lui Lefter. Și spunînd aceasta nu ne gîndim la un element cantitativ – eventual justificat de această diferență procentuală – ci la lipsa de preocupare pentru diferențierile caracterologice ale reacțiilor față de pierderea biletului. Deși fizionomiile (perfect diferențiate tipologic), ca și capacitățile actoricești ale lui Marcel Anghelescu și Al. Giugaru ar fi permis, prin contrastele lor cu fizionomia lui Birlic și prin raportarea la stările

sociale respective ale personajelor, o mult mai bogată reliefare a psihologiei eroului, situațiile care ar fi putut pune în valoare acest lucru sînt tratate superficial și inconsistent, iar partiturile celor doi coproprietari nu le permit să-și servească reciproc, alături de Birlic, drept « *repossoir* » în definirea unor caractere specifice, în cadrul lumii lor.

În schimb, sînt foarte bine transpuse două scene legate de gradația psihologiei lui Lefter în căutarea biletului. Prima este cea cu care debutează schița lui Caragiale, căutarea biletului acasă, cu episodul descoperirii ideii că se află în jachetă și a faptului că jacheta a fost vîndută pentru zece farfurii. Aci, de fapt, Caragiale a oferit autorilor textul lor pe tavă, scris ca pentru film, replică cu replică, inclusiv indicațiile de joc, atît în ce privește mișcărilor cît și în ce privește sensul psihologic al gestului și al cuvîntului (sublinierea lor ne aparține):

— « Știu unde sînt! Acum știu!... Uf!... Le-am găsit !

— Unde?

— În jacheta mea a cenușie de vară... Cu ea eram la berărie cînd le-am cumpărat...

Acolo sînt !... Sigur !... Adu-mi jacheta...

— Care jachetă? întrebă ea *aiurită*, *ca de pe altă lume*.

— A cenușie.

— Lefter ! zice femeia *punînd mîna la sînul stîng, ca și cum ar fi simțit un junghi grozav*.

— Ce?

— Am... dat-o. ...

— Cui? Cui ai dat-o, nenorocito !

— La o chivuță.

— Pentru ce?

— Pe farfurii.

— Cînd?

— Alaltăieri...

— Alaltăieri !... Fără s-o cauți pînă buzunare !

— Am căutat-o, *răspunde femeia îngrozită de vina ei*; nu era nimic.

— Taci ! *Strigă crunt domnul Lefter* ... Unde sînt farfuriile? ... Voi să văz farfuriile !

Adu farfuriile ! *poruncește strașnic d. Lefter*.

Consoarta sa, fără să mai zică o vorbă, se supune; i le aduce și le pune pe masă...

Domnul Lefter ia una și-o sună — porțalan.

— Bravo ! Bun gust ai ! *zice rînjind sardonice*.

Și, *pac ! trîntește una jos... țândări ! și pe urmă, paf ! alta asemenea*.

— Leftere !

— Așa sînt eu, galant, cocoană ! cînd am chef sparg ; sparg, cocoană, cînd am chef, farfurii de cîte zece mii de franci una ! sparg, mă înțelegi, sparg al dracului !

Și iar *pac ! paf !* pînă la a din urmă, pe cînd *cucoana se scutură la fiecare, parcă ar arde-o cu un bici de foc. După ce le isprăvește pe toate, d. Popescu își scoate batista, își șterge sudoarea frunții și se așează grav pe scaun, apoi, cu tonul sever, dar calm, al judecătorului neînduplecat către criminalul care-i stă de față-n picioare*:

— La care chivuță? o știi?

— La Țica, aia tînără frumoasă, care vine totdeauna pe aici, *răspunde vinovata, plîngînd cu inima frîntă de tîrzie căință* ».

În această pagină de scenariu, care cuprinde pînă și indicații pentru banda sonoră, autorii n-au mai avut nimic de adăugat. Chiar și înlănțuirea secvenței acesteia cu cea următoare este exact cea din schiță, fiindcă ne arată cum « peste un ceas, pe-nserate, o birjă trece în goana mare ... ; pe capră, alături cu birjarul, un sergent ; în fund, d. Lefter și d. căpitan Pandelescu ; iar, dinainte, încă un sergent și d. comisar al secției respective, Turtureanu, deja cointeresat cu cinci la sută asupra cîștigului ... Comisarul știe unde stă chivuța Țica ».

Participarea scenariștilor este apreciabilă și într-o a doua scenă, menită să valorifice pe linia ascendentă raporturile dintre micul funcționar Lefter Popescu și « Turbatul », șeful

său. Este scena găsirii biletului în sertar, tocmai când Lefter se simțea mai terorizat de obligațiile existenței sale, — cu o excelentă rezolvare cinematografică a bucuriei momentului, care corespunde foarte bine, vizual, celor zece rînduri în care le descrie metaforic Caragiale, — urmată de scena în care Lefter se duce să-și prezinte demisia, ca un gest de eliberare, ca o consecință triumfală a găsirii biletului. Înrudită cu scena celebră din scheciul lui Charles Laughton în filmul *If I had a Million*, această secvență se încadrează perfect în structura generală a filmului și îi valorifică tematica, fiindcă pe de o parte întregeste caracterizarea eroului, iar pe de alta pregătește izbucnirea finală, reacția sa demențială când află că, de fapt, cîștigul său n-a fost decît o iluzie. Și aci ne aflăm în fața unei bune speculări a caracterului esențialmente filmic al scrisului caragialian, suprapunerea faptelor semnificative cu o mare bogăție de semnificații.

După cum se vede, scenariul și tratarea sa regizorală sînt marcate de reușite, ori de cîte ori merg pe linia rigorii construcției caragialiene, dar se depărtează de ea ori de cîte ori încearcă să îmbogățească peisajul frămîntării eroului nu cu fapte în strînsă relație revelatoare cu tema centrală, ci cu elemente alese doar pentru calitatea lor de pitoresc, deci exterioare. Tocmai această lipsă de urmărire consecventă a ideii esențiale, — care înrudea oarecum schița lui Caragiale cu anumite elemente ale situației din *Mantaua* lui Gogol sau din alte termene de referință la care ne poate purta gîndul, — vine împotriva gradației psihologice obligatorii. De aceea și scena de nebunie a lui Birlic, rezolvată prin episodul candelabrului de care se agață — și care cinematografic ar fi putut fi o excelentă soluție, dacă ar fi fost tratată cu mijloace în adevăr cinematografice — nu apare ca o concluzie firească și inevitabilă, ci rămîne « lipită ». Neindicată nici un moment în textul lui Caragiale, dar direct și inspirat coborîta din atmosfera acestuia, apariția finală a flașnetarului, care a mai ritmat de cîteva ori filmul, aduce — prin remarcabila forță de sugestie a figurii lui Iancovescu bătrîn — mai mult decît toată scena candelabrului.

Este desigur dificil să diagnostichezi partea de reușită și de nereușită care revine fiecăruia dintre cei trei colaboratori la scenariu și dintre cei doi colaboratori la regie. Am încercat să surprindem, prin analogii cu maniera scenaristului Jean Georgescu din producțiile caragialiene anterioare ale sale, ce-i revine acestuia din meritele adaptării. Cu erorile, e ceva mai greu. În datele de producție de la A.N.F există o ciudată mențiune, care ar putea să fie numai rezultatul unei rezolvări contabile, dar care ne pune pe gînduri în ce privește munca de pregătire a filmului. Faptul (ținînd seama de rolul important pe care am văzut în articolul nostru precedent că l-a avut această perioadă de pregătire în reușita filmului *O noapte furtunoasă*) ar putea să aibă aci o semnificație inversă. Atît în planul inițial de lucru cît și în raportul asupra timpului real utilizat, se arată că perioada de pregătire a filmului a început la 1 martie 1957 și s-a terminat la 20 mai, fiind urmată, între 21 mai și 2 iunie 1957, de perioada repetițiilor. Filmarea a început, conform planului, la 3 iunie și s-a terminat cu o lună mai curînd decît era planificat, la 20 august 1957, în ciuda faptului că a fost întreruptă timp de 21 de zile din cauza lipsei unor actori principali, plecați să participe la Festivalul « Goldoni » de la Veneția (Vasiliu Birlic, Marcel Anghelescu și Al. Giugaru). Așa dar o perioadă foarte rapidă de filmare și o destul de scurtă perioadă de pregătire. Să fie oare această grabă unul din motivele care au împiedicat anumite împliniri? Pe de altă parte, aceleași date de producție arată că prima variantă a scenariului s-a predat la 3 august 1957, adică atunci cînd filmarea era de mult începută, ceea ce este desigur tulburător. . . . Căci, dacă pentru mențiunea că abia la 24 septembrie (deci cînd filmările erau terminate) s-a semnat contractul pentru scrierea scenariului (!), am mai putea socoti că e vorba de realizarea unei formalități contabile, pentru cealaltă mențiune trebuie ori să admitem existența unei erori în dările de seamă de lucru, — foarte întristătoare și pentru normele de organizare și pentru munca istoricului care trebuie să se încreadă în datele oficiale —, ori să credem că s-a lucrat, cel puțin la început, fără scenariu. . . . Bineînțeles că nu e vorba aci de găsirea unei explicații a reușitei filmului ci de una a înțelesului noțiunii de « rigoare » în cadrul echipei de filmare.

D-ale carnavalului se preocupă, de asemenea, de îmbogățirea materialului comediei originale, nu numai prin dezvoltarea acțiunilor care depășesc cadrul scenei, dar și printr-un

element nou, prin combinarea acțiunii din *D-ale carnavalului* cu cea din *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Ideea este originală, în măsura în care încearcă a dovedi cât de bine sînt integrați eroii lui Caragiale, din diferite categorii și medii sociale, într-o concepție unitară a prezentării personajelor epocii, într-un univers identic. Într-adevăr, această înrudire se simte din însuși faptul că prezența lui Leonida și a Eftimiței nu distonează în povestea de dragoste a Miții, a Didinii, a lui Pampon și a celorlalți. Relația sonoră a « spargerii chefului » de la carnaval, interpretată de Leonida drept revoluție, constituie un prim mijloc de a lega între ele acțiunile celor două piese. Și poate că aceasta ar fi fost de ajuns pentru a justifica plasarea acestor acțiuni în paralel. Mai puțin justificată apare însă intruziunea directă a personajelor dintr-o comedie în cealaltă, fiindcă acest contact direct dintre eroii celor două piese nu mai are nici un suport în textul lui Caragiale și nu oferă lui Leonida nici o reacție firească și « caragialiană », în fața năvălirii carnavalului în casa lui. Mai mult, faptul că cele două serii de personaje *n-au nimic să-și spună* merge exact împotriva ideii care trebuia reliefată, aceea a comunității de apartenență la aceeași lume. Îmbinarea celor două acțiuni nu apare astfel nici organică, nici necesară, fiindcă una din ele nici nu adîncește, nici nu dezvoltă pe cealaltă.

Și în *D-ale carnavalului* regăsim preocuparea evocării Bucureștiului de altădată, descinsă direct din *O noapte furtunoasă*. Dar ceea ce se introducea în acel film ca aspect de București era nominal și strict enunțat în textul lui Caragiale: grădina « Union Suisse », itinerariul întoarcerii acasă, tribunalul divorțului Ziței etc. Iar acțiunea care se petrecea în aceste locuri constituia un element de caracterizare a personajelor și a raporturilor dintre ele, deci un mijloc dramaturgic și nu un scop în sine. De aceea, caracterul lor pitoresc e numai un fundal și spectatorul – în scena de la Union – urmărește în special ceea ce se petrece la masa lui Jupîn Dumitrache și în mod accesoriu ceea ce se petrece pe scenă. Nu se poate însă spune același lucru despre elementele de cadru bucureștean și de pitoresc ale decorului din *D-ale carnavalului*, cum ar fi scena de la șantan, cu prezența unei cîntărețe (Aida Moga) care este o evidentă reminiscență a lui Fanella din *O noapte furtunoasă*. În afara faptului că permite să faci cunoștință cu cîteva dintre personaje, scena nu are nici o legătură de necesitate cu structura piesei lui Caragiale sau cu tema filmului realizat după aceasta. Nici introducerea paradei unui circ care trece pe străzile Bucureștiului nu corespunde vreunei aluzii din textul original și nu merge pe linia vreunei adînciri de sensuri. Iar plasarea unei secvențe la hipodrom, turnată în cadrul elegant al tribunelor (pe atunci încă existente) de la Băneasa, distonează cu situația socială și cu mediul eroilor, ca și cu înfățișarea Bucureștiului (în decoruri) din restul filmului, ratificînd astfel anacronismul acestei prezențe într-un film a cărui acțiune se petrece cu vreo cîteva decenii înainte de construirea lor.

O idee care putea să fie generoasă a fost aceea de a contrapuncta acțiunea piesei cu un fel de dans al măștilor de carnaval. Dar aceste măști ne sînt prezentate inițial în parada circului ce-și face reclamă pe străzile orașului și astfel elementul de pitoresc exterior devine prioritar, fără a mai vorbi de faptul că e vorba de o evidentă confuzie, circul neavînd nimic de-a face cu carnavalul. Acesta, însă, putea într-adevăr să constituie un simbol pentru concepția de viață a oamenilor prezentați în film. Iar apariția ulterioară a acelorași măști la balul de carnaval își pierde caracterul de simbol printr-o lipsă de rigoare în motivarea apariției lor, încredințată exclusiv hazardului dansului și nu dirijată în funcție de nevoile de subliniere a momentelor acțiunii.

Performanțele actricești sînt evident savuroase, fiindcă principalii interpreți, Al. Giugaru, Vasiliu Birlic, Ion Lucian, Ion Manu, par făcuți pentru textul lui Caragiale, pe care mulți l-au servit și în teatru. Dar poate că tocmai acest lucru se simte, căci stilul e teatral și îngroșat, iar în ce-l privește pe Giugaru îngăduie, prin comparație directă cu realizarea sa din *O noapte furtunoasă*, constatarea unei diferențe în minus. Trebuie remarcată totuși scena dintre Giugaru și Birlic, unde valorificarea textului este de excelentă calitate. Dar acest moment de recital actoresc ține pe loc acțiunea filmului. Spre deosebire de ceea ce reușise Jean Georgescu în *O noapte furtunoasă*, unde textul lui Caragiale era utilizat exact în măsura necesară pentru a da ritm acțiunii, iar imaginile se îmbinau cu acest text exact

în măsura în care trebuiau să-l valorifice, în *D-ale carnavalului* textul și încercarea de atmosferizare a acțiunii nu se ajută între ele. Încercările de atmosferă sînt lipite pe text și exterioare lui, iar atunci cînd textul lui Caragiale îi obligă pe realizatori să-l respecte, el ține evident pe loc acțiunea. Vom cita, în acest sens, scrisoarea citită în *off*, pe scena toaletei Didinei, care amintește de scrisoarea pe care o scrie Rică, citită de imaginația lui, pentru a exemplifica și influențele de scriitură cinematografică între cele două opere și diferența de valorificare a raportului imagine-text. În bilanțul negativ trebuie înscrisă și distribuirea personajului Mița, personaj-cheie, care distonează cu ceilalți interpreți, sau anumite scăpări ale ochiului regizoral, cum este faptul că Leonida — în pat și apoi în continuarea acțiunii, — poartă în anumite momente jartiere iar în altele nu.

Cea de-a treia ecranizare a lui Miheles și Nagy, *Telegrame*, deși realizată un an după *D-ale carnavalului*, este un film gîndit mai de mult, scenariul lui Mircea Ștefănescu existînd în portofoliu încă din 1957. Dar abia la 1 februarie 1959, deci după mai bine de un an și jumătate, filmul a ajuns să intre în producție. În planul păstrat în dosare, perioada de pregătire se întinde pînă la 30 martie iar cea de « organizare și repetiții » de la 1 aprilie pînă la 22 iunie. Deci pregătirea totală a durat aproape cinci luni, mult mai mult decît la cele două filme analizate mai sus, ceea ce poate că a jucat un rol în plusurile de reușită. După cum desigur că și experiența acumulată în cele două ecranizări anterioare ale unor texte de Caragiale le-a fost de folos celor doi tineri regizori.

Incontestabil că ideea dezvoltării schiței *Telegrame* pînă la proporțiile unui film, în care să fie îmbrățișat întreg mecanismul relațiilor dintre un oraș de provincie și București, pe planul politic și sentimental, nu e lipsită de interes. Iar toate episoadele pe care Mircea Ștefănescu, pornind de la schimbul de telegrame laconice care constituie textul lui Caragiale (acea extraordinară succesiune de metafore sociale, dacă putem spune astfel), le-a brodat cu fantezie și perspicacitate psihologică dovedesc o mare forță de inventivitate. Dar nu te poți împidica să constăți că toate acestea au ajuns la o rescriere a subiectului din *O scrisoare pierdută*, cu variante, adausuri și amplificări, care însă ar fi putut fi mai bine folosite pe însăși canavaua *Scrisorii pierdute*. Acolo Caragiale gîndise lucrul tocmai în funcție de descoperirea mecanismelor multiple ale relațiilor politico-amoroase dintre o urbe reședință de județ și capitala țării. Dimpotrivă, ceea ce făcea savoarea schiței sale *Telegrame* era tocmai schematizarea, într-o formulă aproape abstractă, a acestor raporturi, reduse la esența lor.

Lăsînd de o parte această confuzie substanțială, regia învederează aceeași lipsă a caragialienei rigori, necesare oricărei încercări de ecranizare a operei sale. Lipsă de rigoare vinovată de numeroasele momente ratate, care alternează cu foarte multele momente bune. Ideea măturării rămășițelor carnavalului, care încheia cu un gest simbolic, foarte frumos și semnificativ, filmul *D-ale carnavalului*, e reluată și în *Telegrame*, dar cu mai puțin noroc (poate și fiindcă e o repetire). Plimbările în șiruri continue din grădina publică, trecerea aceluiași triciclu de epocă de cîteva ori în același loc, sau muzica pe teme de romane de epocă, analogă celei din *D-ale carnavalului*, nu adaugă nimic la atmosferă, după cum nu adaugă nimic prezența unor țărani, — cu subtext protestatar, — sau ciorapii rupți ai mai multor personaje care țintesc să fie elemente de definiție socială. Lungul discurs al lui Birlic descinde evident din cel al lui Cațavencu, iar dansul final e asemănător cu finalul *Scrisorii*: « Ai să joci? — joc! ». E drept că, plasat sub statuia Justiției (care amintește de cea a lui Georgescu din *O noapte furtunoasă*), finalul face o referință și la atributele statuii, ceea ce adaugă un sens nou momentului. În schimb, un episod fericit este cel al reconstituirii, o reușită prin semnificații care depășesc limitele unei simple metafore. Dar și această scenă — prin lipsa de măsură în gradație, pînă la izbucnirea finală, și prin dilatarea proporțiilor sale — marchează aceeași lipsă de rigoare, care-i răpește și ceva din valoarea în sine și o parte din posibilitățile de integrare în ansamblul filmului.

Cu *Mofturi 1900*, Jean Georgescu se reîntoarce la ecranizările unor schițe de Caragiale și oferă, în stilul puțin utilizat la noi al filmului de scheciuri, cea mai bună reușită din noua noastră cinematografie în domeniul ecranizărilor lui Caragiale. *Mofturi 1900* unește o serie de schițe caragialiene, care aparțin toate unei epoci de maturitate și au apărut, — cu

o singură excepție, — în volumul *Schițe nouă* (1910). Această alegere se reflectă în unitatea de tonalitate a tuturor episoadelor, lipsite de discrepanțe și completînd tabloul unor oameni de același nivel. Poate că singurul scheci care rupe puțin această unitate este *Bubico*, dar el constituie, din punctul de vedere al jocului actorilor și al utilizării cîinelui, o reușită excepțională.

De fapt, dacă personajele din această schiță par oarecum rupte de mediul personajelor din celelalte schițe, este numai datorită faptului că aceasta e singura pe care Jean Georgescu n-a putut s-o introducă în cadrul unitar pe care l-a dat desfășurării tuturor celorlalte scheciuri: Berăria Gambrinus, unde toate se petrec sub ochiul lui Caragiale însuși, care își observă, ca într-un insectar, speciile umane de studiat. Dar toate, inclusiv *Bubico*, se înrudesc prin acea trăsătură pe care Zarifopol o remarcă în scrisul lui Caragiale, acea « trebuință irezistibilă de întregă descărcare a unei iritații date, de echilibru simplu, de încheiere absolută a conflictului o dată deschis »⁶. Și Zarifopol amintea, printre alte exemple, « setea cu care e aruncat din tren cățelul nesuferit *Bubico*, satisfacția finală atît de tare punctată în schițe diverse », printre care el citează și *Amici*, prezentă în film. Dar această satisfacție finală apare și în *C.F.R.*, și în *Diplomație*, și în aproape toate schițele însumate în *Mofturi 1900*, dîndu-le unitate⁷.

Pe lîngă unitatea creată prin plasarea acțiunii majorității schițelor ecranizate în același cadru al berăriei, — unitate de atitudine și de apartenență la aceeași lume, la aceeași concepție de viață și la aceeași epocă, subliniată și de titlu, — Georgescu a mai creat și o a doua linie de unificare, prin prezența lui Caragiale erou, în cadrul berăriei sale. Simplu privitor în anumite momente, intervenind în acțiunea scheciului *Diplomație* mai tîrziu, el e tot actor în scheciul *O conferință* care, ilustrat de desene, deschide și închide filmul, lăsîndu-ne să înțelegem că acesta ar fi un răspuns indirect la întrebarea pusă de titlul conferinței: « Ce este arta? ». Un subînțeles numai, fiindcă și introducerea apare deschisă spre scheciurile ce urmează, dar și finalul rămîne deschis, lăsînd pe spectator să-și dea propriile sale răspunsuri. Totuși, utilizarea desenelor constituie un element care rupe această încercare de unificare, desenul neavînd un caracter necesar și lăsînd impresia unui artificiu voit.

Deși însemnările acestea nu au nevoie de o concluzie, fiindcă rămîn și ele deschise discuțiilor și completărilor, este poate util să subliniem, în chip de încheiere, un lucru esențial care ni se pare că se desprinde atunci cînd compari scrisul lui Caragiale și transpunerile sale pe ecran. În trecerea de la un limbaj la altul, se învederează atît ceea ce este de esență filmică în scrisul caragialian, cît și anumite caractere de ordin specific literar ale acestuia. Fiindcă ele se refuză de fapt filmului, duc fatal la erori atunci cînd sînt utilizate cu precădere în transpunerile cinematografice și, tocmai prin aceasta, fac ca mutația de la planul literar la planul cinematografic să servească, paradoxal, unei mai bune cunoașteri și înțelegeri a scrisului lui Caragiale. Pe acest plan credem că mai rămîn multe lucruri de spus.

L'ŒUVRE DE I. L. CARAGIALE À L'ÉCRAN

R é s u m é

Parmi les œuvres des classiques de la littérature roumaine portées à l'écran, celles de Caragiale occupent le premier rang: une douzaine de films, dont trois entre 1924 et 1942 et neuf autres au cours des vingt dernières années. L'article analyse les principales réalisations de ces dernières années, depuis les trois courts métrages réalisés par Jean Georgesco en 1952, à l'occasion du centenaire de Caragiale jusqu'aux film à sketches du même auteur, *Bagatelles 1900* (1964), en passant par les trois longs métrages dus au couple de metteurs en scène J. Miheles et G. Nagy: *Deux gros lots* (1957), *Scènes de carnaval* (1958), *Télégrammes* (1959). A travers cette analyse, on essaye de mettre en relief les caractères propres au langage cinématographique qui peuvent être retrouvés dans la littérature de ce grand écrivain roumain.

⁶ I. L. Caragiale, *Opere II, Nuvele și schițe*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, 1931. *Introducere*, p. XVI.

⁷ De remarcat și importanța rolului figurației din berărie care — mai ales în cadrul schiței *C.F.R.*, dar și pe marginea celorlalte — subliniază și dezvoltă pînă la proporția unei

« lumi » caracterele personajelor principale. Și ele și cei care îi inconjoară constituie într-adevăr un rezervor de prostie, dezumanizantă, așa cum remarcă cu justețe Marin Preda în prefața la recenta sa ediție Caragiale.

PUBLICISTICA CINEMATOGRAFICĂ ROMÂNEASCĂ A DECENIULUI AL PATRULEA — TEREN AL CONFRUNTĂRILOR IDEOLOGICE, OGLINDĂ A CONTRADICȚIILOR SOCIALE ȘI POLITICE ALE EPOCII

B.T. RÎPEANU

1. Examinînd evoluția publicisticii cinematografice românești în primele decenii ale secolului nostru, deslușim două etape principale: mai întîi, o primă etapă, de abordare primitivă a fenomenului cinematografic, cea în care publicistica se află la nivelul consemnării întîmplătoare a repertoriului și al publicării unei reclame puerile, la nivelul consemnării evenimentului pitoresc, a scandalului, al descoperirilor entuziaste și naive; o etapă în care de la notița despre cinema pe care coloanele de știri zilnice sau de mondenități ale cotidianului le adăpostește în anii de la începutul secolului se trece (în preajma lui 1910) la reclama mai amplă desfășurată pe mai multe coloane, cu litere « grase », cu punerea în evidență a actorilor, a genului de film, a surselor literare, a producătorilor, și mai apoi, la cronicheta unde, timid, lîngă relatarea de subiect, se strecoară și cîte o apreciere. Reclama de bilci, a unui cinematograf de bilci — savuroasele reclame în versuri din anii 1907—1910, al căror ultim ecou îl mai întîlnim tîrziu în compunerile pe care N. Grigorescu-Tuciu le scrie pentru cinematograful « Clasic » în anii 1912—1914 — este înlocuită treptat de campania de presă publicitară presupunînd gradarea reclamei prin schimbarea elementelor atracțioase, prin varietatea modalităților publicistice.

O asemenea campanie, cum este cea desfășurată cu deosebit aplomb în legătură cu lansarea filmelor din producția Leon Popescu, marchează și trecerea la o etapă superioară, o etapă în care — reflectînd dezvoltarea cinematografului în România (îndeosebi după primul război mondial), prezența sa cotidiană în viața populației orășenești, deopotrivă consumatoare de presă și film — publicistica românească mărturisește un anume efort de abordare adecvată a fenomenului cinematografic. Problematika cinematografică mai stîrnise interesul presei și înainte de 1911 (îndeosebi în legătură cu moralitatea filmelor), dar amplele dezbateri pe tema teatru — cinema (1911), cenzură cinematografică (1912), filmul românesc (1912—1913), legea Dissescu (1913)¹, cinematograful ca instrument de educație patriotică (1917—1918), sînt simptomele unei publicistici cinematografice deja în curs de cristalizare. Primele reviste corporative apărute încă înainte de război și care se susțineau numai pe publicitatea elementară (*Revista cinematografică* — 1912, *Viața cinematografică* — 1914, *Curierul cinematografic* — 1916) ne apar ca palide prefigurări ale unor reviste corporative cu pretenții, cum încep să fie cele din deceniul al treilea (*Filmul* — 1923, *Cinema* — 1924, *Clipa cinematografică* — 1925, *Mișcarea cinematografică* — 1927). *Cronica cinematografică* inaugurată în 1911 în paginile *Rampeii* și ale revistei *Scena* tinde din ce în ce mai mult — după primul război mondial — « să analizeze temeinic operele de artă cinematografică așa cum se face și pentru teatru »².

¹ Prima încercare de a reglementa prin lege statutul cinematografului și de a obține pe baza unor taxe asupra importului de filme un fond necesar sprijinirii cinemato-

grafiei naționale și filmului cultural.

² A. Gabrielescu *Cronica cinematografică în Adevărul literar și artistic*, 17 ianuarie 1927.

Alături de publiciști cu renume și scriitori-publiciști care atacă în articolele lor, ocazional, problemele cinematografului³, în acest deceniu se afirmă prin activitate perseverentă primii cronicari de film, se impun primele rubrici de cronică cinematografică în cotidienele și revistele de cultură ale epocii⁴.

În anii imediat premergători lui 1930, și mai ales pe parcursul deceniului al patrulea, importante schimbări calitative definesc o nouă, importantă etapă în evoluția publicisticii noastre cinematografice. Acum avem de-a face cu o fixare în conștiința publică a gazetăriei cinematografice, cu afirmarea autonomă și profesionalizarea ei. Fenomenul acesta are loc în contextul diversificării presei românești, al lărgirii preocupărilor presei culturale și literare, al « modernizării » publicisticii noastre în genere, tendințe tot mai pregnante pe parcursul deceniului al patrulea. Și nu trebuie să uităm, în contextul accentuării dependenței întregii prese — din punctul de vedere al resurselor economice — de publicitate, condiție materială care o leagă și mai strâns de cinematograful ca unul dintre principalii beneficiari ai publicității prin presă.

Așa cum am arătat mai sus, încă în deceniul al treilea în revistele de cultură încep să apară articole și apoi, treptat, rubrici permanente de cinema. Fenomenul se extinde după 1928 la revistele literare și cotidiene. Publiciști de talent și deosebit de activi își leagă numele de aceste rubrici. În *Adevărul literar și artistic* și în *Viața Românească* D. I. Suchianu, în *Vremea* Emil Botta, P. B. Marian și apoi S. Carnabel, în revistele de avangardă și în publicațiile de stînga B. Florian-Ménalque, B. Cehan, Gh. Ionescu, Șt. Roll; în paginile altor publicații literare și în cotidienele *Gib Mihăescu*, I. I. Cantacuzino, Camil Petrescu, D. Trost, I. Golea și alții⁵. Pagini săptămînale de cinema, rubrici de specialitate mai ample, pe cîteva coloane, sau miniaturale (de la croniceta de semnalare de tipul « un film pe zi » pînă la cronicile ample de retrospectivă), studii de specialitate cu pretenții teoretice, informație la zi și utilizarea unor surse documentare de primă mîină din străinătate, formule grafice și condiții tipografice îmbunătățite, accesul gazetarilor de film la proiecțiile publice și la cele private (la casele de filme sau la cenzură), toate acestea vin să contureze fenomenul în datele lui principale, cu noile sale dimensiuni, în anii '30.

Extinderea și profesionalizarea publicisticii cinematografice pe parcursul deceniului al patrulea sînt observate chiar în epocă și puse în evidență cu vădită mîndrie de breaslă. Articolele program, confesiunile criticilor de cinema prezintă un deosebit interes în acest sens⁶. Pledoaria permanentă pentru independența criticului în raport cu casele de film, cu reclama plătită și cu presiunile comerciale se conjugă acum cu critica diletantismului de pe pozițiile unor justificate exigențe profesionale. În numele acestora, al conștiinței profesiei, criticii pledează pentru responsabilitate față de public, pentru o atitudine fermă și consecventă, pentru adoptarea formulelor publicistice cele mai adecvate. Desigur, găsirea acestora este impusă uneori de condițiile dificile ale exercitării actului critic în paginile cotidianelor și revistelor corporative. Semnarea cu mai multe pseudonime⁷, angajarea semnăturii doar în materiale de opinie, atacarea în mai multe gazete și reviste de către același publicist a aceluiași probleme pînă la exprimarea integrală a punctului său de

³ Vezi și B. T. Ripeanu *Scriitorii români și cinematograful*, în C.D.C. nr. 3, 1972 și *Cristalizarea conceptului de « artă cinematografică » în publicistica românească a anilor 1896—1930*, în volumul *Contribuții la istoria cinematografului în România*, București, 1971, p. 47—58.

⁴ În *Filmul* (începînd din 1923), *Cinema* (1924), *Rampa și Clipa* (1925), *Adevărul literar și artistic*, *Politica*, *Gazeta de duminică*, *Adevărul și Universul literar* (1926), *Dimineața*, *Ultima oră și Realitatea ilustrată* semnează cronică de cinema Paul Constantin, M. Blossoms, A. Scharz, I. Vulpescu, G. Teodorescu, T. Bobeș, A. Gabrielescu, I. Igiroșeanu, Camil Petrescu, Petru Comarnescu, B. Florian-Ménalque, Radu Mislea, B. Cehan, I. Semo, V. Timuș și D. I. Suchianu.

⁵ Cronicile cinematografice de un nivel profesional ridicat, repere importante pentru istoria publicisticii noastre cinematografice pot fi înfălinate constant și în *Cuvîntul liber*, *România literară*, *Succes*, *Excelsior*, *UNU*, *Fapta*, *Facla*, *Muzică și teatru*, *Viitorul*, *Cinema pentru toți*, *Calendarul*, *Ecranul*, *Filmul*, *Vitrina literară*, *Cadrân*, *Le Moment*.

⁶ Iată cîteva sumare repere bibliografice ale acestei probleme: Ménalque, *Critica cinematografică*, în *Cinema pentru toți*, 5 octombrie 1932; idem, *Critica cinematografică*, în *Vremea*, 10 ianuarie 1933; B. Cehan, *Puncte de plecare și Cum se scrie despre cinema*, în *Succes*, 10 februarie 1935 și respectiv 1 februarie 1936; idem, *Criterii pentru critică*, în *Rampa*, 14 februarie 1936; Gh. Ionescu, *Cinematograful*, în *Cuvîntul liber*, 7 ianuarie 1934; E. Botta, *Tot presa cinematografică*, în *Vremea*, 1 februarie 1931; D. I. Suchianu, *Cronica cinematografică: Estetică și comerț*, în *Adevărul literar și artistic*, 19 octombrie 1930; idem, *Critica cinematografică (I—V)*, în *Adevărul literar și artistic*, 12 februarie, 7 mai, 3 decembrie, 24 decembrie 1933 și respectiv 25 noiembrie 1934; Camil Petrescu, *Repertoriu de mare clasă*, în *Facla*, 22 septembrie 1932.

⁷ În acest domeniu *Gib Mihăescu*, titularul paginii de cinema a *Calendarului* (1932—1933), pare a deține un record, semnînd în aceeași pagină cu 5—6 pseudonime.

vedere⁸; folosirea argumentului de autoritate (îndeosebi sub forma anchetelor sau a citării presei și lucrărilor apărute în străinătate⁹), abandonarea publicațiilor la care gazetarul întâlnește opoziție față de exprimarea opiniei sale critice sînt tot atîtea modalități prin care publicistica cinematografică de calitate se străduiește să devină o tribună de exprimare a opiniilor, depășind barierele comercialiste. (Paradoxal cronică «obiectivă» devine uneori un element de atracție și cronicarul de cinema cu prestigiu — o «vedetă» a publicației¹⁰).

2. Aparținînd culturii și conștiinței epocii, cinematograful oglindește contradicțiile acesteia, înfruntările politice și ideologice specifice acestei epoci frămîntate, în care conflictele se ascut, tendințele și forțele care se înfruntă se radicalizează. În aceeași măsură — și uneori chiar în mai mare măsură și mai fățiș decît cinematograful¹¹ — publicistica cinematografică oglindește și ea aceleași fenomene, contradicțiile sociale, politice, ideologice ale epocii căpătînd — cum e și firesc — modalități concrete de manifestare specifice domeniului.

În raport cu condiția sa de marfă, de produs de consum, în raport cu subordonarea (sau nonsubordonarea) filmului la finalitățile comerciale, se definește un prim cîmp de confruntare în publicistica cinematografică românească a deceniului al patrulea. O anumită atitudine — chiar dacă nu exprimată deschis dar ușor de descifrat în subtext — caracterizează un întreg grup de manifestări publicistice: «Să dăm publicului ceea ce vrea, ceea ce își dorește, ceea ce preferă să cumpere, exotismul, aventura, sexualitatea; să susținem prin condeiul nostru totul, tot ceea ce negustorul de filme cumpără și vinde, toată marfa pentru care își plătește publicitate și de la care speră să obțină un beneficiu cît mai mare», par a gîndi cei care redactează — și uneori semnează! — publicistica umflată a superlativelor, publicitatea deșănțată, de diferite soiuri, de la cea de tip subdezvoltat, agramat, pînă la cea cu pretenții savante, de epatare a burghezului. Paginile revistei *Cinema* uneori chiar la rubrica de cronică cinematografică (în anii în care aceasta este subordonată intereselor publicitare)¹², pagina de cinema a *Rampeii*¹³, ca să nu mai vorbim de revistele pe care diversele case de filme le scot pentru publicitate¹⁴, ne oferă multe, foarte multe exemple ale unei asemenea publicistici.

Poziția pe care se situează majoritatea oamenilor de cultură și scriitorilor noștri atunci cînd fac publicistică cinematografică, poziția mării majorități a criticilor de cinema, cei ce onorează această profesie este în perfectă opoziție cu cea descrisă mai sus. «Să formăm gustul publicului arătîndu-i de ce o operă cinematografică este valoroasă, oferindu-i criterii sigure de selecție, educîndu-l, învățîndu-l să aleagă și să respingă; să obligăm negustorul de filme la răspundere față de spectator, să demascăm escrocheria și jaful, să demascăm reclama și incultura» — par a susține în întreaga lor activitate adeverații critici de cinema. Dar asemenea susțineri pot fi făcute în mod deschis doar atunci cînd publicistul cinematografic are posibilitatea să o facă, și aceasta nu se întîmplă întotdeauna. În multe cazuri, doar prin selecția filmelor pe care le recenzează, prin spațiul redacțional pe care-l acordă unui anume film, strecurîndu-și judecata de valoare prin contrabandă, publicistul își îndeplinește funcția critică, se achită de răspunderile sociale cu care se simte investit. De pe această poziție, principială, criticul de cinema nu se sfiește

⁸ E interesant de reconstituit felul în care publiciști ca St. Roll, B. Florian, P. B. Marian și D. I. Suchianu, care semnează în mai multe publicații săptămînal, dezvoltă în suită judecata critică asupra aceluși obiect.

⁹ O recenzie a unei cărți de cinema apărute în Occident pornind de la întrebarea «Mergeți des la cinematograful? Cum de nu ați omorît pe nimeni pînă acum?» poate oferi prilejul pentru a spune destule adevăruri usturătoare la adresa puritanismului și cenzurii absurde.

¹⁰ Pe afișul revistei *Cinema* figura de exemplu la loc de frunte mențiunea «Cronică obiectivă a Domnului Suchianu», de altfel, la un moment dat, singurul element de reală ținută culturală din paginile publicației.

¹¹ Firesc în situația noastră, în care producția cinemato-

grafică de dimensiuni reduse nici nu-și putea pune problema atacării problematicii epocii, în timp ce publicistica era obligată să oglindească prompt și activ fenomenele la zi.

¹² După 1932 revista *Cinema* pierde din ce în ce mai mult ținuta culturală, abandonează pretențiile culturale pe care le afișase la un moment dat (îndeosebi sub redacția lui Al. Graur) devenind un magazin comercial ilustrat, de o calitate tot mai îndoielnică.

¹³ În *Rampa* articolele «de problemă» migrează treptat din pagina de cinema cedată reclamei și știrilor mărunte, în pagina I care încearcă să rămînă o pagină de atitudine.

¹⁴ «Paramount», «Metro» și «OCR» scot în acești ani, prin serviciile lor de presă, reviste luxoase de propagandă comercială, uneori cu o îndelungată apariție.

să blameze publicistica cinematografică aservită intereselor comerciale, să militeze pentru o adevărată critică de cinema. « Un film prost impus prin reclamă plătită unui public nedezvoltat ușor de mistificat cu baliverne reclomagiste, asta e delict de lescivilizație și acei care-l comit merită orice pedeapsă », scrie D. I. Suchianu ¹⁵. « În definitiv, criticii — continuă Camil Petrescu — ar trebui să reprezinte gustul publicului pe lângă proprietarii de cinematografe și nu interesele acestora pe lângă public. Fiindcă, vedeți, nu prea există pentru moment nici o potrivă între aceste două interese potrivnice. Publicul cere filme bune, patronul sălii — filme ieftine. Publicul vrea un spectacol de artă și patronul — un profit gras... Mai lăsați în plata domnului frazele goale de laudă mincinoasă ! Dacă filmul e prost, jos cu el ! Învățați publicul să fluiere, să boicoteze sălile care dau filme proaste, nu stați toată ziua bună să gîdilați gura în trei etaje a domnului patron » ¹⁶.

3. De aci, de la confruntarea pozițiilor în raport cu misiunea publicisticii cinematografice, nu trebuie să mergem mai departe decît cu un pas pentru a atinge una din problemele fundamentale ale domeniului, cea a rosturilor cinematografului. O înfruntare între cei care se situează pe platforma acceptării exclusive a cinematografului ca distracție, deconectare, în ultimă instanță diversiune, și cei care pledează pentru valoarea estetică, culturală și educativă a cinematografului se impune în publicistica cinematografică românească a anilor '30. Desigur nu este vorba de a-i asimila pe partizanii declarați ai filmului ca divertisment cu cei care la joasă cotă intelectuală fac politica negustorilor de filme. Teoria cinematografului « uzină de vise » izvorește în fond din practica unei întregi cinematografii, a marii producții cinematografice de un asemenea tip, la care unii reduc cinematograful și însăși esența sa ; de aceea ea trebuie examinată cu deosebită atenție și făcînd disocierile istorice necesare. Totodată un trebuie nici un moment uitat faptul că, la limita ei extremă, și pragmatică, o asemenea teorie poate îmbrăca formulări dintre cele mai reacționare. Iată o asemenea mostră : « Voi încerca să arăt adevăratul rol al cinematografului în viața modernă și să subliniez că departe de a fi un factor antisocial, un factor de dezagregare, el este un adevărat mijloc de igienă socială... ; clasele muncitoare de pretutindeni au găsit în cinematografului calea de a evada din realitate și iată secretul succesului său. Aici stă valoarea socială a cinematografului lucru pentru care devine un auxiliar prețios al ordinii și armoniei sociale... Masele își pot oferi acum luxul să evadeze din realitate. Oricine cunoaște imensul rol de terapeutică socială pe care-l joacă plăcerea într-o societate, își poate da seama că toate criticile aduse cinematografului cad în fața rolului social pe care-l îndeplinește. Alături de poliție și de siguranța statului, cinematograful oferind maselor un drum de evadare din realitate conlucrează efectiv la menținerea ordinii sociale » ¹⁷.

