

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE
ISTORIA
ARTEI

Seria
teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 30
1983

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

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

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

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

Secretar științific de redacție: LUCIA ALEXANDRESCU

Secretar de redacție: COLETTE GHIMPEȚEANU

•

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie (Études et Recherches d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT—IMPORT PRESĂ PO BOX 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod R—79517, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei, pe adresa: Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, București, R—71101, c.p. 22—129, sector I.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 30

1983

S U M A R

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC VECHI

MIRCEA POPA,	«Jocuri de teatru» și compoziții dramatice originale reprezentate în secolele XVI—XVIII în Transilvania	3
LUCIAN DRIMBA,	« <i>Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa</i> » [1777—1780], cea mai veche comedie românească	13
IOANA EM. PETRESCU,	Primele comedii originale manuscrise de la începutul secolului al XIX-lea — «modele literare» ale vremii	25
MEDEEA IONESCU,	Clădiri și săli de teatru în vechi centre culturale românești: Arad, Oravița, București, Iași (I)	39

STUDII DE TEATRU, MUZICĂ ȘI CINEMATOGRAFIE

SIMION ALTERESCU,	Teatrul românesc din primele decenii ale secolului al XX-lea și inovarea artei scenice	46
GHEORGHE FIRCA,	Analiza muzicală din perspectiva sistematicii	56
MANUELA CERNAT,	Adevăr și ficțiune în filmul mediteranean de război	60
OLTEEA VASILESCU,	Critica românească de film în deceniul al șaselea (I)	69
OANA SERAFIM,	Tipuri de structurări ale spațiului filmic în cinematograful românesc contemporan	77

NOTE ȘI DOCUMENTE

ALEXANDRU ZIRRA,	Cintecul românesc	83
ARȘAVIR ACTERIAN,	Haig Acterian: Despre congresul internațional de teatru «Volta» și despre Edward Gordon Craig — după o corespondență inedită	87

CRONICA VIEȚII ȘTIINȚIFICE

Sesiunile de comunicări științifice ale Institutului de istoria artei (<i>C.I., R.Th.</i>)	95
Prezențe românești peste hotare ale cercetătorilor români de istoria muzicii și cinematografului (<i>El. Z., A. Ș., M. C.</i>)	95

RECENZII

MARIA VODĂ CĂPUȘAN,	<i>Despre Caragiale</i> (Ileana Berlogea)	98
ION TOBOȘARU,	<i>Consemnări</i> (Maria Vodă Căpușan)	99

CAROL ISAC,	<i>Permanențe în dramaturgie</i> (Ion Cazaban)	100
EMILIA COMIȘEL,	<i>Folclorul copiilor</i> (Corneliu Dan Georgescu)	101
* * *	<i>Colecția « Izvoare ale muzicii românești », vol. I — II</i> (Elena Zottoviceanu)	102
MANUELA CERNAT,	<i>A Concise History of the Romanian Film</i> (Cristina Corciovescu)	102
PAUL CĂLINESCU,	<i>Proiecții în timp</i> (George Littera)	103

CERCETĂRI DE ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC VECHI*

«JOCURI DE TEATRU» ȘI COMPOZIȚII DRAMATICE ORIGINALE REPREZENTATE ÎN SECOLELE XVI—XVIII ÎN TRANSILVANIA

de MIRCEA POPA

Față de Occident, Sud-Estul european prezintă câteva caracteristici aparte în ceea ce privește apariția și dezvoltarea teatrului cult, a «teatrului literar». Una dintre ele este tocmai persistența și bogăția teatrului școlar, a «teatrului de colegiu», fenomen care aici, mai mult ca oriunde, a suplinat secole de-a rândul absența spectacolului dramatic și liric clasic. În timp ce în Apus se dezvoltau formele teatrului instituționalizat, în Răsăritul european spectacolul de teatru rămânea pe mai departe în seama colegienilor, a călugărilor și profesorilor amatori. Spectacolul școlar a avut loc mai întâi în biserică, apoi s-a mutat în «refectorium»-ul colegiilor, în «praetorium»-ul primăriei orașului, în piețe și locuri publice, în podurile deschise ale caselor sau pe «scene orașenești» improvizate pe cheltuiala iubitorilor de cultură înstăriți din castele și burguri. În aceste condiții, năzuințele naționale s-au manifestat mai puternic decât în altă parte, iar apelul la istorie, legendă și mit a fost mai direct, având ca scop declarat instruirea publicului. Totodată, aici s-a putut observa la un moment dat și o tendință de laicizare mai pronunțată a spectacolului de teatru, prin părăsirea subiectelor strict biblice și îndreptarea spre împrumuturi din repertoriul francez, deschis orientărilor moderne, lucru ce a însemnat un important exercițiu de pregătire a terenului pentru crearea unui repertoriu național și a unei tradiții de teatru proprii.

Teatrul medieval din Transilvania intră, în secolele XVI — XVIII, într-un amplu proces de intelectualizare și instituționalizare. Formele teatrului popular sînt tot mai mult transfigurate sau părăsite în favoarea celor dezvoltate de activitatea cărturărească, depusă în colegii sau mănăstiri. Accelerîndu-se procesul de urbanizare, populația orașelor și burgurilor transilvănene devine ea însăși, alături de aceea a castelelor feudale posesoare și transmiteătoare de cultură, dornică de a cunoaște și a se cunoaște pe sine prin intermediul artei. Tradițiile umaniste și religioase ale Apusului, mai puternice aici decât în Moldova sau Țara Românească, deschid perspective noi în acest sens, marile curente literare și religioase ale Renașterii și ale Reformei contribuind într-un chip mai direct și mai vădit la fecundarea spațiului de cultură autohton. Transilvania primește în această epocă atît impulsurile culturale venite pe calea religiilor protestantă și calvină, dominante la un moment dat la curtea principilor transilvăneni, cît și pe cele legate de luteranismul sașilor transilvăneni sau de ofensiva catolică a Casei de Austria, mai vizibilă după 1700 prin privilegiile acordate de *Diploma*

* Studiile cuprinse în această rubrică sînt fundamentate pe cercetările întreprinse de autorii lor pentru scrierea unor capitole ale volumului I—seria nouă—*De la origini pînă la*

inceputul secolului al XIX-lea, din tratatul de *Istoria teatrului românesc*, elaborat sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România.

Leopoldinum. Ordinele călugărești (iezuïți, minorïți, piariști, protestanți, unitarieni) își vor dezvolta apoi o întreagă rețea de forme și metode în lupta pentru înțietate politică și religioasă și, nu mai puțin, culturală. Sub influența lor nemijlocită teatrul de colegiu va cunoaște o resurrecție impecabilă, dintre cele mai concludente. Apariția și dezvoltarea teatrului cult în Transilvania va fi marcată, prin urmare, în mod deosebit, de prezența acestor ordine și instituții medievale, ca și de influența directă a teatrului german și maghiar, care au creat aici un mediu de cultură specific.

Desigur, desprinderea din tiparele spectacolului carnavalesc, al pieții, bazat pe comicul de tip burlesc sau satiric medieval este lentă, iar unele din obiceiurile legate de aceste tipuri de spectacol sărbătorec continuă să fie practicate. Astfel, la Brașov este consemnat la anul 1520 un « dans al spadei » (*Schwerttanz*), care s-a jucat în fața primăriei, de carnaval¹. Tot în mediul german, la Timișoara, erau cunoscute spectacolele tradiționale numite *Die Sommer- und Winterspiele* (« Jocurile iernii și verii »), *Die Spiele Adam — Eva* (« Jocurile cu Adam și Eva ») și *Die Geburts- und Dreikönigsspiele* (« Jocurile Nașterii și ale celor Trei Crai », adică un fel de spectacol de *Irozi*)². Istoricul sas Eugen Filtsch amintește apoi de anumite reprezentări liturgice care ar fi avut loc în săptămânile din postul Paștelui și la Crăciun, în mai multe biserici din Transilvania. Dintre acestea ar face parte *Pietà*, care expunea suferințele lui Iisus, precum și scene dintr-o piesă religioasă, intitulată *Herodes*, cuprinzând vestirea nașterii lui Iisus dimpreună cu avertizarea lui Iosif și a Mariei de a pleca în Egipt³. Un fel de joc teatral popular este considerat și « dansul căluțului » (*Rösschentanz*) numit așa după numele protagonistului, care avea ca mască un craniu de cal⁴. Ca forme de trecere de la teatrul popular la cel cult mai sînt cunoscute în mediul german două rudimente de dramă, dintre care unul se crede că descinde direct din jocurile teatrale din Renaștere. Este un fel de dialog dramatic, numit *Das Königslied* (« Cîntecul „Împăratului” ») sau *Das Königs- und Todespiel* (« Jocul „Împăratului” și al Morții »)⁵, în care „Împăratul” primește vizita Morții, care vine să-l ia. „Împăratul” vrea s-o pună mai întâi în lanțuri, apoi, dîndu-și seama de zădărnicia acțiunii sale, încearcă s-o înduplece ațînd-o împotriva săracilor. La replica Morții : « săracii sînt prea mulți, pe cei bogăți îi vreau », „Împăratul” simte în cele din urmă că nu mai are nici o scăpare și încearcă să se salveze prin rugă : imploră să-i fie lăsați mai întâi 12 ani de viață, apoi un an, o zi, renunță la bogăție, va fi un cerșetor, va duce o viață de sărăcie, dar Moartea e de neînduplecat⁶. Piesa e scrisă în versuri și comunică omului simplu un sentiment reconfortant și tonic : faptul că și cei bogăți și puțini sînt deopotrivă loviți de legile sorții, ca și cei neputincioși.