Tot așa cum a pleda pentru valoarea *educativă* a cinematografului poate să însemne foarte multe lucruri — de la respingerea puritană și antirealistă a unor întregi categorii de filme pînă la susținerea unui cinematografului moralizator, de propagandă pură, — tot astfel, pedalarea pe valoarea *estetică* a operei cinematografice nu este suficientă pentru a marca poziția progresistă sau reacționară a publicistului. Nu pledoaria pentru angajarea cinematografului în slujba idealurilor politice, ci calitatea acestor idealuri dă marca progresistă sau reacționară a acestei atitudini.

Caracterul și devenirea istorică a realităților din deceniul al patrulea obligă la un examen nuanțat al manifestărilor publicisticii cinematografice, pentru deplina ei valorificare în cadrul moștenirii culturale. Pînă la o asemenea amplă analiză, care va putea pune în evidență rădăcinile sociale și filozofice (idealiste) ale teoriei evadării din realitate cu ajutorul filmului (cu feluritele ei variante, de la cea naiv paternalistă la cea constituită în savantă construcție estetică), se cere subliniat faptul că pledoaria pentru valoarea estetică a filmului a mers în publicistica cinematografică românească mîna în mîna cu condamnarea cinematografului de evidentă mistificare antirealistă și că această poziție de exigență față

¹⁵ D. I. Suchianu, *Cronicele noastre*, în *Adevărul literar și artistic*, 4 mai 1930.

¹⁶ Amilcar (Camil Petrescu), *Repertoriu de mare clasă*,

loc. cit.

¹⁷ Paul Mihail (M. Polihroniade?), *Note pe marginea cinematografului*, în *Ultima oră*, 26 iulie 1929.

de cinematograf ca artă a fost în principal susținută de pe poziții de stînga. Afirmatia lui D. I. Suchianu cum că « pentru a-l înțelege pe Chaplin (citește: « pentru a înțelege arta cinematografică ! ») trebuie « să ai suflet de stînga »¹⁸ nu este o simplă butadă. Pleidînd pentru valoarea estetică a filmului, criticînd decadența cinematografeii epocii, chiar atunci cînd nu pledează pentru un cinematograf revoluționar, publicistul cinematografic se situează pe o poziție « de stînga »¹⁹.

4. Înfruntarea politică în domeniul publicisticii cinematografice românești are loc în special în legătură cu acele filme, cu acele producții cinematografice care se autodefinesc ca purtătoare de mesaj politic și propagandistic.

Filmul revoluționar, în primul rînd filmul sovietic (dar și alte producții cinematografice realizate de pe poziții de stînga: filmul german din anii 1928—1931 sau cel realizat în Franța Frontului Popular)²⁰, declanșează în publicistica românească de cinema, ca peste tot în lume, confruntări dintre cele mai ascuțite.

Pentru a descifra felul în care se polarizează și se ciocnesc în paginile presei cinematografice — și uneori dincolo de aceasta, în sala de spectacole, în stradă²¹ — interese și forțe politice antagoniste, « de stînga » și « de dreapta », progresiste și reacționare, putem aborda fenomenul fie sub aspectul sincron, fie în evoluția sa.

O secțiune « orizontală » examinînd raportarea presei și publicațiilor de diverse orientări politice și estetice la un moment dat, la aceeași manifestare cinematografică, ne indică nuanțarea opiniilor și motivărilor (în ciuda unui aparent consens favorabil filmului revoluționar), pune în evidență discordanța pe care o face opinia extremistă de vădită rea credință și totală orbire politică, reacționară. În paginile publicațiilor aflate sub directa îndrumare a comuniștilor sau acolo unde publiciștii cu o asemenea orientare își puteau spune cuvîntul, filmul revoluționar este analizat de pe poziții marxiste, din punctul de vedere al unei critici sociologice și militante, care pune în evidență revoluția estetică pe care o aduce arta revoluționară, valoarea ei politică²².

Pentru intelectualul de bună credință, de mai fermă sau mai difuză orientare către stînga, condiția « paradoxală » a filmului revoluționar²³ și nota sa aparte în peisajul cinematografic al epocii sînt cele care se cer mai întîi explicate. Pentru el, problemele conținutului, ale propagandei sînt de cele mai multe ori dissociate de valorile estetice ale operei, acestea din urmă interesîndu-l cu precădere²⁴. Nu același lucru se poate spune despre primirea pe care o rezervă filmului revoluționar presa și publiciștii de dreapta. Atacul lor se îndreaptă direct împotriva conținutului pe care-l denunță violent, minimalizînd totodată, în trecere, valorile formale ale operei²⁵.

O secțiune « verticală » a fenomenului are în vedere evoluția în timp a interesului cu care majoritatea presei cinematografice românești primește filmul revoluționar; o evoluție care ține seama, fără doar și poate, de meandrele politicii interne și externe românești din epoca interbelică, de momentele de slăbire a regimului polițienesc și dictaturii, de momentele cînd pe plan extern apropierea de U.R.S.S., politica de apărare a indepen-

¹⁸ D. I. Suchianu, *În jurul lui Charlot*, în *Adevărul literar și artistic*, 3 mai 1931.

¹⁹ Într-o epocă în care însăși cultura era amenințată cu distrugerea de forțele de dreapta, a purta stindardul culturii, a pleda pentru valorile culturii însemna a îmbrățișa o poziție « de stînga ».

²⁰ *Kühle Wampe* și *Dreigroschenoper*, *Kameradschaft*, *A nous la liberté* și *La vie est à nous* s-au bucurat de aceeași primire ca și filmul revoluționar sovietic.

²¹ Și de cîte ori elementul detonator de conștiință, cel care a mobilizat spectatorul în cutare fund de cartier unde se prezenta un film prigonit de autorități, de cîte ori cel care chema la o manifestație de solidaritate sau care atrăgea atenția asupra valorilor politice ale filmului, nu a fost articolul de gazetă?!

²² Vezi și B. T. Ripeanu, *Filmul sovietic în România anilor 1920—1940*, (manuscris 1960), publicat parțial în *Le film soviétique*, nr. 10/1968 și *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Berlin, nr. 11/1967; idem, *Ecouri ale luptei democratice și socialiste în publicistica cinematografică românească a anilor*

1920—1940, în *SCIA*, tom. 19, nr. 1, 1972.

²³ « Filmul sovietic e un paradox: reușește să fie o artă mare și în același timp democratică, accesibilă estetului cultivat și mușicului analfabet », notează, E. Botta (*Facla*, 22 noiembrie 1931).

²⁴ Chiar dacă avem de a face cu o stratagemă publicistică cititorul ia teza ca atare: « Pentru a da publicului românesc o idee despre resursele artei ruse e preferabil să se prezinte o operă al cărei interes să fie detașat de actualitatea zilei de azi ca să poată aprecia arta pură de care rușii sînt capabili » (D. I. Suchianu *Locotenentul invizibil*, în *Adevărul literar și artistic*, 3 februarie 1935).

²⁵ Iată doar una din mostre: « Dacă ar fi fost mai puțin tendențios, dacă drama în loc să fie colectivă ar fi fost individualizată, filmul cu siguranță că ar fi plăcut mai mult; astfel cum este realizat filmul nu poate stîrni decît admirația profesioniștilor politicii de stînga care nu vor pierde prilejul de a se extazia în fața « socialului » și « umanului » acestui film ratat » (S. Carnabel, *Drumul vieții*, în *Vreamea*, 13 octombrie 1935).

denței de stat în fața expansionismului fascist, sau starea de neutralitate au creat conjuncturi favorabile filmului revoluționar, permițându-i să ajungă pe ecrane și presei să-l recenzeze. Pe de o parte, avem de-a face cu o traiectorie a publicisticii care merge de la neîncredere și suspiciune la condescendență și stăpânire a unui sistem de referințe, a reperelor de cultură cinematografică specifice domeniului. Direcția atacului publicistic se îndreaptă acum nu numai spre informare și susținerea operelor programate pe ecrane, dar și spre popularizarea acelor opere respinse de cenzură sau care abia se anunță ca mari succese pe ecranele lumii. Pe de altă parte, disprețul și mistificarea naivă cultivate în momentele inițiale, de slabă circulație a informației, sînt treptat înlocuite de violența furibundă, de protestele « de principiu » împotriva reprezentării filmului revoluționar, cu cît mai reușit din punct de vedere artistic, cu atît mai periculos ²⁶.

Un examen similar poate fi întreprins în publicistica cinematografică și asupra raporturilor acesteia cu filmul de orientare fascistă. Boicotul filmului fascist (cu deosebire german), manifestare de răsunet în România anilor '33 – '35, manifestare care a îngrijorat puternic acele forțe interesate în penetrația propagandei și producțiilor cinematografice fasciste pe ecranele noastre ²⁷, a însemnat în fond o manifestare a unei atitudini « de stînga » împotriva acelor filme care degradau cinematograful, și doar un început al luptei pe care publicistica cinematografică românească a dus-o împotriva unei asemenea producții. Răsfoind ziarele anilor '30 – '40, întîlnești numeroase articole în care « inferioritatea artistică a filmelor germane, spiritul arogant și propagandistic care le animă » ²⁸ sînt puse în directă legătură cu politica statului fascist. Ideologia antiumanistă a fascismului și pericolul difuzării acesteia, consecințele propagandei fasciste pentru însăși societatea românească este de asemenea subliniată pe măsură ce însăși situația internațională a României și pericolul fascizării țării devin probleme acute. « Am fi putut aștepta în tihnă și tăcere agonia filmului german în România – notează în 1938 cronicarul « nevinovatului » film german *Domnița de la Cîmpina* – dacă nu s-ar fi prezentat tocmai săptămîna aceasta cazul de a înfiera un film ce nu-i lipsit de orice valoare ori interes artistic, dar este o nerușinată sfidare adusă publicului nostru . . . Un film care iese din domeniul pur cinematografic și atinge pe acela infinit mai important al demnității intereselor noastre naționale. Un film de propagandă și nimic altceva. O propagandă mai întîi pentru publicul german . . . care nu va ignora motivele neîntreruptului « Drang nach Osten », nici cauzele pentru care propaganda Reich-ului cheltuiește la noi fără preget și fără economie. Și se va bucura, pe semne, că nu-l mai despart de hotarele noastre decît două sau trei sute de kilometri de netedă pustă ungară » ²⁹.

Răspunzînd lui Goebels potrivit căruia filmul fascist poate să se impună învățînd de la experiența unui *Potemkin*, Eisenstein arăta că « adevărul și național socialismul nu se pot asocia ! Cine este pentru adevăr este împotriva fascismului ! » ³⁰. Răspunsul acesta poate constitui un motto pentru modul în care majoritatea criticii cinematografice românești a recenzat filmul fascist ³¹.

5. Una dintre realitățile în jurul căreia s-au declanșat ample și persistente înfruntări de opinii în publicistica noastră cinematografică a constituit-o cenzura filmelor. Încă de la înființarea sau mai degrabă de la « intrarea ei în legalitate » în preajma anului 1912, cenzura stîrnește o puternică reacție în opinia publică românească, pe care presa o oglindește amplu. Dar dacă la început, problema luptei împotriva criminalității și pentru moralitatea filmelor

²⁶ Protestînd împotriva prezentării filmului *Furtună deasupra Asiei*, ziarul *Dreptatea* (19 mai 1929) învinuiește felul în care « bolșevicii își strecoară ideile lor subversive » în filme « prezentînd întotdeauna ideea monarhică în culori dintre cele mai antipatice, [. . .] zugrăvind raporturile dintre clasele sociale în culori și pozițiuni cu totul departe de armonia de clasă care stă la baza statului nostru, zugrăvind în culori jignitoare pe aliații noștri ». « Ajunge cu propaganda bolșevică ! », încheie ziarul indignat.

²⁷ Pînă la a organiza acțiuni de contrapropagandă în rîndul proprietarilor de cinematografe și al publiciștilor pentru a tempera tonul polemic, antigerman al curentului de opinie. În revista *Cinema*, de exemplu, este simptomatică

schimbarea de ton și surdinele care se pun la un moment dat campaniei de boicotare a filmului german.

²⁸ B. Cehan, *Filmul german și apărătorii săi*, în *Rampa*, 5 februarie 1934.

²⁹ *Domnița de la Cîmpina*, în *Buletinul săptămîinii*, 27 martie 1938.

³⁰ *Celebrul regizor S. Eisenstein răspunde doctorului Goebels*, în *Rampa*, 13 februarie 1934.

³¹ Chiar dacă în condițiile presiunilor politice din anii dictaturii unii publiciști labili au început să cocheteze cu ideea susținerii filmului german, cazurile sînt singulare și nu configurează un fenomen mai amplu nici chiar în timpul războiului.

mai poate aduce în sprijinul cenzurii destule condeie, treptat afirmarea tot mai pregnantă a adevăratelor ei rațiuni politice, de clasă, după primul război mondial, declanșează o generală și permanentă opoziție. Rosturile cenzurii sînt foarte limpede exprimate de chiar revista poliției care nota că « ea este menită să oprească filmele cu caracter revoluționar a căror vedere, cu starea de spirit de pe atunci (n.n. – imediat după primul război mondial), ar fi putut pe cale de contagiune imitativă să constituie un pericol social »³². În examinarea felului în care publicistica cinematografică românească atacă problemele cenzurii, trebuie să plecăm de la esența acesteia ca instrument represiv al statului burghez, de la prezența activă a acestei instituții în viața social-politică a României anilor '30, perioadă în care cenzura a fost aproape permanent menținută prin lege. Astfel politica burgheză de stat își găsește o reflectare directă și brutală în activitatea practică a cenzurii românești, inclusiv a cenzurii cinematografice, ce-și câștigase pe plan internațional o tristă celebritate. « Cenzura în România, notează în cartea sa despre cinematograful Ilya Ehrenburg, este extrem de indulgentă. Nu sînt interzise decît răul tratament al animalelor și ideile revoluționare. Nu călcați cîinii pe coadă, nu vă atingeți de negustorii de petrol ! »³³. O cenzură care oprea ca imoral *Îngerul albastru*, ca revoluționar filmul *Viva Vila*, ca antimonarhic *După douăzeci de ani* nu putea avea nici un fel de îngăduință pentru capodopere ale cinematografului ca *Mama* și *Crucișătorul Potemkin*³⁴. Filme prohibite, « filme rele », spune regulamentul cenzurii din 1934, sînt cele care « prin chipul de a exprima viața pot să pervertească sufletul și să constituie o propagandă la acțiuni vătămătoare ordinei publice, filme ce reprezintă acțiuni politice împotriva ordinei publice ori sociale . . . filme ce ar micșora încrederea poporului în sine, în conducătorii săi și respectul pentru aceștia, filme ce ar batjocori sau micșora respectul pentru instituțiile fundamentale ale statului, biserica, armata, școala »³⁵. Din asemenea reglementări decurge în principal activitatea cenzurii de interzicere a filmelor, de masacrare a acestora. Practicile acestea, abuzurile, incompetența cenzorilor burgheze și fasciste, inconsecvența și labilitatea criteriilor acestui organism atunci cînd interesele politice o cereau fac obiectul unei critici permanente în publicistica epocii.

6. Problema cinematografului național constituie și ea în paginile presei anilor '30 un subiect de confruntare a pozițiilor. Momentul în care, prin legea pentru crearea Fondului național al cinematografului (1934) și mai tîrziu prin crearea Oficiului Național al Cinematografului (1938), statul român decide să intervină în sprijinul unei industrii cinematografice și unei cinematografii care să-i servească interesele propagandistice este totodată momentul necesar în care tendințele artizanale spontane sînt conjugate cu o bază tehnică, impusă de condițiile civilizației moderne. Lupta pentru o cinematografie românească este o permanentă a publicisticii românești, dar realizarea acesteia sub auspiciile și controlul statului, în deceniul al patrulea, pune probleme concrete, practice mai nuanțate. Există foarte puține glasuri care se ridică împotriva cinematografului național și acestea o fac mai mult indirect, speculînd eșecurile filmului românesc, angajîndu-se în disputa politicianistă sau reflectînd transparent interesele de piață ale marilor producători străini amenințați prin măsuri protecționiste. Campania împotriva legii Mavrodi pe care o duc proprietarii de săli de cinematograful și pe care și-o susțin în publicațiile corporative reprezintă o asemenea manifestare. Programul unei cinematografii de stat este însă atacat și de pe poziții « de stînga », demascîndu-se caracterul de clasă al unei asemenea întreprinderi propagandistice. Publiciștii « de stînga » nu resping în principiu ideea unei cinematografii naționale, ci arată căile realizării acesteia atunci cînd însăși esența statului va fi alta, cînd experiența filmului revoluționar va fi preluată și la noi pentru a se realiza « o dinamică introspecție a sufletului și peisajului românesc »³⁶. Afacerismul care înfloarește în jurul proiectelor de cinematografie națională și punerii lor în practică, primitivismul propagandei cinematografice de stat, diletantismul care aduce la cinematografia oficială o lume pestriță, dornică de a parveni,

³² *Cenzura filmelor*, în *Poliția românească*, nr. 9–10/1930.

³³ I. Ehrenbourg, *Usine de rêves*, Paris, 1933, p. 216.

³⁴ Care de altfel nici nu au putut vedea lumina ecranului

în România anilor înainte de Eliberare.

³⁵ C.F., *Cenzura filmelor*, în *Curierul filmului*, nr. 7/1934.

³⁶ S. Eliad, *Filmul românesc*, în *Contimporanul*, nr. 101/1931.

fac obiectul luărilor de poziție în publicistica epocii. Arătînd că « cinematograful român se naște pentru a omorî definitiv cinematograful în România »³⁷, forțele « de stînga » intuiau, cu mult înainte de afirmarea în practică, realitatea cinematografului de stat din perioada dictaturii militarofasciste, cinematograful propagandistic, de joasă calitate. Calea devenirii cinematografului național, așa cum ea se va dezvolta după Eliberare, o schițează într-o perspectivă înnoitoare aceleași forțe revoluționare care și pe planul vieții sociale aveau să hotărască evoluția societății românești.

LA PRESSE CINÉMATOGRAPHIQUE ROUMAINE DE LA QUATRIÈME DÉCENNIE – TERRAIN
DE LA LUTTE D'IDÉES,
REFLET DES CONTRADICTIONS SOCIALES ET POLITIQUES DE L'ÉPOQUE

R é s u m é

L'étude, consacrée à un aspect de l'histoire de la presse cinématographique en Roumanie, aborde certains problèmes importants et controversés, mis en débat par les publicistes de la quatrième décennie:

- les tâches de la critique cinématographique;
- la mission du cinéma, sa fonction sociale;
- la manière dont est reçu le cinéma politique (le film révolutionnaire et le film fasciste);
- la censure cinématographique;
- la création d'une cinématographie nationale.

³⁷ Gh. Ionescu, *Prefață la critica proiectului de industrie cinematografică*, în *Cuvîntul liber*, 16 iunie 1934.

Este greu să discutăm despre teatru, la orice nivel ar avea loc discuția, fără a face apel la titluri. Nimic mai la îndemână și mai puțin studiat decît acest limbaj bizar, datorită căruia unul sau mai multe cuvinte indică o piesă sau un spectacol. Suplețea și multilateralitatea acestui instrument mi s-au relevat cel mai peremptoriu în lumina rezultatelor unei mari anchete (organizată de Oficiul de studii și sondaje al Radioteleviziunii). 7 500 de cetățeni din sate și orașe aflate în 20 de județe ale țării au fost rugați să indice piesele de teatru care le plac cel mai mult precum și sursa prin care le-au cunoscut: lectură, radio, televiziune sau spectacol scenic. Însumarea răspunsurilor a dus la constituirea unei liste care cuprinde aproape 500 de titluri. S-a format astfel un inventar lingvistic constituit după criterii determinate: memoria și preferințele publicului. Munca îndelungată cu această materie ciudată m-a dus în cele din urmă la convingerea că prin amploarea, diversitatea și originea ei o asemenea constelație ar permite sesizarea anumitor tendințe mai mult sau mai puțin constante, caracteristice pentru asimilarea mesajului teatral de către spectatori.

7 500 de anchetați, selectați aleator, pot forma un eșantion cu șanse bune de reprezentativitate. De aceea, îndrăznesc să sper că răspunsurile obținute alcătuiesc, în anumite limite, o frescă despre perenitatea mesajului dramatic adresat publicului prin rețeaua teatrelor sau prin aceea a circuitelor comunicaționale moderne. Nu numai gruparea răspunsurilor, dar și aceea a tăcerilor oferă sugestii și prefigurări impresionante asupra receptivității teatrale a publicului. Tocmai pulsația abia perceptibilă a implicațiilor disimulate m-a împins spre încercarea de față. Iată cîteva considerații generale de la care am pornit:

a. titlul poate fi socotit drept forma cea mai densă a relatării dramatice sau a narațiunii;

b. limbajul titlurilor se caracterizează prin ambiguitate, căci orice titlu este semnificativul unei duble semnificații: cea uzuală și cea specifică;

c. aceasta este o imagine sintetică. Într-una analitică ambiguitatea devine pluri-vocitate:

1) titlurile pieselor de teatru alcătuiesc un limbaj specific;

2) acest limbaj e constituit din cuvinte;

3) substanța lui este una simbolică;

4) specificul acestor simboluri îl reprezintă faptul că ele încearcă să sugereze în forme superconcentrate semnificația principală a întregului text dramatic (piesa);

5) titlurile sînt deci simboluri ale unor simboluri;

6) limbajul titlurilor va dispune de:

— o structură morfologică

— o structură sintactică

- un fond lexical
- un număr de funcții comune cu alte limbaje
- un număr de funcții specifice
- un registru tematic.

La ce pot folosi aceste aride considerațiuni? Sper că la apropierea de simbul incandescent prin care teatrul se plantează în universul nostru launtric – adică de un reper spiritualizat pe care îl putem intui, dar nu îl putem percepe.

Ce urme lasă teatrul în spiritualitatea spectatorului contemporan? Studiind titluri nu vom afla răspunsul la această întrebare, dar am putea adăuga unele indicii acelora deja adunate, năzuind spre un răspuns care să nu se rezume la proiectarea propriei noastre experiențe asupra altora, ci să dețină atribute de obiectivitate, cu alte cuvinte să fie un răspuns științific.

Cred că dacă titlurile pot fi interpretate ca simboluri superconcentrate ale unor semnificații care aparțin piesei, universul titlurilor memorate va furniza un indiciu infim – dar valid – despre universul imperceptibil al teatrului, așa cum se decantează în spiritualitatea oamenilor.

« CORPUS »

Studiul acestui limbaj, aplicat la o masă suficient de largă de cazuri, poate îngădui unele constatări de natură sintetică, grație cărora anumite particularități ale mesajului teatral s-ar degaja nu din analiza unor elemente compacte, dar individuale (piese, spectacole, autori, curente, epoci), ci din cea a unor segmente infime, dar multiple. În prima abordare – și cea mai răspândită – se examinează multilateral un obiect individual, pe când în a doua se examinează unilateral o masă de obiecte care formează un ansamblu.

Limbajul titlurilor are trăsături comune pentru diferite tipuri de creație artistică: romane, poezii, simfonii, sculpturi, tablouri, filme.

În acest sens există trăsături comune între orice fel de titluri. Se vor găsi însă și distincții suficient de marcate pentru a se putea vorbi despre un limbaj specific al titlurilor de teatru? Și – în caz afirmativ – care sînt cele mai importante dintre aceste distincții? Voi reveni în continuare la aceste întrebări.

După cum se va vedea, titlurile indicate de subiecții anchetei citate aparțin tuturor epocilor, din antichitate pînă la zi. Orice limbă reprezintă o acumulare critică – prezentul ei este produsul fuziunii dintre mai multe straturi succesive. Tocmai de aceea lingvistica practică o abordare diacronică și una sincronică. Limitele materialului de studiu și ale propriilor posibilități mă determină să adopt exclusiv abordarea sincronică, renunțînd (cu o singură excepție) la cea diacronică.

Înainte de a da unele explicații pe marginea premiselor formulate mai sus, aş vrea să atrag atenția asupra primei dificultăți cu care se confruntă o astfel de analiză: determinarea masei de cazuri analizate. Statistic vorbind, aici s-ar putea adopta în modul cel mai legitim o formulă de recensămînt. Cu alte cuvinte masa cazurilor studiate ar coincide cu totalitatea, cuprinzînd titlurile tuturor pieselor scrise și consemnate în istoria teatrului mondial de la începutul său pînă în zilele noastre.

Dacă se apelează la orice altă formulă, atunci, vorbind de asemenea statistic, vom avea de a face cu un eșantion pe care lingviștii îl denumesc corpus. În acest caz cantitatea trece în calitate, acest corpus putînd fi astfel conceput încît să urmărească reprezentarea totalității sau numai a unui segment al acesteia, determinat prin anumite coordonate calitative.

Ce reprezintă corpusul nostru? În nici un caz totalitatea. Practic vorbind, conceptul de totalitate este irealizabil întrucît există o diferență nedefinibilă între numărul pieselor scrise și al celor intrate în circuitul internațional, apoi între acestea din urmă și cele cunoscute azi, pentru ca să nu mai vorbim de ritmul creării de noi piese în diferite

țări ale lumii, a căror cunoaștere cere timp. Corpusul nostru se poate caracteriza prin patru repere:

— primul, care marchează limitele spațio-temporale: în corpus nu sînt cuprinse decît piese devenite sau rămase publice în țara noastră într-un număr limitat de ani, durată înăuntrul căreia toți cei 7 500 de subiecți au fost suficient de înaintați în vîrstă pentru ca piesa de teatru să le fie accesibilă prin cel puțin unul dintre canalele de difuzare;

— al doilea, care marchează limitele puterii variabile de penetrație în public a diferitelor piese. Corpusul nostru nu este deci reprezentativ pentru creație sau ofertă, ci pentru consum. Cantitativ vorbind, șansa unei piese de a fi inclusă în el va fi cu atît mai mare cu cît este mai ridicat numărul persoanelor care au luat cunoștință de ea (au vizionat-o, au audiat-o sau au citit-o);

— al treilea, care marchează limitele puterii emoționale, de asemenea variabilă, cu care diferite piese au acționat asupra unor grupuri diferite de spectatori;

— al patrulea, care marchează limitele puterii de memorare informațională și afectivă a publicului nostru și depinde în mare măsură de cele care l-au precedat.

Un eșantion reprezentativ de persoane produce un eșantion de titluri. Putem considera că însușirea reprezentativității se transferă de la primul la cel de al doilea eșantion? Un răspuns afirmativ mi se pare plauzibil în măsura în care eșantionul persoanelor era constituit cu scopul de a furniza o imagine reprezentativă a oricărui comportament studiat cu ajutorul lui: reprezentativitatea eșantionului este un mijloc care permite delimitarea unor comportamente reprezentative.

Aș susține prin urmare că grupul de titluri cu care operez în continuare este un eșantion al consumului, determinat cantitativ și calitativ printr-un element de factură obiectivă — numărul pieselor cu circuit public în țara noastră în ultima perioadă — și prin trei elemente de factură subiectivă: succesul de public, forța reacțiilor emoționale ale publicului, memoria lui afectivă. Sinteza acestor patru elemente formează filtrul prin care totalitatea s-a decantat în parțialitate semnificativă. Cred că această semnificație a corpusului nostru s-ar putea defini ca ipoteză generală de lucru în felul următor: *el conține elemente ale unei viziuni teatrale asupra lumii, așa cum aceasta se proiectează în conștiința publicului nostru contemporan, în funcție de cele mai puternice satisfacții pe care acesta le-a obținut din experiența sa teatrală în țara și în epoca noastră indiferent de forma particulară a acestei experiențe.*

Mărirea celor două eșantioane: de persoane și de titluri, alimentează speranța că principalele coordonate ale acestei viziuni sînt valabile pentru majoritatea populației țării — deci pentru cea mai mare parte a publicului potențial.

A accepta ipoteza că titlurile alcătuiesc un univers relativ autonom — o machetă sumară a universului teatral — înseamnă a accepta implicit că ele constituie un limbaj specific, cu o structură și cu funcții care îi sînt deci proprii, ceea ce urmează a fi demonstrat.

MECANISME FUNCȚIONALE

Aceasta nu este o lucrare de lingvistică, ci de sociologie a teatrului. Aflat într-o zonă de graniță, autorul recurge la arsenalul lingvisticii numai în măsura în care lucrul este inevitabil.

În cunoscuta sa lucrare *Le langage*¹, Edward Sapir atribuie limbii uzuale trei funcții generale: gîndirea, comunicarea și expresia — și trei secundare: de socializare, de acumulare culturală și de transmisie istorică.

În *Elemente de lingvistică generală*², André Martinet evidențiază următoarele funcții ale limbajului: de comunicare, de suport al gîndirii, de exprimare estetică.

¹ Edward Sapir, *Le langage*, Paris, 1968.

² André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, București, 1970.

Roman Jakobson stabilește o corelație binară între factorii comunicării verbale și funcțiile limbii:

<i>factori</i>	<i>funcții</i>
transmițător	— emotivă
context	— referențială
mesaj	— poetică
contact	— fatică
cod	— metalinguală
destinatar	— conotativă

Ca parte transfigurată a vorbirii curente, limbajul titlurilor împlinește toate aceste funcții pe care le-aș numi comune. El exercită totodată o serie de funcții specifice sau relativ specifice, dintre care le-aș menționa pe următoarele:

1. funcția semnificatoare — cea mai importantă și mai prolifică, în ea se înglobează parțial toate celelalte. Titlul însumează o multiplicitate de semnificații:

- a) semnificația uzuală a cuvintelor (cuvîntului) din care este format;
- b) semnificația sintagmei pentru titlurile formate din mai multe cuvinte;
- c) semnificația literară (poetică) a acestui (acestor) cuvinte;
- d) semnificația referitoare la piesa considerată ca obiect global și nerepetabil;
- e) semnificația unuia sau mai multor spectacole vizionate (receptate) prin una sau mai multe căi;

f) piesa fiind un semnificat în raport cu titlul dar un semnificant în raport cu propriul ei conținut, titlul își asumă în parte și semnificația piesei (spectacolului);

2. funcția sugestivă specifică: pentru a percepe cuvîntul ca titlu, publicul este nevoit să dubleze semnificația consacrată printr-una inedită. Asimilarea titlului presupune deci înfrîngerea stereotipiei în manipularea cuvîntului (cuvintelor) din care este compus — deci o performanță spirituală dificilă. Altfel spus, asimilarea titlului înseamnă transfigurarea cuvîntului prin acceptarea unei sugestii inedite (care dealtfel este posibilă chiar și în condițiile ignorării semnificației inițiale);

3. funcția simbolică focalizantă, prin intermediul căreia titlul nu sugerează numai piesa globală, ci îndeosebi un anumit segment al ei cum ar fi un erou, o caracteristică a unui erou sau a acțiunii, o situație sau un simbol al piesei;

4. funcția onomastică: orice titlu este o denumire care facilitează separarea în planul gândirii a unui obiect dat dintr-o masă de obiecte aparținînd aceluiași gen, recte separarea unei piese de teatru din întreaga masă a pieselor de teatru. Aceasta este o funcție vitală: dacă nu ar exista titluri nu numai exegeza și studiul ar deveni cvasi imposibile, dar însuși procesul de memorare a mesajului teatral de către public s-ar lovi de dificultăți descurajatoare. Căci titlul este semnalul care permite declanșarea retrospectivă a memoriei emoționale.

În *Tratatul de lingvistică generală*, I. Coja atribuie limbii și o funcție denominativă. Semnele limbii, cum scrie autorul, « denumesc percepțiile gândirii noastre »³. Specificul titlurilor constă în faptul că ele denumesc nu categorii sau clase, ci cite un singur individ dintr-o masă limitată de indivizi omogeni.

Funcția onomastică a titlurilor este subliniată și de apelul foarte frecvent la onomastica umană propriu zisă: în corpusul studiat ponderea titlurilor care conțin nume omenești este de circa o treime din total. Titlul se suprapune astfel cu ceea ce Roland Barthes numește « *dramatis personae* » — « esențe emoționale » pe care și le asimilează parțial prin această suprapunere.

Cuvintele utilizate ca nume umane sînt inventate pentru acest scop — ele sînt deci noțiuni specializate, cu aplicație închisă; titlul nu e format din cuvinte specializate, ci din orice cuvînt sau combinație de cuvinte de care dispune limba. Ca atare, limbajul titlurilor se suprapune parțial limbii, pe cînd limbajul onomastic nu.

³ I. Coja, *Tratatul de lingvistică generală*, ed. a II-a, București, 1965, p. 15.

Numele unei persoane umane este ales din depozitul de nume ale societății într-un mod convențional, în sensul că nici o caracteristică proprie acelei persoane nu se exprimă în acel nume (afară de sex și naționalitate). Titlul unei piese este ales din întregul depozit lexical al societății într-un mod determinat din punct de vedere semiologic în sensul că el trebuie să exprime ceva din caracterul piesei căreia îi aparține: orice bărbat se poate numi Ion — dar nu orice piesă de teatru se poate numi *Năpasta*.

Pe de altă parte masa indivizilor umani fiind mai mare decât cea a numelor umane, mai multe persoane pot purta același nume (idee sugerată de titlul . . . *Escu*) pe când un titlu poate aparține în genere unei singure piese.

Prin sursa lui, limbajul titlurilor deține una dintre trăsăturile definitorii ale limbilor speciale căci, cum scrie J. Vendryes, « în general limbile speciale se dezvoltă pe fondul comun al unei limbi vii »⁴.

5. funcția modificatoare: prin includerea în titlu, orice pronume, adjectiv, verb, numeral etc. și orice substantiv comun devin în mod automat nume proprii, acționând ca denominator al unui individ nerepetabil care este piesa respectivă. Dar titlul nu generează doar schimbări de ordin gramatical, ci și de factură. « Se poate concepe fără dificultate — scrie același Vendryes — stabilirea unui soi de ierarhie a cuvintelor, care ar fi reglată de valoarea lor poetică și ai căror termeni extremi ar fi numele propriu, evocator al unei persoane sau al unui loc și morfema, simplu instrument gramatical. . . »⁵.

Utilizând larg numele proprii cu circulație în limba uzuală (onomastică, locuri geografice) și convertind în nume propriu orice cuvânt pe care și-l include, titlul este, prin însăși esența lui, o categorie îmbibată de forță poetică, printre altele tocmai prin multiplicitatea semnificațiilor;

6. funcția informațională: titlul este mesajul unui mesaj. El transmite publicului:

- a) știrea că există o piesă
- b) că această piesă poartă acea denumire
- c) ceva din climatul intim al piesei.

În comparație cu piesa, informația vehiculată de titlu tinde spre extinderea circulației și spre restrângerea semnificației;

7. funcția criptică: orice titlu se înscrie într-un cod constituit din semnificații sumari. El oferă elemente cu totul particulare pentru cunoașterea obiectului semnat, respectiv a piesei pe care o denumește. Această distanță, întotdeauna foarte mare, dintre semnificant și semnat conferă titlului un caracter criptic. Iată de ce se poate spune că valoarea lui informațională este atât de limitată încât achiziționarea ei produce mai puțin satisfacție decât curiozitate, de unde un anumit suspense, ca în fața oricărei enigme;

8. funcția gnoseologică limitată: cunoașterea furnizată de titluri are câteva particularități:

- a) ea acoperă efectiv o sferă mult mai restrânsă decât piesa propriu-zisă
- b) ca atare ea se achiziționează mult mai ușor decât cunoașterea piesei
- c) din acest motiv ea este efectiv accesibilă unui număr mult mai mare de oameni decât piesa
- d) în consecință numărul persoanelor care cunosc titlul unei piese este — sau poate fi — mult mai mare decât al celor care cunosc piesa respectivă;

9. funcția de influențare a limbii: devenind titlu, un cuvânt nu încetează să fie semnificantul vechii semnificații, el rămâne în continuare în depozitul lexical al societății. Dar acest depozit se păstrează astfel intact numai ca volum. Pe de o parte, dublarea semnificației înseamnă o extindere a fenomenului de omonimie; pe de alta, convertirea cuvântului în titlu poate intensifica — uneori substanțial — frecvența utilizării lui curente, deci importanța lui practică în ansamblul limbii vorbite sau scrise. Este vorba, evident, despre cuvinte cu frecvențe reduse, incluse în titlurile unor piese celebre. Cred că din această categorie fac parte cuvinte ca: vifor, rinoceri, iele, năpastă etc.;

⁴ J. Vendryes, *Le langage — Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, 1921, p. 294.

⁵ *Ibidem*, p. 160.

10. funcția publicitară: orice titlu urmărește printre altele să atragă atenția asupra piesei pe care o desemnează. Sloganurile publicitare moderne, care și-ar putea căuta originea în titlurile teatrului antic: *Prometeu înlănțuit*, *Broaștele*, *Soldatul fanfaron* etc., pot fi considerate ca mesaje particulare, destinate să facă cunoscută public existența obiectului pe care îl denumesc (piesa) și să suscite interesul față de el. De altfel, publicitatea teatrală contemporană își încorporează titlul piesei ca pe unul dintre elementele ei fundamentale.

Ca orice slogan publicitar titlul respectă « legea mărimii, a strigătului percutant și a imaginii captivante »⁶. Asemenea oricărui slogan publicitar titlul urmărește să atragă atenția unui public cât mai larg asupra obiectului pe care îl reprezintă și care — spre deosebire de acesta din urmă — este oferit ca un bun gratuit. Schema cea mai răspândită a sloganului publicitar conține: numele, caracteristica și afirmația. Titlul de teatru reproduce numai parțial această structură, fie restrângându-se la nume ori la caracterizare, fie combinându-le, dar omițând afirmația.

funcția publicitară rămîne, modalitățile ei se modifică ;

11. funcția de suport mnemic, în care titlul se disociază de sloganul publicitar prin longevitate. În timp ce ultimul este destinat unei durate relativ efemere, primul tinde spre perenitate prin :

a) fixarea în memoria publicului contemporan

b) includerea piesei în patrimoniul teatral național sau universal.

Pe cînd funcția publicitară îl are în vedere mai ales pe receptorul care ignoră piesa, funcția mnemică îl are în vedere îndeosebi pe cel care a cunoscut-o într-un fel sau altul ;

12. funcția incitatoare, care decurge din cea publicitară dar nu coincide cu ea. Titlul are, printre altele, misiunea de a stîrni un interes în sine, ceea ce realizează șocînd. De aci utilizarea frecventă a unor asociații verbale insolite, asupra cărora voi reveni.

Pe măsură ce se dezvoltă o cultură a publicității, crește în intensitate și funcția incitatoare a titlurilor : prezența onomasticii umane (mai puțin percutantă datorită unei duble uzuri) cedează formelor locuționale mai ales în variantele amintite anterior.

Ceea ce accentuează în ultimă instanță funcția incitatoare a titlurilor este evoluția funcției incitatoare a textului și a spectacolului. Într-o civilizație a tranchilizanțelor, teatrul este nevoit să provoace șocuri. Acestea încep de la titlu ;

13. funcția poetică, titlul avînd — sau putînd avea — o valoare literară proprie, relativ autonomă.

Această funcție a titlurilor se poate clarifica prin trecerea analizei de la aspectul funcțional la cel structural.

INCURSIUNE ÎN STRUCTURĂ : LACONISMUL

Prima caracteristică a titlului este cea mai ușor perceptibilă și esențialmente cantitativă: dimensiunea. Ca și în onomastica umană, sintagmele care formează limbajul titlurilor sînt extrem de lapidare. Scopul operațional al oricărei denumiri presupune cu necesitate laconism. Un exemplu în acest sens: formulele (chimice sau matematice). Datorită naturii sale elaborate, limbajul științific îndeplinește această condiție în modul cel mai consecvent. Prin concizie, titlul teatral se apropie de modul cum vedea Ion Barbu teorema « ca o inscripție al cărei laconism e însăși garanția durabilității ei »⁷.

Concizia maximă reprezintă calitatea comună a limbajului științific și a celui poetic. Titlul aspiră spre esențe poetice prin contrastul dintre încărcătura de semnificații și dimensiunea expresiei.

În lucrarea sa *Elemente de lingvistică generală*, Martinet are un capitol intitulat « Economia limbii »⁸. Importanța pe care cunoscutul lingvist francez o atribuie acestei condiții este exprimată peremptoriu: « evoluția lingvisticii poate fi concepută ca fiind

⁶ Pierre Kendé, *La publicité et l'information du consommateur*, în *Communications*, Paris, nr. 17, 1971.