În secolul al XVI-lea se cunoaște un alt joc teatral, ce are la bază unele evenimente politice locale, implicînd rivalitatea politică și religioasă din Sud-Estul european. Eroul principal e Ștefan Báthory, principe al Transilvaniei și rege al Poloniei, aflat în epoca lui de glorie, și care, după o luptă îndelungată cu țarul Ivan al IV-lea al Moscovei, ajunge să încheie pace. La petrecerea care se dă cu această ocazie din ordinul Senatului orașenesc din Sibiu, la 15 februarie 1582, are loc un spectacol de lupte cavaleresti, încheiat cu o alegorie ce reprezintă victoria repurtată de Báthory. În piața orașului, transformată în scenă de teatru, iau loc în cele patru colțuri principalii protagoniști ai bătăliei, îmbrăcați fastuos : Regele Poloniei, Țarul Ivan al IV-lea; Sultanul Amurat al III-lea și Papa Grigorie al XIII-lea, înconjurați de suitele lor. Báthory ordonă ocuparea cetății Pleskau (Pskov), aflată sub forma unei miniaturi în centrul careului. Soldații săi se execută, ceea ce îl obligă pe Țarul Ivan al IV-lea să ceară pace printr-un sol. Báthory e însă neîncrezător și-l trimite pe sol la Papa de la Roma. Acesta îl delegă pe iscusitul cardinal Antonio Possevino să trateze pacea pe căi diplomatice. Báthory acceptă ideea, și pacea se încheie la Moscova, în timp ce marele sultan Amurat al III-lea își face apariția pentru a se împăca cu puterile creștine⁷. Piesa e în esență o reconstituire fidelă a evenimentelor istorice ale vremii, o alegorie cu pantomimă, în genul acelor *Trionfi* medievale, închinete celebrării marilor personalități politice și a triumfurilor lor militare, obișnuite la curțile fastuoase din Apus.

¹ Harald Krasser, *Zur Frühgeschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen* în *Neue Literatur*, an. XVII, Timișoara, 1965, nr. 5, p. 119.

² Maria Pechtol, *Thalia in Temesvar*, București, 1972, p. 13.

³ Eugen Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen* în *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, XXI, Sibiu, 1888, p. 7.

⁴ Harald Krasser, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Dramatizările s-au păstrat sub forma unor obiceiuri tradiționale de sărbători, pînă tîrziu (cf. Erhard Antoni, *Volksschauspiele aus Siebenbürgen*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, an. XVII, Sibiu, 1974, nr. 1, p. 66—80).

⁶ Harald Krasser, *op. cit.*, p. 122.

⁷ Idem, *Spectacole de burg* în *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965, p. 94—95.

De altfel, atît curtea ungară, cît și aceea a principilor transilvăneni, oferă condiții propice desfășurării unor spectacole dramatice și muzicale date de diverse trupe străine în trecere prin țară. Se vorbește mai ales de o serie de trupe italiene, care au ajuns, în acest ev mediu de timpuriu și destul de des pe la curțile regale ale Europei Centrale. În orice caz, ele sînt consemnate istoric la curtea lui Matei Corvin și a Beatricei de Aragon, căci un episcop italian, Pietro Vultarino, a lăsat mărturia prezenței lor aici, în anii 1448—1450. Erau cîntăreți și actori italieni⁸ care vor fi pătruns, desigur, pînă în Transilvania. Jocul lor plăcînd, a fost preluat de teatrul de curte și de cel mănăstiresc. Așa se face că, în aceeași vreme, un prelat al epocii condamnă mănăstirile, de unde « răsună cîntece teatrale »⁹, care ar contribui la decăderea și molesirea vieții. Era vorba mai ales de spectacole biblice, drame mistice și școlare, misterii, care se jucau aici cu oarecare regularitate. Curțile princiare din Transilvania adăposteau de asemenea un număr mare de magicieni, actori, mimi, bufoni, dansatori, clovni, gladiatori. Despre prezența lor la curtea lui Sigismund Báthory avem relatări de la cronicarul Szamosközi. La rîndul său, principele Gabriel Bethlen, căsătorit cu o principesă străină, Ekaterina de Brandenburg, aspiră la strălucirea și grandoarea curților apusene. Din această cauză el va încuraja teatrul de curte, sprijinind, prin ordonanțe, teatrul școlar și teatrul ambulant. La curtea sa puteau fi auziți și văzuți cîntăreți și actori italieni — precum celebrul Prospero¹⁰, știut și apreciat în toată lumea apuseană —, dar și spanioli, sau alții, recrutați adesea din familiile nobile stabilite la curte sau din cele localnice apropiate principelui, cunoscut în epocă drept amator de spectacole. Ținînd cont de această pasiune a lui, profesorii și elevii Colegiului unitarian din Cluj au pregătit, cu ocazia sosirii perechii princiare la Cluj, un spectacol de teatru pe care l-au prezentat în «refectorium»-ul colegiului, la 22 martie 1626. La prima reprezentație au avut acces numai nobilii, dar la cea de a doua, din 25 martie, au fost admiși și burghezii. Însemnările legate de pregătirea spectacolului fac să se presupună că acest gen de artă avea aici o tradiție mai veche.

În Transilvania, formele teatrului școlar au pătruns pe două căi: una din ele a fost aceea a profesorilor germani luterani, chemați ca dascăli la școlile provinciei; cealaltă, a iezuiților, care au văzut întotdeauna în teatru o formă de cultivare a calităților oratorice și psihice ale elevilor, de exersare și practică a limbii latine. În acest fel este lesne de înțeles că primele centre de teatru școlar vor fi școlile germane luterane, urmate curînd de colegiile iezuite, protestante și catolice. Iar peste tot în aceste instituții de învățămînt, limba de reprezentare scenică a fost mai întîi latina, și doar cu timpul ea a putut fi înlocuită cu limbile naționale respective, limbile germană, la Brașov, maghiară și, în parte, română, la Cluj și Făgăraș.

Primul impuls spre teatrul școlar din Transilvania îl dă Honterus, întemeietorul și rectorul Liceului german din Brașov. Inspirîndu-se din regulamentul școlar al lui Heiden Sebald din Nürnberg¹¹, el a decretat în 1543, prin regulamentul de funcționare al liceului (*Ordinatio studii coronensis*), că elevii au obligația de a da anual cîte două reprezentații de comedie: « *comediae duae semper institutae habeantur* ». Primul spectacol de acest gen este menționat a fi avut loc în 1542 iar ultimul în 1713, cînd reprezentațiile de teatru școlar sînt interzise de pastorul Paul Neidel. La început, tradiția umanistă a «jocului teatral» era bazată pe comediile lui Terențiu și Plaut, pe dramaturgia antică latină și greacă. Honterus s-a ocupat îndeaproape de editarea clasicilor dramaturgiei antice și, între anii 1545 și 1575, în tipografia lui de la Brașov apar unele ediții noi din acești scriitori. Sub influența lor, urmașul său, Wagner Bálint compune drama biblică *Amnon incestuosus*, care este prima operă dramatică scrisă de un umanist transilvănean, și în care se descoperă rudimente din cunoascuta piesă religioasă *Acolastus* de Gnaphaeus. Piesa sa a fost publicată mai tîrziu, în 1549, de către Schulmann Valentin Wagner, fiind dedicată elevilor săi, dar, din păcate, textul ei nu ne-a parvenit. Prima operă dramatică umanistă care ni s-a păstrat este aceea a cunoscutului umanist transilvănean Johannes Sommer, rector al colegiilor din Bistrița și Bacău, profesor renumit al timpului său. Ea poartă titlul de *Colicae et Podagrae Tyrannis*¹², și a fost scrisă la 1569, fiind o satiră usturătoare la adresa celor mari și puternici, sub forma unui dialog între diferite părți

⁸ Fekete Mihaly, *A temesvári színészet története*, Timișoara, 1911, p. 3.

⁹ Szentimrei Jenő, *Harc az állandó színházért Marosvásárhelyen (1780—1945)*, Tîrgu Mureș, 1957, p. 3.

¹⁰ Cf. Enyedi Sándor, *Az erdélyi magyar színtársaság kez-*

detei (1792 — 1821), București, 1972, p. 8.

¹¹ Ferenczi Zoltán, *A kolozsvári színeszet és színház története*, Cluj, 1897, p. 7.

¹² Harald Krasser, *op. cit.*, p. 126.

ale trupului. E un motiv des întâlnit în literatura medievală, cu reminiscențe ce merg de la Can-temir până la Rabelais. Piesa combină poezia medievală cu tragedia antică într-un mod particular de critică a moravurilor epocii și are numeroase deschideri spre drama umanistă practică în marile colegii din Occident. Ea se pare că a fost și jucată de elevii autorului, la Bistrița, într-o epocă în care teatrul era o chestiune de curaj și de pionierat. Un alt învățat al timpului, originar din Germania, dar care a lucrat în Transilvania ca profesor la Colegiul luteran din Brașov a fost Georg Reypchius. El s-a manifestat și ca autor dramatic, o piesă a sa fiind jucată în 1558 la Stuttgart, și există motive să credem că sub îndrumarea lui directă teatrul brașovean a luat o puternică dezvoltare. În orice caz, este cunoscut faptul că între 1665 și 1688 s-au jucat la acest colegiu peste 30 de piese cu subiecte foarte diverse, împrumutate din istoria romanilor, grecilor, germanilor, din trecutul Transilvaniei, din mitologie, Biblie și chiar din tradiția populară. Cele mai multe dintre ele au fost însoțite și de muzică, prezentă mai ales sub forma unor ode corale, cântate de elevi pe versuri din marii poeți latini, ca Horațiu, Virgiliu, Terențiu, Ovidiu.

În această perioadă este atestată pentru prima oară și existența unui teatru școlar românesc în Transilvania. Astfel, în decretul de funcționare al școlii române din Făgăraș, elaborat la 1657 de soția lui Gheorghe Rákózi I, Susana Lorántffy, se prevăd, într-un paragraf special, indicații cu privire la organizarea spectacolelor în limba română. Școala românească, ce funcționa alături de școala maghiară « pentru ca să poată fi inspectată mai cu ușurință, pentru ca elevii români să învețe unguerește și să-și poată însuși scrisul în limba maghiară și latină, iar în schimb să poată învăța și elevii maghiari, cărora le va plăcea, să vorbească și să scrie românește », pregătea preoți, dascăli și grămăticici pentru școlile și bisericile românești, acordându-se un loc important cîntecelor calvinești. Se avea în vedere prezentarea unor cîntece românești și a unor obiceiuri populare din zonele Caransebeș și Lugoj. În acest scop, Mihail Halici traduce în jurul anului 1600 un *Kantek romanesku de dragoste*.