⁷ Apud S. Marcus, *Poetica matematică*, București, 1970, p. 32—33.

⁸ André Martinet, *op. cit.*, p. 227 și urm.

determinată de antinomia permanentă între nevoile de comunicare ale omului și tendința sa de a reduce la minimum activitatea mintală și fizică». Mai departe, Martinet vorbește despre o inerție memorială. Mă întreb dacă limbajul titlurilor nu elaborează anumite însușiri incipiente ale unui model posibil de economicitate a limbii. În orice caz, autorul care alege titlul piesei sale are în vedere (cu rare excepții) ambii termeni ai antinomieii menționate: să-l comunice unui număr cât mai mare de receptori cărora să le solicite un efort minim.

ACONTEXTUALITATEA

Laconismul titlului s-ar putea măsura prin numărul de litere, sau prin numărul de morfeme, sau prin numărul de cuvinte – sau prin toate acestea împreună. Date fiind dimensiunile studiului de față mă voi opri numai la numărul de cuvinte. Prin ponderile grupelor respective cred că aci primul criteriu posibil și necesar este cel al diferențierii titlurilor în două mari grupări: cele alcătuite dintr-un singur cuvânt – și cele alcătuite din mai multe cuvinte.

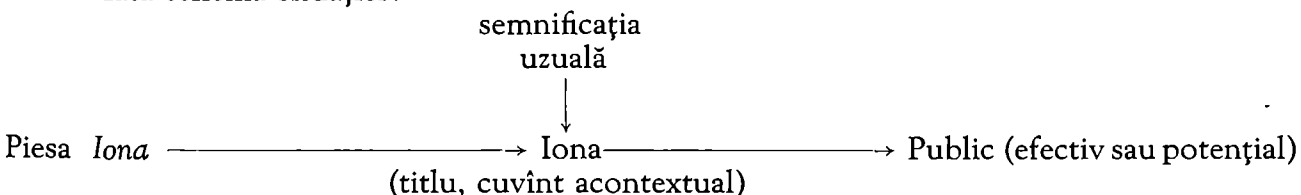
În corpusul studiat aproape o cincime din totalul titlurilor sînt formate din cîte un singur cuvînt iar restul (deci marea majoritate) din două sau mai multe. Prima problemă funcțională care decurge din această structură: poate un cuvînt izolat să aibă o valoare literară, deci o funcție poetică?

Cuvîntul Iona are 4 litere. Structura lui este invariabilă în bibliie și în fruntea piesei lui Sorescu. După opinia mea, a doua ipostază îi oferă însă un rol modificat: încărcat cu funcțiile oricărui titlu, cuvîntul Iona suferă o transfigurare. Prima cauză: el este scos din context, procede similar într-o măsură cu utilizarea transfocatorului în film. Un obiect dat este extras dintr-o masă de obiecte date și prezentat în prim sau gros plan. Transformarea unui cuvînt în titlu reprezintă un procedeu cinematografic. Prin scoaterea din context și supradimensionare valențele lui se schimbă. La o structură constantă avem astfel funcții variabile.

Ca formulă literară și stilistică titlul tinde spre acontextualitate; această particularitate decurge din necesitatea laconismului. După cum scrie Martinet, pertiniența elementelor de limbă este condiționată de autonomia lor față de context. Conform acestei afirmații titlurile s-ar caracteriza printr-un grad ridicat și constant de pertiniență.

Acontextualitatea este proprie titlului numai în semnificația lui uzuală. Căci, lipsit de context, titlul – indiferent de numărul cuvintelor – este plasat într-o ambianță. Elementele fixe ale acestei ambianțe sînt piesa și spectatorul (lectorul) efectiv sau potențial.

Iată schema situației:



Titlul îndeplinește o funcție eminentă comunicațională: acela de mediator între piesă și public. El este un mesaj lapidar care semnaleză un mesaj complex. Contextul textual este înlocuit de cel social (ambianță specifică).

În legătură cu aceasta, Heinrich Straumann⁹ observă că același titlu generează semnificații diferite dacă se află în fruntea unui roman și unui articol de ziar pentru că, scrie autorul citat: « Există doar un număr limitat de cuvinte pentru un număr nelimitat de lucruri » și de aceea « pentru analiza oricărui fenomen lingvistic factorii de situație și context par indispensabili ».

⁹ Heinrich Straumann, *Newspaper Headlines*, London, 1935, p. 58.

În concluzie, un cuvânt utilizat ca titlu poate avea o valoare poetică specifică datorită:

1. acontextualității
2. supradimensionării
3. încărcării cu funcții specifice
4. ambianței specifice

AREDONDAŢA

Condiția laconismului generează o a doua tendință: reducerea probabilității, deci creșterea valorii informaționale a cuvântului sau sintagmei care formează titlul, deci eliminarea sau diminuarea redondanței.

Problema se pune îndeosebi pentru titlurile formate din două sau mai multe cuvinte. Există cazuri când unele titluri nu manifestă această tendință – de exemplu: apus de soare (unde, după mine, gradul ridicat de redondanță apropie sintagma de zona pleonasmului) sau altele cu un grad respectabil de probabilitate (substantivul conectându-și adjectivul cu o frecvență mare în limba uzuală, deci a doua parte a sintagmei fiind în bună măsură previzibilă după cunoașterea celei dintâi), cum ar fi: ferestre-deschise, într-un ceas-bun, mașina-de scris, opinia-publică, viraj-periculos, ulciorul-spart, trandafirii-roșii, sau în alte structuri: ultima-oră, paharul-cu apă, îmbrăcați pe cei-goi, livada-cu vișini, mușcata din-ferastră etc.

Prin urmare, tendința nu este inexorabilă, aș caracteriza-o mai curînd ca dominantă. Scopul titlului fiind printre altele acela de a izbi atenția și de a fi memorat, unii autori facilitează în special memorarea, utilizînd deliberat sintagme consacrate. Alții, dimpotrivă, contează pentru ambele scopuri amintite pe asociații insolite, șocante.

Aceasta este una dintre modalitățile exercitării funcției poetice, pe care Saussure o vede în raportul dintre axa sintagmatică și axa paradigmatică a expresiei date. Se nasc astfel sinestezii în care cuvinte cu axe paradigmatică foarte îndepărtate sînt plasate în vecinătate sintagmatică. De exemplu: *La putain respectueuse*.

TITLURI – ȘOC

Aș împărți titlurile care au acest caracter în trei grupe: antiteze, asociații aberante și asociații neconcordanțe. Cîteva exemple de antiteze: burghezul-gentilom, mielul-turbar (am amintit mai sus opinia publică: Baranga operează cu ambele extremități ale claviaturii), tragedia-optimistă, vinovați-fără vină, diavolul-și bunul Dumnezeu etc. Antiteza reprezintă o unitate alcătuită dintr-un cuplu în care cei doi termeni se află într-un raport antinomic. Ea este, cum scrie Barthes¹⁰ « figura retorică fundamentală în discursul civilizației noastre ». Antiteza este o contestare a stereotipiilor.

Asociațiile aberante se practică mult mai des. Ele sînt de fapt mai șocante decît antitezele tocmai pentru că înlăturînd simetria inerentă acestora din urmă par să se construiască printr-un procedeu deliberat arbitrar. Asociațiile aberante sînt mult mai frecvente în dramaturgia modernă decît în cea clasică. Exemple: cîntăreața-cheală, slugă-la doi stăpîni, picnic-pe cîmpul de luptă, ucigaș-fără simbrie, micul-infern, manechinul-sentimental, celebrul-702 (procedeu foarte rar), marii-croitori-din valahia, menajeria-de sticlă, un tramvai-numit-dorință (procedeu de dublare a relației aberante), o felie-de lună, șeful sectorului-suflete, Orfeu-în infern, neîncredere-în foișor etc. Cum spune Marcuse, obiectul este zdrobit de propriile-i predicate.

Asociațiile aberante creează sinteze artificiale ale unor elemente discontinui în plan natural, social sau logic. Ele prezintă de fapt enigme logice: semnificația pare suspendată între rațional și enigmatic, ceea ce amplifică funcția incitatoare a titlului. Receptorul este

¹⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 195.

solicitat la un efort de imaginație polițistă pentru a asocia acestui semn o semnificație plauzibilă. În felul acesta apare o gravitație spre absurd în titlurile unor piese care își păstrează distanțele față de acest gen. Absurdul se dovedește astfel mai răspândit în titluri decât în piese. Goldoni și Tennessee Williams se întîlnesc aci cu Ionescu și Arrabal.

Asociațiile neconcordante reprezintă, în această clasificare, treapta cea mai de jos, ele cuprind mai multă redondanță decât antitezele și asociațiile aberante, dar mai puțină decât asociațiile previzibile. Exemple: discurs-pentru o floare, omul-cu mîrtoaga, malițioasa mea-fericire, jocul-ielelor, acești îngeri-triști, părinții-teribili, soldatul-fanfaron etc.

În toate aceste trei grupări funcționează cu randamente diferite același mecanism interior: fiecare termen aparține în principiu unui parcurs autonom de semnificații, cuplarea lor realizînd astfel performanța paradoxală « de a topi două parcururi diferite într-un parcurs unic »¹¹.

În marea lor majoritate toate aceste sintagme reprezintă metafore literare, ele se integrează astfel limbajului poetic și își asumă deci o funcție estetică într-un mod mult mai marcat decât titlurile formate dintr-un singur cuvînt.

Aș spune că există o artă a titlului, care aparține într-un fel artei literare dramatice. De ce într-un fel? Pentru că uneori același scriitor practică un anumit stil în creația textului și un cu totul altul în creația titlurilor (dacă acest termen este adecvat, iar eu înclin să cred că este). Cîteodată, autori foarte diferiți utilizează procedee comune și astfel titluri de aceeași factură desemnează piese de genuri sau maniere uneori foarte diverse — și dimpotrivă. Această comunitate în diversitate — sau diversitate în comunitate — relevă aceeași trăsătură generală: autonomia relativă a simbolului-titlu față de textul dramatic.

PARANTEZĂ: O TENDINȚĂ ISTORICĂ

Apartenența organică a titlurilor la universul teatral se manifestă și prin evoluția lor oarecum paralelă cu a dramaturgiei. Deschid aci o paranteză pentru singura abatere (pe care am anunțat-o de la început) de la abordarea sincronică.

Titlul antic (la greci) are în genere un singur cuvînt și este cu precădere onomastic. Dintre cele 33 titluri cunoscute, utilizate de cei trei mari eleni — Eschil, Sofocle, Euripide — 26 au un singur cuvînt și 23 sînt onomastice¹². Această predilecție este preluată de clasicismul francez care se întoarce, și în această privință, spre modelul antic: Britannicus, Andromaca etc.

Titlurile cu cel mai mare număr de cuvinte se întîlnesc cu frecvență maximă în producția dramatică contemporană: *Cui îi este frică de Virginia Woolf?* (7 cuvinte), *Băiat bun dar cu lipsuri*, *Primarul lunii și iubita lui* (5 cuvinte), *Nu sînt Turnul Eiffel*, *Un tramvai numit dorință*, *Diavolul și bunul dumnezeu*, *Copacii mor în picioare*, *Doi pe un balansoar*, *Discurs pentru o floare* etc. (4 cuvinte).

Tendința istorică e dublă: în comparație cu antichitatea pare să crească frecvența titlurilor formate din mai multe cuvinte și să scadă frecvența celor onomastice și a celor alcătuite dintr-un singur cuvînt. Evident, nu este vorba de abandonarea unor procedee, ci de gradul utilizării lor.

Predilecția anticilor (care nu înseamnă, evident, exclusivitate) pentru laconismul maxim al titlurilor reproduce, în acest plan, vocația caracteristică a unei culturi pentru expresia lapidară. Pe de altă parte, în cetatea antică circuitul public al titlului se realiza mai ales prin comunicare orală. Un afiș sau un panou este, prin însăși stabilitatea lui, o repetare în timp a titlului pe care îl conține. Comunicarea orală poate realiza mult mai greu repetarea sistematică a aceluiași titlu adus la cunoștința aceluiași indivizi. Absența sau restricția repetării înseamnă crearea unei dificultăți de memorare, iar un singur cuvînt se poate memora mai ușor decât șase, sau cinci, sau patru.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Apud Jacqueline Deromilly, *La tragédie grecque*, Paris, 1970.

Apelul anticilor la onomastica umană are, cred, o dublă explicație: antropocentrismul viziunii despre lume caracteristic acestei filozofii, cu aplicația lui specifică la mesajul dramatic și, pe de altă parte, facilitarea memorării prin coincidența funcțională dintre nume și denumire (onomastica umană convertită în onomastică teatrală).

În concluzie, la acest aspect: factura titlului teatral are o evoluție istorică. Aceasta depinde de factori sociali generali (viziune despre lume, mijloace de comunicare), de evoluția artei teatrale în sine și — într-o bună măsură — de exigențele funcției publicitare a titlului în condiții social-istorice diferite. Autonomia titlului față de piesă este deci reală — dar limitată. În ultimă instanță titlul și piesa evoluează în același sens general.

INCURSIUNE REFERENȚIALĂ

Pluralitatea de semnificații a titlurilor conține o inegalitate cu caracter dinamic:

- pentru persoanele care recepționează titlul fără a fi cunoscut piesa, semnificația « piesă » devine cunoscută ca eveniment dar nu ca obiect;
- semnificația poetică este difuză: unora nu le e accesibilă, ceilalți o percep cu acea variabilitate caracteristică recepționării oricărui mesaj poetic;
- cel mai mult se apropie de accesibilitate optimă și de o percepție similară semnificațiile consacrate prin limba uzuală ale fiecărui cuvânt sau ale fiecărei combinații logice care alcătuiește un titlu.

Alegînd cuvîntul sau sintagma titlului din fondul constituit al societății, autorul alege implicit din fondul de semnificații pe care societatea le domină suficient de ferm pentru a le fixa în expresii uzuale. Acest fond de semnificații este incomensurabil. Titlurile utilizează, după cum e și firesc, doar o parte din el. Stabilind semnificațiile uzuale spre care titlurile se îndreaptă cu cea mai mare frecvență obținem de fapt un fragment din lumea reală pe care teatrul o convertește în imagine artistică. Tocmai în aceasta constă importanța studierii obiectelor uzuale pe care le desemnează titlurile.

Prima și cea mai generală observație, în această ordine de idei, este că în titluri abstracțiile reprezintă doar excepții: în lumea titlurilor dominația concretului pare aproape absolută. Oameni, obiecte, situații, animale, vegetale, acțiuni, relații — titlurile înfățișează o lume concretă, senzorială, de cele mai multe ori palpabilă. Sentimentul de neîmplinire pe care îl dau titlurile abstracte (simple coincidențe, timp și adevăr etc.) nu provine atît dintr-o abatere de la uzanțe cutumiere cît de la incompatibilitatea dintre funcțiile titlurilor și abstracții.

Inventariind obiectele concrete, desemnate în titluri, constatăm că unul dintre ele apare cu o frecvență apropiată de obsesie.

Acesta este omul.

BĂRBAȚI ȘI FEMEI

Universul titlurilor este dominat de erou: o treime dintre ele cuprind numele personajului principal. Dintre toate conținuturile titlurilor memorate de eșantionul studiat, acesta formează concentrarea cea mai importantă. Am numărat astfel 145 de eroi dintre care 53 poartă numele unor figuri istorice reale iar 92 sînt produse ale ficțiunii — 103 sînt nume de bărbați și 42 de femei. Dintre personajele istorice reale 5 sînt feminine și 48 masculine.

Deși eșantionul investigat a fost alcătuit în proporții relativ egale din bărbați și femei (cu o ușoară superioritate a celor din urmă) în memoria și în zona preferințelor sale s-au statornicit piese ale căror titluri includ mult mai mulți eroi decît eroine. Aci se face resimțit un anumit dezechilibru al ofertei generale: independent de informațiile și gusturile subiecților noștri, istoria practică a fost și este dominată de bărbați — imaginea ei teatrală de asemenea. Pe de altă parte, ziditorii acestei imagini au fost și sînt în imensa lor majoritate tot bărbați care, scriind piese (și titluri), exprimă nu numai epoca, ci și pe ei înșiși.

O confirmare a acestui tratament diferențiat: relațiile în interiorul cuplurilor. Există cu totul 11 titluri alcătuite din două nume: al ei și al lui. În trei dintre acestea primul nume este al femeii iar în opt al bărbatului. Întîietatea bărbaților este mărturisită fără falsă pudoare.

Întemeindu-ne pe aceste premise am putea presupune că adjectivele incluse în titluri au fost astfel distribuite încît să releve îndeosebi trăsăturile nobile sau măcar respectabile ale eroilor masculini. Analiza repartizării adjectivelor între eroii de cele două sexe, cuprinși sau implicați în titluri, nu confirmă aceste presupuneri.

Repartiția adjectivelor propriu-zise ne pune în prezența a trei tipuri de situații:

1. adjective atribuite exclusiv sau în mare majoritate femeilor;
2. adjective atribuite exclusiv sau în mare majoritate bărbaților;
3. adjective atribuite în proporții relativ egale bărbaților și femeilor.

Aceste clasificări relevă o primă segregatie de natură familială: personajele masculine prezente în titlu sînt fie nepot (al lui Rameau), fie unchi (Vania), frați (Karamazov), uneori și soți, dar niciodată tați — pe cînd eroinelor li se întîmplă să fie și mame (în trei cazuri). Să fie oare acesta un indiciu că teatrul (cîl puțin în această minoră expresie a sa) a rămas o citadelă a matriarhatului? Sau, dimpotrivă, calitățile paterne să ofere un material prea puțin propice modelării lor teatrale în această formă?

Fără a rămîne exclusive, ca atunci cînd sînt mame, eroinele își păstrează prioritatea în întregul peisaj al legăturilor familiale. Titlurile evidențiază aceste legături cu o frecvență relativă de 2 ori și jumătate mai mare pentru eroine decît pentru eroi.

Cantitativ vorbind, trăsăturile psihologice subliniate în titluri, pozitive și negative, sînt distribuite în mod relativ egal între eroine și eroi. Calitativ vorbind însă, prin conținutul lor aceste trăsături par să tindă mai curînd spre disociere între sexe. În privința însușirilor favorabile: bărbații sînt buni, înțelepți, ideali, blajini, viteji — femeile: minunate, vesele, curajoase, sentimentale. Graficul calităților formează un singur punct de interferență: curajul cu vitejia. Bunătatea, înțelepciunea, blîndețea sînt atribute exclusiv masculine — veselia și afectivitatea exclusiv feminine; delimitările sînt categorice. Aceeași tendință spre diviziune apare și în cazul carențelor: numai bărbații sînt mincinoși (mai ales), închipuiți, fanfaroni, bătărași, idioți, nebuni, hoți, cumpliți — numai femeile sînt îndărătnice, gaițe, babe, vrăjitoare. Calitățile și defectele sînt specializate pe sexe. În lumea titlurilor femeia nu este egala bărbatului.

GENERALIZĂRI, IERARHII, GEOGRAFIE

Revenind la eroul titlurilor — acesta e de cele mai multe ori nominalizat, ceea ce nu-l împiedică să apară și sub forme generalizate: omul — care aduce ploaie, bun din Sî-Ciu-an, care a văzut moartea, cu mîrșoaga, oamenii care tac etc. sau femeia: cu bani; îndărătnică; a mării; opt femei; flecărelile femeilor etc.

Tendința de generalizare — sau mai bine zis: de de-nominalizare — capătă și forma grupărilor umane determinate printr-o caracteristică, sau printr-un număr, sau prin ambele. Astfel: perșii, troienele, fizicienii, victimele (datoriei), (comedie cu) olteni, vinovați (fără vină), bătărașii, hoții, sau: cei șapte (contra Tebei), doi (pe un balansoar), șase personaje (în căutarea unui autor), doisprezece (oameni furioși), cele două (orfeline) etc.

Definirea eroului se face cîteodată prin determinarea poziției sale în rețeaua bizară a ierarhiei sociale. Uneori totul se reduce la sugestia conținută într-un apelativ al timpului sau locului: don (Carlos, Juan, Gil), (vizita bătrînei) doamne, doamna (Chiajna), doamna (lui Ieremia), conu (Leonida), coana (Chirița), domnișoara (Nastasia) etc. Acestea sînt în genere mesaje uzate (atunci cînd autorul nu le-a ales tocmai datorită acestei uzuri, cum este cazul lui Caragiale sau Alecsandri): apelativul ierarhic s-a de-semnificat odată cu ierarhia care l-a generat și care, asemenea oricărei ierarhii, și-a dovedit fragilitatea istorică. Mai statornice sînt determinările sociale funcționale care țin fie de profesii, fie de ranguri cu longevitate istorică, de exemplu: regele (Lear; moare), (doamna) ministru, regina (de Navarra),

Vodă (Ion; Vlaicu; Despot; Mircea) sau: ziaristii, hangița, fizicienii, (moartea unui) artist, revizorul, (marii) croitori, (minunata) pantofăreasă, alcadele (din Zalameea), slugă (la doi) stăpîni, ofițerul (recrutor), doctor (în filozofie; fără voie), (răzbunarea) suflerului etc. Ocupațiile sînt variate și cu precădere modeste: în această ordine de idei titlurile — și ca atare teatrul — nu par să aplice vreo discriminare. Modestia meseriilor practicate de eroi țintește parcă să marcheze mobilitatea însușirilor spirituale, autonomia valorii umane față de ierarhia socială.

Printre procedeele de compoziție a titlurilor intră și utilizarea unor denumiri geografice. Ca în vechile numiri nobiliare — dar fără a avea de obicei implicațiile lor de blazon — denumirea geografică dobîndește o funcție onomastică integrală sau suplimentară, de exemplu: (regina de) Navarra, (Angelo tiranul) Padovei, (Studentul din) Viena, (comedie) cu olteni, (cei doi tineri din) Verona, (alcadele din) Zalameea, (Iorgu de la) Sadagura etc. În alte cazuri, denumirea geografică precizează pur și simplu locul unde are loc acțiunea eroului, nominalizat sau nu: (Chirița în) Iași, (nevestele vesele din) Windsor, (cei șapte contra) Tebei, (Vrăjitoarele din) Salem, (poveste din) Irkuțk, Iașii (în carnaval), Heidelbergul (de altădată), (țărănuța din) Getafe, (tango la) Nisa. În unele dintre aceste titluri prezența eroului sau a eroilor este mediată, implicită sau abia sugerată: povestea, care în teatru presupune personaje umane, carnavalul, tangoul sau nostalgicul «de altă dată» accesibil doar oamenilor.

Geografia reprezintă astfel un mod alegoric de sugerare a prezenței umane.

OBIECTE

Lumea titlurilor abundă în obiecte. Acestea nu sînt doar numeroase, în imensa lor majoritate ele sînt produse ale omului și deci, în existența lor reală, destinate să-i asigure, să-i ușureze, sau să-i coloreze existența. Un inventar al acestor obiecte îngăduie clasificarea lor în cîteva categorii specifice:

1. cele destinate să satisfacă necesitatea cea mai vitală — hrană, băutură: ciorba (de) potroace, fîntîna (Blanduziei), paharul (cu apă), ulciorul (sfărîmat) etc.;

2. cele destinate apărării, vînătoarei: baltagul, capcana, cursa, citadela (sfărîmată) etc.;

3. cele referitoare la adăpost: casa (Bernardei Alba), ferestre (deschise), (piatra din) casă, camera (de alături), (mușcata din) fereastră, mansarda etc.;

4. cele referitoare la vestimentație: pălăria (florentină), manechinul (sentimental), evantaiul (lady Windermer), (Don Gil de) ciorapi (verzi) etc.;

5. cele referitoare la relații bănești: (o femei cu) bani, (opera de trei) parale, (ucigaș fără) simbrie, prețul etc.;

6. cele referitoare la tehnică: mașina de scris, (nu sînt) Turnul (Eiffel), arca (bunei speranțe), (neîncredere în) foișor, geamandura, (vedere de pe) pod, (un) tramvai (numit dorință), căruța (cu paițe) etc.;

7. cele referitoare la locuri și instituții: azilul (de noapte), școala (femeilor), bulevardul (împăcării), piața (ancorelor), menajeria (de sticlă) etc.;

8. obiecte superflue, opuse necesității, mai rare decît acelea citate anterior, care se pot divide în:

a) cele referitoare la artă: opera (de trei parale), (absența unui) violoncel, tango (la Nisa), (Titanic) vals, arcul de triumf, sonet (pentru o păpușă) etc.;

b) cele referitoare la activitatea ludică: (doi pe un) balansoar, (sonet pentru o) păpușă, travesti, balul (florilor), (d'ale) carnavalului — la care se adaugă jocurile — al ielelor, de-a vacanța etc.

În opoziție cu lumea reală actuală, lumea titlurilor, mixtură a unor epoci foarte diferite, nu sugerează tendința de reificare a omului, ci mai curînd tendința de umanizare a obiectelor. Aci produsul nu se înstrăinează de producător ci, în genere, i se subordonează și îl servește.

Natura ca atare, prin produsele ei nemijlocite, reprezintă singura sferă care, pătrunzând în universul titlurilor, ar exclude prezența omului. Acesta ar putea fi cazul insulei, pădurii, fluviului care își adună apele, viforului, stelei (fără nume și polare), luceafărului, apusului de soare etc. Dacă în toate aceste prilejuri semnificația consacrată nu s-ar reduce de fapt la un rol de materie alegorică.

Titlurile nu omit regnul animal, nici pe cel vegetal. Din prima clasă citez: câinele (grădinarului), mielul (turbat), cocoșul (negru), (omul cu) mîrtoaga, puricele (în ureche), broaștele, pescărușul, rinocerii, rața sălbatică etc. Majoritatea evocă vietăți domestice sau cel puțin nevătămătoare.

Regnul vegetal pare să manifeste câteodată o independență totală față de prezența umană, dar în aceste cazuri apare din nou funcția ambiguă a simbolului: trandafirii roșii, înșir-te mărgărite, floarea de cactus, copacii mor în picioare, florica purpurie. În imensa lor majoritate, titlurile care cuprind denumiri vegetale se asociază în modul cel mai indisolubil cu existența umană: livada-cu vișini, harfa-de iarbă, balul-florilor, mușcata-din fereastră, grădina-cu trandafiri, patima de subulmi ș.a.

Ca obiect al naturii este tratat uneori și omul însuși, respectiv existența lui anatomică-fiziologică, dar aceasta nu reprezintă decît o altă modalitate directă a antropocentrismului: (transplantarea) inimii (necunoscută), (puricele în) ureche, ochiul (babei), febre, (doamna) foame etc.

VERBUL ȘI TIMPUL

Titlurile par să se caracterizeze și prin renunțarea la verb sau mai precis: prin situația de excepție a acestuia. În corpusul studiat proporția titlurilor care conțin verbe este doar cu ceva mai mare decît 4% din total (1 din 25). Fraza verbală implică timpul — și deci durata. Evitînd verbul, titlul de teatru tinde să fie nu numai acontextual, ci și trans-temporal. În această trans-temporalitate pare să se întrezărească o urmă a perenității mesajului dramatic. Aș spune că prin însăși geneza ei piesa este destinată perenității. Numai cucerindu-și această dimensiune ea se confirmă ca atare — restul sînt abateri, respectiv tentative neizbutite. Din această perspectivă sîmburele mesajului dramatic l-ar constitui surprinderea eternității în conjunctură, a continuității în discontinuitate, a destinului umanității în destinul epocii.

Atît cît este utilizat în titluri, verbul are aci două caracteristici:

1. el aparține cu o imensă frecvență prezentului (înțeles în accepția sa generală, nu gramaticală): înșir-te (mărgărite), mi se pare (romantic), privește (înapoi cu minie), nu sînt (Turnul Eiffel) etc. Titlul se plasează astfel în fluxul devenirii, care este timpul prezent, vizînd pînă la urmă, pe o cale mai ocolită, tot continuitatea;

2. el este impregnat de prezența omului, căruia îi aparține în exclusivitate: (cum vă) place, (oameni care) tac, îmbrăcați (pe cei goi) etc.

Evitînd verbul, titlurile evită timpul ca realitate, dar nu ca noțiune.

Conceptul de timp este prezent cu o stăruință remarcabilă care pare să releve sensibilitatea particulară a teatrului față de această dimensiune a existenței umane. Căci în titluri timpul este numai prin excepție o categorie fizică, dar cu regularitate una istorică (într-un sens foarte general al termenului): clipe (de viață), a douăsprezecea noapte, (ultima) oră, (lungul drum al) zilei (către) noapte, săptămîna (patimilor), (visul unei) nopți de vară, (visul unei) nopți de iarnă, o zi (de odihnă), secunda 58, (într-un) ceas (bun) etc. Dominat de conștiința umană, timpul apare clasificat în secunde, ore, zile, nopți, anotimpuri. El este măsurat și surprins în scurgerea lui perpetuă, dar însăși această măsurare îl raportează la om și la destinul lui individual sau istoric.

Un alt tip de titluri este acela în care prezența umană se realizează nemijlocit prin acțiune, nu prin erou: vizita (bătrânei doamne), ancheta, căsătoria, crimă și pedeapsă, picnic (pe câmpul de luptă), iertarea, gustarea de logodnă, hipnoza, întâlnire (neobișnuită), în căutarea (extraordinarului) etc. Este evident că acțiunile consemnate în titluri aparțin în mod global deprinderilor și moravurilor umane. Anonim ca individ, omul este prezent aci prin modul său specific de existență. Acțiunile sînt de fapt evenimente sociale — titlul trece de la evocarea eroului la menționarea relațiilor sale, cum spune Sartre — individul este plasat în câmpul social.

Există o grupare de titluri care angajează un dialog cu receptorul lor, scurte propoziții de genul: mi se pare romantic etc. Acestea par replici scoase dintr-un text dramatic, dar adresate nu unui personaj, ci unei persoane care este spectatorul potențial. Aci un rol preponderent pare să revină funcției incitatoare, căci grație acestui tip de titlu orice persoană este transformată în personaj, întru cît primește o replică de teatru, indiferent, de faptul că nu va răspunde ori că va răspunde nu printr-o altă replică, ci printr-o acțiune care este vizionarea piesei. În această categorie de titluri-replică cele mai incitatoare sînt interogațiile: cum vă place? cine ești tu? este vinovată Corina? ș.a. care, sintetic vorbind, implică în cel mai înalt grad răspunsul receptorului, apropiindu-se în acest mod de limita coercițiunii.

Ar urma, prin raportarea la același criteriu, propozițiile imperative: privește înapoi cu mînie, îmbrăcați pe cei goi etc. Coercițiunea pare și mai explicită, titlul nu este o comunicare oarecare, ci o indicație, un ordin. Receptorul este chemat să răspundă nu printr-o replică, ci printr-un comportament, căci, cum scrie Barthes, imperativul este cel mai aproape de acțiune.

Cu totul diferite sînt titlurile-replică de factură confidențială, care dau sentimentul pătrunderii, mai precis atragerii în intimitatea cuiva: mi se pare romantic, nu sînt Turnul Eiffel, m-am făcut băiat mare ș.a. În aceste cazuri incitarea este produsul unui efect de derută. Confidența apare ca parte a unei mărturisiri complete, ea provoacă deci un anumit suspense, oferind o cunoștință parțială despre un obiect integral — ceea ce nu este cazul unor titluri ca *Scaunele*, *Pescărușul* ș.a. Acestea din urmă sînt denumiri ale unor obiecte determinate și au, în această calitate, un caracter obiectiv. Titlurile-replică au, dimpotrivă, un caracter precumpănitor subiectiv, ele nu sînt denumiri obiective, ci mărturisiri ale unei persoane care pare a fi autorul (toate verbele sînt puse la persoana I singular) sau un personaj din piesă.

MOARTEA, FANTASTICUL

Oarecum asemănător se petrec lucrurile cu existența biologică și îndeosebi cu limita ei finală. Obsesia finitului implacabil, aflat într-o antinomie absurdă cu aspirația spirituală spre infinit, transcende și în unele titluri: moartea (unui artist), moartea (ultimului golan), moartea (unui comis voiajor), (omul care a văzut) moartea, (regele) moare. Eroul nu moare niciodată ca individ nominalizat, deși, după cum am arătat, avea 145 de prilejuri să o facă. Murind el se și abstractizează, definindu-se îndeosebi ca particulă a unui grup social, ierarhic, profesional etc. sau chiar biologic (omul). Moartea pare un privilegiu masculin; personajele care mor în titluri nu sînt niciodată femei. În realitate imaginea nu este nici falsă nici distorsionată: privilegiul bărbătesc nu este moartea, ci obsesia ei, rostită de făuritorii titlurilor și ai textelor dramatice care sînt de asemenea bărbați.

Lumea fantasticului pătrunde și ea, într-o anumită măsură și într-un anumit mod, în lumea încăpătoare a titlului: nici în această formă de manifestare teatrul nu se poate rupe de propria-i obîrșie. Întîlnim astfel vrăjitoare (din Salem) și iele (jocul ielelor), sfinți (Mitică Blajinul) și strigoi (Ibsen), pe Dumnezeu și pe diavol (Sartre), suflete (șeful sectorului), ursita (B. P. Hasdeu), săptămîna patimilor, infernul (mic și cel al lui Orfeu) — o lungă,

foarte lungă cohortă de prezențe fantastice a căror principală caracteristică comună este că toate aparțin vremurilor moderne (majoritatea chiar zilelor noastre). Utilizarea lor în titluri nu este predilecția purtătorilor misticismului, ci a oponentilor lui. Categoriile mistice au în titluri fie rolul unui termen metaforic, fie cel de obiect supus contestării, fie amîndouă, dar (în această listă) niciodată mai mult decît atît.

ÎNSUȘIRI, DEFECTE

Lunga incursiune referențială subliniază o particularitate suplimentară a lumii titlurilor: ea nu este doar o lume a omului ci și una a substantivelor. Prima condiție o generează pe a doua.

Caracterul, definit în genere prin adjectiv, deține un loc mai restrîns deși — cum reiese de exemplu din analiza asociațiilor aberante — uneori decisiv. În genere adjectivul se aplică fie naturii paraumane, fie omului sau societății. Aceste două categorii sînt relativ egale ca frecvență.

Surprinse în titluri, însușirile naturii sînt preponderent cromatice: dintre cele 33 de adjective ale acestei categorii 12 numesc culori. Perceperea senzorială a lumii este precumpănit vizuală, ceea ce amintește cu o ciudată rigoare ierarhizarea simțurilor umane pe care o face Marx în *Capitalul*. Sugestiile acustice sau tactile lipsesc integral, cele gustative se reduc la un caz: amar. Anticipez remarcînd că adjectivul cu cea mai largă circulație este « bun », pentru a adăuga că el e urmat îndeaproape în această ordine de « roșu » și « negru ». Spectrul titlurilor cuprinde verdele, purpuriul, albastrul și culoarea sintetică — albul — dar este privat de galben, portocaliu, violet, precum și de culorile somptuoșității: auriu, argintiu.

Pe același palier se situează senzația de dimensiune: cantitatea este cu totul subordonată calității, iar în cîmpul astfel limitat al dimensiunilor întîlnim de trei ori mai des mic decît mare, sau decît mult, sau decît lung. Expresia lapidară cultivă dimensiunea miniaturală.

Dacă am împărți trăsăturile umane în favorabile, neutre și nefavorabile, am constata că ultimele apar cu o frecvență care le egalează pe primele două luate împreună. Fixat în memoria spectatorilor titlul de teatru pare o sinteză a incisivității critice, în el pulsează neîmpăcarea cu micile sau marile, statornicele sau trecătoarele monstruoșități umane. Poate tocmai această înclinație ar putea explica relativa parcimonie a utilizării adjectivelor mai ales în titlurile care cuprind numele eroului (eroinei). Absența adjectivului ar sugera astfel un semn ciudat al respectului pe care îl poartă autorul propriului său erou, un soi de manieră curtenitoare amintind de triburile în care oamenii se salută trăgîndu-se de urechi. Ca atare cele mai numeroase adjective sînt cuplate mai puțin cu nume umane decît cu obiecte, locuri, acțiuni.

UN TERMEN DE REFERINȚĂ: FILMUL

Multe dintre considerațiile anterioare vizează mai curînd categoria relativ largă a titlurilor decît clasa specializată a titlurilor de teatru. Pentru a o defini pe aceasta din urmă ar fi trebuit să o delimitez de o alta asemănătoare sau apropiată. Mi se pare că un asemenea termen de referință fecund l-ar putea constitui titlurile de filme, filmul fiind (cu anumite limite) un gen artistic înrudit cu teatrul: spectacol cu caracter dramatic, prezentat într-o sală, utilizînd actori, regizori, dialog, decor, sunet, muzică etc., înrudire suficient de marcată pentru a duce nu de puține ori ca tentativă (dar nu de multe ori ca succes) la transpuneri de teatru în film. M-am oprit deci la un studiu al grupului π de la Centrul de Studii Poetice al Universității din Liège asupra unor retorică particulare dintre care una este titlul de film¹³. Corpusul studiat l-au constituit 4074 de titluri ale tot atîtor filme distribuite în Belgia în 1969. Iată principalele deosebiri dintre titlurile teatrale și cele cinematografice, așa cum reies din compararea celor două studii:

¹³ A se vedea *Communications*, nr. 16, 1970.

1. funcția publicitară este preponderentă în film, dar nu în teatru. În cinematografie condiția mercantilă este prioritară pentru configurarea titlurilor;
2. ca atare, cum spun autorii studiului, « titlurile de film nu au decît un autor: piața cinematografică »;
3. prioritatea funcției publicitare determină repetarea formulelor de titlu pe care le utilizează filmele de succes, ceea ce duce la consacrarea unor stereotipe (de exemplu în corpusul belgian 18 titluri reiau cuvîntul « operație »);
4. în film numele proprii sînt mai rare decît în teatru, ele aparțin mai des eroinelor decît eroilor;
5. în titlul cinematografic expresia tinde spre hiperbolă, adjectivele sînt cu o mare frecvență superlative: irezistibil, extraordinar, formidabil etc. Această viziune se caracterizează prin exces și paroxism;
6. în film geografia este cu precădere metropolitană, portuară și aproape totdeauna exotică;
7. ocupațiile cele mai răspîndite sînt aci: detectiv, căpitan, agent secret, cowboy, spion;
8. filmul folosește onomatopeea;
9. filmul folosește curent repetiția (*America, America; O lume nebună, nebună* etc.);
10. filmul utilizează elemente argotice;
11. titlurile de film apelează la expresii străine pe care nu le traduc (*Hombre, Adio Gringo* etc.).

Deși mi-am propus să evit considerațiile diacronice nu pot să nu mărturisesc îndoiala pe care mi-o stîrnesc particularitățile enumerate: în ce măsură decurg ele din natura specifică a filmului și nu din faptul că, spre deosebire de teatru, cinematograful este produsul exclusiv al epocii noastre sau chiar al efemerității? Poate că în imaginea în același timp frivolă, asimetrică și agresivă a acestui ansamblu transcende ceva din nemulțumirea încă sterilă a omului zilelor noastre față de ceea ce rămîne derizoriu într-un prezent (ca întotdeauna) derutant și obositor.

Din punctul de vedere al temei noastre această disociere ispititoare este nu numai irealizabilă, ci și inoperentă. De aceea mă mulțumesc să sper că această confruntare sumară între două mari clase de titluri poate facilita caracterizarea mai completă a limbajului titlurilor de teatru.

UN PORTRET-ROBOT

Titlurile de teatru oferă un material pentru ceea ce Saussure numea « paleontologie lingvistică »¹⁴. În măsura în care se fixează în conștiința unei mase importante de oameni, titlurile nu se rezumă la reproducerea unei viziuni despre lume, ci, în același timp, contribuie la constituirea ei. Iată motivul pentru care un corpus de titluri extras din memoria publică mi se pare mai fertil pentru investigație decît unul care ar porni de la inventare exhaustive, naționale, de epocă, de curente, sau de autori.

Socotesc că titlurile de teatru alcătuiesc un limbaj. Această supoziție se bazează pe constatările anterioare și anume: titlurile de teatru

- au elemente specifice de structură
- au funcții specifice
- au semnificații proprii
- au mecanisme lingvistice proprii.

Elementele principale de structură: preponderența absolută a substantivelor, cea relativă a numelor proprii, ponderea masivă a cuvîntului unic, frecvența redusă a adjectivelor, apariția rarisimă a verbului, plasarea perpetuă a acestuia în prezent.

¹⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1971.

Particularități ale mecanismelor : laconismul, acontextualitatea, transtemporalitatea, tendința spre aredonanță, practica relativ frecventă a antitezei, asociației aberante, asociației neconcordanțe dar și a unor metafore consacrate sau chiar a unor stereotipii.

Sub aspect funcțional, titlurile de teatru ar acoperi următoarele arii : onomastică, semnificatoare, informațională, cognitivă limitată, criptică, de influențare a limbii, modificatoare, sugestivă specifică, publicitară, mnemică, incitatoare, simbolică focalizantă, poetică.