Românilor li se deschide acum un acces mai larg la învățătură, crescînd în mod înverdat numărul colegiilor în care puteau studia tinerii; în scopul atragerii lor de partea unei credințe sau a alteia, se apela adeseori la spectacole combinate, limba latină sau maghiară fiind folosite alături de cea română. Acest lucru se întîmplă odată cu creșterea numărului instituțiilor de învățămînt de toate gradele și ca urmare a pătrunderii în colegii a unui număr tot mai ridicat de români, mai ales după anul 1624, cînd principele Gabriel Bethlen acordă prin lege dreptul de a urma școli și fiilor de iobagi. Așa se face că o mare parte din aceștia încep să învețe în școlile românești calvine de la Lugoj, Caransebeș, Hațeg și Sighet, în cele reformate de la Alba Iulia, Aiud, Orăștie, Tîrgu Mureș, Baia Mare și Cluj, în școlile mănăstirești de la Alba Iulia, Margina, Sîmbăta de Jos, Schei sau Blaj și chiar în cele săsești, la Brașov, Sibiu, Bistrița și Sighișoara. În multe din aceste școli teatrul era pus în slujba prozelitismului religios, care urmărea convertirea tinerilor români la una din religiile recepte. În acest scop, pe lângă cărțile de cult traduse și tipărite în românește spre a fi răspîndite printre români, se traduc și unele părți din spectacolele teatrale în limba română sau se încearcă, prin introducerea unor replici măgulitoare cu aluzii directe la români, o colaborare mai directă cu aceștia. Este ilustrativ în acest sens faptul că la Liceul unitarian din Cluj din cele cinci reprezentații din secolul al XVII-lea două conțin și text românesc ceea ce probează faptul că printre spectatori s-au aflat și români în număr destul de mare sau că actorii-elevi cunoșteau și această limbă.

O preocupare care trebuie neapărat semnalată cînd cercetăm începuturile teatrului din Transilvania acestor vremi este aceea legată de constituirea unui repertoriu dramatic, adecvat, de traduceri, prelucrări sau piese originale, minimum necesar, în vederea slujirii teatrului în limbile naționale. Desigur, la început, sub influența Umanismului și a Renașterii, au fost accentuate rolul și importanța limbii latine, preluîndu-se din arsenalul universal piese ale teatrului latin, pe care un cunoscut editor vienez, Celtis Konrad (1459—1508), le făcuse din nou accesibile prin prelucrări și reeditări de tip scolastic medieval. Modelul era cel vechi, antic, dar trecut prin sensibilitatea și modul de gîndire religios al evului mediu. De aceea, la un moment dat, întreaga epocă va fi dominată de piese de tipul *misterio* sau *Passio* care treceau dintr-o regiune în alta, dintr-un oraș în altul, fiind readaptate locului și împrejurărilor. Un asemenea *dramma sacro*, o *Passione*, este consemnat a se fi jucat la Pojon (Bratislava) încă în 1439. Misteriile aveau rolul de a accentua

ideea de destin creștin revelat, de predestinare mistică, devenind în cele mai multe cazuri veritabile confruntări și dispute teozofice în spiritul credinței.

Inițial, aceste spectacole au fost jucate în limba latină. Cu timpul, însă, cînd colegiile au avut tot mai mult nevoie de un public care să le împărtășească argumentele cu care luptau împotriva altor confesiuni, apelul la limba germană s-a impus ca o necesitate firească. Pînă a fi adoptată definitiv ca limbă a spectacolelor școlare, limba germană a cunoscut o fază de tranziție. Uzanța scenică reclamase încă de la început o anumită colaborare cu publicul neavizat, o familiarizare a lui cu temele ce urmau să fie dezvoltate în spectacol. Astfel, la deschiderea cortinei, se obișnuia să se rezume într-un *argumentum* rostit în limba națională subiectul piesei, adăugîndu-se, pe parcurs, și unele explicații între scene. Alteori, erau expuse în limba germană atît « prologul », cît și « epilogul » piesei. Au existat însă cazuri cînd întregul text era rostit în paralel, atît în latină, cît și în germană. Pentru înveselirea publicului s-au introdus așa-numitele « interludii », conținînd elemente comice, vesele, glume, pantomime, jucate de personaje pe măsură, cum ar fi « mimul », « bufonul », și, mai tîrziu, « arlechinul ». Peste un timp, însă, scenele bazate pe comicul grotesc popular, de tip *Hanswurst*, n-au mai fost gustate și însuși teatrul școlar a decăzut.

Trecerea de la limbile latină — limba tradiției umaniste — și germană — limba Curții de Habsburg — la limbile naționale ale popoarelor care locuiau în Imperiul habsburgic și care căutau pe toate căile să-și formeze și să-și dezvolte propria lor cultură, a devenit, începînd cu secolul al XVII-lea, principala problemă a teatrului reprezentat în Transilvania.

Dacă primele forme de teatru maghiar apar în școli încă în secolul al XVI-lea (« *Bartfa* »), teatrul școlar maghiar ajunge la apogeu pe parcursul secolelor XVII — XVIII, odată cu perfecționarea sistemului de învățămînt umanist, catolic și protestant. Numeroși profesori, care se instruiesc în vestite centre de cultură din Apus, vin aici pentru a organiza și îndruma învățămîntul, aducînd cu ei impulsul pentru cultura și modul de existență umanist, bazate pe latinitate, împărtășite printr-o inițiere permanentă în tainele oratoriei, ale elocvenței și retoricii antice și creștine, necesare nu numai în rostirea predicilor și discursurilor în public, dar și la elaborarea polemicilor întru apărarea credinței.