Sub aspectul semnificațiilor uzuale, fondul lexical al acestui limbaj sau sintagmele pe care le folosește au însușirile unui material translucid, prin care se întrezăresc contururile izvoarelor inițiale. Dincolo de lumea transfigurată există o lume cotidiană — obiectul transfigurării. Trăsăturile acestei lumi profilează un ansamblu relativ coerent, a cărui configurație generală ar putea avea virtuți ale unui portret-robot. Aceste trăsături sînt :

— lumea titlurilor este antropocentrică

— în ea omul este înfățișat mai ales direct — dar și mediat ;

— ca înfățișare directă el exprimă prioritatea bărbaților față de femei și în genere inegalitatea între sexe ;

— forma cea mai răspîdită a prezentării directe este cea onomastică ;

— ei i se adaugă semnele integrării sociale : apelative, ranguri, ocupații care îl instalează pe erou în interiorul ierarhiei sociale ;

— o mărturie în același timp directă și mediată a universalității omului este cea pe care o aduc obiectele — produse sau rîvnite : hrană și băutură, veșminte, adăpost, precum și cele superflue sau dispensabile ;

— prezentarea mediată a omului fuzionează cu proiectarea sa asupra naturii — cosmice, geografice, animale, vegetale — precum și asupra unor elemente supranaturale (fantasticul, misticul) ;

— evaluarea acestui erou — textual sau metatextual — este una preponderent critică.

În fața titlurilor nu stă Narcis, ci zeița anonimă a nemulțumirii de sine, singura protejată a perfectibilității. Universul titlurilor nu este unul al infatuării istorice, dimpotrivă.

În măsura în care ele pot fi socotite ca aparținînd în mod organic teatrului dramatic, avînd deci calitatea de segment dintr-un întreg și oferind condițiile unui studiu valid de paleontologie lingvistică, putem spera că titlurile supuse analizei conțin elementele unei viziuni teatrale generale despre lume.

Această viziune nu decurge nemijlocit din istoria teatrului, ci din memoria teatrală a oamenilor din această țară și din această epocă. Ea constituie astfel un segment viu al conștiinței sociale — obiect specific de studiu sociologic — contribuind astfel la definirea a ceea ce numim *public*.

Prin trăsăturile relevate, această viziune ar putea fi socotită drept o formă a obsesiei omului despre sine însuși, un mod specific de obiectivare a subiectului.

Asemenea teatrului, din care face parte în mod organic, lumea titlurilor este o radiografie multiplă, nuanțată, scormonitoare, chinuitoare, ca orice strădanie de convertire a emoției în luciditate.

UN LANGAGE CRYPTIQUE: LES TITRES

R é s u m é

Quelle trace laisse le théâtre dans la mémoire de son public? Voici un thème auquel l'auteur s'attaque par la voie la plus étroite: celle des titres.

Un échantillon national représentatif comprenant 7 500 personnes âgées de plus de 15 ans est soumis à une enquête. Parmi d'autres questions: quelles sont les pièces de théâtre qui leur plaisent le plus? Par quel moyen les ont-ils connues? La réponse: un inventaire contenant plus de 500 titres, mentionnés avec des fréquences variables.

Les sujets ont constitué, de cette façon, un corpus linguistique que l'auteur a essayé de soumettre à une analyse de contenu.

Le caractère représentatif de l'échantillon des sujets confère un caractère représentatif au corpus de titres.

Cette étude permet à l'auteur quelques considérations générales, notamment:

Les titres de théâtre composent un langage — parce qu'elles possèdent:

- des éléments spécifiques formant une structure
- des fonctions spécifiques
- des significations propres
- des mécanismes linguistiques propres.

Éléments principaux de la structure: prépondérance absolue des substantifs, des noms propres, poids considérable du mot unique, fréquence réduite des adjectifs, apparition rarissime du verbe, emploi absolu de ce dernier au présent.

Particularités des mécanismes: laconisme, acontextualité, transtemporalité, tendance à l'arredondance, fréquence de l'antithèse, des associations aberrantes, des associations non concordantes, mais aussi de métaphores consacrées ou de stéréotypes.

Sous l'aspect fonctionnel, les titres de théâtre peuvent être classés en: onomastiques, signifians, informationnels, cognitifs limités, cryptiques, influenceurs du langage, modificateurs, spécifiquement suggestifs, publicitaires, mnémoniques, incitateurs, symboliques focalisants, poétiques.

Sous l'aspect des significations usuelles, le fonds lexical de ce langage ou les syntagmes dont il se sert ont les propriétés d'un matériau translucide, à travers lequel on peut entrevoir les contours des sources initiales. Au-delà de l'univers transfiguré il y a un univers quotidien, l'objet de la transfiguration. Les traits de cet univers forment un ensemble relativement cohérent, dont la figuration générale pourrait avoir les vertus d'un portrait-robot. Ces traits sont:

- l'univers des titres est anthropocentrique;
- l'homme y est présenté de manière directe ou médiate;
- comme aspect direct il exprime la priorité des hommes sur les femmes et, en général, l'inégalité des sexes;
- la forme la plus répandue de la présentation directe est celle onomastique;
- à celle-ci se joignent les signes de l'intégration sociale: qualificatifs, rangs, occupations qui installent le héros à l'intérieur de la hiérarchie sociale;
- un témoignage à la fois direct et médiat de l'universalité de l'homme est celui des objets, produits ou convoités: aliments et boissons, vêtements, logis, ainsi que de ceux superflus ou dispensables;
- la présentation médiate de l'homme fusionne avec sa projection dans la nature — cosmique, géographique, animale, végétale —, ou dans le domaine surnaturel (du fantastique, de la mystique);
- l'évaluation de ce héros — textuellement ou métatextuellement — en est une avec prépondérance critique. Devant les titres ce n'est pas Narcisse que nous trouverons, mais la déesse du mécontentement de soi, seule protégée de la perfectabilité.

L'univers des titres est loin d'être un univers de l'infatuation historique.

ASPECTE ALE RECEPTĂRII ȘI ANALIZĂRII MUZICII ȘI A SITUAȚIEI COMPOZITORULUI LA THOMAS MANN, FRANZ WERFEL ȘI ROMAIN ROLLAND

CONSTANTIN STIHL-BOOS

Romanul cu subiect muzical a cunoscut o soartă ingrată; muzica fiind ea însăși un paralimbaj cu misiune și funcții proprii, orice încercare de a o « explica » prin literaturizare era pîndită de primejdia denaturării sensului real al artei Euterpei: de aici puzderia de biografii căznite, mai mult sau mai puțin romanțate, cîteodată « best-sellers », dar mai toate uitate apoi și devenite caduce ca oricare altă maculatură, de aici tot felul de « lămuriri » pseudo-programatice, care, cu toate că la ele prezidau uneori și cele mai bune intenții, prin arbitrarul și grotescul lor, nu făceau decît să compromită și să facă și mai de neînțeles adevărata intuire a ceea ce reprezintă muzica. A scrie într-adevăr « bine » despre muzică în cadrul ficțiunii literare este deci un lucru nespun de greu — în orice caz scriitorul trebuie să fie neapărat dublat de un muzicolog inteligent, în stare să priceapă dar să și poată să transmită cu adevărat cititorului avizat, sau neavizat, vraja sunețului sub forma vrajei cuvîntului, traducere tot atît de grea ca și transformarea unei energii într-alta. Pe deplin în secolul nostru au reușit în acest domeniu abia trei oameni: un francez, un german și un austriac; primii doi s-au ocupat unul mai mult de viața, iar celălalt atît de viața cît și de opera cîte unui muzician imaginar, iar al treilea și-a propus zugrăvirea unui presupus episod din viața unui muzician real, — însă în toate cele trei situații a funcționat perfect vechiul adagiu italian, care a servit în atîtea rînduri ca justificare a literaturii: « Se non e vero, e ben trovato ». În toate cele trei cazuri a operat și cîte o mutație, scriitorul francez prezentîndu-l pe un muzician german, cel austriac pe unul italian, iar cel german scriindu-și cartea despre un compozitor german în momentul unui exil impus. Poate că acest lucru a ajutat și mai mult la dezbaterea justă a problemei umanismului și antiumanismului transpusă în sfera muzicii, problemă care este prezentă ca un fir roșu în *Jean-Christophe* (terminat 1912) de Romain Rolland, în *Verdi* (terminat 1924) de Franz Werfel și în *Doctor Faustus* (terminat în 1947, dar început încă în 1943) de Thomas Mann. Dacă primul și al treilea sînt fiecare cîte un « Bildungsroman » urmărind viața eroului « from the cradle to the grave » (« de la leagăn pînă la mormînt »), al doilea reprezintă imaginea unei perioade de criză, ulterior depășită, în viața și creația unui mare compozitor. Problema umanismului se pune la Romain Rolland în lupta necurmată pe care trebuie să o ducă eroul său, Jean-Christophe Krafft, compozitor de geniu, cu o lume și cu o societate ostilă — aici contradicția este încă în afara artistului —; acesta, convins de adevărul profund omenesc și estetic al artei sale, trebuie să se lupte să aducă la înțelegere și pe cei din jur și să creeze astfel calea către « ziua ce va să vină » — de aici și sensul continuu ascendent al drumului său. În *Doctor Faustus* de Thomas Mann contradicția există nu numai între artist și societate ci și înăuntrul societății și înăuntrul artistului însuși; pactul lui Adrian Leverkühn, acest nou « Doctor Faustus », cu diavolul se consumă în eul său interior, evoluția sa creatoare fiind străjuită și împiedicată de o involuție a omului, în

paralel cu involuția treptată a societății germane pînă la alunecarea pe panta barbariei naziste și pînă la catastrofa ultimului război mondial. Între victoria morală a polului luminos, Jean-Christophe, și prăbușirea polului întunericului în care abia mai pîlpiie vag în urma acestei prăbușiri finale o luminiță ca o îndepărtată stea a speranței, pol simbolizat de Adrian Leverkühn, se situează « momentul critic » al lui Verdi, așa cum ne este înfățișat de Franz Werfel: Verdi, pornind pe un drum analog celui al lui Jean-Christophe, are la un moment dat de depășit totuși o criză asemănătoare cu cea a lui Leverkühn, dar pe care o învinge. Însă Jean-Christophe și Verdi, primul format și la lumina unor idealuri revoluționare progresiste, iar al doilea la lumina « Risorgimento »-ului italian, de asemenea progresist, sînt fiii spirituali ai lui 1848, în vreme ce Leverkühn își desfășoară activitatea într-o societate burgheză filistină germană de la finele secolului trecut și de la începutul secolului nostru, deci într-o perioadă de afirmare a unor idei din cele mai reacționare și care își află realizarea prin imperialismul german agresiv, dezlănțuitor al primului război mondial iar apoi generator al nazismului; drama lui este drama unui creator într-o lume rămasă fără nici un ideal. Romain Rolland tratează problema la modul galic-romantic, dînd atenție mai curînd datelor biografice și mai puțin operei presupusului compozitor Krafft; în schimb Thomas Mann și Franz Werfel, formați amîndoi la școala expresionismului german, chiar dacă nu au strălucirea verbului francez, posedă soliditatea germană caracteristică și știu să facă analize profunde, atît ale unor creații reale cît și ale unor creații imaginare. Aceasta, bineînțeles, nu aduce nici o știrbire marilor merite ale unora sau ale altora. Modalitatea diferită implicînd deosebiri de viziune, nu presupune totuși o superioritate sau inferioritate literară, întrucît realizarea literară este supusă și multor altor factori. Romain Rolland, zugrăvind-l pe Jean-Christophe Krafft, face operă de « istoric », de « biograf ». Căutînd să sesizeze mai cu seamă raporturile eroului său cu cei din jur el aduce foarte rar sau chiar deloc în discuție meritele artistice ale acestuia, considerîndu-le ca pe un lucru dinainte stabilit. Evident modelul este Beethoven, dar cu adaosuri și aluviuni împrumutate din viețile altor muzicieni iluștri. Romain Rolland spunea undeva că ar fi vrut să reia în Jean-Christophe figura lui Beethoven, transpusă însă în realitățile germane și franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Copilăria lui este identică cu cea a titanului de la Bonn iar vigoarea elementară și vitalitatea deosebită, dublate de o puternică bogăție interioară, sînt tot ale lui Beethoven; de asemenea concepțiile progresiste sînt înrudite cu cele pe care știm că le-a avut și marele compozitor german. Evoluția ulterioară a lui Jean-Christophe este totuși apropiată de cea a lui Wagner, dar a unui Wagner ideal, fără compromisuri: participînd la mișcări revoluționare, ca și acesta, Jean-Christophe este nevoit să fugă din Germania și apoi din Franța, dar găzduit de familia Braun preferă să o părăsească, decît să-i aducă dezonoarea, ceea ce nu a făcut Wagner cu familia Wesendonck în împrejurări perfect similare. Episodul cu dirijorul canalie care execută în derîdere o lucrare a lui Krafft, spre a-l batjocori pe acesta pentru lipsa lui de simpatie pentru Brahms, se regăsește aidoma în viața lui Hugo Wolf. Deci, operînd o sinteză între amănunte de viață ale unor personalități diferite și indicîndu-și astfel propriile sale preferințe etice și estetice, Romain Rolland a știut totuși să dea o viață puternică eroului său, căutător al unei « credințe », însă în sensul umanist al cuvîntului; odată această « credință » umanistă cucerită, Jean-Christophe descoperă în ea forța motrice secretă care a generat energia ce nu i-a lipsit niciodată. Mărirea lui are următoarea semnificație, zugrăvită foarte bine de Louis Aragon: « În fața sufletelor care cad, el personifică sufletele care urcă, triumful inimii, care este în definitiv triumful ființei omenеști ». « Creațiile » lui Krafft sînt mai puțin analizate, deși Romain Rolland a fost un muzicolog excelent: se poate ca paradoxul să-și aibă sursa în faptul că, fiind capabil să facă analize profunde ale unor lucrări cînd le avea în față, autorul francez să nu poată totuși să-și imagineze asemenea « lucrări » atunci cînd ele, bineînțeles, nu aveau o existență obiectivă — și în această privință cazul lui Thomas Mann va fi la antipod. Abia cînd e vorba să definească o lucrare a lui Jean Christophe prin antiteză sau analogie cu una cunoscută, R. Rolland poate să dea precizări mai ample, dar totuși lipsite de impresia de « realitate » pe care o vom găsi la Thomas Mann (a se vedea analiza prin confruntare a *Simfoniei Domestice* a lui Krafft cu cea, existentă și în realitate,

a lui Richard Strauss, ori analizele unor lieduri ale lui Jean-Christophe, unde stau nemărturisit în preajmă Schubert, Schumann, Hugo Wolf). Adiacent apare câte o fugară analiză, de exemplu a unui *Adagio* de Mozart sau chiar unele citate muzicale din Schubert (Liedul « Către muzică »), Haendel (« *What ever is, is right* ») Bach (Fugă în mi bemol minor), Beethoven (Fragment dintr-o sonată în do minor) fără ca să mai menționăm primele impresii ale lui Jean Christophe despre muzica lui Debussy, impresii foarte înrudite cu cele ale lui Richard Strauss.

Cartea lui Franz Werfel despre Verdi, respectînd datele și documentarea la modul cel mai exact, este totuși un roman simbolic. Verdi este imaginat de autor în punctul culminant al celor 17 ani de tăcere care au apărut între crearea *Aidei* și a *Requiemului* pe de o parte și cea a lui *Othello* și a lui *Falstaff* pe de alta. Se știe că pe atunci Verdi reluase un mai vechi proiect al său, cel al unei opere pe subiectul *Regelui Lear*, operă părăsită apoi definitiv și, se pare, distrusă de autor. Verdi, muzicianul Risorgimento-ului iar apoi al melodramei lirice italiene aduse la cea mai înaltă fază (*Traviata*, *Rigoletto*, *Trubadurul*) și care ajunsese în cele din urmă la o fuziune superioară a tuturor elementelor măiestriei sale (în *Aida* și în *Requiem*) nu-și mai regăsea drumul creator. Puternica impulsie a lui Wagner resimțită mai cu seamă în tînăra generație de muzicieni italieni îl copleșea – marele muzician căuta o descătușare. Werfel și-l imaginează pe Verdi aflat incognito la Veneția, în 1883, chiar în momentul cînd se afla acolo și Wagner pe atunci avînd numai cîteva zile de trăit. Cei doi se întîlnesc de două ori în treacăt, Verdi știind pe cine are în față, în timp ce Wagner ignoră aceasta. Prin cei doi oameni sînt puse de fapt față în față cele două concepții asupra operei, cea italiană și cea germană, ajunse ambele la punctul lor culminant. Verdi refuză fascinația wagneriană, opusă idealului său, chiar dacă a adoptat unele din elementele ei; cînd totuși se hotărăște să meargă să-l cunoască pe Wagner realmente, află de moartea acestuia. Aceasta este și o descătușare. Verdi înțelege că trebuie ca el, cel rămas în viață, să ducă făclia mării arte a amîndurora, bineînțeles fără ca prin aceasta să abdice de la propriile sale particularități, iar în epilog vedem concretizarea acestui lucru în *Othello*, *Falstaff* și ultimele piese corale. În jurul celor doi poli ai muzicii de atunci se învîrtesc tot felul de personaje simbolice: Senatorul, omul Risorgimento-ului, care-l pricepe și admiră pe Verdi cel din tinerețe, dar nu mai înțelege evoluția sa ulterioară, fiul său Italo, wagnerian convins însă snob și fără înțelegere reală a muzicii, compozitorul invidios și ratat Sassaroli, marchizul centenar Gritti, personificarea clasicismului muzical care totuși nu vrea să moară, compozitorul german nerecunoscut Fischböck, reprezentant mult *avant la lettre* al modernismului, neînțeles și totuși admirat și ajutat de Verdi, însă mort tînăr în contrast cu marchizul clasicist centenar, interpreta genială a operelor verdiene, Dezorzi, și cîntărețul popular infirm, de mare talent, Mario. Dacă Romain Rolland și Thomas Mann au vrut să introducă într-o lume cît de cît reală muzicieni imaginari, Werfel transpune un personaj real într-o lume a simbolului, dar o face cu atîta artă încît caleidoscopul acestor ființe imaginare nu are nimic abstract în el, chiar dacă mai toate îndeplinesc și un rol funcțional. Ca și la Romain Rolland analiza muzicală este destul de redusă, însă pe lîngă fragmentele din *Traviata*, *Aida*, *Forța destinului* de Verdi sau *Tristan și Isolda* de Wagner, făcute cu gust și competență, la fel apar, ca avînd o consistență reală, și lucrările imaginare ale compozitorului închipuit de autor, Fischböck. Prin aceasta Werfel se apropie de Thomas Mann, deși filozofia înaltă pe care a pus-o acesta în al său *Doctor Faustus* i-a rămas străină (nu este totuși lipsit de interes de menționat că la sfîrșitul vieții sale, deși grav bolnav și avînd de terminat o serie de lucrări proprii, Franz Werfel l-a asistat pe Thomas Mann la elaborarea romanului și i-a dat o serie de sugestii prețioase așa cum arată acesta din urmă).

Doctor Faustus este romanul unei imense căderi, opus prin aceasta celor precedente. Înalta ținută spirituală și structura cutezătoare a cărții se datoresc scopului complex al autorului care face procesul unei întregi societăți și a unei întregi culturi, ambele bolnave de o boală în fond incurabilă. Geniul este bolnav, arta este în decadență, iar societatea este atinsă de o cangrenă (nazismul). Într-o asemenea societate pentru a se realiza deplin omul de geniu ajunge să creadă că are nevoie de complicitatea diabolicului, întrucît idealurile mari care îi susțineau, de pildă, pe un Jean-Christophe sau pe un Verdi au dispărut.

Compozitorul Adrian Leverkühn, a cărui viață și operă ar fi evocată de cel mai fidel prieten al său, profesorul Serenus Zeitblom, este o personalitate extrem de complexă. Dacă pentru Jean-Christophe a servit de model Beethoven, aici modelul este filozoful Nietzsche, înrîurit însă de unele aspecte din viața unui Hugo Wolf, Ceaikovski, A. Schönberg, Alban Berg, totul grefîndu-se, bineînțeles, pe fondul străvechii legende a Doctorului Faustus, omul care spre a atinge absolutul a făcut un pact cu diavolul, menindu-se astfel damnării. Leverkühn, natură superior înzestrată dar cu suflet uscat, închis și singuratic, zeflemist și totuși însetat de afecțiune, este mînat în viață de două impulsuri diferite, pe care avem impresia că nu le-a sesizat ca atare critica: pe lîngă elementul Diavol este și elementul Daimon — în sensul de impuls către o mare realizare, către autodepășire, către perfecțiune, în sensul vechii filozofii antice elene. Dualitatea Daimon-Diavol, înfruntarea între aceste două elemente înrudite dar totuși opuse se manifestă din plin în sufletul nefericitului compozitor. El se îndoiește de legitimitatea artei sale, perfectă ca formă însă lipsită de căldură omenească, foarte expresivă în felul ei însă fără forța de impresionare a creațiilor din perioadele precedente. Diavolul, căruia își vinde sufletul pentru 24 de ani de trăire intensă a absolutului, ca străvechiul Faustus, este o proiectare simbolică a răului care domnește în societatea din jurul lui și a forțelor întunecate din chiar propriul său suflet. Adrian Leverkühn își rîde de Diavol, dar acesta îi reflectă în fond o parte extrem de importantă a propriei lui gîndiri. Din cauza acestui dualism al naturii sale artistice perioadele de mare inspirație alternează cu altele de adîncă depresiune, de calvar, iar în muzica lui se manifestă extremismul caracterizat prin salturi de la primitivism la rafinament și prin asocierea cerebralității cu brutalitatea, a umanismului cu contrariul său. Faust modern, Leverkühn este chinuit mereu de problema răscumpărării sale, este un căutător al absolutului și prin aceasta un dușman al banalității și al nonvalorii artistice. Boala sa, alunecare pe o pantă din ce în ce mai povîrnită, este o rezultată a orgoliului și a trufiei, a răcelii și a singurătății exasperante, a lipsei simțului de prevedere și de supunere ușoară și ușuratică în fața neșansei, hazardului și deci în fața destinului. El este însă propriul său acuzator, judecător și călău, ca în romanele lui Dostoievski (a se vedea, de exemplu, figurile unui Ivan Karamazov, a unui Stavroghin).

În final Leverkühn se autoacuză într-o zguduitoare confesiune, deja marcată de pecetea nebuniei, de a fi abdicat de la misiunea sa de artist și de om. Dar în culmea disperării el afirmă și partea pozitivă a activității lui, creația lui zămislită în chinuri supraomenești, creație de mare valoare și în consecință apelează la înțelegerea și îndurarea semenilor săi, astfel încît o răscumpărare a sa apare dacă nu chiar probabilă, măcar posibilă. Diavolul, personaj multiform, în ultimă instanță fidel reprezentant al psihologiei și gîndirii naziste, simbolizat fie de straniul docent teolog Schleppfuss (= Tîrîie-Picior) care apare și el tot simbolic în capitolul XIII, fie de hamalul perfid care-l duce pe Leverkühn în casa de toleranță de unde va începe prăbușirea lui, fie sub forma sa de diavol propriu-zis, glacial, care oferă lui Leverkühn entuziasmul și geniul însă cu prețul exaltării, crispării, bolii și nebuniei, cu prețul neomeniei și al distrugerii tuturor celor apropiați ai săi, fie sub înfățișarea profesorului adept al unor teorii antiumane, Breisacher, fie sub cea fals bonomă a cabotinelui impresar Fittelberg, fie reprezentat de cercul de prieteni ai lui Kridwiss, intelectuali profasciști, iar în cele din urmă sub forma sa cea mai adecvată — fascismul — nu are un oponent. În societatea care-l înconjoară pe Leverkühn cît și în propriul său suflet pustietatea creată de elementul diavolesc nu-și poate găsi, după cum am mai spus, o contrapondere — rămășițele umaniste din concepția lui Leverkühn sau figura angelică a nepoțelului său Echo-Nepomuk, sînt condamnate la o rapidă ofilire. Și totuși aceste rămășițe umaniste vor salva în cele din urmă creația lui Leverkühn, pe care tocmai Diavolul triumfător — fascismul — o va pune sub interdicție, decizîndu-se și delimitîndu-se de ea. Dintre personajele care-l înconjură pe Leverkühn, au raport cu muzica în special naratorul vieții sale, prietenul fidel și auditorul său cel mai avizat Serenus Zeitblom, muzician amator și profesor cu concepții umaniste, care nu se va putea opune răului, dar îl va stigmatiza pe vecie în biografia pe care i-o face prietenului său genial, și W. Kretzschmar, pedagog muzical de mare clasă care-l formează pe Leverkühn, dar care pe lîngă efectul pozitiv îi strecoară în suflet elevului său și disprețul pentru sensibilitatea exprimată în muzică; pe lîngă aceștia mai apar și alții însă

rolul lor, mai mult social decât muzical în vasta frescă a lui Thomas Mann, îi situează oarecum în afara scopului rîndurilor de față. În ce privește partea muzicală propriu-zisă a cărții sale, Thomas Mann efectuează o serie de analize magistrale și dovedește o informație extraordinară în această privință. Criticul H. Grandi arată că în carte sînt citate compozițiile și părerile a peste 70 de compozitori sau analiști ai muzicii începînd cu Pitagora și Ptolemeu, trecînd printr-un Perotinus iar apoi prin Haendel, Haydn, Weber, Beethoven, Berlioz, Wagner, Richard Strauss, Schönberg ș.a. Beethoven formează o dominantă la care mereu se raportează, prin opoziție, creația lui Leverkühn: în legătură cu aceasta avem o formidabilă analiză a *Sonatei nr. 32 pentru pian în do minor op. 111*, și altele de nu mai mică profunzime ale *Uverturii Leonora nr. 3*, a *Cvartetului în la minor op. 132*, a *Simfoniei a IX-a în re minor op. 125*, a *Credo-ului din Missa Solemnis*, ba chiar și a unor schițe de creație. Wagner este de asemenea prezent cu o analiză iarăși de mare valoare a preludiului la actul III al *Maeștrilor cîntăreți*; din Weber avem în carte mențiuni consistente despre *Uvertura la Freischütz* și mai ales, asupra figurilor vînătorului Kaspar și a Diavolului – Samiel –, cu care acesta a încheiat un pact (deci altă variantă a motivului faustic), din Schönberg faimosul său sistem dodecafonic-atonal, pe care Thomas Mann îl atribuie eroului său (și despre a cărui folosire strict literară în carte a fost obligat să dea chiar un postscriptum la cererea expresă a compozitorului). La acestea se adaugă analizele la fel de magistrale ale creațiilor eroului său; într-adevăr Thomas Mann face niște prezentări atît de competente ale creațiilor lui Adrian Leverkühn – *Fosforescența mării*, *Liedurile pe versuri de Verlaine, Blake, Keats, Klopstock, Brentano*, opera *Chinurile zadarnice ale dragostei* (după Shakespeare), *liedul cu rol de leitmotiv O, fată dragă, ce rea ești*, *Gesta Romanorum*, *Trio-ul și Concertul pentru vioară* –, dar mai cu seamă ale creațiilor finale și de culme ale eroului său, marle oratorii *Apocalipsis cum figuris* și *Tînguirea doctorului Faustus*, încît mulți muzicologi și-au pus chiar problema dacă Thomas Mann ar fi putut efectiv compune muzică, și cum s-ar fi prezentat aceasta ca atare. Aceste ultime două lucrări ale eroului său, dezbătute pe larg, oferă: prima, o culme a fuziunii spiritului diabolic cu cel umanist, a dualității Diavol-Daimon din creația lui Leverkühn, iar cealaltă pune precis problema identificării compozitorului cu Faust cel al cărților populare germane; lucrarea scrisă sub impresia cumplitei zguduiri produse asupra compozitorului de moartea singurei ființe care pentru el simboliza putința de răscumpărare, micul său nepot Nepomuk, vrea să fie o replică întunecată la *Simfonia a IX-a*, un strigăt exasperat de « Es soll nicht sein » și cu toate acestea, ne dă pe neașteptate autorul să înțelegem, umanismul își ia în ea o revanșă; în încheierea ei se aude gemătul compozitorului titan crucificat, Diavolul din el dispare prin autonegație și ultimul sunet care se stinge încet apare ca o lumină aproape pierdută în depărtare care totuși licărește ca o speranță în noaptea spiritului în care s-a prăbușit Leverkühn. Diavolul triumfător – fascismul –, cu toate că unele trăsături ale sale fuseseră prefigurate în creația lui Adrian Leverkühn, nu se va recunoaște deloc în opera acestuia pe care o va pune la index, după cum arată prietenul biograf al compozitorului. În felul acesta, cu toate gravele lui greșeli și confuzii, neliniștitul și chinuitul erou al lui Thomas Mann se întîlnește cumva totuși, la aceeași răspîntie finală, și cu Jean-Christophe, eroul lui Romain Rolland, și cu Verdi, așa cum e descris de Franz Werfel, într-un trio admirabil de mari creatori care, în ciuda marilor deosebiri dintre ei, personifică în ultimă instanță geniul care luptă împotriva tuturor formelor mediocrității umane, care creează și care acceptă, pentru a-și duce la bun sfîrșit creația, toate suferințele și renunțările și care trece prin toate experiențele durerii și cîștigării amare sau a recîștigării demnității umane în adevăratul ei înțeles.

THE COMPOSER'S ROLE AND SITUATION AS SEEN BY THOMAS MANN, FRANZ WERFEL, ROMAIN ROLLAND AND THE WAY MUSIC IS DEALT WITH IN THEIR NOVELS

S u m m a r y

To write a novel on a musical subject is always a very difficult and even dangerous task, especially if the author is a layman. That accounts for the unsatisfactory results of many such enterprises, except for the three novels by Romain Rolland, Franz Werfel and Thomas Mann, owing to the fact that their

authors were also first-rate amateur musicologists. The paper aims at a comparative analysis of the way they describe the composer's role and situation in the human society; it examines as well the way they deal with music in their novels. Thus, Rolland depicts chiefly the life of a genius in a hostile society; his Jean-Christophe is a musician of the Beethoven-Wagner-Hugo Wolf type, living at the end of the past and the beginning of the present century, and whose final moral triumph is that of a "mounting soul and heart". Werfel shows Verdi at the climax of a seventeen-year crisis that has made him abstain from composing anything since *Aida*, owing to Wagner's competition, and the way the great Italian master succeeds in transcending this crisis. The career of Thomas Mann's hero, the composer Leverkühn, whose prototypes are Nietzsche, Tchaikovski, Schönberg and A. Berg is that of a modern Doctor Faustus, i.e. of a modern seeker of the absolute, who is at the same time subdued by and fighting the devil-like pre-nazi and nazi German society around him; although this uneven fight dooms him in the end to madness and final destruction, nevertheless, owing to his great love for his art, he succeeds in escaping damnation and in redeeming his music and himself as a genius. In all three novels, music is generally finely dealt with; however, only Thomas Mann succeeds in achieving a thorough and most accurate analysis of several musical works, either extant, i.e. written by Beethoven, Wagner, Weber, Schönberg, or non-extant, i.e. those attributed to his hero, so that some musicologists have tried of late even to discuss Thomas Mann as a virtual "composer". In all three novels the struggle of a genius against mediocrity and his sacrifices in order to win or regain what is commonly and justly called "human dignity" are depicted in a most masterly manner.

IANCU VĂCĂRESCU, DIRIGUIITOR AL TEATRULUI DE LA «CIȘMEAUA ROȘIE»

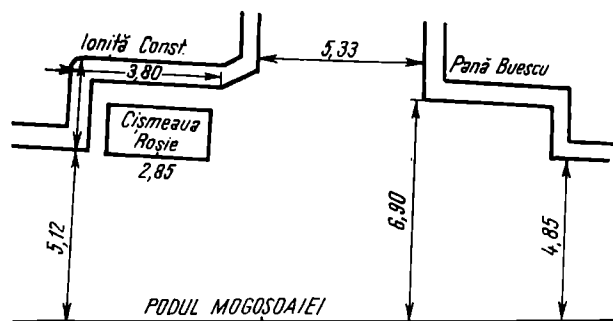
Iancu Văcărescu, considerat ca primul mare animator al teatrului românesc cult în Muntenia, a ocupat la începutul secolului trecut, pe lângă alte însemnate dregătorii, și pe aceea de director al teatrului de la «Cișmeaua roșie» din București.

Înrudit cu familia domnitorului Caragea¹ și fiind în apropierea Domniței Ralu, fiica domnitorului, a putut lua cunoștință de veleitățile acesteia de a ridica un teatru în București, teatru în care să se dea reprezentații — în grecește, bineînțeles —

alternativ trupa germană din Brașov, condusă de Johannes Gerger, școlarii greci de la «Măgureanu»² și școlarii români ai lui Gheorghe Lazăr, de la «Sf. Sava»³. În acești ani marele logofăt Iancu Văcărescu se afla director al teatrului de la «Cișmeaua roșie» de pe Podul Mogoșoaiei, colț cu Ulița Fintinei, situat în fața unei piețe, aproape peste drum de Biserica Albă, fostă Popa Dirvaș.

Pentru temeinicia celor afirmate de noi, dăm mai jos un fragment dintr-o scrisoare reprodușă de Ariadna Camaritano, în studiul său despre tea-

Fig. 1. — Amplasamentul teatrului dela «Cișmeaua roșie». Copie după Dr. N. Vătămanu, în «Materiale de istorie», vol. II, p. 215 (Arh. st. București, dos. 22/2104 din 1856, fond. Primăria Capitalei)



după planurile «eteriștilor» cu sediul la Odesa. Astfel, ca «dregător în treburile țării», între anii 1818 și 1819 Iancu Văcărescu ia parte activă la transformarea «clubului» în sală de teatru — primul teatru bucureștean cunoscut de noi, cu denumirea de teatru de la «Cișmeaua roșie», pe a cărui scenă, după fuga lui Caragea-Vodă, vor juca

trul neo-grec din București⁴, după ziarul grecesc *Kalliopi* care apărea în acel timp la Viena:

«...Nu mă îndoiesc că ați auzit vorbindu-se de un teatru recent înființat aici (în București — n.n.), prin grija, sub supravegherea și conducerea distinsului iubitor de frumusețe, marele hatman (sic) Iancu Văcărescu...».

¹ Domnița Ecaterina Caragea a fost cea de-a treia soție a bunicului său, Ienăchiță Văcărescu.

² Școala «Măgureanu» funcționa pe atunci în chiliile Bisericii Măgureanu (ridicată de Șerban Cantacuzino-Măgureanu în 1687 și refăcută în piatră de Pîrvu Cantacuzino-Măgureanu în 1750), de unde — în 1802 — Academia Domnească se mută în chiliile Bisericii Domnița Bălașa.

³ Biserica și școala de la «Sf. Sava», mănăstire grecească, în ale cărei chilii a funcționat școala românească a lui Gheorghe Lazăr, în 1818.

⁴ Ariadna Camaritano, *Le Théâtre grec à Bucarest au début du XIX^e siècle*, în *Balkanica*, an VI, București, 1943, p. 403–405; citat după ziarul grecesc *Kalliopi*, fasc. VIII, Viena, 15 aprilie 1819, p. 64–65.

Mai departe, se continuă: «...Noi sperăm că acești elevi⁵, iubitori ai muzelor, îndrumați de învățatul lor profesor⁶, încurajați de boierii îndrăgitori de artă și stimulați de aspirația către frumos a nobilului stăpîn, marele hatman (sic), supraveghetorul și directorul teatrului nostru (teatrul de la « Cișmeaua roșie » — n.n.), își vor da totdeauna cea mai mare silință pentru a ne încînta inimile și prin alte bucurii de acest fel ».

Scrisoarea nu este semnată, în schimb este datată: « București, 15 aprilie 1819 ».

Desigur, teatrul despre care este vorba în scrisoarea amintită nu este altul decît teatrul de la « Cișmeaua roșie », numit așa din cauza cișmelei sau fîntinei cu cărămizi roșii, netencuite, din vecinătatea bisericii.

La sfîrșitul anului 1817 începuse transformarea « sălii de club » a boierimii bucureștene, amenajîndu-se sala de teatru « în forma oului », fără de nici « o ornamentație și fără pic de gust, ca făcută în pripă » — pentru folosința « obștii ».

Sînt cunoscute descrierile sălii teatrului⁷.

Acel « pitac domnesc » sună astfel:

« Pitac

Noi, Ioan Caragea, din mila lui Dumnezeu Domn al Țării Rumânești, facem cunoscut întregii obște rumânești.

Văzînd marea trudă și frămîntare a mult iubitei noastre Domnițe Ralu întru înjgheberea unui teatru care în a sa chibzuință bine alcătuită s-a gîndit de a desrădăcina înbătrînitul obicei al jocului de Vicleim cu Irod, jocul păpușilor cu musiu Vasilache și țața Marghiolița, apoi cîte strîmbături ale măscăricilor și pehlivanilor cu scoaterea de panglici pe nas și cîte alte năsdrăvănii; a noastră Domniță, îngredită de învățăturile marilor maeștri, cărturari și muzicanți ai țărilor mai înbătrînite ca noi, a isbutit după a lor învățătură a înjgheba un mare teatru în casa de la Cișmeaua roșie din Podul Mogoșoaiei.

Și tot din a sa chibzuință sala va fi alcătuită după cum urmează, mărturisită Noă și credinciosului nostru dregător al departamentului din cuprinsul țării.

O mare sofa înbrăcată în catifea roșie așezată în partea dreaptă a sălii va servi Noă pentru ședere. În spatele nostru se va așeza rînduri de bănci și lavițe, toate înbrăcate în roșu. În fața sofalei noastre, la o depărtare, se va face o ridicătură de scînduri de 6 palme de la pămînt, numită după limba noastră ștenă.

Între ștenă și a noastră privire se vor orîndui lăutari înbrăcați în strae vii, alături de ei vor fi țigani mucari înbrăcați în roșu, avînd în mîini

bețele pentru mucuri pe care le vor întrebuița la nevoie numai.

Sala va fi luminată cu luminări de ceară și spre ieșire cu luminări de seu înfipite în sfeșnice de lut smălțuit și cu zurgalăi. Perdeaua (cortina — n.n.) va înfățișa chipul lui Apollon cu lira în mînă. Prețul intrărilor va fi de un galben pentru bănci și un leu pentru laviță.

În tot timpul jocului, curtea va fi luminată de masalale, pentru care Agia (prefectura de poliție — n.n.) va primi poruncă a se da masalagiilor mai multe cîrpe și păcură îndestulă; asemenea se va cerceta grătarele de așezat masalalele să fie în bună stare.

Aceasta se va face înștiințare Obștii Rumânești.

Data din a noastră Curte Domnească spre a tuturor știință de cele ce se vor petrece cît de curînd în marea casă de la Cișmeaua roșie din Podul Mogoșoaiei.

(Sigiliul domnesc)

Teatrul de la « Cișmeaua roșie » a fost inaugurat nu de « școlarii greci », cum visa Domnița Ralu, ci de trupa germană de tragedie, dramă, comedie și operă, condusă de Johannes Gerger, în seara de 8 septembrie 1818, cu opera *Italiana în Alger*.

După fuga lui Caragea, teatrul a continuat să fie deschis și sub domnia lui Alexandru Sutz. Pentru școlarii greci de la « Măgureanu », care începură să joace alternativ cu actorii trupei germane, Iancu Văcărescu traduce din limba franceză în neo-greacă tragedia lui Voltaire, *Moartea lui Cezar*.

Școlarii români de la « Sf. Sava » — între timp — cu sprijinul lui Iancu Văcărescu, au jucat pentru întîia oară în limba română tragedia lui Euripide, *Hecuba*, în traducerea românească a școlarului și actorului-diletant A. Nănescu. Pentru acest prim spectacol, Iancu Văcărescu a scris cunoscutul său prolog *Saturn*, un tablou simbolic. Rolul titular din *Hecuba* a fost interpretat în travesti de Ion Eliade-Rădulescu, iar prologul a fost rostit ca o urare de bun augur înainte de a fi « parastisită » pe scenă « jalnica tragedie ». După acest prim mare succes, pe scena teatrului de la « Cișmeaua roșie » a urmat *Sgîrcitul (Avarul)*, comedia lui Molière tradusă de cărturarul transilvănean Laurențiu Erdeli (Herdelius), bun amic al lui Gheorghe Lazăr, profesor de latinească la « Sf. Sava ». Rolul lui Harpagon a fost jucat de A. Nănescu, iar acela al Frosinei de prima femeie care s-a suit pe scenă la noi, soția serdarului Dumitrachi Bogdănescu, Marghioala Bogdănescu, care jucase și în grecește, în trupa școlarilor greci⁸.

Urechia. Analele Academiei [Române], vol. IV, p. 345 (sic).

⁵ Școlarii greci de la « Măgureanu ».

⁶ Profesorul I. Iatropulos de la « Măgureanu ».

⁷ Reproducem « pitacul » după articolele Col[onelului N. I.] Popescu-Lumină, *Prinul teatru românesc*, în *Universul*, an. 51, nr. 317 din 19 noiembrie 1936 și P[ericle] T. M[artinescu], *Actul de naștere al teatrului românesc*, în *Fapta*, an 4, nr. 808 din 14 septembrie 1946, unde găsim citat pe [V.A.]

⁸ A se vedea *Istoria teatrului în România*, vol. I — *De la începuturi pînă la 1848*, București, 1965, p. 146—148.

Noul domnitor, Alexandru Sutzu, numește prim efor al teatrelor pe un eterist, Iakovaki Rizo Nerulos, cu atribuții mai largi decât acelea de director al teatrului, pe care le avusese până atunci Iancu Văcărescu, căruia i se încredințează înalta funcție de «logofăt de străini».

O dată cu plecarea lui Iancu Văcărescu din fruntea teatrului de la «Cișmeaua roșie», a încetat și spectacolele în limba română, iar mișcarea revoluționară de la 1821 a obligat trupa germană și pe cea a diletanților greci să-și înceteze activitatea. După ce a primit din partea marelui logofăt Iancu Văcărescu lefurile ce i se cuveneau⁹, trupa germană condusă de Johannes Gerger, cu sediul la Brașov, care dăduse reprezentații și în limba română atât în București cât și în centrele

românești din Transilvania, a părăsit capitala munteană.

Rămas credincios teatrului românesc, Iancu Văcărescu traduce numeroase piese din limba germană și franceză, jucate în parte, ceva mai târziu, pe scena improvizată din casele Smarandei Ghica¹⁰, pe scena pitarului Andronache¹¹ și pe aceea a teatrului lui Ieronimo Momolo¹².

Prin activitatea sa de diriguitor al începutului teatrului românesc cult din Muntenia, Iancu Văcărescu rămâne una din cele mai luminoase figuri de cărturari patrioți de la începutul secolului al XIX-lea.

GEORGE FRANGA

CONTRIBUȚII DOCUMENTARE ASUPRA ÎNCEPUTURILOR TEATRULUI LIRIC FRANCEZ ȘI ITALIAN ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ

Direcția superioară a teatrelor din Principatul României¹ supune prințului caimacam Al. Dimitrie Ghica jurnalul din 20 mai 1857 «încheiat de Comitetul teatral în urmarea prepozițiilor făcute de d. Dauterny supus francez și altor amatori care s-au arătat pentru luarea operii italiene și a teatrului francez».

Jurnalul menționatei direcții cuprinde următoarele:

Se arată că s-au luat «în băgare de seamă» două petiții ale lui Dauterny, supus francez, date către prințul caimacam prin care cere «privilegiul exclusiv de a exploata pe termen de 5 ani sezoanele teatrale din București cu condițiile exprimate în acele petiții și cu personalul însemnat în două tablouri».

Din păcate, atât petițiile cât și tabloul cu personalul artistic lipsesc. Dar în respectivul jurnal sînt trecute date importante².

Se arată că au mai depus petiții următorii:
— N. K. Tătăreanu și V. Hiotu prin care cer «exploatarea Teatrului Italian».

— Ioan Popa-Nikola — care cere «continuarea întreprinderii Operei Italiene».

— N. Paraschivescu cerînd «exploatarea Teatrului Național cu Opera italiană și reprezentații române».

Comitetul, luînd în considerare aceste cereri și «avînd în vedere experiența trecutului, statutele întocmite asupra teatrelor din Principate și proiectele compuse în această privință», a chibzuit că

antrepriza teatrului se va putea da, sau lui Dauterny, «sau oricărui altuia dintre pretendenți».

Guvernul pune însă condiții. El lasă antreprenorilor «o latitudine întinsă» în așa mod încît «să nu vateme» nici drepturile guvernului, nici «ale trupei naționale».

Prima problemă ce se pune este, în mod firesc, cea financiară. Jurnalul stipulează să se adauge îndată la fondul teatrului încă o sumă anuală de 4 000 galbeni, peste cei 3 200 galbeni, «ce alcătuiește fondul actului».

Se subliniază că această sporire apreciabilă a subvenției guvernului este determinată de următoarele obiective:

a) îmbunătățirea «stării personalului teatral»;
b) înființarea școlii naționale de muzică și artă dramatică. Consiliul prevede a nu se face apel în privința alocației la Municipalitate, căci «nu e în stare a o da, ci dintr-un fond cuviincios».

Condițiile puse concesionarului sînt sintetizate în 31 de paragrafe și prevăd:

Concesiunea se va acorda pe termen de patru ani, începînd de la 1 octombrie 1857 pînă la sfîrșitul lui aprilie 1861.

Anual, să se acorde o subvenție de 2 500 galbeni împărțiți astfel:

— 2 000 galbeni pentru operă și balet
— 500 galbeni pentru comedie, vodevile și drame franceze.

⁹ *Condica domnească*, unde se găsește porunca lui Alexandru Sutzu, datată 21 august 1820; cf. Arhivele statului București, ms. 41.

¹⁰ Smaranda Ghica, născută Arghiropol, soția lui Nicolae Scarlat Ghica, nepot de fiu al marelui ban Dimitrie Alexandru Ghica, în casele căreia Iancu Văcărescu a încercat să aducă pe scenă limba românească, imediat după «zaveră», jucînd *Britannicus* și *Zgîrcitul*.

¹¹ Este proprietarul teatrului ce-i purta numele, de lângă Biserica Sărindar.

¹² Teatrul Momolo, a ființat de la 1833 la 1872, situat fiind pe Podul Mogoșoaiei, în fața Bisericii Sărindar.

¹ Adresa cu nr. 92, din 20 mai 1857, către «Onor Ministeriu al Interiorului» (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 4, Director Gr. Bengescu II).

² Jurnal. Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 7—14.

Suma se va plăti « în trei rînduri »: 10 octombrie, 10 ianuarie și 10 aprilie [paragraf II].

Antreprenorii vor fi obligați a ține o trupă de operă italiană cu balet « *de prima forță* » pe timp de 6 luni ale anului « și numai în anul al 2-lea se va putea face o încercare pentru sezoana de iarnă cu opera comică și opera mare cu balet » [paragraf III].

Trupa franceză va fi « *din prima clasă* » pentru comedii, vodevile și drame, jucînd 9–10 luni din an [paragraf IV].

Exploatarea în București a operei italiene și a teatrului francez se va acorda prin decizia Comitetului teatral potrivit actului din anul 1855, pe termen de 4 ani.

Se acorda antreprenorilor dreptul ca în timpul verii să poată da reprezentații în grădinile publice, dar numai în limba franceză, « *nu însă cu trupele care joacă în teatru și fără a-și însuși prin aceasta vreun drept exclusiv* ». Li se da dreptul « de a se învoi prin buna tocmeală » cu proprietarii acelor grădini, făcînd cunoscută învoiala Direcției [paragraf VI].

Direcția teatrelor cerea ca șase reprezentații pe an să fie la dispoziția sa, una pentru « *folosul săracilor* » și cinci pentru îmbunătățirea artei dramatice naționale [paragraf VII].

În localul teatrului, antreprenorilor li se interzicea de a mai organiza baluri mascate sau de orice fel.

Se fixează prețul abonamentelor: pentru 30 reprezentații de operă, 40 galbeni loja de rangul I și II și 20 galbeni loja de rangul III. Pentru aceleași locuri, la reprezentațiile franceze prețul va fi de 30 și 17 galbeni.

Oficialităților li se acordau locuri prestabilite care « *rămîn apărute de orice drepturi de plată* » iar militarilor li se acordau bilete pe jumătate preț, la parter.

Guvernul nu se vedea obligat a mai acorda și alte avantaje peste cele stipulate mai sus și nici vreo despăgubire [paragraf XIV]. În schimb, se aloca antreprenorilor gratis « *localul teatrului cu toate dependențele, decorurile și accesoriile ce are azi în fință* ». Reprezentațiile urmau să aibă loc numai de patru ori pe săptămînă: lunea, miercurea, joia și sîmbăta, pentru reprezentațiile italiene și franceze, iar celelalte trei zile rămîneau pentru trupa română [paragraf XV].

Direcția își asuma grija de a supraveghea calitatea artistică a actorilor trupei. În acest caz are « *un examinator de artiști* » plătit de stat care « *va examina pe artiști înainte de a da reprezentațiile* » [paragraf XVII].

De aceea, antreprenorii și actorii sînt datori a se conforma « *cu desăvîrșire regulamentului teatral care va exista* » [paragraf XVIII].

Personalul tehnic trebuia să fie format din « *oameni destoinici cu cunoștințe speciale* » [paragraf XIX]. Personalul artistic nu era lăsat la libera

exploatare a antreprenorilor, ci contractele aveau să fie legalizate de direcție.

Paragraful XXII este deosebit de important deoarece arată că « *pentru sacrificiile ce se fac de guvern pentru antreprenorul de operă și teatru francez, se îndatorează acesta a ține în tot cursul anului pe timpul antreprizei, pe lângă trupa franceză, o școală de artă dramatică și de declamație în limba franceză* ».

Aceste cursuri se vor preda de persoane speciale ce vor dovedi titlurile lor la Direcție în Comitet. Într-această școală se vor forma pe fiecare din actori și actrițe dintre români, bărbați și femei, pînă la număr de 16, aleși dintre tineri și tinere care înțeleg destul de bine limba franceză, încît să poată profita, și se vor recomanda de Direcție și Comitet ».

Paragraful XXIII se referă la înființarea unei școli de muzică și coregrafie. Redăm în întregime acest paragraf: « *Asemenea pe lângă trupa italiană sau operă comică și operă mare, va ținea iar pe timpul arătat la școala de sus, o școală de muzică și joc teatral, în care se formează pe fiecare an, muzicanți, coriști și baletisti dintre români, bărbați și femei, iar pînă la număr de 16, aleși toți aceștia de Direcție și Comitet, rămînînd ca profesorii de muzică și balet să-și dovedească titlurile lor la Direcție ca și cei din școala dramatică* ».

Paragraful final XXXI prevede că întrucît « *d-l Rodrigex a făcut cerere către guvern de a i se da voie să clădească un teatru numai pentru reprezentațiile franceze, cu condiția de a rămîne acest teatru municipalității* », se arată că în acest caz Dauterny nu se va opune la reprezentațiile noului teatru, cu condiția de a i se da o despăgubire ce se va hotări de Comitet.

Acest Jurnal privitor la antrepriza operei italiene și a teatrului francez a căpătat la 25 mai 1857 rezoluția prințului caimacan de a se înainta « *în chibzuirea Consiliului administrativ extraordinar* »³.

Acest Consiliu extraordinar răspunde la 18 iunie 1857, printr-un Jurnal⁴.

După ce a « *chibzuit* » atît asupra « *diferitelor propuneri ce s-au făcut de către doritorii de a lua asupra-le această antrepriză* » cît și a regulamentului deliberațiilor Comitetului teatral, arată că doi din ofertanți au înfățișat proiecte de natură să modifice bazele « *adoptate pînă în iarna trecută* ». Aceștia sînt: Dauterny « *supus francez* » care cere un privilegiu exclusiv pe 5 ani pentru exploatarea sezoanelor teatrale, cu condiția de a avea în primul an o operă franceză, o trupă de vodeviluri și un balet. În cel de-al doilea an o operă italiană, între opera italiană și franceză.

Cerea din partea guvernului următoarele avantaje:

- a) 1 200 galbeni subvenție pentru operă,
- b) 400 galbeni subvenție pentru vodevil,
- c) iluminarea teatrului în sarcina orașului,
- d) 500 galbeni pentru înnoirea și întreținerea decorurilor,

³ Adresa nr. 1640, a Secretariatului statului către Departamentul din lăuntru (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 6).

⁴ Jurnal. Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 7–14.

e) « Să aibă d-l Dauterny privilegiul a tuturor comerțelor treburilor teatrale al antreprizei — numite *Cafés chantants* ».

Al doilea ofertant, N. Paraschivescu « actualul antreprenor al Teatrului Național », propunea a se uni două trupe, cea italiană și cea română încât să fie un singur antreprenor.

Se arăta că însuși Comitetul teatral, în proiectul său din 29 mai, propusese unirea celor trei trupe: română, franceză și italiană, deoarece aceasta « *înfățișează foloase netăgăduite* », dar remarca marea deosebire dintre condițiile ce se cer unui impresar pentru operă, față de cele ce se cer unui director al teatrului românesc.

Cu greu s-ar putea găsi într-un singură persoană însușirile corespunzătoare acelor condiții.

Din acest motiv comitetul a chibzuit să examineze întâi condițiile în care s-ar putea da în antrepriză opera italiană, apoi în privința teatrului românesc.

Propunerea lui Dauterny de a întreține alternativ o operă franceză și una italiană trebuia întâi examinată « *sub punctul de vedere al gustului publicului* ».

La aceasta se adăuga « *considerația că opera franceză, ca să fie plăcută cere o perfecție mult mai mare decât pentru o operă italiană și un lux de decururi cu totul nepotrivit cu micile mijloace a teatrului* ».

Consiliul socotea că preferința publicului românesc înclina spre opera italiană, iar în ceea ce privește privilegiul ce solicita Dauterny, este găsit « *împotriva principiilor înființate de legi* ».

Consiliul concludea că subvenția de 800 galbeni ce se acorda operei italiene era mică și « *de neapărată trebuință să se facă un adaos la suma ce se dă astăzi din fondurile municipalității pentru teatru* ».

Având în vedere dispozițiile legiurii din 14 iunie 1840, prin care se constituia un fond pentru clădirea unui teatru, considerând și dispozițiile Consiliului Administrativ extraordinar din 10 martie 1851, prin care se orînduia ca din acest fond să se dea pe tot anul suma de 95 000 lei la fondul drumurilor, fond care se cheltuise, propunea a se micșora fondul drumurilor de la 95 000 lei la 46 680 lei și a se mai adăuga la fondul teatrului suma de 49 000 lei, urcîndu-se astfel suma totală a teatrului la 150 000 lei pe an. În felul acesta se putea urca subvenția Operei italiene la 2 400 galbeni pe sezon.

Se propunea o antrepriză pe 3 ani, cu începere de la 1 octombrie 1857 pînă la sfîrșitul lui mai 1860 în următoarele condiții: se va acorda antreprenorului localul Teatrului Național gratuit, afară de bufet și garderobă, care se va închiria de direcție în folosul teatrului.

Se acordau 15 zile pe lună (lunea, miercurea, joia și sîmbăta), iar celelalte 15—16 zile vor fi ale trupei române, sau pentru reprezentații extraordinare autorizate de direcție. Antreprenorul răs-

punde conform unui contract, de bună întreținere și securitate a localului teatrului.

Nu se aprobau baluri în teatru. Antreprenorul era dator a ține « *o trupă de prima forță de operă italiană* » pe timp de 6 luni ale anului, să dea anual cîte trei reprezentații în folosul teatrului. Se fixau abonamentele: 48 galbeni loja rang I și II, 27 galbeni pentru rangul III, la cele 36 reprezentații anuale. Se rezervau locuri oficiale pentru « *amploați ai statului* », actorii direcției, loja domnească, iar militarilor li se acorda jumătate preț. Antreprenorul avea obligația de a plăti inspectoratului o taxă de un galben și jumătate pe seară, de a lumina, încălzi sala și a avea « *cea mai mare priveghere asupra localului teatrului* ».

În caz de incendiu răspundea « *și cu osînda ce guvernul va hotărî* ». Artiștii nu pot fi angajați fără autorizația direcției teatrului. În caz de nerespectarea condițiilor contractului de exploatare a operei italiene în localul teatrului, antreprenorului i se rezilia contractul —, iar el era obligat a plăti, în folosul teatrului, o amendă de 500 galbeni.

Antreprenorul era obligat să dea « *o cheazășie de 700 galbeni din partea vreunei persoane solvabile în ori ce caz* ».

Se suprimau balurile mascate.

Antrepriza se da aceluia antreprenor « *care va cheazășui mai sigur îndeplinirea acestor condiții* ».

Dacă antreprenorul italian vroia să țină pe cheltuieli proprii și o trupă franceză, și « *fiindcă d-l Rodrigex a cerut voe să clădească un teatru numai pentru reprezentații de comedii, vodeviluri și drame* », în caz de se acorda concesiunea lui Rodrigex, direcția nu avea obligații la nici o despăgubire.

Jurnalul cu conținutul de mai sus este semnat de: Iorgu Gika, G. Costa-Foru, Grigore Bengescu II [a se vedea p. 20, dos. 3746/1857], și supus, prin Ministeriul Interior, aprobării prințului caimacam.

În 6 iunie 1857, Comitetul administrativ extraordinar ⁵ înainteașă prințului caimacan și un « *Proect pentru reorganizațiunea Teatrului Național* » precedat de o amplă și sugestivă « *expunere de motive* » ⁶.

În expunerea de motive citim « *că Teatrul Național a devenit una din necesitățile neapărate ale societății* »; că « *înalta lui misiune, oriunde s-a essersat, cu conștiință și înțeleaptă măsură, a produs cele mai invederate foloase în starea morală a popoarelor* ». Se arată însă, că la noi, teatrul, « *acest conducător al civilizației, acest nutriment spiritual și moral al generațiunii* », a încăput pe mîna exploataților odioși care nu urmăreau decît cîștigul material, specula. Aceștia erau antreprenorii « *care fără să aibă altă țintă decît aceea de a cîștiga sau de a nu pierde, pun pe scenă orice piesă le iese înainte, destul numai să poată aduce o mulțumire momentală publicului fără să le pese de-i vatămă bunele moravuri sau nu, căci cei cinci mii galbeni cu care s-a hotărît a se garanta susținerea acestei întreprinderi, nu-i lasă a vedea înainte decît interesul* ».

⁵ Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 32, 51.

⁶ Prinț caimacam era Alexandru Dimitrie Ghica.

Comitetul, din dorința de a înlătura aceste imoralități, de a educa pe actori perfecționându-le talentele și călăuzindu-i spre o țintă demnă și morală, observând decadența Teatrului Național, a luat inițiativa de a solicita sprijinul direct al guvernului și de a propune o reorganizare a Teatrului Național.

Tonul convingător al acestui memoriu cât și spiritul său analitic și critic ne îndreptățesc a-l reproduce în parte. Referitor la pregătirea educației și responsabilitatea profesională a actorilor subliniază:

« Actorii fără nici un viitor, neîncurajați și adunați dintre primii ce și-au făcut o prea puțină educație morală în societate, sînt prea puțini dintre dînșii care printr-o naturală aplicare se silesc a-și perfecționa talentele, pe cînd majoritatea lor nu se sue pe scenă, decît numai pentru că sînt plătiți, apoi despărțiți în partide, trăiesc într-o eternă intrigă și neunire ».

Lipsa de disciplină e necruțător criticată:

« Disciplina și onesta purtare a bărbaților care ar fi trebuit să fie cea dintîi garanție a onoarei și a demnității femeilor aplecate a îmbrățișa această carieră, sînt necunoscute de acești oameni ».

Deznădăjduita constatare a decadentismului ce amenința formațiunea Teatrului Național a constituit un factor ce a determinat pe semnatarii memoriului să justifice reorganizarea acestui institut.

« Într-un cuvînt, Maria Ta, [spune memoriul] tot este în decadență în trupa Teatrului Național și nici un bine nu poate cineva spera de la dînsul dacă mîna guvernului nu va veni într-ajutorul său și dacă nu i se va da o reorganizare cu totul altfel din ceea ce este astăzi »⁷.

În acest scop, semnatarii expunerii de motive: I. Penescu, Al. Orăscu, G. Costa-Foru și G. Bossniceanu, apelează la înțelegerea prințului caimacam înaintînd « Proiectul » de reorganizare și asumîndu-și sarcina ca, împreună cu membrii Comitetului și sub președinția lui Iorgu Gika, să dirijeze Teatrul pe bazele arătate în acel « Proiect ».

Proiectul de reorganizare a Teatrului Național, deși destul de sumar [3 pagini], prezintă importanță prin faptul că este prima manifestare de reorganizare a Teatrului Național, pusă pe criterii progresiste și judicioase.

Se leagă indiscutabil existența Teatrului Național de crearea unei « școli filarmonice », se propune înființarea unui Comitet din partea guvernului care « ar fi întîiul pas către prosperarea acestui așezămînt ».

Prima obligație a Comitetului, stipulată chiar în paragraful doi al Proiectului, va fi « chibzuirea și punerea în lucrare a unui proiect spețial pentru întocmirea unei școli filarmonice, în care junii de ambele sexe ce vor dori să îmbrățișeze arta teatrală să vie ca să studie științele următoare: gramatica, prințipuri de logică, ritorica și literatura română, istoria teatrului, declamația și musica vocală ».

În ceea ce privește cheltuielile pentru organizarea acestei școli, toate disciplinele se vor preda

« gratis de către acei membri ai Comitetului ce se vor simți capabili și vor dori a procura teatrului acest servicii », afară de declamația și muzica vocală « pentru care urmează a se plăti ».

Important este acest proiect din două motive:

Întîi, pentru că se constată în mod imperativ necesitatea înființării unei « școli filarmonice » pentru declamație și muzică, reluîndu-se această problemă în iunie 1857 și cerîndu-se a deveni o sarcină directă și oficială a guvernului.

Al doilea, fiindcă se pune accentul pe un mănunchi de discipline prin studierea cărora actorul sau muzicianul urma să-și însușească nu numai o pregătire de specialitate, ci și o serioasă cultură generală. Se accentua și asupra soartei actorului arătîndu-se că « talentele ce se vor deosebi într-această școală » nu vor fi lăsate la voia întîmplării, ci « vor intra în trupa Teatrului capitalei, prin concurs în fața publicului, iar ceilalți formați în trupe mai mici, se vor recomanda locuitorilor din capitalele cele mai mari ale Districtelor, ca să-i angajeze să deschiză teatru și pe acolo »⁸.

Comitetul promitea [paragraf 4] că va acorda o deosebită atenție educării actorilor, fiind foarte conștient de rolul moral și social al reprezentanților scenei. În acest scop « Comitetul se va ocupa asemenea de întocmirea unei legiuri atingătoare de disciplina și buna cuviință ce urmează a păzi actorii în datoriile lor, ca cu aceasta, ridicîndu-se în opinia societății într-un chip demn de nobila lor misie, să se poată încuragea părinții de ambele sexe ca să-și aplice copiii la această meserie, și această legiuire o va subpune la aprobația Guvernului ».

Semnatarii proiectului se angajau în mod solidar a-și asuma răspunderea de a conduce organizarea menționată timp de trei ani « în care timp nici unul nu se va putea lepăda fără o cauză binecuvîntată ». Guvernul le acorda tot sprijinul necesar, iar ei urmau a răspunde « de orice neorînduială ». Direcția supremă a teatrului era încredințată Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Cheltuielile vor depăși însă cei 400 galbeni subvenție și vor fi consemnate de guvern în raport și cu necesitățile creării școlii de muzică, conform unui deviz ce se va alcătui.

În privința selecției repertoriului, se subliniază că « piesele ce se vor reprezenta vor avea de scop moralitatea, patriotismul și îndreptarea moravurilor soțiale; nici o vorbă în contra guvernului [...] nu va fi tolerată pe seama teatrului ».

Se acorda preferință pieselor naționale iar pentru stimularea creației originale se acordau premii.

Pentru a concura trupele străine, sprijinind temeinic teatrul românesc, Comitetul propunea un program categoric: « trei zile pe fiecare săptămînă vor fi hotărîte pentru reprezentațiile teatrului național pe care nici o măsură alta nu le va putea împușina sub nici un pretext ».

Membrii Comitetului verificau la fiecare reprezentație calitatea regiei și a jocului actorilor. Spre

⁷ Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 32, 51.

⁸ Proiect pentru reorganizațiunea Teatrului Național (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 33).

buna funcționare a teatrului și spre împiedicarea oricărei imixțiuni din afară, Comitetul solicita un singur privilegiu: «*de a se lăsa asupra-i deplină autoritate în privința tuturor măsurilor ce va chibzui că-l pot conduce la sfârșitul ce-și propune*».

Propunerea de mai sus a fost înaintată de Secretariatul statului⁹ către Consiliul administrativ extraordinar, la 6 iunie 1857, iar la 27 iunie 1857, prințul caimacam Alexandru Dimitrie Ghica accepta propunerile lui Dauterny cu următoarele condiții, stipulate chiar în rezoluție: «*Primit, cu condițiile următoare: menținem în folosul antreprenorului a celor cinci zile peste cele 15 ce i se acordă aici, precum adică s-a fost acordate și fostului antreprenor, cu îndatorie ca să se urmeze regulat reprezentațiile franceze; iar cit pentru ceruta cheazăie, socotim îndestulă asigurare propusă de d-l Dauterny, cu condiții de a i se răspunde la fiecare două luni slujite, și de a face parte aceștii asigurări și materialul pus de numitul în serviciul teatrului. Se va încheia dar și contractul cu d-l Dauterny pe aceste temeuri*»¹⁰.

Au trecut trei ani de experiențe.

Dauterny murise și lăsase o datorie de 2 000 de galbeni. Acești bani au fost dați de municipalitatea orașului București «*spre acoperirea deficitului lăsat de antrepriza operei italiene, după contractul încheiat cu răposatul Dauterny*»¹¹.

În Jurnalul Consiliului municipal din București¹² privitor la facerea bugetului pe 1860, se prevedea la art. 4 suprimarea cheluielilor pentru teatru «*în considerație că orașul are nevoie de multe îmbunătățiri foarte urgente și resursele casei municipale sunt departe de a răspunde chiar cu trebuințele sale cele mai însemnate*»¹³.

Într-adevăr municipiul avea la acea dată enormul «*deficit de 1.257.433 lei și cinci parale cu care cheltuelile covârșesc prevăzutele*»¹⁴.

Consiliul municipal nu putea plăti nici suma de 1 350 galbeni reprezentând jumătate din subvenția anuală datorată, conform contractului lui Vasile Hiott, noul «*întreprinzător al operei italiene*», din cauza lipsei de numerar și a faptului că de la 1 ianuarie 1860, se desprinseseră din bugetul municipiului București cheltuielile teatrelor și fuseseră trecute în bugetul general al statului¹⁵.

⁹ Prin adresa nr. 1769, 6 iunie 1857, către «*Onor Departament din Năuntru*», spre a se supune «*la chipsuirea Onor Consiliu administrativ extraordinar potrivit cu înalta rezoluție pusă asupra-și*» (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni dos. 3746/1857, p. 31, 32, 33, 50, 51).

¹⁰ Adresa Secretariatului statului nr. 2055, 27 iunie 1857, către «*Onoratul Minister din năuntru*» (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 3746/1857, p. 53).

¹¹ Adresa șefului secției a III-a, către șeful secției I din Ministerul [din Întru], cu nr. 237 din 8 ianuarie 1860 (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 32 și urm.).

¹² Ședința din 12 ianuarie 1860 (*ibidem*, p. 33).

¹³ Jurnalul menționat (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 33 v.).

¹⁴ *Ibidem*, p. 50. Jurnalul este semnat de membrii Consiliului municipal: D. Ghica, I. C. Petrescu, I. C. Brăteanu.

¹⁵ Adresa Consiliului municipal către Departamentul Interior, nr. 702/9 februarie 1860, semnat de: Ion Ghica,

Neprimind nici o sumă reală a subvenției nici pînă la sfârșitul lunii februarie 1860, după ce făcuse adrese repetate la «*Ministerul din Întru*», antreprenorul se vede silit să nu-și poată plăti artiștii din trupă.

Aceștia, străini supuși protectoratului diferitelor consulat, au făcut în februarie 1860 o plîngere colectivă către minister prin care cereau a se lua toate măsurile ca din subvenția «*ce se va răspunde numitului antrepriză, să faceți mai întii a se despăgubi artiștii*»¹⁶.

Unii dintre artiști, văzînd greaua situație, au apelat la directă protecție a consulatelor țarilor lor, așa cum a făcut artistul Swift, cetățean britanic, care prin consulatul britanic cerea «*a se pune sequestru pe subvenția teatrului*» deoarece nu i s-a plătit salariul acestui «*supus al acestui consulat*»¹⁷.

La presiunile Ministerului de Interne, Ministerul Finanțelor comunică tragica situație bănească întrucit «*resursele vesteriei sunt abia de ajuns pentru acoperirea cheltuelilor ce are a face și nu dispune de nici un alt fond*».

Propune să se verse municipalității suma ce se cerea «*din banii ce i se cuvin din diferite taxe magistraticești și care se adună prin casa vesteriei*», sau «*din banii ce urmează să fi strîns [municipalitatea] în cassa sa de la brutari*»¹⁸.

La 9 mai 1860 situația operei italiene era și mai gravă deoarece artiștii trupei lui V. Hiott îl amenințau în caz de neplată regulată a «*apuntamentelor*» să părăsească Bucureștiul. La cererea lui V. Hiott de a i se vărsa și a doua jumătate a subvenției, adică încă 1 350 galbeni, Consiliul municipal¹⁹ a recurs din nou la un împrumut, cerînd Ministerului Finanțelor «*să dea în primire domnului V. Hiottu zisa sumă de bani, cu mod împrumutător în contul Municipalității pînă cînd Adunarea Națională, după cum sperăm, va aproba bugetul statului în care s-a alocat o sumă pentru cheltuelile teatrului*». În urma morții lui Dauterny²⁰ au rămas datorii din fondul de subvenții avansat de Ministerul de Finanțe. S-a crezut că acel fond va putea fi în parte acoperit prin vînzarea garderobei de costume pentru operă rămasă de la decedat.

În anul 1858, singurul amator a le cumpăra fusese V. Hiott al cărui preț, foarte mic, nu fusese

I. C. Petrescu (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 54 și 91).

¹⁶ Memoriu nr. 634, semnat de artiștii operei italiene, de sub direcția lui Vasile Hiott: Barbacini Enrico, Melzi Cezare, Paolino Gagiotti, Enrico Topai la care s-a raliat: Constanța Manzini (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 93–98).

¹⁷ Adresa Ministerului Trebilor Streine și Secretariatului statului Țării Românești, către Ministerul din Întru, semnată de Vasile Alecsandri (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, martie 4, p. 98).

¹⁸ Adresa Ministerului Finanțelor, din 4 martie 1860, către Ministerul de Interne, semnată de ministrul I. C. Steriadi (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 110).

¹⁹ Prin adresa nr. 1505, din 9 mai 1860, către Departamentul din Întru, semnată de Ion Ghica, Al. Orăscu, I. C. Petrescu, Paapiu (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 116).

²⁰ Probabil spre finele anului 1858.

acceptat. Spre a nu se deteriora, Gr. Bengescu II²¹ propune « să rămîie acele costume ca o datorie din partea guvernului pe seama Teatrului Național » urmînd a se despăgubi Ministerul Finanțelor « din reprezentațiile suspendate ce se vor da » și din « darea a două sau trei baluri mascate »²².

Cît despre antrepriza teatrului românesc « în localul Teatrului Național din București », aceasta s-a acordat prin contract lui Matei Millo cu începere din octombrie 1857 și pînă în iulie 1859.

DAN SMĂNTĂNESCU

VASILE GOLDIȘ ȘI MIȘCAREA TEATRALĂ ROMÂNEASCĂ DIN TRANSILVANIA

Începînd cu anul 1895, după ce și-a mutat sediul de la Budapesta la Brașov, « Societatea pentru crearea unui fond de teatru român » a românilor din Transilvania și Ungaria a cunoscut o epocă de activitate intensă, plină de însuflețire. Faptul s-a datorat, cu deosebire, muncii desfășurate de noul comitet, care a dat un nou impuls societății, redeschînd interesul publicului românesc de aici pentru acțiunile întreprinse. Din comitetul de la Brașov, care avea ca președinte pe Iosif Vulcan și vicepreședinte pe Virgil Onițiu, făcea parte, ca secretar, profesorul Vasile Goldiș de la « Gimnaziu mare public român din Brașov » (azi Liceul nr. 1), cunoscut pentru contribuția sa deosebită la actul Unirii¹.

În calitate de secretar, Vasile Goldiș s-a ocupat de organizarea și a luat parte la adunările generale ale Societății, ce se țineau în diferite centre din Ardeal și cu prilejul cărora se juca teatru, se dădeau concerte, « se citeau disertațiuni referitoare îndeosebi la chestiuni teatrale », într-o atmosferă plină de entuziasm patriotic. Neuitate rămîn — scria Vasile Goldiș — « adunările generale de la Orăștie, Săliște și mai presus de toate sărbătorile ... din Munții Apuseni, din vara anului 1900 »².

La Orăștie s-a hotărît, între altele, să se editeze în fiecare an, după adunarea generală, un anuar care « să conțină pe lîngă raportul comitetului, procesele verbale ale adunării ... cuvîntul de deschidere al președintelui, eventualele disertațiuni și alte chestiuni ... și anuarul acesta să se trimită gratuit tuturor membrilor fondatori »³. Întreaga răspundere pentru editarea anualelor i-a revenit, în mod firesc, secretarului societății. Sub îngrijirea lui Vasile Goldiș au apărut: *Anuarul I al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anii 1895–6; 1896–7; 1897–8*, Brașov, 1898 și *anualele II (1898–99); III (1899–900) și IV (1900–901)*.

În aceste anuare Vasile Goldiș a publicat materiale referitoare la dezvoltarea teatrului românesc

din Transilvania și Ungaria (*Mișcarea teatrală la noi în anul 1898*⁴; *Mișcarea teatrală la noi în anul 1899*⁵ și *Mișcarea teatrală la noi în anul 1900*⁶). Este vorba despre niște dări de seamă bogate în conținut, amănunțite, privitoare la « manifestarea trebuințelor culturale ale poporului nostru în materie de teatru ». Pe baza unor statistici ale spectacolelor teatrale se urmărește a se stabili « ce fel de reprezentații iubește poporul nostru cu deosebire, unde e mai deșteaptă viața teatrală, care autori sînt mai prețuiți, care pături ale poporului nostru simțesc mai mult lipsa teatrului »⁷. Materialul statistic este cuprins într-un tabel, care arată, pentru anul analizat, numărul reprezentațiilor, localitățile în care acestea au avut loc, autorul și persoanele ce au organizat spectacolul și care au jucat în piesele respective. Din analiza acestor date statistice rezultă că pentru românii din Transilvania și Ungaria s-au dat 38 de spectacole teatrale în anul 1898. În anul următor (1899) numărul lor a crescut la 73, iar în anul 1900 s-a ajuns la 112 spectacole. În anul 1898 s-au jucat piese de 15 autori (dintre care 10 români și 5 străini). În anul 1899 numărul autorilor ale căror piese s-au jucat a fost de 23 (16 români și 7 străini), iar în anul 1900 s-au jucat piese de 31 de autori (28 români și 3 străini)⁸. Cei mai îndrăgiți scriitori au fost Vasile Alecsandri (*Cinel-cinel, Mama Anghelușa, Arvinte și Pepelea, Piatra din casă, Rusaliile, Despot vodă și altele*) și Iosif Vulcan (*Sărăcie lucie, Soare cu ploaie, Prolog, Ruga de la Chiseteu, Mîța cu clopot*). Urmează apoi C. Negruzzi (*Cîrlanii*); I. L. Caragiale (*O noapte furtunoasă și Școala lui Lazăr*, tablou din revista « 100 de ani »); Maria Baiulescu (cu localizări după Juin și Flerx, Michel și Labiche); Theochar Alexi și alții. Din rîndul scriitorilor traduși se remarcă Molière. Luîndu-se în considerare mediul social în care s-au organizat spectacolele, s-a constatat că cele mai multe au fost puse în scenă de țărani români (sub conducerea învățătorilor) și de meseriașii români.

²¹ Comisarul general al Teatrelor prin adresa nr. 63, 6 aprilie 1860, către Ministru(l) de Interne (Arhivele statului, București, fond Instrucțiuni, dos. 646/1860, p. 132).

²² *Ibidem*, p. 132 v.

¹ A se vedea *Istoria României — compendiu*, București, 1969, p. 423–424.

² *Anuarul IV al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1900–1901*, Brașov, 1901, p. 105.

³ *Anuarul I al Societății pentru crearea unui fond de teatru*

român pe anii 1895–1896; 1896–1897; 1897–1898, Brașov, 1898, p. 3.

⁴ *Anuarul II al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anul 1898–1899*, Brașov, p. 25–43.

⁵ *Anuarul III al Societății pentru crearea unui fond de teatru român pe anii 1899–1900*, Brașov, 1900, p. 22–42.

⁶ *Anuarul IV*, p. 49–87.

⁷ *Anuarul II*, p. 29.

⁸ *Anuarul IV*, p. 86.

Concluziile pe care Goldiș le desprinde după 3 ani, pe baza unui material faptic atât de bogat, sînt următoarele: « Mișcarea teatrală la noi se află în dezvoltare continuă. Din an în an se înmulțesc reprezentațiunile teatrale. Cu deosebire în mijlocul țărănimii române se manifestă dorul după reprezentațiuni teatrale. Poporul nostru iubește cu deosebire piese originale de specie mai ușoară. Dar și în privința calității acestor piese putem observa o dezvoltare îmbucurătoare. În anii din urmă s-au dat mai multe drame, apoi operete, chiar și operă clasică. Autorii cei mai iubiți ai poporului nostru au rămas Vasile Alecsandri și Iosif Vulcan. Aceasta dovedește că piesele menite pentru poporul nostru trebuie să fie luate din viața lui proprie. Cîntarea în piese e mult apreciată. Mai puțină trecere au traducerile, localizările sînt mai apreciate. Corurile bisericești se disting cu deosebire în reprezentațiuni teatrale »⁹. Aceste concluzii au contribuit la orientarea în și mai bune condițiuni a activității de viitor a Societății.

De un larg ecou s-a bucurat, în acel timp, studiul lui Vasile Goldiș intitulat *Ideii referitoare la înființarea teatrului nostru*¹⁰, în cadrul căruia susține că « de zidirea vreunui palat de teatru nici vorbă nu poate fi ». Aceasta pentru că « ziduri pentru teatru, ridicate cu sute de mii de florini, fie în Brașov, fie în

Sibiu, ori în alt oraș... nu ar avea nici un rost din punct de vedere al culturii poporului românesc. Nu pentru un oraș voim teatru, ci pentru poporul nostru întreg ». Ca urmare, idealul — susține Goldiș — « e trupa de actori români, care organizată pe baze sănătoase și tari, subvenționată în măsură suficientă de societatea teatrală românească, va fi numai a noastră, va rămîne permanent între noi și îndreptîndu-se după situațiunea culturală și materială a poporului nostru, va cutreera într-una satele și orașele noastre »¹¹. Și mai departe: « Teatrul românesc, ce voim a înființa, va trebui să fie în deplină consonanță cu situațiunea generală a poporului nostru. Va trebui să corespundă pe deplin adevăratelor trebuințe culturale ale poporului nostru. Căci altfel nu va avea răsunset în sufletul poporului »¹². Tot lui Vasile Goldiș îi datorăm și biografiile membrilor fondatori ai « Societății pentru crearea unui fond de teatru român », publicate în anuarele Societății¹³.

În anul 1901, mutîndu-se la Arad, Vasile Goldiș a fost nevoit să se despartă de conducerea Societății pentru crearea unui fond de teatru român, de munca de secretar pe care a desfășurat-o cu însuflețire vreme de șase ani.

IOAN CIUREA

TURNEELE LUI I. D. IONESCU LA BRAȘOV ȘI SIBIU ÎN ANII 1872 ȘI 1873

Turneele întreprinse peste Carpați de trupele conduse de Fany Tardini (în 1864, 1865), de Mihail Pascaly (în 1868, 1871) și de Matei Millo (în 1870) au încălzit inimile și au contribuit, prin arta lor interpretativă, la înălțarea spirituală a românilor aflați sub stăpînire străină. Totodată, ele au deschis drumuri largi și altor conducători¹ de formații teatrale, care au îndrăznit să pășească chiar și prin acele părți unde frunțașii scenei românești n-au putut ajunge. Și, deși unele din aceste formații care au venit mai tîrziu au avut un efectiv foarte

modest, ele au obținut totuși succese frumoase, care, de asemenea, au influențat pozitiv dezvoltarea mișcării teatrale și a celei muzicale din Transilvania și Banat.

Între acești entuziaști călători, propagatori de cultură și de simțire românească, cele mai lungi drumuri le-a făcut Ion Dimitrie Ionescu, renumit cupletist și talentat actor comic, de origine brașovean². Acesta trecuse, ca adolescent, în Principate, unde se angajase un timp în diverse formații și trupe teatrale³, reușind foarte curînd să se impună

⁹ *Ibidem*, p. 86—87.

¹⁰ *Ibidem*, p. 102—116.

¹¹ *Ibidem*, p. 107—108.

¹² *Ibidem*, p. 108.

¹³ *Anuarul II*, p. 44—82; *Anuarul III*, p. 43—62; *Anuarul IV*, p. 49—87.