În acest chip, retorica clasică tradițională ia adeseori forma unor exerciții publice declamatorice în care poezia, teatrul, muzica, și uneori și dansul, se reunesc în scopul educării și formării tinerilor, dar și pentru afirmarea puterii protectoare a bisericii, a orgoliului ei de forță dominantă și reprezentativă, prin epatare, în viața publică. În special arta dramatică practică de ordinele catolice, iezuit, minorit și franciscan, s-a sprijinit întotdeauna pe o risipă de decor extraordinară. Rolurile pieselor erau acordate cu prioritate fiilor de nobili care puteau să-și etaleze, și pe această cale, superbia, bogăția și grandoarea, drama școlară făcînd parte integrantă la iezuiți din sistemul educațional stabilit prin *Ratio Studiorum*, în 1599. Piesele erau scrise de către profesori pe o temă aleasă de decani sau de rectori, fiind inspirate după modele și conforme unor reguli devenite deja celebre cu trecerea anilor.

Ca tematică, piesele valorificau episoade din Noul și Vechiul Testament, din viața sfinților și a martirilor, din istoria și legendele popoarelor, din evenimentele trecutului, cele mai multe fiind destinate a demonstra puterea și măreția religiei catolice, meritele celor ce au luptat pentru apărarea credinței și s-au remarcat în învingerea dușmanilor ei. Drama școlară iezuită a valorificat însă și sugestiile venite din direcția jocurilor sărbătorești mistice și pe acelea oferite de spectacolul baroc. Prin faptul că a făcut mari discriminări între elevi, acordînd doar nobililor posibilitatea să se afirme, ca și prin neglijarea sistematică a studiilor în favoarea exercițiilor dramatice (asupra cărora se insista de foarte multe ori și în orele de clasă, prin teoretizări și disertații speciale, ca și prin teme de meditație ce trebuiau dezvoltate acasă, de către elevi), prin repetițiile foarte numeroase și obositoare impuse, ca și prin sistemul anchilozat, vetust, practicat în alegerea, promovarea și susținerea jocurilor teatrale, teatrul de acest gen a sfîrșit prin a deveni o frînă în dezvoltarea liberă a gîndirii și învățămîntului, în contradicție directă cu poezia laică și ideologia iluministă, ceea ce i-a grăbit în mod fatal sfîrșitul.

Sub raportul formei, ele urmau cu strictețe o linie schematică compusă din trei sau cinci acte precedate de câte un *proclodium*, în cadrul căruia se prezenta sub formă alegorică conținutul actului ce urma a fi jucat, « preludiu » unde apăreau de cele mai multe ori personaje mitologice sau biblice, puse în situații aluzive, caracteristice, și însoțindu-și gesturile cu acompaniament muzical. Sfirșitul fiecărui act era marcat de intervenția unui *chorus*, iar « epilogul » avea menirea de a pune în lumină morala piesei și a aduce mulțumirile de rigoare spectatorilor. De cele mai multe ori desfășurarea era întreruptă de câte un *interludium*, care cuprindea explicații și comentarii privind evoluția conflictului dramatic, dar mai ales elemente comice și de amuzament pentru public. În Transilvania, unde elevii-artiști (ca și spectatorii, de altfel) erau de diverse naționalități, aceste « interludii » erau axate de obicei pe amestecul pitoresc de expresii și cuvinte luate din diferite limbi sau pe comicul de situație provenit din rostirea trunchiată ori greșită a termenilor împrumutați, din ironizarea « savantlicului » omului de colegiu, rupt de viață, și a limbii lui « păsărești ». Un personaj vorbea în latină și altul îi răspundea în maghiară sau română, de unde hazul și caraghioslicul situațiilor, element fructificat mai târziu în mod magistral și de prima noastră operă dramatică, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*.

Începuturile teatrului școlar românesc din Transilvania sînt atestate documentar la mijlocul secolului al XVIII-lea, odată cu intensificarea acțiunilor Școlii ardelene de a răspîndi cultura în popor, ele fiind un reflex imediat al apariției și difuzării ideilor iluministe¹³. Intrînd în raza de acțiune a ideilor înaintate occidentale, cu care vin în contact la studiile lor din diferite centre ale Europei, fruntașii burghezii intelectuale românești ajung să se convingă tot mai mult de originea noastră latină, de unitatea și continuitatea românilor pe aceste plaiuri, de situația ingrătă la care ne-au adus atîtea secole de asuprire. Procesul renașterii noastre naționale se intensifică odată cu deschiderea primului gimnaziu românesc, cel de la Blaj (1754), și cu accesul elevilor români spre marile colegii din vestitele centre de cultură de la Viena (« Barbareum »), Roma (« De Propaganda Fide »), Budapesta, Livov, constituindu-se peste puțină vreme într-o mișcare culturală de sine-stătătoare, cu ideologie și tendințe proprii, cunoscută în istorie sub numele de Școala ardeleană. În lupta pentru drepturile naționale și politice ale românilor, ea s-a bucurat de sprijinul unei largi păături democratice, de la burghezie pînă la poporul de rînd.

Semnele renașterii naționale stîrnite de noul curent sînt conținute încă în activitatea precursorală a unor Inochentie Micu Klein, Gherontie Cotore, Dimitrie Eustatievici, Petru Pavel Aaron, care încep tîlmăcirea unor importante cărți liturgice în românește (*Biblia* lui Petru Pavel Aaron cunoaște mai multe versiuni manuscrise), redactarea de gramatici, de cronici sau de opere filozofice și științifice. Lucrarea de doctorat a lui Grigore Maior, viitorul episcop blăjean, susținută în 1743 la colegiul « De Propaganda Fide » se arată a fi la curent cu ultimele teorii filozofice ale lui Wolff, Newton, Leibnitz (*Conclusiones ex universa philosophia selectae quas Sacrae Congregationi . . .*, Roma, 1743), pe care le discută cu dezinvoltă competență¹⁴. Această nouă deschidere spre orizonturile iluministe ale culturii europene, ca și noul spațiu ambiental în care se mișcă gîndirea lor, a avut repercusiuni dintre cele mai pozitive și în domeniul teatrului.

Primele informații despre existența unui teatru românesc sau, mai bine zis, despre o dramaturgie în limba națională, provin din jurul anului 1750, fiind furnizate de un vechi manuscris al unui preot bihorean¹⁵, stabilit succesiv în localitățile Spinuș, Poeni și altele. Acesta și-a notat în caietul său, pe lingă o serie de cîntece populare, strigături, descîntece, orații, legende și povestiri vechi aparținînd literaturii orale, și o scenetă în versuri de o cursivitate și o ritmică surprinzător de evaluate. « *Voinicul și Fata* »¹⁶, cum a intitulat acest text dialogat descoperitorul lui, are doar trei personaje: un Voinic, o Fată și un Vlădică, și înfățișează un caz de judecată sau de arbitraj între cei doi împrieinați, caz judecat de Vlădica. Fata se prezintă în fața acestuia acuzîndu-l pe Voinic de-a fi necinstit-o și cerînd daune materiale (pentru copilul ce-l va naște) și morale.

¹³ Mircea Manceaș, « Școala ardeleană » și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania în *Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 182 și urm.

¹⁴ A se vedea: Engel Károly, *Din tezaurul bibliotecii noastre: tezele disputei filozofice susținută de Grigore Maior la colegiul « De Propaganda Fide »* în *Biblioteca și cercetarea*,

Cluj-Napoca, 1979, p. 146—185.

¹⁵ Biblioteca Institutului de lingvistică și istorie literară din Cluj-Napoca, ms. 32.

¹⁶ Cf. Mircea Popa, *Primul text dramatic în limba română în Familia*, an. XV, Oradea, 1979, nr. 6.

Cu mult sînge rece, Vlădica nu găsește Voinicului nici o vină, ci, dîmpotrivă, o învinuiește pe Fata de curvie :

[...] Ce faci omului năcaz
Că doar să-l iei de grumaz?!!
Dar nu te-oi lăsa pre voie
Că să faci omului nevoie!
Devreme ce n-ai țîpat
Cînd în brațe te-au luat.
[...] Că de nu ți-ar fi fost cu voie
Nu i-ai fi făcut pe voie.

Fata intervine, rugîndu-se :

Părinte, părinte,
Te rog să mă iei aminte
Dacă copilul va naște
Cine foc l-a paște?

Răspunsul Vlădicii e antologic :

Copilul dacă le-i face
Să-l aduci încoace
Și eu l-oi da la o maică
Și maice-i voi da o vacă.

Fata nu se mulțumește însă cu acest raționament, și ripostează :

Decît la streine,
Mai bine m-ai mărita pre mine!

Dar Vlădica se arată inflexibil în judecata lui, iar Voinicul conchide :

Mulțumesc sfinții tale
Că făcuși dreptate mare!¹⁷.

Sceneta are aplomb, e condusă cu o intuiție perfectă a momentelor comice. Stilul ei e unul prin excelență « popular », de teatru burlesc, dar nicidecum folcloric. Mai degrabă decît provenind de la țară sau din mahalalele burgurilor, ea dovedește gustul sofisticat al intelectualului, care se amuză de situații fără ieșire. Pare a fi o producție de colegiu și nu e exclus ca tînărul teolog care a notat-o s-o fi auzit sau s-o fi văzut reprezentată pe una din scenele teatrului școlar orădean cu prilejul sărbătorilor de carnaval, cînd și superiorii, părinții confesori, erau mai îngăduitori. « Gluma » e brutală, iar comicul rezultat din « naivitatea » contrafăcută a Voinicului, crud. În orice caz, mica scenetă dovedește nu numai existența unui « sîmbure » de teatru românesc, chiar dacă nu ca spectacol, ci ca intenție, mai devreme de pragul anului 1750, către începutul secolului al XVIII-lea, dar și prezența unei « scheme dramatice ». Oricum, ea reprezintă, *de iure et de facto*, primul text dramatic original în limba română, păstrat.

Dar primele date sigure despre primul spectacol de teatru școlar românesc provin din arhivele Seminarului din Blaj. La un an de la deschiderea « studiilor » (1754), elevii de aici, îndrumați de către profesorii lor, alcătuiesc o *comoedia ambulatoria alumnorum*, cu care vor face, în vacanța Crăciunului din iarna anilor 1755—1756, cel dintîi « turneu » al unei înjghebări de teatru românesc. Din documentul în chestiune, care este o scrisoare-raport a preotului Athanasie Rednic, directorul școlii blăjene, către episcopul Petru Pavel Aaron, datată 11 ianuarie 1756, aflăm amănunte despre organizarea spectacolului. Personajele înfățișau : un Rege stînd sub un baldachin (« *tabernaculum in quattuor columnis* »), doi Episcopi latini purtînd sceptru și podoabe de sticlă strălucitoare, și doi Îngeri. În alai se mai aflau un « *Timpanator* », un Gornist, un Stegar, un Etiopian și doi Țigani, care alcătuiau o mică orchestră, toți costumați după moda comedian-

¹⁷ A se vedea textul în întregime la Mircea Popa, *Un gen de teatru uitat : teatrul școlar. Primele manifestări de teatru*

românesc în Transilvania în Tectonica genurilor literare, București, 1980, p. 91—92.