¹ După I. D. Ionescu au mai întreprins turnee și alți conducători temerari. Astfel, în anul 1874: Gherman Popescu și soții Alexandrescu; în anul 1875: Gherman Popescu (cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 576—578). În anul 1875 guvernul maghiar interzice turneele trupelor ambulante fără o «concesiune» prealabilă (a se vedea *Familia*, nr. 31, 3/15 august 1875, p. 368). În anul 1877 întreprind turnee Maria și Constantin Petrescu. Tot în acest an vine și Zaharia Buriencescu (cf. I. Massoff, *op. cit.*, p. 586—589). În anul 1878 nu se înregistrează nici un turneu. În anul 1879 revine I. D. Ionescu, dar nu depășește Brașovul și împrejurimile (a se vedea *Familia*, nr. 33, 3/15 mai 1879, p. 223; *Gazeta Transilvaniei*, nr. 29, 12/24 aprilie, p. IV, nr. 30, 15/27 aprilie și nr. 31, 19 aprilie / 1 mai 1879).

² G. Bogdan-Duică, în studiul *Un actor brașovean: I. D. Ionescu* (în revista *Țara Bârsei*, nr. 4, 1929, p. 308—315), se referă la publicistul Sever Secula, care a susținut că I. D. Ionescu s-a născut la Brașov în anul 1840. *Revista Teatrului Național* (an. II, nr. 3, p. 14) indică drept an al nașterii anul 1844. La fel I. Massoff, în volumul citat, cap. VII, p. 674, nota 2. Același autor, în monografia *I. D. Ionescu de la Iunion*, București 1965, citînd pe dramaturgul Iuliu Roșca, precizează că artistul s-a născut în ziua de 19 decembrie 1844, din părinții Ion Dimitrie — profesor gimnazial în Brașov — și Paraschiva Ion Dimitrie (p. 13).

³ *Revista Teatrului Național* (nr. citat) arată că I. D. Ionescu s-a angajat mai întîi la Teatrul cel Mare, apoi a trecut în trupa condusă de Fany Tardini, ce se afla la Galați. I. Massoff susține că adolescentul Ionescu s-a oprit « mai întîi » la Galați (la Tardini), de unde a intrat în trupa lui Iorgu Caragiali. Pentru stagiunea 1866/1867 e angajat la Teatrul cel Mare, apoi trece în trupa lui Th. Theodorini. La înapoierea din Craiova se angajează în trupa lui Matei Millo (p. 15—22). Se mai susține (a se vedea p. 16) că în trupa Tardini face cunoștință cu Mihai Eminescu, care i-a

în lumea artistică românească prin calitățile sale fizice și spirituale. Acele calități erau o înfățișare plăcută, « o voce clară de tenor »⁴ și o mimică « fără pereche »⁵ în vremea sa. « Elevul » lui Millo — titlu de care se va mândri toată viața —, deși avea un incontestabil dar al imitației, nu a pastșiat felul de interpretare al maestrului său, ci și-a făurit un stil propriu de joc, un stil original, pe care l-a perfecționat mereu.

Succesele cele dintii le obține în fața publicului primitiv din Galați, care îl și consacră drept cel mai simpatic⁶ cântăreț popular. Ca o cinstire a acestui fapt, el se va intitula de atunci « I.D. Ionescu, artist român din Galați », mereu ascultat cu plăcere și de spectatorii din alte localități. Datorită faimei dobândite ajunge să cînte în fața domnitorului țării și în fața sultanului, încă înaintea realizării primelor sale turnee peste Carpați⁷.

Începînd din anul 1874, I.D. Ionescu joacă și cîntă în București pe scenele mai multor grădini de vară și în diverse localuri, în fața unui public care îl aplauda frenetic pentru verva deosebită cu care interpreta cupletele, cântonetele și romanțele. Fiind îndrăgît de toți, el ajunse într-un timp « idolul Bucureștilor »⁸, bine apreciat și de cei mai de seamă oameni de cultură și artă. Reputația de care se bucura în perioada sa de glorie l-a determinat pe I.L. Caragiale să-i elogieze arta numindu-l « Ionescu de la Iunion », în cunoscuta comedie *O noapte furtunoasă*⁹.

Succesele frumoase pe care le-a repurtat în anii 1870—1872 i-au insuflat curajul de a-și vizita întii « frații » din Transilvania și Banat, apoi

apreciat mult arta, fapt pentru care actorul nostru îi va păstra o stimă permanentă, iar în anii de suferință îl va ajuta din punct de vedere material (cf. Augustin Z.N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, 1962, p. 471, 486—489).

⁴ G. Bogdan-Duică, în *art. cit.*, p. 308. I. Massoff, în monografia citată, susține (a se vedea p. 22) că artistul avea « voce de tenor », iar la p. 180—181 arată că « avea voce de bariton »... *Familia* (nr. 1, 6/18 ianuarie 1874) informa publicul că I.D. Ionescu « are o voce puternică și suavă », fără altă precizare. La fel *Federațiunea* (nr. 41/843, 30 mai/11 iunie 1874): « dl. Ionescu posedă o înfățișare plăcută, simpatică chiar, vocea sa clară este de-un timbru sonor ».

⁵ G. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 313. Tot aici se relatează că ziarul *Federațiunea* (nr. citat) îl numește « elev excelent » al lui Millo.

⁶ Acest epitet îl găsim în presa vremii: a se vedea *Familia*, nr. 61 și 72/1880; *Gazeta Transilvaniei*, nr. 65/1880; *Familia*, nr. 30/1881 ș.a.

⁷ A se vedea *Kronstädter Zeitung*, nr. 133/1872; *Telegraful român*, nr. 76/1872 și *Hermannstädter Zeitung*, nr. 237/1872.

⁸ Iuliu Roșca, citat de I. Massoff în monografia sa, p. 110.

⁹ A se vedea I.L. Caragiale, *Teatru*, comedia *O noapte furtunoasă*, actul I, scenele 1 și 7.

¹⁰ *Albina*, nr. 99, 23 decembrie 1873/4 ianuarie 1874, p. IV; nr. 2, 6/18 ianuarie 1874, p. IV; *Familia*, nr. 44, 30 decembrie 1873/11 ianuarie 1874, p. 309 și nr. 1, 6/18 ianuarie 1874, p. 9.

¹¹ *Albina*, nr. 13, 17 februarie/1 martie 1874, p. IV; *Federațiunea*, nr. 4/808, 13/25 ianuarie 1874, p. IV; nr. 13/817, 17 februarie/1 martie 1874, p. IV; *Familia*, nr. 4, 27 ianuarie/8 februarie 1874, p. 47 și nr. 9, 3/15 martie 1874, p. 108.

¹² *Albina*, nr. 13/1874 și *Federațiunea*, nr. 13/817, 1874, susțin că acea cântonetă — *Cucoana Chirița la Paris* — s-a

de a trece și mai departe, ca să facă, în 1874, două opriri importante la Budapesta¹⁰ și Viena¹¹. În ambele capitale, actorul nostru prezintă cu o artă excepțională câteva cuplete și cântonete, mai adesea *Cucoana Chirița*¹². Pe aceeași « Cucoană » a înfățișat-o și celor veniți la Expoziția de la Paris în vara anului 1879, iar prin anii 1890 și 1898 dă spectacole în Bulgaria și la Constantinopol¹³.

Personalitatea marcantă a lui I.D. Ionescu și turneele¹⁴ pe care le-a întreprins au format obiectul mai multor articole, studii și chiar al unei monografii¹⁵, pe care am fi dorit-o mai puțin romanțată și mult mai exactă în expunerea datelor. Nu s-a stăruit îndeajuns asupra comentariilor apărute în toate periodicele vremii, inclusiv cele germane și maghiare, mai ales că acestea cuprind aprecieri elogioase la adresa artistului nostru. De aceea, în cele ce urmează ne propunem să arătăm *comentariile presei germane* din Brașov și Sibiu asupra spectacolelor date de I.D. Ionescu în primele sale turnee din anii 1872 și 1873. Acestea completează informațiile cunoscute și înlătură erorile strecurate în lucrările unor autori. Astfel credem că vom contribui la mai buna cunoaștere a personalității artistului cupletist și la « reconstituirea » artei sale.

I.D. Ionescu întreprinde primele sale turnee în Transilvania și Banat într-o vreme cînd poporul român de aici, pe lîngă apăsarea politică — fatală consecință a pactului dualist din 1867 —, simțea dureroasele efecte ale crizei economice și ale inundațiilor ce se abătuseră asupra țării. Așa se face că artistul nostru a avut de îndeplinit o dublă

jucat de 50 de ori la Viena pînă la data de 1 martie 1874. Corespondentul ziarului *Federațiunea*, în nr. 41/843, 30 mai/11 iunie 1874, susține că la Viena cântoneta menționată s-a jucat « de vreo sută de ori » în decurs de trei luni (ianuarie—martie 1874).

¹³ I. Massoff, *op. cit.*, p. 149 și 156.

¹⁴ Despre turneele lui I.D. Ionescu au scris: G. Bogdan-Duică, studiul citat. Datele sînt prețioase, dar nu sînt complete; Ștefan Mărcuș, în volumul *Thalia română (Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și Părțile ungurene)*, Timișoara, 1945, p. 186—189. Datele de la p. 189 nu sînt deloc « certe », ci, dimpotrivă, incomplete, inversate și, cele mai multe, inexacte; Maria Protase și Georgeta Antonescu, *Turnee românești în Transilvania între 1864—1900 (II)*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, series Philologia*, f. 2/1965, p. 67—73. Semnalăm cîteva erori strecurate în acest studiu. Astfel, la p. 67, I.D. Ionescu nu preia direcția la Grădina *Union-Suisse* în anul 1878, ci în 1874 (a se vedea Massoff, *op. cit.*, p. 51). P. 68: la Brașov, I.D. Ionescu dă reprezentații din 15/27 august pînă la 26 august/7 septembrie 1872, deci nu pînă la finele lunii septembrie 1872. P. 69: autoarele nu fac nici o mențiune despre trecerea echipei prin Brașov în anul 1873 și nici nu precizează că aceasta vine la Sibiu în 2 septembrie 1873, unde dă reprezentații pînă la 14 septembrie 1873. P. 70: din itinerarul dat sînt omise localitățile Moldova-Nouă, Ciocova, Buziaș (a se vedea *Albina*, nr. 51, 8/20 iulie 1873, p. III). Tot la p. 70: la inapoieria din Budapesta, I.D. Ionescu trece *sigur* (nu poate) prin Orșova, Mehadia, Baia-Mare (a se vedea *Albina*, nr. 42, 2/14 iunie 1874, p. IV și *Familia*, nr. 28, 21 iulie/2 august 1874, p. 330; nr. 33, 25 august/6 septembrie 1874, p. 396).

¹⁵ Monografia lui I. Massoff a apărut în anul 1965, în Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română. Erorile observate în această carte le-am relevat în micro-recenzia publicată în revista *Tribuna*, nr. 44, din 4 noiembrie 1965.

misiune: să «îndulcească»¹⁶ sufletele cu ferme-cătoarea sa artă și, în același timp, să contribuie la ușurarea poverilor și a lipsurilor materiale, ceea ce a și realizat cu spectacolele date în scop filantropic, învrednicindu-se în acest fel de dragostea tuturor ascultătorilor¹⁷. În această țară a asupriților, în care nu se respectau¹⁸ nici «legile fundamentale»: legea XLIV (cu privire la naționalități) și legea XXXVIII (asupra învățămîntului), numai mișcarea teatrală cunoștea un oarecare avînt, care se datora impulsurilor primite din partea trupelor teatrale venite aici pînă în anul 1872.

Dar să revenim la tema noastră:

TURNEUL DIN ANUL 1872

I.D. Ionescu a pornit la drum însoțit de soția sa, Fany Ionescu, și de pianistul Martin Georgescu. Repertoriul său era compus din vodeviluri, canțonete (majoritatea de Alecsandri), cuplete satirice și romanețe. Primul popas: Brașovul. Aici, după informațiile din *Gazeta Transilvaniei*¹⁹, mica echipă a dat patru reprezentații: în 15/27 august, 19/31 august, 22 august / 3 septembrie și 26 august / 7 septembrie 1872; aceasta din urmă în folosul «ștendiștilor români din loc». În zilele anunțate, Ionescu a delectat pe brașoveni cu următoarele piese și scenete comice: *Cucoana Chirița*, *Barbu Lăutarul*, *O Khirios Gaitanis*, *Amploiatul scos din post*, *Șoldan Viteazul*, *Herșcu boccegiul*, *Ciobanul la oi*, *Țăranul de munte*, *Pandurul cerșetor*, cupletul *Von Kalikenberg*, precum și romanețele: *Doi ochi am iubit*, de G. Ventura și *Adio la Brașov*, text de Vulpescu, muzica de Al. Flechtenmacher²⁰. Reprezentațiile au avut loc în sala de la Reduta și, după relatările cronicarului de la periodicul român, piesele au fost executate «tot cu mulțumirea publicului», care l-a răsplătit pe artist cu «aplauze, buchete și coroane de flori». El mai constată cu satisfacție că artistul «posede un fin simț muzical și o voce melodioasă și puternică», după care conchide: «succesul fu eclatant ca al unui artist popular de mare speranță»²¹ (subl. ns.).

¹⁶ *Albina*, nr. 27, 8/20 aprilie 1873, p. IV și nr. 39, 27 mai / 1/8 iunie 1873, p. III.

¹⁷ *Gazeta Transilvaniei*, nr. 67/1872; *Telegraful român*, nr. 79, 1/13 octombrie 1872; *Albina*, nr. 39, 27 mai/8 iunie 1873, p. III; nr. 43, 10/22 iunie 1873; *Familia*, nr. 2, 13/25 ianuarie 1874, p. 24.

¹⁸ V. Chereșteșiu, C. Bodea, B. Surdu, C. Mureșan, Const. Nuțu, A. Egyed, V. Curticăpeanu, *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, București, 1961, p. 203, 234, 239, 445.

¹⁹ Pentru reprezentațiile date la Brașov, a se vedea: *Gazeta Transilvaniei*, nr. 64, 16/28 august 1872, p. IV; nr. 65, 19/31 august 1872, p. IV; nr. 67, 26 august/7 septembrie 1872, p. IV; *Familia*, nr. 36, 3/15 septembrie 1872, p. 429–430.

²⁰ *Gazeta Transilvaniei*, nr. 67/1873, p. IV.

²¹ *Ibidem*.

²² *Kronstädter Zeitung*, nr. 133, 23 august 1872, la rubrica «Lokales»: «Herr I.D. Ionescu, erster und einziger rumänischer Volkssänger aus Galatz [...], ist mit seiner Frau hier eingetroffen, und veranstaltet in Gemeinschaft mit derselben nächster Tage einige Vorstellungen. Wir machen das Publikum hierauf besonders aufmerksam».

²³ *Kronstädter Zeitung*, nr. 136, 28 august 1872, la rubrica

Cronicarul de la *Kronstädter Zeitung* se ocupă de spectacolele artistului român în trei numere ale periodicului. Astfel, în nr. 133 din 23 august 1872 se anunță sosirea artistului și se atrage «în mod special» atenția publicului asupra reprezentațiilor programate²². În nr. 136 din 28 august 1872 (după primul spectacol) apare o notiță din care extragem pasajele cu aprecieri: «Primul cîntăreț popular român, dl. Ionescu a deschis ieri seară, în localul teatrului, un ciclu de reprezentații[...] Producțiunile au fost extrem de reușite și nimerite, iar publicul a acordat aplauze din belșug. Teatrul a fost înțesat de un public ales»²³ (subl. ns.).

În nr. 141 din 6 septembrie 1872, cronicarul aceluiași ziar consemnează: «Reprezențația în beneficiu dată în 3 l.c., a primului cîntăreț popular român — dl. Ionescu, a avut loc în teatrul supra-încărcat și a fost foarte reușită. Publicul a primit pe beneficiant cu numeroase coroane și buchete de flori. Beneficiantului i s-au mai oferit și câteva obiecte valoroase»²⁴ (subl. ns.).

Al doilea popas: Sibiu, unde artistul sosește în ziua de 2 octombrie 1872 (20 septembrie st. v.)²⁵. Se iscă însă o întrebare: ce a făcut I. D. Ionescu din 7 septembrie pînă la 2 octombrie 1872? Unii istoriografi²⁶ cred că el ar fi «colindat» prin comunele din jurul Brașovului.

La Sibiu dă tot patru reprezentații: în 24 septembrie / 6 octombrie, 26 septembrie / 8 octombrie, 28 septembrie / 10 octombrie și 30 septembrie / 13 octombrie 1872. Din periodicul local — *Telegraful român*²⁷ — aflăm titlul cîtorva din piesele jucate și aprecierile foarte elogiouse asupra artei actorului făcute de cronicar după spectacole. Acesta precizează că «aplauze zgomotoase» au provocat interpretarea canțonetelor: *Barbu Lăutarul* și *Cocoana Chirița*. Entuziasmat de jocul artistic la care a asistat, cronicarul conchide: «cu îndestulare enumerăm pre dl. Ionescu, după probele date, în rîndul renumiților noștri artiști Millo și Pascali»²⁸. În aceeași cronică — din 13 octombrie — se menționează că reprezentația a treia s-a dat în beneficiul Gimnaziului din Brad.

«Lokales»: «Der erste rumänische Volkssänger Herr Ionescu hat gestern Abend im Theatergebäude einen Cyclus von Vorstellungen eröffnet [...] so viel jedoch ist bestimmt, dass die Leistungen überaus gelungen und treffend waren und das Publikum reichlichen Beifall spendete. Das Haus war von einem gewählten Publikum sehr stark besucht».

²⁴ *Kronstädter Zeitung*, nr. 141, 6 septembrie 1872, la rubrica «Lokales»: «Die am 3. d.Mts. stattgefundenene Benefice-Vorstellung des ersten rumänischen Volkssängers Herrn Ionescu ist bei überfülltem Hause mit sehr gutem Erfolg aufgeführt worden. Das Publikum empfing den Beneficeanten mit Kränzen und Blumenbouquets in reichlichem Maasse; einige andere werthvolle Gegenstände wurden dem Beneficeanten ebenfalls dedicirt».

²⁵ *Telegraful român*, nr. 76, 21 septembrie/2 octombrie 1872, p. 298.

²⁶ I. Massoff, *op. cit.*, p. 32.

²⁷ Despre acest popas ne informează *Telegraful român*, nr. 76, 21 septembrie/3 octombrie 1872, p. 298; nr. 78, 26 septembrie/10 octombrie 1872, p. 310; nr. 79, 1/13 octombrie 1872, p. 313; nr. 80, 5/17 octombrie 1872, p. 318; *Familia*, nr. 41, 8/20 octombrie 1872, p. 488.

²⁸ *Telegraful român*, nr. 79, 1/13 octombrie 1872, p. 313.

Cotidianul german *Hermannstädter Zeitung* nu trece nici el sub tăcere reprezentările artistului român. Astfel, în nr. 237 din 4 octombrie, în termeni elogioși se anunță sosirea echipei și data primei reprezentări, asupra căreia se atrage în mod special atenția publicului²⁹. În nr. 240 din 8 octombrie (după prima reprezentare) cronicarul ziarului consumnează următoarele: «*Di. Ionescu din Galați și-a luat asupra D-sale riscul, alaltăieri, în teatrul orășenesc de aici, să amuze o întreagă seară publicul românesc cu scenete-solo, cuplete și altele asemănătoare. Îndrăzneala i-a reușit, căci publicul, prezent în număr mare, părea să se amuze excelent. Îndo-sebi s-au dovedit de cel mai mare efect O Kirios Gaitanis și cupletul Cocoana Chirița la Paris*»³⁰ (subl. ns.).

După cum ne informează presa românească³¹ de la Sibiu, artistul nostru a plecat pe ruta: Blaj, Alba-Iulia, Abrud, Brad, Baia de Criș. Se susține³² că ar fi trecut și prin Deva, iar după relatarea scriitorului I. Slavici³³, artistul a vizitat Hălmeagiu, apoi de la Buteni a venit la Arad. De aici, însoțit de Slavici — pe atunci student —, a trecut prin următoarele localități: Lipova, Șiria, Pincota, Chișineu-Criș, Crișenești, Giula și Macău. Peste tot a fost bine primit și foarte mult aplaudat, iar la sfârșitul turneului s-a înapoiat la București, triumfător și cu renumele sporit.

TURNEUL DIN ANUL 1873

Popasul din Brașov a fost, se pare, foarte scurt, deoarece periodicul românesc³⁴ îl menționează într-o notiță scurtă, iar cel german îl trece complet sub tăcere. Se știe numai atât că artistul a dat o reprezentare la data de 27 februarie 1873, dar notița nu menționează titlurile pieselor jucate.

Din Brașov, echipa pleacă în Banat și dă reprezentării în localitățile: Lugoj, Caransebeș, Bocșa-

Română, Reșița, Timișoara, Oravița, Biserica Albă, Moldova Nouă, Ciacova, Buziaș. În unele din acestea a dat și spectacole în beneficiul diferitelor instituții și societăți culturale, ceea ce presa noastră n-a uitat să releve cu recunoștință³⁵.

I.D. Ionescu revine la Sibiu abia în 21 august / 2 septembrie 1873 și dă aici cinci reprezentări. Despre acest popas, periodicul român³⁶ publică o singură notiță, din care aflăm că artistul a dat spectacole « în unire cu Societatea germană dirijată de *Dna Mathes-Röckel* »³⁷, precum și zilele în care au avut loc. Din fericire, această știre vagă e completată de cotidianul german *Hermannstädter Zeitung*, care la rubrica « Theater » a oferit un spațiu larg materialelor — încă inedite — ce se ocupă de turneul artistului român. Astfel, în nr. 206 din 2 septembrie 1873, numele lui I.D. Ionescu și ale însoțitorilor săi (aceiași ca și în 1872) apare în « Fremdenliste » (lista străinilor) cu cei sosiți la Hotelul Neurührer. Ziarul mai publică cu regularitate programul spectacolelor, precum și două cronici asupra acestora. Din anunțurile apărute în mai multe numere, aflăm cu precizie titlurile pieselor prezentate publicului sibian de cele două echipe asociate, cu specificarea celor jucate de artist, singur sau împreună cu soția. Notăm aici numai titlurile pieselor românești în ordinea înfățișării lor. Astfel, la prima reprezentare, din 23 august / 4 septembrie, s-au jucat piesele *Grecul îndrăgostit*, *Bețivul* și *Cucoana Chirița la Paris*³⁸, la reprezentarea a doua, din 25 august / 6 septembrie, *Un deputat de stînga*, *Un deputat de dreapta* și *Hirsch*, *evreul negustor de vechituri* (Herșcu boccegiul)³⁹; la reprezentarea a treia, din 27 august / 8 septembrie, *Un bătrîn pandur ca cerșetor*, *Astronomul călător sau Vine Cometul* și *Evreul ca soldat național*⁴⁰; la reprezentarea a patra, din 29 august / 10 septembrie, dată în beneficiul Gimnaziului din Brad, s-au jucat piesele⁴¹: *Păstorul*, *Vechiul stăpîn*, iar violonistul român G. Baiulescu⁴² a cîntat la vioară *Concert*

²⁹ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 237, 4 octombrie 1872, p. 1067: « Der romanische Theater-Direktor und Gesangskomiker I.D. Ionescu im Vereine mit der Frau Fanny Ionescu und dem Herrn M. Gheorgescu, [...] sind hier eingetroffen ».

³⁰ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 240, 8 octombrie 1872, p. 1083: « Herr Ionescu aus Galatz riskirte es, vorgestern im hiesigen Stadttheater ein romänisches Publikum mit Soloscenen, Couplets und dgl. einen ganzen Abend hindurch zu unterhalten. Das Wagniss gelang nicht schlecht, denn das zahlreich anwesende Publikum schien sich vortrefflich zu amüsieren. Insbesondere, erwiesen sich die Soloscene: O Kirios Gaitanis und das Couplet; *Cucoana Chirița la Paris* als die wirksamsten ».

³¹ *Telegraful român*, nr. 79/1872 și *Familia*, nr. 43, 22 octombrie/3 noiembrie 1872, p. 514.

³² G. Bogdan-Duică, *op. cit.*, p. 308.

³³ Ioan Slavici, *Românii din Ardeal*, Biblioteca Minerva, nr. 86, p. 63 sq.; *Familia*, nr. 50, 10/22 decembrie 1872, p. 609 și nr. 1/1873, p. 10; *Albina*, nr. 102, 31 decembrie 1872/12 ianuarie 1873.

³⁴ *Gazeta Transilvaniei*, nr. 13, 14/26 februarie 1873, p. IV.

³⁵ *Familia*, nr. 14, 8/20 aprilie 1873, p. 167; nr. 16, 22 aprilie/4 mai 1873, p. 188; nr. 17, 29 aprilie/11 mai 1873, p. 202; nr. 21, 29 mai/8 iunie 1873, p. 246; nr. 24, 17/29 iunie 1873, p. 283; *Albina*, nr. 27, 8/20 aprilie 1873, p. IV; nr. 29, 22 aprilie/4 mai 1873, p. IV; nr. 31, 29 aprilie/11 mai 1873; nr. 35, 13 /25 mai 1873, p. IV; nr. 39, 27

mai/8 iunie 1873, p. III; nr. 40, 31 mai/12 iunie 1873, p. IV; nr. 43, 10/22 iunie 1873, p. III; nr. 51, 8/20 iulie 1873, p. III.

³⁶ *Telegraful român*, nr. 68, 23 august/4 septembrie 1873, p. 262; a se vedea *Federațiunea*, nr. 65/790, 24 septembrie/5 octombrie 1873, p. III (253).

³⁷ Louisabeth Mathes-Röckel, renumită artistă de la teatrul imperial rusesc. Astfel o prezintă publicului brașovean ziarul local *Kronstädter Zeitung*, nr. 29, 22 februarie și nr. 40, 14 martie 1873, p. 3.

³⁸ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 208, 4 septembrie 1873, p. 965, la rubricile: *Theater-Nachricht* și *Stadt-Theater in Hermannstadt*.

³⁹ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 210, 6 septembrie 1873, p. 973, la rubrica *Stadt-Theater in Hermannstadt*.

⁴⁰ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 211, 8 septembrie, p. 979, aceeași rubrică.

⁴¹ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 213, 10 septembrie 1873, p. 987, aceeași rubrică.

⁴² George Baiulescu, fiul parohului român din Brașov Bartolomeu Baiulescu, președintele Asociației pentru sprijinirea sodalilor români din Brașov. George Baiulescu a studiat medicina la Viena. Talentat violonist, ca membru al Societății România Jună a delectat cu vioara pe colegi și pe invitați, la diferitele serbări pe care aceasta le organiza în capitala Austriei. În anul 1876 a fost ales vicepreședinte al acestei societăți. A fost promovat doctor în medicină la data de 5/17 noiembrie 1880, după care a deschis un cabinet medical la Brașov. Despre acest virtuos în muzică, găsim elogioase aprecieri în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 94/

Veiroth. La reprezentația de adio, a cincea, din 2/14 septembrie 1873, s-au jucat și cîntat: *Domnul Strussberg* (Herr Von Kalikenberg), *Soția căpitanului și Ghicitoarea*⁴³.

În nr. 208 din 4 septembrie 1873 apare o scurtă prezentare a echipei române⁴⁴, iar în nr. 209 din 5 septembrie o cronică asupra primului spectacol, în care cronicarul relevă în cuvinte elogioase calitățile artistului român și jocul său de scenă: « Cu trei bucăți mici și-a început scurtul său turneu *cîntărețul comic Ionescu din Galați*. Salutat cu însuflețire de public, care îi păstra cea mai bună amintire încă de anul trecut, dl. *Ionescu a știut să-l electrizeze tot mai mult și să transpună în cea mai veselă dispoziție* chiar și partea germană a publicului, care nu poseda limba română, *cu vocea sa frumoasă, mimica sa reușită și cu gesturile sale comice*. Îndeosebi interpretarea *Cucoanei Chirița a suscitad adevărate furtuni de aplauze*. Așteptăm cu nerăbdare viitoarele apariții ale acestui artist excelent »⁴⁵ (subl. ns.).

În nr. 211 din 8 septembrie, cronicarul german publică o altă cronică, de astă dată asupra reprezentației a doua, tot cu aprecieri favorabile, din care cităm următoarele pasaje: « Dl. Ionescu este un excelent interpret de caractere și faptul este cert pentru oricine care, avînd o oarecare pricepere, a văzut realizările oferite în aceste zile. Iar în reprezentația de simbătă (a doua — n.n.) a dus cele trei figuri, acele tipuri interpretate, la o realizare care atinge aproape virtuozitatea. « Deputatul de stînga », de « dreapta » și « Negustorul de vechituri » sînt exemplare scoase din viață ». « Despre reprezentația de ieri, cu un public numeros, spunem numai atît că dl. *Ionescu, cu umorul și cu cîntecul său excelent, a stîrnit aplauzele repetate și însuflețite ale publicului . . . »*⁴⁶ (subl. ns.).

De la Sibiu, I. D. Ionescu pleacă iarăși în Banat, unde dă o altă serie de reprezentații. Periodicele

românești⁴⁷ semnalează prezența sa în următoarele localități: Pecica, Nădlac, Sinnicolaul Mare, Banat-Comloș și Toracul Mare. Trece mai departe și dă reprezentații (în 7 și 8 ianuarie 1874) la Budapesta, iar de aici merge la Viena, unde dă o serie de spectacole timp de trei luni în fața unui public dornic să-i asculte vocea plăcută și să-i aplaude originalul joc de scenă⁴⁸. De la Viena revine la Budapesta, unde iarăși prezintă cîteva spectacole reușite, după care în același scop se oprește în următoarele localități⁴⁹: Arad, Timișoara, Biserica Albă, Orșova, Mehadia, Baia-Mare și poate și în alte orașe. La sfîrșitul acestui lung turneu, încărcat de glorie actricească, se înapoiază la București.

În Transilvania mai revine în anii 1879, 1881, 1886 și 1889, dar numai în 1881 obține autorizația autorităților și poate să depășească Brașovul și comunele din jur. E ultimul turneu mai lung pe care îl întreprinde peste munți, în fruntea unei trupe compuse acum din 14 persoane, din care făceau parte și cîțiva actori de prestigiu de la Teatrul Național din București⁵⁰.

În concluzie, I.D. Ionescu a impresionat profund populația românească, îndeosebi cea de la țară, care, în unele părți, de la el a auzit pentru prima oară vorbă românească rostită de pe scenă. Și vorbele sale au mers direct la inima poporului, care l-a îndrăgit mult, atît pentru cîtecele înveselitoare, cît și pentru binefacerile împărțite cu generozitate. Cele mai frumoase amintiri le-a lăsat printre bănațeni, cei mai entuziaști și mai statornici admiratori, care au văzut în el un bărbat « providențial » și un « Luceafăr » al națiunii române⁵¹.

Primele turnee înlăptuite de I.D. Ionescu, pe lîngă aceea că i-au dat posibilitatea să-și valorifice virtuțile artistice, au mai avut și alte rezultate bune. Astfel, românii din monarhia austro-ungară le-a întărit conștiința națională și, totodată, incre-

1873, 5/1876, 90/1876 și 37/1881. De asemenea în ziarul *Telegraful român*, nr. 3/1877, 32/1880 și 1/1881, precum și în revista *Familia*, nr. 46/1874, 48/1876, 2/1877 și 88/1880.

⁴³ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 216, 13 septembrie 1873, p. 999.

⁴⁴ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 208, 4 septembrie 1873, la rubrica *Theater*, p. 965; « Heute haben wir Gelegenheit, den Galatzer Gesangkomiiker *Herrn Ionescu*, Frau *Fanny Ionescu* und Herrn *Gheorgesko* zu sehen [. . .]. Die trefflichen Leistungen *Herrn Ionescu's* sind von früher her im besten Gedächtniss ».

⁴⁵ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 209, 5 septembrie 1873, p. 969, la rubrica *Theater*; « In drei kleinen Stücken begann der Gesangkomiiker *Ionescu* aus Galatz gestern sein kurzes Gastspiel vom Publikum, das ihn vom vorigen Jahre her in bester Erinnerung hatte, aufs Lebhafteste begrüsst, verstand es *Herr Ionescu* dasselbe immer mehr zu elektrisieren und sogar den deutschen Theil desselben, welches der romanischen Sprache nicht mächtig, durch seine schöne Stimme, die gelungene Mimik und komische sprechende Gesten in heiterste Stimmung zu versetzen. Besonders war es die Wiedergabe der *Madame Kiritzza*, welche wahre Beifallsstürme hervor rief. Wir sehen dem ferneren Auftreten dieses vortrefflichen Künstlers mit Spannung entgegen ».

⁴⁶ *Hermannstädter Zeitung*, nr. 211, 8 septembrie 1873, p. 979, rubrica *Theater*, « *Herr Ionescu* ist ein vortrefflicher Charakterdarsteller, die Tatsache steht für Jeden fest, der mit einigem Verständniss die in diesen Tagen gebotenen Leistungen desselben gesehen hat. In der Sonabend-Vorstellung namentlich brachte er die drei Figuren, diese Typen,

die er darstellte, nahezu zu virtuoser Geltung. « Der Deputirte von der Linken », « der Rechten » und « der Tandeljude », welche aus dem Leben gegriffene Exemplare [. . .]. Ueber die gestrige, stark besuchte Vorstellung nur so viel, dass *Herr Ionescu* mit seinem Humor und seinem trefflichen Gesang das Publikum zu wiederholtem lebhaften Beifall hinriss [. . .] ».

⁴⁷ *Albina*, nr. 96, 13/25 decembrie 1873; nr. 1, 2/14 ianuarie 1874, p. IV.

⁴⁸ *Albina*, nr. 99, 23 decembrie/4 ianuarie 1874, p. IV; nr. 2, 6/18 ianuarie 1874 și nr. 13, 17 februarie/1 martie 1874; *Familia*, nr. 1, 6/18 ianuarie 1874, p. 9; nr. 4, 27 ianuarie/8 februarie 1874, p. 47; nr. 9, 3/15 martie 1874, p. 108; *Federațiunea*, nr. 4/808, 13/25 ianuarie 1874, p. IV (324); nr. 13/817, 17 februarie/1 martie 1874, p. IV (362).

⁴⁹ *Federațiunea*, nr. 33/836, 10 mai 1874, p. IV (436); nr. 43 /847, 6/18 iunie 1874, p. IV (464) și nr. 44/848, 10/22 iunie 1874, p. IV (468); *Albina*, nr. 42, 2/14 iunie 1874, p. IV; nr. 46, 14/26 iunie 1874, p. IV; *Familia*, nr. 18, 5/17 mai 1874, p. 215; nr. 23, 9/21 iunie 1874, p. 276; nr. 25, 23 iunie/5 iulie 1874, p. 299; nr. 28, 21 iulie/2 august 1874, p. 330 și nr. 33, 25 august/6 septembrie 1874, p. 396. Aceeași publicație, în nr. 37 din 22 septembrie/4 octombrie 1874, anunța sosirea artistului la București și începerea reprezentațiilor.

⁵⁰ *Gazeta Transilvaniei*, nr. 58, 19/31 mai 1881, p. IV; *Familia*, nr. 30, 19 aprilie/1 mai 1881, p. 185; *Telegraful român*, nr. 64, 4 iunie 1881.

⁵¹ *Albina*, nr. 51, 8/20 iulie 1873, p. III.

derea în forțele culturale proprii. În sfârșit, pentru străini ele au fost bune prilejuri de a se convinge de frumusețile limbii și artei românești, îndeosebi într-un gen care la ei multă vreme a fost neglijat. Și e semnificativ că, în acest gen nou de teatru

comic în care prevalează cîntecul, a excelat tocmai un român brașovean, care și-a înscris numele pentru totdeauna în istoria artei românești.

ION V. BOERIU

GEORGE ENESCU ÎN LUMINA CRONICILOR LUI EDUARD CAUDELLA

«Cauza principală care m-a făcut să scriu aceste dări de seamă n-a fost alta decît pentru a-mi arăta marea mea admirație pentru neîntrecutul nostru maestru care prin concertele sale a pus publicul ieșean pe o cale de a gusta și înțelege mai bine muzica serioasă și totodată, a pus și baza concertelor simfonice și a înlesnit mersul actual al societății simfonice „George Enescu” »¹.

Muzicianul moldovean consemna cu satisfacție la sfârșitul ciclului simfonic înfăptuirea dezideratelor majore ale acestei folositoare inițiative, dedicate educării și formării unui public receptiv la valorile muzicale universale. Implicit, crearea unei instituții de profil venea să satisfacă, în continuare, cerințele estetice bine consolidate ale auditoriului (prin programe bine organizate), îndeplinind o veche dorință a muzicienilor și publicului ieșean. Nu trebuie să uităm că Eduard Caudella s-a numărat printre inițiatorii numeroaselor încercări de a înființa o orchestră cu caracter permanent, și acum observa cu mîndrie materializarea ideii de către genialul său elev².

Cele peste 40 de «dări de seamă», cum le intitulează el, dedicate lui Enescu nu sînt accidentale și se integrează în critica muzicală semnată de autorul primei opere românești, pe o perioadă de mai bine de 15 ani, în ziarul *Evenimentul* din Iași.

În general, cronicile sale au o tentă impresionistă, afectivă, ce se remarcă cu precădere în articolele referitoare la fostul său elev. Din parcurgerea lor se conturează un Enescu hiperbolizat, adjectivale superlative repetîndu-se obstinat și reliefînd admirația absolută pentru multiplele fațete ale geniului enescian. În bună parte, este foarte probabil ca Eduard Caudella, personalitate multilaterală — violonist și pedagog remarcabil, compozitor de talent — să fi exagerat destul de puțin în aprecierile sale, întrucît Enescu se afla la Iași în perioada sa de maturitate. Dealtfel, numai această vigoare fizică și artistică i-a dat posibilitatea să ofere, în acele condiții vitrege de război, numeroase concerte de binefacere în afara celor «de miercuri».

Scrierile profesorului ieșean nu înglobează numai cronici³; a abordat diverse genuri: studii, recenzii, amintiri, pamflete⁴. Ca o notă specifică acestei activități se relevă rolul pe care îl acordă în articolele sale muzicii și muzicienilor români. De un real folos muzicologiei românești, «micul lexicon» publicat de autor în *Arta română* (Iași), între 1908—1911, redactat în dorința de «a da la iveală o seamă de oameni cu merit care au produs lucrări multe și bune»⁵, ne dă posibilitatea prin considerentele sale estetice să-l descoperim pe Caudella artistul angajat, preocupat de destinul muzicii românești, într-o perioadă în care acesteia i se acorda un rol minor pe podiumurile de concert românești. În portretul pe care i-l face lui George Enescu în această revistă, profesorul notează cu mîndrie: «În anul acela Enescu fu condus de tatăl său la Viena și îl puse la Conservatorul de acolo în clasa lui Bachrich pe care l-am văzut trecînd prin Viena și care era și el încîntat de talentul noului său elev»⁶. Este interesant de remarcat că în același portret autorul acorda un spațiu foarte restrîns virtuozului, menționînd numai profesorii cu care a lucrat Enescu, subliniind că de «la 1897 a atras atenția profesorilor săi și publicului parizian asupra însemnatului său talent de compoziție, prin *Sonatele pentru piano și violină, Cvintetul pentru instrumente de coarde, Poema română și altele*»⁷.

Dar Caudella nu constata succesele componistice ale genialului său elev numai din presă sau de la cunoștințele din Paris. «Fiind la Iași acum cîțiva ani pentru a da un concert la Teatrul Național mi-a cîntat la piano *Poema română* și o *Sonată pentru piano și violoncel* foarte frumoase ca invențiuni, dezvoltare și formă»⁸. Această vizită îi relevă profesorului și alte ipostaze ale elevului său. «Asemenea un admirat ușurința cu care citea la prima vista partitura orchestrei din opera mea *Petru Rareș*»⁹. Cine știe dacă parcurgerea primei opere naționale românești nu a stîrnit intenția întrebuintării genului într-o viziune proprie? Este deosebit de meritoriu pentru Eduard Caudella,

Curierul artelor, Gazeta artelor, Kronstädter Zeitung.

⁶ Eduard Caudella, *Progresul muzicii și al teatrului la noi, în Arta română*, Iași, I, nr. 9 și 10, noiembrie-decembrie 1908.

⁸ E. Caudella, *Progresul muzicii și al teatrului la noi, în Arta română*, Iași, 3, nr. 8, octombrie 1910.

⁷ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹ E. Caudella, *Concertul de «adio» al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 28, 8 martie 1919, p. 1.

² Mircea Voicana, *Condițiile și etapele constituirii Societății muzicale «George Enescu», de la Iași*, în SCIA, t. 10, 1963, nr. 2, p. 510—519.

³ Viorel Cosma, *Muzicienii români, Lexicon*. Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, București, 1970.

⁴ *Arta română* (Iași), *Muzica, Revista muzicală și teatrală*,

care era refractar la « dizonanțele și cacofoniile » lucrărilor contemporane, că subliniază în textul articolului din 1908 saltul istoric pe care l-a făcut George Enescu în muzica românească. « E cel mai mare talent în România și merită titlul de geniu, posedând afară de marele talent de violonist și pianist și acela de compozitor însemnat. Genial, fiindcă va mai trebui mulți ani încă pentru a fi înțeles de toată lumea »¹⁰.

Autorul operei *Petru Rareș* era în măsură să acorde calificativul maxim și să-l explice, datorită mediului propice în care studiase, cunoscând cu această ocazie personalități remarcabile cărora li se conferise acest atribut sau trăind în atmosfera lor (H. Riess era prieten cu Felix Mendelssohn-Bartholdy). Prin relevarea gradului de excedență pe care-l conține geniu față de talent « capacitatea de a crea (sublinierea autorului) nu numai de a imita și concepe », Caudella situa cu probitate creația enesciană alături de lucrările unui Wagner, Berlioz, Ceaikovski.

Peste zece ani, cu ocazia audțiiei *Simfoniei a III-a*, Eduard Caudella observa îmbogățirea formei și aprecia atât anatomia lucrării: « prelucrare contrapunctică, polifonică, imitatoare », cât și rezultatul estetic « dar de un efect splendid și cât se poate de bogat ». Subliniind noutatea formei, « trebuie să-l considerăm ca un reformator și inovator al simfoniei orchestrale » iar în comparație cu ceilalți compozitori moderni pentru acea epocă pe care-i critica pentru speculația timbrală: « muzica maestrului e modernă, dar e inspirată nu numai combinată și provine de la un geniu muzical inovator »¹¹. Numai cu un an înaintea morții, muzicianul moldovean își întărea în memoriile sale afirmațiile anterioare, mândru că a revelat lumii un « compozitor de un talent de invențiune și știință excepțională, rivalizând cu cei dintii compozitori moderni »¹². Prezentând, în puținele concerte (comparativ cu apariția sa la pupitru) în care a apărut ca violonist, lucrări de referință din marele repertoriu (*Poemul de Chausson, Concertele de Saint-Saëns, Bruch, Mendelssohn-Bartholdy, Lalo, Sonate de Haendel, Nardini etc.*) Enescu a oferit publicului și specialiștilor interpretări memorabile, depășind după părerea lui Caudella nume ilustre ca ale lui Kreisler, Thibaud, Sarasate, Isaye. Ni se par interesante de citat comparațiile deloc dezavantajoase pentru Enescu cu interpreți și creatori celebri, pe care Caudella le face în deplină cunoștință de cauză, fiind sub directa lor îndrumare în perioada de studii. « Trebuie să mărturisesc cu toată recunoștința și tot respectul ce păstrez memoriei ilustrului meu maestru Vieuxtemps, că sonul ce-l scoate Enescu din excelenta sa vioară e mai plin și mai dulce, prin urmare mai frumos de cum îl avea Vieuxtemps »¹³. O mărturie în plus, care ne relevă

respectarea cu strictețe și severitate chiar, de către Enescu, a tradiției interpretative; intuirea genială a stilului compozitorilor incluși în programele sale de concert, la care se adăuga puternica personalitate enesciană ce oferea acea interpretare neuitată « à la Enescu », satisfăceau pe deplin dezideratele stilistice ale tradiționalului cronicar Caudella: « ... m-am bucurat din inimă că maestrul Enescu a executat-o (*Poloneza* — n.n.) cu totul după tradițiunea cerută, adică în stilul lui Vieuxtemps »¹⁴.



1. — George Enescu — fotografie inedită — Iași, 1918. Colecția Muzeului Operei Române.

Înțelegerea deplină a partiturilor, fidelitatea față de intențiile creatorului determinau ca viziunea enesciană asupra lucrării să coincidă cu a autorului ei, dacă nu o depășea chiar. « Concertul de Mendelssohn îl execută maestrul, bineînțeles, în perfecțiune cu interpretarea, digitația și arcușurile sale proprii. N-am ce spune. Eu l-am învățat la Berlin cu profesorul Hubertus Riess care era amic intim cu Mendelssohn și care i l-a cântat el singur. În totul maestrul îl execută aproape în același fel, cu mici modificări de interpretare »¹⁵. Caudella înclină să creadă că pagini celebre ca *Poloneza* și *Legenda* de

¹⁰ E. Caudella, *Geniu, talent și gust muzical*, în *Artă română*, Iași, I, nr. 3, martie 1908.

¹¹ E. Caudella, *O oră la marele nostru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 230, 17 noiembrie 1918, p. 2.

¹² Viorel Cosma, *Răsfoind memoriile lui Caudella*, în *Muzica*, IV, nr. 11/12, noiembrie-decembrie 1954.

¹³ Eduard Caudella, *Concertele ilustrului maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 257, 24 decembrie 1915, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. Caudella, *Al 4-lea și ultimul concert Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 29, nr. 68, 13 mai 1921, p. 1.

Wieniawski auzite de « multe ori executate de autorul lor », nu sînt mai bine cîntate. « Cine știe dacă nu-l întrece maestrul nostru? » mai ales datorită faptului că el se număra printre prietenii lui Wieniawski, asistînd chiar la elaborarea unora dintre lucrări. « Poloneza de Wieniawski pe care o compunea și-o cînta în timp ce mă duceam să-l văd în fiecare zi la Otel Binder (cînd a stat o lună întreagă, venind din Constantinopol la 1869 în luna lui mai) a executat-o maestrul cu un brio și temperament à la Enescu »¹⁶.

Pe A. Bazinni l-a « auzit cîntînd chiar *Rondo des Lutins* la Berlin și mai tîrziu în anul 1857 la Paris și-l bate românul nostru pe italian . . . maestrul nostru a executat . . . la concertul său *Rondo des Lutins* cu mult mai multă ușurință și eleganță decît autorul »¹⁷.

Era normal ca violonistul Caudella să fie sedus de tehnica deosebită a elevului său și să caute s-o explice marelui public în termeni și cu comparații apropiate de înțelegerea lui. « Are atîta dulceață și finețe în jocul său, atîta perfecțiune în mecanismul mînei stîngi, ușurință și repeziciune în arcuș că încîntă nu numai pe cunoscători, dar și pe acei mai profani și diletanți în muzică și violină »¹⁸, ultima categorie formînd de altfel majoritatea auditoriului de la Iași.

Nu pierde nici o ocazie să remarce că « . . . tehnica sa e uimitoare ». Caută comparațiile cele mai sugestive pentru « gamele și stacatele, flajeolele cele mai scirboase pe care maestrul le face cu cea mai mare liniște și siguranță fără greș »¹⁹. Programele sale relevau « o mare varietate de interpretare și o perfecțiune ireproșabilă la care trebuie să te închini cu admirație »²⁰. Cît privește « arcușul său nu are sfîrșit ca de exemplu în aria de Bach care mă îndoiesc s-o cînte cineva mai frumos ca d-lui »²¹. O caracteristică generală este « justețea ireproșabilă a intonațiunii, căldura și temperamentul cu care interpretează tot ce execută »²².

Amănunțele prețioase oferite de Eduard Caudella, referitoare la realizarea problemelor tehnice și la rezultatele estetice, conferă comentariului o valoare intrinsecă, adăugîndu-se corului internațional de elogii adresate artei ilustrului maestru. Caudella se servește în ultimă instanță de metaforă pentru a caracteriza cît mai plastic perfecțiunea interpretării enesciene. « Toate sunetele păreau niște stele lucitoare p-un firmament frumos și senin într-o noapte de vară. Nici cel mai mic meteor n-a vrut să cadă din miriada cea bogată a pasagiilor

ce le-a avut a executa maestrul pe violina sa, în toate cele trei admirabile concerte ce a produs în concertul dat de domnia-sa înaintea unei săli arhipline și entuziaste »²³. În cadrul acestui « festin muzical », prezidat de personalitatea genialului muzician, o notă aparte o conferă recitalul de compoziții ale maestrului Ioan Scărlătescu. Sub arcușul său, *Elegia* și *Nocturna* pentru vioară și pian, dar în special *Bagatella în stil românesc* a stîrnit « cel mai mare entuziasm (. . .) cum n-am crezut-o (o spun foarte sincer) c-ar putea s-o facă deoarece e înția dată că-l aud cîntînd un cîntec sau muzică națională. Dar a făcut-o atît de perfect, și cu atîta vervă și foc c-a fost bisată de două ori »²⁴. Interpretată într-un recital, șase luni mai tîrziu, *Bagatella* va rămîne una din piesele de succes din repertoriul enescian.

« Auzind pe maestrul Enescu la pian », constată cu uimire Caudella cu ocazia concertului susținut de N. Buică, « îți pare că e mai bun pianist decît violonist, și-n realitate te încredințează că este tot așa de perfect în una ca și în alta »²⁵. Bătrînul profesor nu exagera cu nimic cînd nota că Enescu « poate concura cu orice pianist concertist deoarece nu e compoziție clasică sau modernă pe care nu ți-o execută imediat la pian pe dinafară, fie pentru orchestră de cameră sau operă teatrală »²⁶. Urmărindu-l pe Enescu descifrînd o partitură generală a prima vista « îți pare că auzi o orchestră întreagă grămădită pe tastele pianului și unde nu ajung cele zece degete, mai cîntă din gură, fluietă, așa că nu lipsește nimic din ceea ce este scris în partițiune »²⁷. Aceste interesante afirmații și descrieri despre pianistul Enescu se numără printre primele referiri la o fațetă a geniului enescian, pînă nu de mult lăsată pe nedrept în umbră²⁸. Atmosfera de înaltă spiritualitate, capacitatea de transmitere a mesajului artistic, vastitatea repertoriului sînt numai cîteva calități care atestă valoarea și unicitatea interpretărilor.

Dacă pînă la 1916 prezența lui Enescu la pupitrul dirijoral a fost sporadică (14 concerte în 8 ani), la Iași numărul concertelor în stagiunea 1917/18 a depășit cifra de 20 (la cele 20 de concerte programate în fiecare săptămînă adăugîndu-se numeroase concerte de binefacere și altele date în deplasări în apropierea Iașului). Orchestra ieșeană, formată din elemente ale orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice din București și cu profesori și studenți ai Conservatorului din Iași, a constituit pentru maestru un minunat instrument de lucru pe care a exersat

¹⁶ E. Caudella, *Al doilea concert al Maestrului Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 29, nr. 66, 11 mai 1921, p. 1.

¹⁷ E. Caudella, *Al 4-lea și ultimul concert Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 29, nr. 68, 13 mai 1921, p. 1.

¹⁸ E. Caudella, *Concertele ilustrului Maestru G. Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 275, 24 decembrie 1915, p. 2.

¹⁹ E. Caudella, *Al 2-lea concert al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 243, 2 decembrie 1918, p. 1.

²⁰ E. Caudella, *Concertele ilustrului nostru artist George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 11, 14 februarie 1915, p. 1.

²¹ E. Caudella, *Al doilea concert al maestrului G. Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 243, 2 decembrie 1918, p. 1.

²² E. Caudella, *Concertul maestrului Enescu*, în *Eveni-*

mentul, Iași, 26, nr. 15, 20 februarie 1918, p. 2.

²³ E. Caudella, *Concertul Maestrului G. Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 243, 2 decembrie 1918, p. 1.

²⁴ E. Caudella, *Recitalul de compozițiune a maestrului I. Scărlătescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 116, 25 iunie 1918, p. 2.

²⁵ E. Caudella, *Concertul violonistului dl. Nicu Buică*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 101, 6 iunie 1918, p. 2.

²⁶ E. Caudella, *Ilustrul și marele nostru Maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 75, 5 mai 1917, p. 1.

²⁷ E. Caudella, *Concertele ilustrului Maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 257, 24 decembrie 1915, p. 2.

²⁸ Viorel Cosma, *George Enescu pianist acompaniator*, în *Cercetări de muzicologie*, III, Conservatorul « Ciprian Porumbescu », 1971.

cele mai reprezentative piese, clasice și romantice, ale repertoriului de concert.

Răsfoind repertoriul dirijoral al lui Enescu pînă în 1916, remarcăm că, în afară de programele dedicate unora dintre lucrările sale, pe afișul de concert mai apar 4 simfonii de Beethoven (V–IX), cîteva uverturi și poeme simfonice și un *Scherzo* de Cuclin.

Din cronicile comentate ale concertelor simfonice de la Iași se observă organizarea judicioasă a programelor « totdeauna foarte bine chibzuite » care conțineau de fiecare dată un poem simfonic sau o uvertură, concert cu solist și o simfonie — lucrări consacrate din patrimoniul muzical universal. Ponderea cea mai însemnată ca formă o au simfoniile (20), fiind urmate în număr egal de concerte și uverturi (15), numeroase poeme simfonice, muzică de balet. Față de un singur reprezentant al școlii românești de compoziție — Cuclin —, prezent pe afișele bucureștene, în concertele de la Iași remarcăm un număr important de lucrări originale, dintre care cităm *Preludiu* și *Musette* de Al. Zirra, *Noapte de vară* și *Scherzo* de Mihail Jora, *Muzica de scenă* pentru tragedia *Polyeucte* de C. C. Nottara, schița simfonică *Noaptea* de Nicolae Caravia etc. Cronicile lui Caudella se ațu-ă astfel la « repertoriul abordat, componența nominală a orchestrei, corespondența cu Dimitrie Dinicu, precum și alte documente apărute în presa timpului și care dovedesc continuitatea vieții orchestrei Ministerului »²⁹.

Din analiza programelor observăm că muzica germană este interpretată cu precădere, urmată îndeaproape de lucrări ale compozitorilor francezi și ruși.

Dar să lăsăm pe criticul Caudella să-și prezinte fostul elev și în calitate de dirijor: « Ce admir eu în modul d-sale de a conduce orchestra este, afară de miraculoasa d-sale memorie, analizarea și se poate spune modul anatomic cum interpretează și execută bucățile ce dirijează. Nu trece nici cea mai mică frază, motiv sau imitație în polifonia cea mai complicată, să nu fie scoasă la iveală într-un mod ingenios »³⁰.

Dar Enescu nu reliefează numai cele mai fine nuanțe ale pieselor prezentate, « Maestrul a excelat prin temperamentul său de interpretare și simțire. Prin verva maestrului orchestra sa a fost transportată și a urmat cu sfințenie cele mai mici nuanțe cerute și însemnate prin bagheta sa »³¹. Prin intermediul cronicilor, putem urmări cum realiza Enescu începutul atît de controversat (din punct de vedere dirijoral) din *Simfonia a V-a*: « Acele patru note de la începutul primului Allegro (...) mulți capel-maestri le executau într-un mod mai agitat. Eu așa le-am auzit cît timp am fost în străinătate. Găsec însă că este mult mai potrivit să se execute mai rar și mai greoi; soarta omului, mai ales cînd e nenorocit, nu e nici grăbită, nici ușoară de purtat. Maestrul Enescu le-a făcut rar și are perfectă dreptate (ca întotdeauna). În totul simfonia a fost executată cum



2. — George Enescu — fotografie inedită — Iași, 1918. Colecția Muzeului Operei Române.

nu se poate mai bine, mai ales andantele care e atît de melodios »³². Atît ca violonist cît și ca dirijor Enescu respecta tradiția, spre deosebita satisfacție a profesorului său.

Fostul director al Conservatorului din Iași adaugă o pagină în plus la portretul muzicianului-patriot care în grele vremuri de restriște a fost alături de poporul său³³.

Ori de cîte ori are ocazia, Caudella subliniază deosebitele calități morale ale omului Enescu, care a lansat cu prilejul concertelor ieșene multe tinere talente autohtone, dîndu-le în plus și recomandării pentru meritele muzicale ce le posedau; o semnătură a maestrului, apreciat peste hotare, deschidea multe uși tinerilor interpreți. Jean Bobescu, Mircea Bârsan, Aurel Dimitrovici, N. Caravia, V. Filip — iată numai cîteva nume întîlnite în această perioadă pe afiș, alături de George Enescu. Caudella și-a dat seama, de la începutul ciclului simfonic, de importanța educativă a acestor manifestări artistice: « E o școală excelentă care o face tineretul nostru muzical cu ocazia acestor concerte simfonice, care

²⁹ Viorel Cosma, *Filarmonica « George Enescu » din București* (1868–1968), p. 53.

³⁰ E. Caudella, *Al doilea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 265, 31 decembrie 1917, p. 1–2.

³¹ E. Caudella, *Primul concert simfonic*, în *Evenimentul*,

Iași, 25, nr. 259, 20 decembrie 1917, p. 1.

³² E. Caudella, *Al 10-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 34, 14 martie 1918, p. 1/2.

³³ Romeo Drăghici, *George Enescu muzicianul patriot*, supliment la *Muzica*, 5, nr. 5, mai 1955.

sînt o distracție destul de plăcută și instructivă pentru publicul nostru cam profan în genul muzicii orchestrale »³⁴.

Este interesant de notat din punct de vedere documentar portretul pe care-l face maestrul fostului său elev: « Ca om George Enescu (...) e afabil, simpatic, îndatoritor, și are o inimă nobilă și generoasă. Dovadă că toate concertele care le-a dat pînă acum numai în scop de binefacere »³⁵, calitățile morale ale genialului muzician evidențiindu-se cu prisosință în acele condiții de război.

★

Datorită numărului mare de cronici, critica lui Caudella capătă o valoare documentară deosebită, mai ales pentru că se referă la o activitate efervescentă a lui George Enescu în țară. Totodată, aceste surse de informare completează atît documentația referitoare la programele concertelor Filarmonicii bucureștene în perioada de la Iași³⁶ cît și bibliografia enesciană. De altfel, referitor la aceste concerte nu se află la muzeul Enescu nici un afiș, singurul de care se știe fiind cel publicat în cartea maestrului Jean Bobescu³⁷.

Într-o vreme în care nu existau surse sonore pentru comparație, referirile lui Caudella și paralelele dintre violonistica enesciană și aceea a unor maeștri ca Vieuxtemps, Riess, Wieniawski constituie, datorită provenienței lor de la un specialist de înaltă clasă, un element informațional important.

După perioada dirijorală ieșeană, Enescu va urca deseori podiumurile de concert ale celor mai celebre săli din lume, această perioadă oferindu-i un exercițiu deosebit de util datorită lărgirii repertoriului și consolidării tehnicii dirijorale a celui care, așa cum scria Caudella, « va deveni, istoric, ca cel mai mare geniu muzical al României ».

În critica lui Caudella, personalitatea enesciană ocupă un spațiu important. La fiecare concert profesorul caută să descopere noi și noi fațete ale genialului său elev, conturînd un minuțios și elocvent portret al maestrului, unic prin complexitate și volum, și mai ales datorită raportului afectiv dintre profesor și elev. Din lecturarea cronicilor se remarcă satisfacția și mîndria pentru drumul ascendent al « descoperirii sale ». Chiar în articolele dedicate altor interpreți celebri, severul pedagog face totdeauna referiri la arta enesciană, voind să-și demonstreze parcă lui însuși temeinicia și obiectivitatea atributelor conferite interpretărilor maestrului. Enescu a fost pentru Caudella nu numai un elev genial ci și un continuator, bineînțeles pe plan superior, al dezideratelor muzicianului ieșean în înfăptuirea unei creații muzicale românești la nivelul celei europene. Din aceste motive am considerat utilă investigarea scrierilor lui Caudella.

IANCA STAIKOVICI

ARTICOLE DE EDUARD CAUDELLA
REFERITOARE LA GEORGE ENESCU

- Caudella, Eduard, *Geniu, talent și gust muzical*, în *Arta Română*, Iași, 1, nr. 3, martie 1908, p. 34–35.
- Caudella, Eduard, *Progresul muzicii și al teatrului la noi*, în *Arta Română*, Iași, 1, nr. 9 și 10, nov. și dec. 1908, p. 134–137.
- Caudella Eduard, *Progresul muzicii și al teatrului la noi* (urmare), în *Arta Română*, Iași, 3, nr. 8, oct. 1910, p. 126–130.
- Caudella E., *Concertele ilustrului nostru artist Gheorghe Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 11, 14 februarie 1915, p. 1.
- Caudella, Eduard, *Concertele ilustrului maestru George Enescu (date în zilele de 15 și 18 dec. la Teatrul Național)*, în *Evenimentul*, Iași, 23, nr. 257, 24 dec. 1915, p. 2.
- Caudella E., *Ilustrul și marele nostru Maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 75, 5 mai 1917, p. 1.
- Caudella, E., *Primul concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 259, 20 dec. 1917, p. 1.
- Caudella, E., *Al doilea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 265, 30 dec. 1917, p. 1–2.
- Caudella, E., *Al doilea concert simfonic (urmare și sfîrșit)*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 265, 31 dec. 1917, p. 1–2.
- Caudella, E., *Al 3-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 273, 11 ian. 1918, p. 1.
- Caudella, E., *Al 4-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 279, 18 ian. 1918, p. 1–2.
- Caudella, E., *Al 5-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 283, 23 ian. 1918, p. 1.
- Caudella, E., *Al 6-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 289, 30 ian. 1918, p. 1.
- Caudella, E., *Al 7-lea concert simfonic Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 3, 6 febr. 1918, p. 1.
- Caudella, E., *Concertele Maestrului G. Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 15, 20 febr. 1918, p. 2.
- Caudella, E., *Al 9-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 28, 7 martie 1918, p. 1–2.
- Caudella, E., *Al 10-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 34, 14 martie 1918, p. 1–2.
- Caudella, E., *Al 11-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 40, 21 martie 1918, p. 2.
- Caudella, E., *Al 12-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 46, 28 martie 1918, p. 2.
- Caudella, E., *Al 13-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 52, 4 apr. 1918, p. 2.
- Caudella E., *Al 14-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 58, 11 apr. 1918, p. 2.
- Caudella E., *Concertul trei Anastasia Dicescu [Enescu în program]*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 62, 15 aprilie 1918, p. 1.
- Caudella E., *Al 15-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 63, 17 apr. 1918, p. 2.
- Caudella E., *Concertul al 16-lea*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 70, 27 apr. 1918, p. 1.
- Caudella, E., *Al 17-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 73, 2 mai 1918, p. 2.
- Caudella, E., *Al 17-lea concert simfonic (urmare)*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 75, 4 mai 1918, p. 2.
- Caudella, E., *Concertul trei Henrieta Grunberg*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 76, 5 mai 1918, p. 1.
- Caudella E., *Al 18-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 78, 8 mai 1918, p. 2.
- Caudella E., *Al 19-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 85, 16 mai 1918, p. 2.

³⁴ E. Caudella, *Al 5-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 25, nr. 283, 23 ianuarie 1918, p. 1.

³⁵ A se vedea nota 20

³⁶ A se vedea în anexă.

³⁷ Jean Bobescu, *La pupitrul Operei*, p. 65, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S. România, București, 1964.

– Caudella E., *Al 19-lea concert simfonic (urmare)*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 86, 17 mai 1918, p. 1.

– Caudella E., *Al 20-lea și ultimul concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 91, 24 mai 1918, p. 1.

– Caudella E., *Concertul violonistului dl. Nicu Buică*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 101, 6 iun. 1918, p. 2.

– Caudella E., *Recitalul de compozițiuni a Maestrului I. Scărlătescu (împreună cu Enescu)*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 116, 25 iun. 1918, p. 2.

– Caudella E., *Concertul dlui Breviman (acompaniat de Enescu)*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 125, 6 iul. 1918, p. 1.

– Caudella E., *Rezumatul concertelor date în stagiunea 1917/1918 la Teatrul Național și în Aula Universității*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 168, 29 aug. 1918, p. 1–2.

– Caudella E., *Rezumatul concertelor date în stagiunea 1917/1918 la Teatrul Național și în Aula Universității*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 169, 31 aug. 1918, p. 1–2.

– Caudella E., *O oră la marele nostru maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 230, 17 nov. 1918, p. 2.

– Caudella E., *Al 2-lea concert al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 243, 2 dec. 1918, p. 1.

– Caudella E., *Al 2-lea concert al societății « George Enescu »*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 246, 6 dec. 1918, p. 1.

– Caudella E., *Concertul al 3-lea dat de marele Maestru George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 257, 20 dec. 1918, p. 1–2.

– Caudella E., *Al 5-lea concert simfonic*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 261, 25 dec. 1918, p. 2.

– Caudella E., *Al 7-lea concert simfonic (dirij. Enescu)*, în *Evenimentul*, Iași, 26, nr. 288, 4 febr. 1919, p. 2.

– Caudella E., *Al 7-lea concert simfonic (urmare și sfârșit)*, în *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 1, 5 febr. 1919, p. 1.

– Caudella E., *Recitalul Beethoven dat de Maestrul George Enescu și dnul Flor Breviman*, în *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 10, 15 febr. 1919, p. 1–2.

– Caudella E., *Concertul de « adio » al maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 28, 2 martie 1919, p. 1.

– Caudella E., *Primul concert al Maestrului George Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 29, nr. 64, 8 mai 1921, p. 2.

– Caudella E., *Al doilea concert al Maestrului Enescu*, în *Evenimentul*, 29, nr. 66, 11 mai 1921, p. 2.

– Caudella E., *Al 4-lea și ultimul concert Enescu*, în *Evenimentul*, Iași, 29, nr. 68, 13 mai 1921, p. 1.

Pagini din istoria gândirii teatrale românești

(Texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean), București, Editura Meridiane, 1972, 290 p.

Nimeni nu se poate aștepta ca în cele 290 de pagini ale acestei cărți, dintre care primele 30 sînt ocupate de studiul introductiv, să găsească evoluția completă a gândirii de teatru în țara noastră de-a lungul unui secol și jumătate. Întrebarea este dacă volumul, așa restrîns cum este și în modul în care este conceput, izbuteste să schițeze această evoluție, să indice direcțiile și principalele ei momente și să ofere o imagine corectă a ceea ce constituie esențialul în domeniul abordat.

Înainte de a formula răspunsul, de a preciza dacă el este pozitiv sau negativ, să răsfoim împreună cartea. Ea se deschide cu o prefață amplă, în care autorii ediției nu se mărginesc să expună succint obișnuitul *argumentum*, ci fac o trecere în revistă a ceea ce a însemnat și înseamnă fenomenul de gândire teatrală românească, definind teoretic noțiunea și implicațiile ei în alte ramuri ale esteticii generale, delimitînd-o istoric în funcție de coordonatele fiecărei etape și — ceea ce ni se pare cel mai util și mai îndrăzneț — încercînd să-i surprindă trăsăturile de originalitate, care o particularizează, care o deosebesc de gândirea de teatru din alte țări. Bine scrisă, hrănită cu suficiente date și convingătoare în demonstrații, prefața este o reușită certă. Urmează o notă editorială privind alcătuirea volumului, apoi textele care reprezintă efectiv materia cărții.

De dimensiuni diferite (de la o jumătate de pagină pînă la cîteva pagini), textele acestea, orînduite în ordine cronologică de la 1833 pînă la 1971, poartă semnături celebre — Ion Eliade Rădulescu, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, I. L. Caragiale, Al. Odobescu, A. Davila, T. Arghezi, L. Blaga, L. Rebreanu, Camil Petrescu, V. I. Popa, G. M. Zamfirescu, T. Vianu, G. Călinescu, Al. Philippide — precum și altele mai puțin celebre, ale unor oameni de teatru și publiciști nu

totdeauna de prima mărime, intenția autorilor selecției fiind aceea de a sugera amploarea fenomenului, diversitatea, varietatea și chiar — fapt întru totul adevărat — inegalitatea lui valorică.

S-ar putea pune în discuție dacă organizarea strict cronologică a textelor (care a dus la dispersarea unor autori în mai multe locuri după anul scrierii fiecărui material) este criteriul optim, s-ar putea semnala unele omisiuni (G. Ibrăileanu, Emil Isac, Th. Stoenescu, iar dintre contemporani Crin Teodorescu, Ioan Massoff, Traian Șelmaru, Margareta Bărbuță, N. Barbu, Lucian Giurchescu și alții) sau unele nume mai puțin semnificative, dar toate acestea nu afectează structural cartea care rămîne, în general, bine gândită, recomandîndu-se atenției specialiștilor și altor categorii de intelectuali ca un instrument de lucru de reală utilitate.

Ca primă încercare de acest gen în istoriografia noastră teatrală, lucrarea are nu numai meritul de a defrișa, ci și pe acela de a antologa, în cea mai mare parte obiectiv, cu un spirit de selecție sigur, care a mers — cel mai adesea — la surse. Aparatul critic bine întocmit, cuprinzînd datele esențiale strict necesare, asigură cărții ținută și rigoare științifică. Cei doi cercetători, Ileana Berlogea și George Muntean, ne transmit, în culegerea pe care o semnează, un tablou succint dar dens a ceea ce înseamnă gândirea teatrală la noi, de la începuturi pînă la zi.

Întorcîndu-ne la întrebarea formulată în primele rînduri ale acestei recenzii, putem, cred, să dăm un răspuns afirmativ și să apreciem în volumul prezentat o deschidere de bun augur pe linia valorificării ideologiei teatrale românești din trecut și de astăzi, o carte bine venită, necesară, pe care aceiași autori sau alții o vor putea amplifica în viitor.

MIHAI FLOREA

După *Prezența teatrului*, care prilejuiește cititorului cunoașterea unor aspecte caracteristice ale teatrului românesc din anii 1963–1968, Valentin Silvestru continuă cu volumul *Spectacole în cerneală* cercetarea minuțioasă a fenomenului teatral românesc în perioada imediat următoare, 1968–1971. Nu este o operă de teorie aridă, nici o carte în care să se urmărească în exclusivitate exercițiul teatral concret. O respirație largă permite autorului – care beneficiază de o vastă informație de specialitate și îmbină creator munca istoricului cu cea a criticului – să comenteze cu aplicație, personal, faptul teatral viu pe teritoriul teoretic, în funcție de o idee, de cea care are greutatea specifică maximă. Referirile numeroase și continue la istoria și la istoria contemporană a teatrului românesc și străin scot opera lui Valentin Silvestru din domeniul limitat al unui studiu fixat în timp și spațiu și redau fenomenului investigat întreaga sa dimensiune.

Cartea debutează cu patru capitole teoretice, de sinteză – susținute de o bogată argumentare extrasă din practica scenică – de însemnătate deosebită. Cu primul capitol, autorul cercetează cu atenție și pune în valoare *Conceptul românesc de teatralitate* (în antiteză, dar nu într-o contradicție ireductibilă cu teatrul de odinioară), care are ca trăsătură specifică *atitudinea*, izvorită din sentimentul civic al creatorilor, exprimată în modul cel mai viu prin alegerea liberă a formei. Această atitudine, de substanță ideologică, cu sensuri multiple, nu este – consideră întemeiat autorul – în mod gratuit polemică, ci funcțional-constructivă. Un alt aspect original al conceptului românesc de teatralitate îl constituie *climatul*, popularea scenei – dincolo de personajele existente în text – cu lumea piesei; figurația nu mai constituie în această concepție un cadru, ci *un univers*. Climatul psihologic, social, cultural, istoric care redimensionează *caracterul popular* al operei de artă, în speșă al teatrului, și căutarea autentică a *specifului național*, care constituie una din modalitățile eficiente de expresie a universalității operei teatrale, întregesc conceptul original de teatralitate.

La formarea acestui concept, tinerilor regizori le revine un rol important (capitolul II este intitulat: *Contribuția regiei tinere la formarea conceptului actual de teatralitate*). Raportul regiei cu literatura dramatică s-a schimbat; regizorii nu se mai consideră dependenți de formele și formulele scenice incluse în piesă, ei fie că reelaborează scenic structurile literare, fie că le schimbă, fie că subordonează textul unui concept de artă dramatică. Rolul regiei tinere se extinde și asupra dramaturgiei originale conțen-

porane: încurajează apariția unor modalități dramatice noi – și asupra artei actorului: stimulează « regenerescenta meseriei actricești ».

Cercetînd condiția istorică și trăsăturile distinctive ale actorului român – în capitolul III – Valentin Silvestru urmărește dezvoltarea istorică, diversele influențe și dominante autohtone și străine, pune în discuție cu argumente edificatoare relația echipă-individualitate, problema specializării actorilor în condițiile diversității de formule, stiluri și genuri și subliniază, prin aprecieri și exemple, trăsăturile sale distincte: *vitalitatea întruchipării, naturalețea jocului, comunicativitatea* ș.a.

Cu *Resurecția dramei* (capitolul IV) autorul face o interesantă investigație în domeniul încă fragil al literaturii dramatice contemporane românești. Receptivă în primul rînd la problematica de actualitate – fără a o ocoli, însă, pe cea legată de război și de urmările sale – dramaturgia originală contemporană se exprimă prin diverse modalități artistice, sincrone cu cele mai noi experiențe de aiurea, încercînd în primul rînd să nege reprezentările tradiționale. Sub acest unghi, Valentin Silvestru examinează drama de rezonanță istorică în deplina ei varietate – aproape fiecare piesă exprimă o anume constantă a spiritualității românești. Drama istorică nu-și mai propune ca în trecut să *dramatizeze* istoria, ci năzuiește să o *problematizeze*, și izbuteste să scoată astfel în evidență, mai convingător și mai emoționant artistic, dramatismul ei fundamental. Criticul cercetează apoi etapele și aspectele noii drame de orientare socială, cu momentele cele mai reprezentative și insolite, și încheie acest studiu cu analiza unui tip nou de dramă care s-a impus pe plan mondial (și care are reprezentanți de seamă și la noi), drama ontologică.

Cartea cuprinde – după aceste studii – un grup compact de cronici teatrale. Nu sînt simple relatări de piese, nici descrieri de spectacole; autorul face o riguroasă și specializată analiză, ca, de exemplu, în cazul dramaturgiei lui Paul Anghel, Teodor Mazilu, a spectacolului *Nepotul lui Rameau* ș.a. Alte cronici scurte luminează chiar din titlu ideea directoare: « *Floarea de cactus* cam veștedă », « *Morocănoasele Gîlcevi din Chioggia* », « *Alcor și Mona* sau *Steaua fără nume muzical* » etc.

Sînt consemnate de asemenea opinii asupra teatrului străin și a unor personalități, participări la reuniuni internaționale etc. Un index de opere, autori, artiști și personaje și cîteva fotografii reprezentative completează această carte deosebit de valoroasă pentru teoria și critica de teatru.

ANA MARIA POPESCU

Problèmes de la musique moderne.

Les Editions de Minuit (nouvelle édition), Paris, 1972, 196 p.

Cei doi cunoscuți esteticieni francezi își propun în această lucrare să discute la un mod mai mult sau mai puțin socratic, lăsând deci pe cititor să-și tragă singur concluziile în mai multe privințe, situația actuală a muzicii. În prefață se stabilesc coordonatele lucrării, se trece în revistă situația muzicii în raport cu timpul, subliniindu-se arbitrajul evoluției ei (poate la un mod puțin exagerat) și se schițează criza de azi a artei sunetelor, problemele și perspectivele ridicate de aceasta, așa cum le văd cei doi autori. Exemplele date în acest sens sînt puse în legătură cu distincția dintre modern și contemporan, arătîndu-se, de pildă, că Haendel sau Fauré sau Ravel n-ar fi fost moderni în timp ce Debussy și Beethoven ar fi fost moderni în raport cu epoca lor, lucru care nu ni se pare însă suficient de just argumentat. Subscriem însă la vederile potrivit cărora ar exista în epoca noastră muzicieni pseudo-moderni și aparent nonconformiști, care în fond sînt conformiștii cei mai elocvenți. Primul capitol, *Limbajul muzicianului*, caută să pună în discuție, întrucît anume este epuizat, sistemul tonal-temperat. Deși autorii caută să se ferească de aprecieri simpliste, cum le numesc chiar ei pe cele de tipul «melodismul era complet epuizat cînd a apărut tonalitatea» și altele de acest fel, totuși, după cum vom vedea în continuare, și unele dintre formulările lor pot provoca unele nedumeriri. Astfel, dacă putem fi de acord cu opinia că acea criză anunțată în prefață se datorește poate și unui «intelectualism abuziv», unei excesive teoretizări și sistematizări în dauna sensibilității și imaginației», ni se pare mai puțin fericită aprecierea că un curent ca neoclasicismul n-ar avea nici un merit și s-ar reduce numai la un «conformism caricatural». De asemenea, dacă este justă afirmația că «dezintoxicarea de romantism» pe care o invocă unii drept premisă majoră a dezvoltării muzicii și esteticii ei, în secolul nostru înseamnă într-adevăr «a pune căruța înaintea cailor» și că «stilul se stabilește numai într-un climat social-politic corespunzător», e mai puțin argumentată poziția după care compoziția la modul spontan n-ar mai putea exista. Prin argumente ca sublinierea faptului că și în trecut ar fi existat muzică «intelectualistă» (*Ars nova*, Rameau) și prin acela că hipercritica și revoluționismul artistic sînt în fond normale, nu avansăm deloc, în ultimă instanță, în sesizarea provenienței crizei pomenite. Analiza opoziției între tehnică și expresivitate, sublinierea faptului că marii maeștri ai trecutului se vor menține, chiar dacă stilul va fi altul, conflictul dintre conținut și o anumită carență a inspirației, mai ales la unii muzicieni «transformatori», sînt astăzi locuri comune. Autorii caută apoi să opună pe muzicianul cu vederi globale asupra ideilor muzicale (Mozart) aceluia care pleacă de la viziuni muzicale bazate pe structuri elementare împletindu-le cu elemente de formă (Bach, Beethoven), dar nici aceasta nu reprezintă o explicație în

plus la cele spuse anterior. Boris de Schloezer și M. Scriabine se ocupă în continuare pe larg de ceea ce reprezintă opera muzicală, de gîndirea compozitorului, de faptul că artistul trebuie totuși «să spună ceva» afectiv-rațional și că acest lucru, în pofida expresivității sale, nu se poate totuși «traduce» într-un sens literar; opinia autorilor este că nici opiniile compozitorilor înșiși (dovadă afirmațiile chiar ale unui Beethoven sau Stravinski) nu ne pot fi de folos în clarificarea a ceea ce este muzica, întrucît originea unei lucrări e una iar expresivitatea ei este altceva și depinde de o serie de factori, de raportul dintre doi subiecți diferiți; muzica însăși și cel ce o ascultă: «Muzica reușită în fond se autoexprimă», fiind un alt «limbaj» (paralimbaj) «cu sens imanent», fiind «sensée» dar nu «signifiante», pentru că «arhetipul tuturor artelor, semnificatul (signifié) transcende semnul (le signe)».

Toate acestea îi duc pe autori la binecunoscuta concluzie că muzica produce o emoție estetică specifică cu adaosul totuși că în ea sinceritatea nu ține de estetică (de pildă Mozart «întîmplător» a scris la sfîrșitul vieții *Requiemul*, dar ar fi putut scrie și un «Singpiel» dacă i s-ar fi comandat, deci aceasta nu ar fi ceva definitoriu pentru creația lui). În problema informației, muzica își inventează ea singură complet ceea ce transmite, iar în artă, spre deosebire de știință, «cîștigul» compensează «pierderea». În ce privește perceperea muzicii, dacă este necesar un acord minim între artist și public, totuși, după opinia autorilor, orice «program» al autorului privind o creație sau alta nu ar facilita de loc ci mai curînd ar falsifica înțelegerea formală a muzicii ca atare (opinie bineînțeles pasibilă și ea de amendări, după părerea noastră); această ultimă afirmație e susținută de impresia că textul muzical ar fi «neputincios» să furnizeze un acces la artist, întrucît deși «muzica e intim legată de viață» totuși, consideră autorii, «sensul ei e indicibil» (!).

După o serie de alte considerații privind faptul că artistul ar fi «tatăl» și «copilul» operei sale și că artistul nu creează «la cald» se face o confruntare nu tocmai grăitoare între Mozart și Schubert pentru a se deduce o inferioritate a ultimului, ca autor al liedului «Der Doppelgänger», față de primul ca autor al operei «Don Juan» (!). În încheierea capitolului se fac considerații asupra specificului artistului muzician, a relativei sale autonomii și asupra condiționării istorico-estetice a operei muzicale, pentru a se releva în mod contradictoriu că deși este un «subiectivism facil» să se creadă că o lucrare sau alta ar fi «expresia epocii sale», criza muzicii actuale s-ar datora totuși unei «crize de limbaj» (care în ultimă instanță este însă tot o asemenea expresie a epocii).

Capitolul al II-lea, *Universul sonor al muzicianului*, aduce în discuție problemele legate de opoziția între

partitură și execuție și raportul lor în cadrul același execuții, și se precizează că în muzică « nu forma e în devenire ci devenirea e cea care ia formă » dar rolul interpretului este în schimb asimilat cu cel al . . . dansatorului! Printre alte noțiuni autorii aduc apoi în discuție problema opoziției dintre timpul sideral și cosmic în teatru și timpul « închis » al muzicii, faptul că auditorul înțelegător este în fond un coexecutant, că întotdeauna discrepanța s-ar produce între « cultura veche și muzica nouă », că interpretarea muzicii ar fi sinonimă cu « raționalizarea » ei, că în ce privește cele trei mari noțiuni « sunetul, semnul și instrumentul » se întâmplă ca « unul să evolueze mai lent și să le frîneze pe toate » dar că totuși lucrurile se compensează prin faptul că deși schimbările sînt încete ele sînt ireversibile și prin aceasta provoacă discrepanțele istorice.

Autorii mai dezbate apoi probleme de notație și sunet cu discrepanțele acustice posibile, chestiuni de notații și durată, cu limitele acestora, aducînd apoi în fața cititorului și probleme legate de intensitate și timbru și socotind ca « necorespunzător » actualul sistem de notare a nuanțelor, întrucît este « verbal » și nu « muzical » (de ex. p, f, mf, accel., rinf.); în ce privește timbrul și limitele lui, se subliniază, avîndu-se în vedere instrumentele, dezechilibrul între structura « veche » a acestora și muzica « nouă »: autorii consideră că aceasta ar explica în foarte mare măsură « neînțelegerea », de către o parte însemnată a publicului, a muzicii moderne. Privitor la interpret, autorii sînt de părere că ruptura dintre autor și acesta s-ar datora unor cauze istorice întrucît romantismul ar fi sinonim, după dînsii, cu « virtuosismul » (!) în vreme ce modernii ar fi mult mai stricți.

Cauza principală a « crizei » ar fi rezultatul paradoxal al dezvoltării « splendide » a muzicii occidentale în urma căreia sistemul muzical rămînd în urmă, s-ar impune schimbări muzicale în conformitate cu schimbările tehnice. În susținerea părerii lor autorii aduc argumentul că evoluția și progresul în muzică nu coincid, progresul avînd după părerea lor un sens foarte limitat în muzică, « complexitatea » nepresupunînd numaidecît « un progres », întrucît « în artă se cîștigă dar se și pierde simultan ».

Capitolul al III-lea cu care se deschide partea a doua a cărții se ocupă de *Structuri, operații, funcții* și ia deci în considerație noțiunile muzicii: scara muzicală, fraza și elementele ei funcționale etc. Autorii își reafirmă aici punctul de vedere potrivit căruia geneza istorică nu explică structura lucrării și face deci necesară o « concepție dinamică a actului muzical » care să implice un studiu al « autostructurării muzicii prin ea însăși ». Mergînd mai departe, Boris de Schloezer și Marina Scriabine se ocupă de clasarea elementului muzical « în mod static » (adică luat ca atare) și « dinamic » (adică funcțional). În fond autorii, după părerea noastră, se ciocnesc aici de o serie de concepții dialectice în ce privește automișcarea și caracterul contradictoriu al mișcării, pe care le intuesc însă nu ajung să le formuleze explicit, emițînd de exemplu afirmații ca acelea că « muzica trebuie înțeleasă de sus

în jos nu de jos în sus » sau « forma explică materia și nu invers », ori « anatomia muzicii pornește de la fiziologia ei » întrucît « muzica se definește prin operații și funcții ».

Autorii trec apoi la clarificarea armoniei și ritmului, ca « noțiuni ce se folosesc și în alte domenii », spre deosebire de melodie, noțiune specific muzicală, deși e definită tocmai de celelalte două și formează împreună cu acestea « triplul aspect al unei realități muzicale unice ». Sunetele muzicale se prezintă ca atare numai în raport reciproc, prin condiționarea creată de cei patru parametri muzicali: înălțimea, intensitatea, durata și timbrul. În această privință autorii, cercetînd variația și structura lor, observă că există scări numai pentru înălțime și durată, iar pentru ceilalți parametri nu, deși ar fi cît se poate de necesare, mai ales, de pildă, pentru muzica serială. În ce privește ritmul, autorii arată că deși referitor la periodicitatea și structura sa componenta sa temporală este esențială, totuși tocmai componenta sa intensivă « dinamică » ar fi « mai importantă » întrucît ar sta la baza percepției sale psiho-fizice, adică la ritmizarea subiectivă »; în acest caz, deși subiectivismul auditorului poate juca și el un rol important, acesta nu trebuie totuși exagerat, întrucît în ultimă instanță perceperea psiho-fizică a ritmului este dată tocmai de efectul diferențelor de înălțime, de intensitate, de durată și de accentuare care creează așa-numita « alungire a ritmului », în special a timpilor tari, producînd deci « echivalențe și inversări de percepție », fenomene de « asimilare și de distincție ». Vine apoi o trecere în revistă a relației între ritm și calitățile fundamentale ale sunetului, relație care dă opoziția între schema ritmică și forma ritmică (ni s-ar părea mai precis aici termenul de formulă ritmică); autorii subliniază aici ceea ce ei numesc « acțiunea dinamogenică a ritmului », definind de pildă contrapunctul ca « interdependență strictă a tuturor elementelor » acestea de mai sus și făcînd contrapunerii între compozitori aparținînd unor epoci foarte depărtate între ele ca Stravinski, Messiaen, Prokofiev, Bartók pe de o parte și Wagner, Beethoven, Haendel, Bach și chiar J. des Près, pe de alta, revenind apoi la Debussy și Schönberg. Autorii găsesc în muzică prezența și a unor « structuri intensive » unde s-ar contrapune « succesiunea », « simultaneitatea », care însă în muzica tonală ar avea și o serie de « limite ». În continuare autorii mai fac unele considerații asupra « formelor înlănțuite » și asupra raportului între subiectiv și obiectiv, între discontinuitate și continuitate în ce privește ritmizarea. Următorul element tratat în lucrare este melodia, în care se dezbate aspectul obiectiv și subiectiv al noțiunii precum și dacă este sau nu justă afirmația cu privire la « lipsa de melodie a modernilor »; dar întrucît problema aceasta ridică și chestiunea a ceea ce se înțelege în fond prin melodie, autorii intră pe larg într-o dezbateră asupra a ceea ce este « cantabil » și « dansabil », a rolului pe care-l joacă scara frecvențelor muzicale în melodie, asupra rolului pe care l-a avut emanciparea și autonomia muzicii instrumentale de sub tutela muzicii vocale, ajungînd la concluzia, după noi justă, că în zilele noastre

« se impune o extindere a noțiunii de melodie » în conformitate cu noile realități muzicale. În încheierea capitolului, autorii dezbat problemele tonalității, ale monodiei și polifoniei, a notației ca transpunere « spațială » a muzicii și trag concluzia că muzica n-ar trebui deloc să fie considerată ca o « arhitectură în mișcare », deoarece atât impresia sonoră ca atare cât și evoluția de la polifonia medievală la contrapunct și apoi la armonie contrazic aceasta.

Capitolul al IV-lea, *Etapetele autonomiei* deține în concepția autorilor rolul de punct culminant. Aici Boris de Schloezer și Marina Scriabine caută să arate rolul imens pe care l-ar fi jucat și istoric și estetic școala vieneză de muzică atonală-dodecafonică (Schönberg, Berg, Webern). În consecință autorii se lansează într-o explicare entuziastă a principiilor acestei școli laudându-i « suplețea » și atacând pe adversarii, după părerea lor, fie « ignoranți », fie « de rea credință », ai orientării dodecafonice, întrucât aceasta « nu ar steriliza imaginația artistului » încorsetându-l în noi reguli, ci tocmai dimpotrivă. Analizând seriile și raportul lor, armonia și melodia seriale, raportul între simultaneitate și succesiune, autorii opinează că totuși « disonanța ca atare nu s-a schimbat », de asemenea nici efectul ei asupra auditorului, ci « s-a schimbat doar convenția asupra ei », lucru care în ultimă instanță a făcut ca « dodecafonia să devină și o etapă decisivă de eliberare în cadrul evoluției muzicii » de sub imperiul tonalității. Autorii se ocupă apoi de faptul că totuși, în vreme ce tonalitatea era determinată de o bipolaritate tonică-dominantă, dodecafonia prin restructurarea ei nu mai are această determinare, ceea ce a făcut necesar ca în lucrările serialiștilor ulterioari să se revină la un principiu al « repetării », dar nu în sensul pe care-l repudia Schönberg ci într-unul mai larg, cerut de lipsa unei unități funcționale de tipul cadenței tonale; însă chestiunea, observă autorii, a fost rezolvată în chip diferit de diverși compozitori, creîndu-se un « polimorfism » al expresiei muzicale, în parte generat și de ambiguitatea serialismului, a cărui gândire teoretică s-ar afla acum în urmă față de realizările sale creatoare. În orice caz, consideră autorii, atât în muzica tonală cât și în cea atonală, scara, respectiv seria, au funcție limitativă și se sprijină pe universalitatea principiului variațional, intrînd astfel într-un fel de conflict cu noile mijloace tehnice, conflict sporit și de autodisciplină încă mai limitativă a compozitorilor înșiși.

O altă problemă dezbătută de autori aici este cea a diferențierii între « a compune » și « a organiza » apărute în muzica serială, arătîndu-se că așa-zisa « extensiune a seriei » nu ar afecta « seria generalizată », dar că totuși s-ar crea serioase chestiuni de cercetat în ce privește « problema libertății » aici a compozitorului întrucît nu se poate nega că totuși există în prezent « un divorț între muzica serială și percepția ei »; autorii sub-scriu aici la punctul de vedere al adversarilor serialismului că « nu se poate asculta muzică serială prin referirea la serie » dar precizează imediat că apreciază ca falsă concluzia trasă de aici că « aceasta ar ruina opera lui Schönberg » întrucît totul ar

deriva din « preorientarea tonalului »... iar serialismul « nu poate satisface (evident!) pentru auditor cerința indicării unui drum tonal ». Elogiînd mai departe « direcția și coerența » serialismului, autorii observă totuși că muzica modernă « este statică » și că, în melodismul serial, supraabundența utilizării diverselor înălțimi și variațiuni impune tocmai ea, în ultimă instanță, paradoxal, « ascetismul » acestei muzici.

Ultimul capitol, al V-lea, *Paradoxurile libertății*, este consacrat muzicii electronice, căreia de asemenea i se aduc mari elogii, însă ceva mai nuanțate. După ce se arată că datorită aparatelor electroacustice în muzica electronică « compoziția și execuția coincid » devenind astfel un act unic, irepetabil, ca actul de creație din artele plastice, și că muzica concretă ar fi numai un caz particular al celei electronice, autorii, în continuare, adîncesc notația electronică și empirismul legat de ea, revin asupra caracterului de unicitate al execuției și remarcă rezistența auditorului, datorat după dinșii atât formației în spirit tonal a publicului cât și esoterismului tot mai accentuat al acestei muzici. Felul cum va evolua această muzică depinde de autori și de felul rezolvării « opoziției între muzica interpretabilă și cea electronică... prima fiind o muzică cu sunete iar a doua fiind alcătuită din sunete cu muzică » (!), deci o « proprietate personală a compozitorului ». Este demn de remarcat, în continuare, că în ce privește fuziunea « acord-timbru » pe care ar fi realizat-o muzica electronică, autorii îl citează ca « precursor » al ei în această privință pe eminentul compozitor rus Skriabin (între altele, cumnat al lui Boris de Schloezer și tată al Marinei Scriabine), deși poate și în alte privințe acest rol de precursor al său ar fi fost încă și mai important de subliniat. Autorii îi mai socotesc de asemenea printre precursorii muzicii electronice dar fără alte precizări și pe Debussy, Bartók, Messiaen, Varèse. Considerațiile care urmează privind prezentul care ar fi « în expansiune », deci « extatic » (!) și unde se mai vorbește despre « magia » muzicii, mai ales a celei electronice, a cărei eficacitate ar putea fi stimulată mai ales de așa-numita « muzică permanentă » nu ni se par însă, dată fiind insuficiența lor argumentare și dezvoltare în cadrul cărții, a fi prea clare sau lipsite de un caracter foarte discutabil în ultimă instanță. Referitor la funcția interpretului și la rolul mașinii, prima fiind numai « acustică » (legîndu-se numai de muzica tonală) iar al doilea fiind chiar « acustic-dinamic » (în cadrul muzicii electronice) autorii pledează pentru o eventuală reunire a celor două modalități arătînd că electroacusticienii scriu și muzică pentru pian, orchestră și voci. Autorii mai consideră și că nuanțele și notele trebuie modificate în ce privește scrierea lor potrivit noilor exigențe generate de muzica electronică și se pronunță pentru « umaniizarea aparatelor » întrucît s-ar fi ajuns, după cum ar reieși din analiza lucrărilor lui Boulez sau Stockhausen, totuși la o « libertate-închisoare » (!) a artistului, care implică deci « necesitatea compromisului și a căutării ». În postfață autorii se apără de acuzația ce s-ar putea aduce nesublinierii rolului

atît de important în muzica contemporană al unui Debussy sau mai ales al lui Stravinski, arătînd că au avut în vedere numai acele orientări contemporane care au ieșit din sfera unei singure individualități creatoare și care au pus cel mai acut problema raportului dintre compozitor și auditor. Vienezii serialiști ar fi fost, după autori, pionierii « evenimentului crucial » prin opera lor în muzica contemporană. În final remarcîndu-se că noii compozitori fac muzică apelînd și la discipline extra-muzicale, autorii lasă deschisă problema evoluției viitoare a muzicii, dacă ea se va produce pe calea unei mai adînci prospectări a noilor orizonturi, sau dacă, dimpotrivă, se vor căuta cu totul alte căi; autorii mai consideră că s-ar putea produce și o « relaxare » pentru dezvoltarea celor deja obținute, « ca în cazul sec. al XVIII-lea, înainte de sec. al XIX-lea, cînd deja a luat ființă, cu Beethoven, criza care a izbucnit în plină lumină încă de la începutul sec. al XX-lea » (!). Totuși autorii pun în gardă pe cititor împotriva supraestimării unei astfel de afirmații arătînd că situația de azi este diferită de cea din secolul al XVIII-lea, întrucît ar fi « totalmente revoluționară în muzică » și că ar putea duce la modificarea esențială « a statutului ei și a funcțiilor ei în societate », eventualitate care ar trebui luată în considerație « chiar de pe acum ».

Din cele de mai sus credem că rezultă, în pofida unor lucruri discutabile, importanța deosebită a

problemelor tratate de cei doi muzicologi francezi în lucrarea lor. Chiar dacă este oarecum neașteptată incursiunea din primele trei capitole în domeniul noțiunilor de bază ale muzicii pentru a se ajunge apoi printr-un salt mai puțin pregătit la problemele serialismului și electronismului, totuși analiza comportă multe momente meritorii. Punctul cel mai nevrălgic al cărții ni se pare a fi cel indicat fugăr în postfață de înșiși autorii ei: supraestimarea importanței acestor două curente și trecerea oarecum sub tăcere a altora, care au produs fenomene în ultimă instanță tot atît de importante pentru muzica secolului nostru (putem menționa aici că un asemenea punct de vedere subiectivist și deci părtinitor în favoarea vienezilor și electroniștilor l-a făcut pe Boris de Schloezer, de exemplu, ca pe lîngă caracterizarea nejustă din carte a neoclasicismului drept « conformism caricatural » să aibă rezerve nejustificate, provocate din neînțelegere, și față de unele aspecte ale capodoperei enesciene *Oedip*, cîndva, la premiera ei de la Paris). Dincolo însă de toate aceste obiecții și de cele schițate anterior în prezentarea cărții, constatăm că lucrarea lui Boris de Schloezer și Marina Scriabine se circumscrie prin importanța contribuțiilor aduse și prin mulțimea chestiunilor dezbătute printre realizările de seamă din muzicologia de peste hotare a timpului nostru.

M. MIHAILOV

Skriabin

Traducere de Ion Efremov. Editura Muzicală, București, 1972, 150 p. + 8 pl.

Creația lui Alexandr Nicolaevici Skriabin a suscitat cele mai diverse comentarii. Într-adevăr muzicianul a cărui viață s-a desfășurat numai pe parcursul a 43 de ani și jumătate (1871—1915) a avut o evoluție din cele mai neașteptate, debutînd ca epigon de talent al lui Chopin și sfîrșind printr-o creație profund originală, foarte modernă chiar și astăzi și făcînd figură de precursor genial al unora din curentele cele mai de ultimă oră ale timpului nostru. M. Mihailov este un cronicar inteligent și pune din nou problema reconsiderării, într-un fel, a creației marelui compozitor. Într-o perioadă încă destul de recentă un istoric al muzicii de talia lui Keldîș, de pildă, lua în considerație numai lucrările romantice de tinerețe, într-adevăr nelipsite de merite, ale compozitorului, dar trata la modul fugăr și de o manieră în nici un caz pozitivă creațiile sale de maturitate, adînc inovatoare și se lega mai cu seamă nu atît de valoarea lor cît de o serie de concepții filozofice extramuzicale nelipsite de unele confuzii ale artistului (cazul nu e singular — și la Wagner mai avem o astfel de situație, de exemplu). M. Mihailov arată în mod just că în primul rînd importă meritele deosebite ale compozitorului Skriabin, deoarece prin acestea a rămas

el în fond în istoria culturii ruse și universale; în carte se arată și se subliniază în mod just că Skriabin muzicianul e în orice caz superior lui Skriabin gînditorul. Urmărind viața în general lipsită de răsturnări spectaculoase a lui Skriabin, format de muzicieni eminenți ca Zverev, Safonov și Taneev și avînd printre colegii săi pe Rahmaninov și Kusevițki, M. Mihailov urmărește pătrunzător și inteligent afirmarea componistică a lui Skriabin și succesele sale de pianist de mare valoare, pînă la fatala îmbolnăvire de antrax care avea să-l răpună în floarea vîrstei. Creația, deși în general competent și just analizată, se mai resimte totuși de unele aprecieri și de o manieră de tratare învechite. Astfel, în timp ce primele *Preludii*, *Studii*, *Impromptu-uri* și primele patru *Sonate* precum și *Concertul pentru pian* scrise la modul romantic se bucură de analize ample, ultimele șase *Sonate* pentru pian, creațiile cele mai de seamă ale maturității lui Skriabin în care el ajunsese la noi modalități de expresie, sînt ceva mai palid prezentate, mai laconic, cînd nu sînt chiar omise de tot (cazul *Sonatelor* nr. 6 și 8). Cu toate acestea M. Mihailov dovedește o frumoasă cunoaștere și abordare a unora din creațiile tîrzii ale lui Skriabin, ca de exemplu faimoasa *Sim-*

fonie a III-a « Poemul divin », arătînd că în lucrare, în pofida titlului, nu este vorba de nici un fel de accent mistic, ca *Poemul extazului*, *Prometeu — Poemul focului* pentru pian și orchestră și *Poemul « Spre flacără »*. De asemenea nu putem să nu relevăm și faptul că autorul cărții arată just și felul cum anticipa Skriabin prin asocierea, de pildă, la execuția *Poemului focului*, a unor mijloace extra-muzicale (proiecția unor culori diferite în sală pentru

sublinierea atmosferei lucrării) sau prin preconizarea altor modalități de exprimare sonoră o serie de realizări abia mai târziu devenite posibile în urma dezvoltării tehnicii. Un catalog binevenit al principalelor opere ale lui Skriabin întregeste foarte nimerit această relativ restrînsă dar meritorie lucrare.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

LIVIU COMES

Melodica palestriniană

Editura Muzicală, București, 1971, 259 p., 224 ex. muz.

Muzica lui Palestrina a fost uitată după moartea sa timp de două secole și apoi readusă în interesul muzicienilor, dar, din păcate, numai ca material didactic pentru predarea meșteșugului polifonic, fără a se ține seama de coordonatele artistice ale stilului (metoda lui Fux). Aceasta este ideea cu care compozitorul Liviu Comes își începe lucrarea, încadrînd (în primul capitol) muzica palestriniană în contextul cercetărilor muzicologice, trecînd de la Fux la lucrările lui Baini și Winterfeld (în secolul al XIX-lea), și ajungînd la întreaga pleiadă de muzicologi ce s-au ocupat de această problemă în secolul nostru. Lucrările acestora sînt categorisite în: lucrări de ansamblu, lucrări cuprinzînd diverse aspecte stilistice și tratate de tehnică contrapunctică; o mențiune specială este făcută asupra lucrării *Der Palestrinastil und die Dissonanz* a lui Knud Jeppesen, ce aduce contribuții esențiale la definirea stilului. Considerată drept clasică pentru stilul vocal polifonic, creația palestriniană are un conținut religios conform uzanțelor vremii în care a trăit compozitorul. În felul acesta capitolul prezintă un mare interes pentru muzicologie.

Începînd conținutul propriu-zis al cărții cu « locul melodiei în coordonatele stilistice », autorul ne prezintă o interesantă trecere în revistă a stilurilor muzicale axîndu-se pe cei doi factori binecunoscuți în structura muzicală: factorul vertical-armonic și cel orizontal-melodic. Aceasta ne ajută să înțelegem mai bine orizontalitatea țesăturii polifonice palestriniene, ce preponderază în comparație cu verticalitatea (totuși prezentă).

Cu capitolele III, IV, V și VI, în care autorul tratează: « Izvoarele melodiei palestriniene », « Cadrul modal », « Intervalele melodice » și « Durata sunetelor » se intră în conținutul specific al unui tratat de specialitate, în care se acordă o atenție deosebită laturii didactice. Linia melodică palestriniană își are rădăcinile adînc înfipte în arta cîntului gregorian, făcînd mențiunea că înseși melodiile compuse și nu extrase din acest vechi fond prezintă în cele mai mici detalii specificul monodiei gregoriene. Față de aceasta autorul se oprește asupra caracteristicilor cîntului gregorian — formule melodice,

stiluri de interpretare — arătînd apoi modul cum este acesta folosit în creația palestriniană (menținerea sau nu a cantus firmus-ului, tehnica imitativă, intrările succesive). Autorul menționează de asemenea cele cîteva misse cu material tematic profan, asimilat însă de cel religios.

« Cadrul modal » este prezentat evolutiv de la modurile antice grecești, trecînd prin cele medievale și ajungînd la reducerea în eolic și ionic (minor și major), deci la viitorul concept al tonalității. Aci autorul găsește locul potrivit pentru considerații de ordin armonic, în speță punînd în discuție relațiile autentice și plagale. Făcînd spre exemplu o comparație între *Stabat mater* de Palestrina și *Sonata pentru pian K.V. 284* de Mozart, reiese clar preponderența relațiilor plagale la primul și a celor autentice la al doilea, excepție făcînd la Palestrina cadențele unde prezența sensibilei ne conduce spre relații tonale. Cadențele interioare pe diferite sunete în motetele palestriniene ne duc la concluzia colorării lucrării și nu a unui plan tonal organizat.

În ceea ce privește « Intervalele melodice », autorul ne prezintă un tabel de indicații și restricții, foarte utile pentru deprinderea stilului cum ar fi: salturile și rezolvarea lor, combinarea mersului treptat cu a salturilor și legătura dintre acestea și durate. Făcînd și aici apel la exemple din muzica post palestriniană, autorul ne redă o imagine clară a stilului.

Strîns legată de capitolul anterior apare « Durata sunetelor ». Acest capitol are meritul de a reconsidera ortografia originală a muzicii palestriniene, lucru ce conturează mai clar stilul, decît transcripțiile moderne cu care sîntem obișnuiți. Indicațiile și restricțiile în această privință sînt legate atît de combinarea duratelor între ele cît și de legătura acestora cu grafica arcului melodic și cu ritmica versului.

Capitolul VII, « Organizarea ritmică », tratează ritmul liber și metric al muzicii palestriniene, autorul ajungînd la afirmarea unei poliritmii și a ritmurilor complementare. Studiul acestor elemente este interesant atît pentru speculațiile muzicologice cît și pentru compozitori, ca metodă de lucru. Îl consi-

derăm de asemenea important și pentru faptul că, abordind această metodă de lucru, putem studia poliritmiile muzicii populare românești, ce prezintă asemănări reale în ceea ce privește caracteristicile de bază.

În capitolul « Aspectul morfologic », autorul se ocupă de legătura textului cu linia melodică. Sînt expuse regulile de bază ale acestei probleme, ajungînd apoi la succesiunea frazelor textului în procesul de construire a unui motet. Într-o asemenea arhitectură, ne arată autorul, există două principii muzicale de bază: principiul succesiunii părților componente și, rezultînd din acesta, cel al varietății acestor părți. Principiul repetabilității nu există aici (ca în clasicism sau romantism), fiecare parte de motet avînd o idee muzicală proprie sau derivată din părțile anterioare, dar niciodată aceeași. Totuși textul la Palestrina este același la toate vocile (în comparație cu alți autori ce aduc și mai multe limbi concomitent).

În capitolul IX, « Configurația generală a melodiei palestriniene », autorul reia problema arcului melodic aprofundînd-o sub aspectul « conturului melodic » și a « configurației ritmice ». Este interesantă, în special pentru muzicologi, clasificarea melodiei în cele șase tipuri ale lui Keller, avînd la bază trei elemente (și combinațiile lor): melodic, ritmic și armonic. Conturul melodic vocal și diatonic al muzicii palestriniene este descris în toate variantele sale grafice, fiind comparat cu conturul melodic la Bach și Beethoven. Configurația ritmică apare în legătură cu conturul melodic și cu accentele versificației. Concluzia ce o impune autorul asupra arcului palestrinian este legată de doi factori: intervalic și ritmic.

Capitolul următor apare ca o rezultată a celor arătate. Analizarea arcului melodic palestrinian se extinde și la suprapunerea mai multor arcuri melodice. Prezentînd imaginea grafică a unei suprapuneri specifice polifoniei palestriniene, autorul evidențiază asimetria mișcării vocilor. Mai sînt puse aici în discuție noțiuni ca disonanță — consonanță, disonanțe melodic-ornamentale și expresive. Acestea își vor găsi explicarea pe larg în capitolul următor, intitulat « Formule melodice ». În cele trei subcapitole sînt explicate notele de pasaj, de schimb, cambiatele, anticipațiile — în primul sub-

capitol — și sincopetele și formulele complexe — în celelalte două. Acest capitol prezintă, paradoxal pentru regulile stricte ce sînt afirmate, latura de adevărată creație, în care rezidă miezul măiestriei componistice a lui Palestrina, și care conține elementele de esență pentru stilul respectiv. Considerăm că în această parte contribuția personală a lui Liviu Comes este extrem de valoroasă și plină de interes în deschiderea de noi căi de cercetare asupra acestui domeniu. De asemenea prezintă puneri de probleme pentru laboratorul compozitorilor.

Foarte important este și ultimul capitol pe care autorul îl intitulează în mod sugestiv « Structura în mozaic » a polifoniei palestriniene. Este vorba de un principiu de organizare, prezent în întreaga creație a lui Palestrina, principiu ce se desfășoară atît pe orizontală cît și pe verticală.

O particulă — formată din cîteva durate grupate în jurul unui accent — este așezată asimetric față de cele imediat următoare pe plan orizontal și vertical. Această asimetrie provine din diferența de dimensiuni a particulelor și, mai ales, din tendința de nesecvențare a liniei melodice, tendință ce duce la o mare diversitate de particule. Acesta este principiul de formare al așa-numitului mozaic, aplicat în microstructură. În macrostructură se consideră a fi particulă partea cuprinsă între două cadențe. În acest fel diversitatea cadențărilor duce la o structură complexă.

Toate aceste probleme pe care profesorul Comes le dezbate în lucrarea de față atestă că pentru un compozitor modern este extrem de folositoare o experiență în domeniul muzicii palestriniene avînd ca ghid metoda de investigare prezentată în această lucrare.

Cartea *Melodica palestriniană*, premiată de Uniunea Compozitorilor, prezintă și un mare interes muzicologic datorită bibliografiei deosebit de cuprinzătoare consultate, datorită organizării concepției de evoluție a prezentării faptelor, și, bineînțeles, datorită contribuțiilor personale incontestabile ce dau o tentă cu totul originală lucrării în contextul muzicologiei actuale românești și universale.

ĂSTRID TUȚESCU

D. I. SUCHIANU și CONSTANTIN POPESCU,

Filme de nouitate,

București, Editura Meridiane, 1972, 301 p. + il.

Originală atît în conținut cît și în forma de prezentare, cartea lui D. I. Suchianu și Constantin Popescu (primul volum doar dintr-un ciclu proiectat inițial la proporții mai ample) se adresează cu precădere publicului larg, acelor spectatori nespecialiști, pe care cei doi semnatari îi consideră drept adevărați « coautori »

ai spectacolului cinematografic. « La film, mai mult decît la romane sau piese de teatru, aportul de coautor al spectatorului este foarte mare. Spectatorul proiectează pe ecranul minții sale o a doua poveste, izvorită direct din faptele petrecute în film (...) Cartea noastră este povestea poveștilor povestite în gînd de spectator — imagini, judecăți,

comparații, asociații de idei, implicații declanșate de cele văzute pe ecran, de acele scene-cheie care sînt comprimate de frumusețe și adevăr». Aceste idei directoare ale unui crez estetic răspicat formulat revin mereu în toate paragrafele alcătuite de D. I. Suchianu, paragrafe care compun partea de analiză critică a filmelor redescoperite în arhivele memoriei. La rîndul său, Constantin Popescu întrece judecios și totodată armonios, considerațiile făcute de către decanul criticilor români de cinema prin « dosare », ce cuprind nu numai utile extrase din presă, dublate întotdeauna de filmografii, ci și interesante aprecieri personale asupra unora dintre « filmele de neuitat ».

Organizată pe capitole, după criterii destul de subiective (« filmul de război », « filmul istoric », « filmul și muzica », « desenul animat », dar și « filmul și gluma » sau « filmul fără inserturi »), selecția peliculelor, deși anunțată a nu fi decît « produsul unei simple limitări tipografice » (« filmele bune pe care nu le tratăm încă sînt exact tot atît de valoroase ca și cele din prezentul volum », ne asigură autorii) demonstrează însă o opțiune clară pentru un anume tip de structură cinematografică. În speță, acela bazat pe o narativitate impecabilă, indiferent de specificul mijloacelor regizorale chemate să o afirme și sesizabilă în filme profund deosebite ca stil și ca mesaj, precum *Ultimul dintre oameni* de F. W. Murnau, *Nibelungii* de Fritz Lang, *Crucișătorul Potemkin* de Serghei Eisenstein, *Infidelele* de Mario Monicelli, *Două inimi într-un vals* de Geza von Bolvary sau *Pace noului venit* de Alov și Naumov, dar destul de asemănătoare din punct de vedere al perfecțiunii « story »-ului și al posibilităților de a declanșa cu ajutorul « unităților de frumusețe » « povestea-bis » din mintea și din gândurile spectatorilor.

De aceea nu este deloc întîmplător că atenția autorilor nu s-a îndreptat niciodată către producții ale unor cineaști ca Antonioni, Bergman, Alain Resnais sau Godard, oarecum mai puțin maleabile și mai puțin aderente la teoria celor cinci-zece « momente explozive de adevăr și de emoție »,

suficiente după părerea semnatărilor cărții pentru a conferi unui film un calificativ situat între foarte bun și capodoperă.

Evident și firesc nu toate peliculele recenzate s-au bucurat de o apreciere egală. Valoarea lor artistică intrinsecă nu este aceeași și nici vibrația și afectivitatea celor doi și în special a lui D. I. Suchianu față de un film sau un altul nu au fost la fel. (Pe drept cuvînt, Charles Ford aflînd de cuprinsul acestei neobișnute lucrări a considerat-o drept o încercare de « antologie afectivă »). În contextul unor « povești-bis », pe alocuri deosebit de subtile și cu largi implicații în psihologia personajelor și în sociologia epocii istorice (a se vedea, de pildă, analizele făcute la *Iluzia cea mare* de Jean Renoir, *Marile manevre* de René Clair, *Regina Christina* de Ruben Mamulian), D. I. Suchianu « teoretizează » elegant, fără urmă de pedanterie însă, într-un stil colorat și totodată extrem de simplu, de nesofisticat. Sînt expuse astfel parcă « în zbor » prețioase considerații estetice asupra superiorității filmului alb-negru față de cel color (*Regina Christina*), asupra posibilității de suprapunere dintre « scenele de temă » și « scenele de subiect » (*Crucișătorul Potemkin*) sau asupra conținutului real al filmului sonor. (« De la Lumière și pînă azi toate filmele au conținut sunete, zgomote, muzică și cuvinte. Nu există și n-a existat niciodată film insonor. Numai că de la epocă la epocă, organizarea acestor elemente găsește moduri de folosire noi », *Nibelungii*, p. 220).

Incursiuni ample în istoria culturii, în biografiile unor regizori, unor actori, sau unor personalități din diferite domenii de activitate umană, totul dublat în permanență de o profundă cunoaștere a cinematografiilor tuturor țărilor din care provin filmele analizate, fac din opusul lui D. I. Suchianu și Constantin Popescu un adevărat « moment » în evoluția încă atît de săracă a cărții românești de film și totodată un îndreptar prețios atît pentru cineaștii dornici de a afla puncte de vedere noi despre unele filme vechi cît, mai ales, pentru cinefilii de toate categoriile și preocupările.

RADU COSAȘU,

Viața în filmele de cinema,

București, Editura Meridiane, 1972, 173 p. + il.

Străbătută de la un capăt la celălalt de o nestăvilită pasiune față de film ca operă de artă în continuă devenire, de o incandescentă frenezie a cunoașterii umanului în cele mai diverse ipostaze ale sale, cartea lui Radu Cosașu se parcurge cu interesul acordat lecturilor cu adevărat captivante. Unele dintre articolele, eseurile și comentariile grupate de autor în cinci capitole cu titulaturi de o foarte gazetărească coloratură (*Strada*, *Tristeți de cinematecă*, *Ziarele și contraziarele*, *Printre oamenii mei*, *Filmele*

zilei) le-am mai întîlnit cîndva risipite în ziare și reviste. În atare condiții s-ar fi putut întîmpla (ceea ce de altfel se și petrece de multe ori cu anumite volume alcătuite cu precădere din materiale publicate anterior) ca interesul cititorului avizat să fie considerabil diminuat, datorită absenței elementului surpriză.

Nu acesta este însă cazul cu *Viața în filmele de cinema*, culegere ce-i lasă spectatorului îndrăgostit de arta a șaptea o permanentă impresie a descoperirii

unor lucruri noi și neobișnuite, ce fuseseră parcă pînă atunci zăgăzuite într-un colț al conștiinței sale cinefile. Fie că face subtile considerații asupra cotidianului (cinematografic sau nu) ca în succulentele *Jan Moro și verișoara din Cîmpina*, *La Tic-Tac după cîteva filme frumoase*, *Rochia și filmul* etc., fie că se oprește asupra unor personalități marcante ale domeniului abordat, cărora le scrutează cu fervoare universul spiritual (paragrafele dedicate lui Luchino Visconti, Grigori Ciuhrai, Alfred Hitchcock, Jean Paul Belmondo, Eugen Schileru), fie că deslușește frumuseți inedite în filme cunoscute și recunoscute (*Nanuk*, *documentarul*, *Casablanca*, *Asul de pică*), Radu Cosașu își concentrează tot timpul atenția asupra investigării multiplelor direcții și sensuri conținute în complicatele raporturi dintre film și viață. Pe autor nimeni și nimic din realitatea înconjurătoare nu par a-l lăsa indiferent. Nici fotbalul, nici filmele de miercuri seara de la Televiziune, nici și mai fascinantele filme-spectacol oferite zi cu zi de actori reprezentînd critica de specialitate. Nu o dată, cîte o undă de malițiozitate nedisimulată răzbate printre rînduri remarcabile ca finețe analitică: « Spectacolul criticii de film e un film. Cu personaje. Cu scenariu. Cu regie. Fiecare

critic de cinema, și nu numai în strălătățuri, e o personalitate sau vrea să fie o personalitate și devine un personaj (diferență de cîteva silabe...) ».

Stilul atît de personal al autorului, de o transfigurată oralitate, contribuie decisiv la transmiterea ideilor și observațiilor sale, întotdeauna percutante, dar niciodată inutil docte, deși printre cei chemați să-i susțină sau să-i contrazică afirmațiile, se numără nume ilustre ale culturii în general și ale teoriei filmului în special, de la Shakespeare și Gogol la Bėjart, de la Malraux și Tudor Vianu la Gilbert Cohen Séat.

Aproape fiecare dintre articolele lui Cosașu și nu numai cele declarate de el însuși ca atare sînt, în fond, niște microscenarii cu toate datele necesare genului, după lectura cărora cititorul consumator asiduu de filme poate turna oricînd « filmul din capul său ». Dar dacă filmele posibile îl interesează pe autor, cele deja existente îl captivează pur și simplu, în măsura în care-i oferă imagini consolidate din punct de vedere estetic și, în același timp, conforme cu atitudinea sa politică angajată față de marile evenimente ale contemporaneității.

OLTEEA VASILESCU

T E A T R U

PAUL ANGHEL, *Teatru*, București, Ed. Eminescu, 1972, 198 p.

ILEANA BERLOGEA, *Agatha Bârsescu*, București, Ed. Meridiane, 1972, 250 p.

HEINRICH BRAULICH, *Max Reinhardt* — *Teatru între vis și realitate*, traducere și postfață de Margareta Andreescu, București, Ed. Meridiane, 1972, 240 p. + il.

MIHAIL DAVIDOGLU, *Teatru. Neamul Arjoca*, București, Ed. Eminescu, 1972, 274 p.

HORIA DELEANU, *Dileme și pseudodileme teatrale*, București, Ed. Eminescu, 1972, 294 p.

HORIA DELEANU, *Teatru — antiteatru — teatru*, București, Ed. Cartea românească, 1972, 174 p. + il.

VICTOR EFTIMIU, *Opere*, vol. IV (Teatru), București, Ed. Minerva, 1972, 486 p.

MIHAIL EMINESCU, *Scrieri de critică teatrală*, Studiu introductiv și note de Ion V. Boeriu, Cluj, Ed. Dacia, 1972, 198 p.

JOHN GASSNER, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, București, Ed. Meridiane, 1972, 272 p. + il.

AL. MIRODAN, *Piese de teatru*, 2 vol., București, Ed. Eminescu, 1972, 343 p. + 356 p.

MIHAIL NADIN, *A trăi arta. Elemente de meta-estetică*, București, Ed. Eminescu, 1972, 324 p.

MARIAN POPA, *Camil Petrescu*, București, Ed. Albatros, 1972, 246 p. + il.

Pagini din istoria gândirii teatrale românești, texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean, București, Ed. Meridiane, 1972, 290 p.

SANDINA STAN, *Arta vorbirii scenice*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1972, 216 p.

DAN TĂRCHILĂ, *Teatru*, București, Ed. Cartea Românească, 1972, 144 p.

MIHAIL VASILIU, *Istoria teatrului românesc*, București, Ed. Albatros, 1972, 200 p.

V. VOICULESCU, *Teatru*, Ediție îngrijită și prefață de M. Tomescu și I. Voiculescu, Cluj, Ed. Dacia, 1972, 400 p.

M. C.

M U Z I C Ă

LUCIO D'AMBRA, *Viva Verdi*. Traducere de Mihai Ionescu. București, Editura Muzicală, 1972, 193 p.

ADA BRUMARU, *Vîrstele Euterpei. Clasicismul*. București, Editura Muzicală, 1972, 199 p.

LADISLAU FÜREDI, *Lehar*. București, Editura Muzicală, 1972, 167 p. + il. + catalogul creației + bibl.

THOMAS MANN, *Pătimirile și măreția maeștrilor*. Traducere de Iosefina și Camil Baltazar. Prefață de Valeriu Râpeanu. București, Editura Muzicală, 1972, 261 p.

M. MIHAILOV, *Skriabin*. Traducere de Ion Efremov. București, Editura Muzicală, 1972, 144 p. + il. + catalogul principalelor lucrări.

MIHAIL MOROIANU, *Anton Bruckner*. București, Editura Muzicală, 1972, 384 p. + il. + ex. muz. + cronologie + catalogul creației + bibl.

ROBERT SCHUMANN, *Din cronicile davidienilor*. Traducere de Eugenia Ionescu și Ruxandra Bolintineanu. Cuvînt înainte de Herbert Schulze. București, Editura Muzicală, 1972, 311 p.

B. C.

- RADU COSAȘU, *Viața în filmele de cinema*. București, Ed. Meridiane, 1972, 173 p.
- BERNARD EISENSCHITZ, *Humphrey Bogart*. Traducere de Ileana Vasilescu Someșan, București, Ed. Meridiane, 1972, 301 p. + il.
- CHARLES FORD, *Istoria Hollywoodului*. Traducere de Ion Cantacuzino, București, Ed. Meridiane, 1972, 230 p. + il.
- ȘTEFAN OPREA, *Statui de celuloid*, Iași, Ed. Junimea, 1972, 194 p. + il.
- DAVID ROBINSON, *Buster Keaton*, în românește de Sanda Diaconescu, București, Ed. Meridiane, 1972, 201 p. + il.

- D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Filme de neuitat*, București, 1972, Ed. Meridiane, 301 p. + il.
- * * *Greta Garbo* (volum colectiv alcătuit din « Într-o seară, Greta Garbo » de François Mauriac, « Greta Garbo, vedeta solitară » de Fritiof Billquist — în românește de Domnița Munteanu — și « Greta Garbo, star contestatar » de Ecaterina Oproiu), București, Ed. Meridiane, 1972, 237 p. + il.
- * * *Bibliografie internațională Cinema 1971*, redactor Cristina Corciovescu, București, A.N.F., 1972, 148 p.
- * * *Anul cinematografic 1971*, redactor Isabela Cionis, București, A.N.F., 1972, 150 p.

O. V.

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948 – 1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- . * . *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
 - . * . *Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei; vol. II, 1972, 305 p., 48 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- . * . *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, *1848—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.
 - . * . *Contribuții la istoria cinematografei în România. 1896—1948*, 1971, 239 p., 19,50 lei.
 - . * . *George Enescu, Monografie*, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei.
 - . * . *Țara Birsei*, I, 1972, 475 p., 52 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII – REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE – IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
– SÉRIE BEAUX-ARTS
– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 20, NR. 1, P. 1 – 106, BUCUREȘTI, 1973

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ” București