ților (« *in vestibus, veluti ad comedias inducuntur, induti sunt* »)¹⁸. Ei prezentau un fel de « joc » de *Irozi* sau un mister religios, însoțit însă de muzică (patru-cinci cîntece românești). Jocul era anunțat de Regele înălțat pe un fel de catalige (« *super baculos* »), în acompaniamentul zgomotos al « *Cursor* »-ului care buciema din răspuțeri (« *tubam suam inflabat* »). Cel ce a montat spectacolul a fost profesorul Vasile Neagoe-Orbul, iar conducătorul școlărilor, Grigore Maior. Spectacolul a fost jucat nu numai la Blaj, ci și la Alba Iulia, Sebeș, Vințul de Jos, și chiar în unele comune apropiate, unde poporul nu mai încăpea în biserică pentru a se minuna de această « comédie ». Pînă și străinii îl admirară, grăiește documentul în cauză, arătînd că venitul turneului a fost de circa 80 de forinți¹⁹.

Tradiția începută atît de răsunător în 1755 n-a putut fi întreruptă cu ușurință. Profesorii, ca și « alumnii », se vor folosi și de alte prilejuri pentru a face să răsune limba română în spectacole publice. O trăsătură caracteristică a teatrului școlar românesc din Transilvania a fost aceea că, încă de la bun început, el ființează în limba națională, și că, oricît ar fi fost influențați în această direcție de arta iezuită sau protestantă (iezuiții au pătruns în timpul ofensivei catolice favorizată de Habsburgi și la Blaj, unde au ocupat biserica reformată, care a devenit bunul greco-catolicilor, și au ajutat pe Steinvillie la preluarea bisericii reformate-evangelice din cetate), cei care-l promovau n-au apelat la limba latină, sau exclusiv la limba latină, ci au ținut să-și cultive mai întîi limba de baștină. Au preluat totuși obiceiul colegiilor iezuite de a prezenta la sfîrșitul anului școlar un fel de spectacole teatrale numite « acadēmii », considerate drept o încununare a muncii didactice depuse atît de profesori, cît și de elevi. O astfel de « academie »²⁰ a fost prezentată de elevii Seminarului din Blaj în 1761, cu ocazia vizitei făcute aici de executantul politicii imperiale de ofensivă catolică în Transilvania, generalul austriac, baronul Adolf von Buccow. Tocmai atunci el pacificase prin forță — dărîmînd cu tunurile majoritatea mănăstirilor ortodoxe din țară — o serie de tulburări izbucnite în mai multe puncte ale Transilvaniei în urma măsurilor abuzive de trecere a populației, preoților și bisericilor românești sub jurisdicția bisericii catolice. Purtătorul de drapel al religiei catolice a fost primit la Blaj, citadela uniaților români, montîndu-i-se un adevărat spectacol cu o piesă originală, scrisă aici de elevi sub îndrumarea profesorilor lor. Piesa este construită sub formă de *disputatio*, avînd tăișul polemic îndreptat împotriva ortodocșilor nesupuși. În acest scop, Tații, reprezentînd pe părinții elevilor aflați la Blaj, care au fost și ei înainte ortodocși, dar și-au înțeles la timp « rătăcirea » trecînd la catholicism, se adresează Fiilor, adică elevilor, cu întrebări, cerînd noi exemple și argumente în favoarea credinței recent adoptate. Fiii vor răspunde acestei provocări prin producerea a numeroase probe și pilde, teoretice și istorice, din care să reiasă temeinicia credinței și a poziției adoptate de ei. Piesa ni s-a păstrat în manuscris, sub titlul *A scholasticilor de la Blaj facere, întru carea Luminătorul cel Mare ca un Soare și luminătorii cei mici ca niște seamne din stele stătătoare, adecă lumina dreptei credință în Prea Luminatul și Prea osfințitul Domn Petru Pavel Aaron, Episcopul Făgărașului iproci. Și cu prea cinstiții părinți sau Sfînt Săbor unit din Ardeal, acum la Blaj adunat ca întru cei adevărați și legînuși a besearicii din Ardeal unite păstor, strălucitoare să arată și să închipuiască*²¹. Nu-i cunoaștem autorul. Pe ultima filă a manuscrisului figurează ca « mulțumitori » Ioan Mărginean, (Marginay), și Ștefan More²², pe care i-am găsit în catalogul elevilor de pe atunci de la Blaj. Părerea noastră este că

¹⁸ Documente privitoare la istoria școlilor din Blaj în *Revista arhivelor*, an. II, București, 1927—1929, p. 430—431. Documentul a fost semnalat pentru întia oară de A. Lupeanu, în art. *Un început de teatru românesc ambulant în Transilvania, în 1755 în Societatea de mine*, an. I, Cluj, 1924, nr. 26, p. 520—521. A se vedea și: Mircea Mancaș, *Teatrul în școlile române: activitatea diletanților de la Blaj în Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 188—189.

¹⁹ A. Lupeanu, *op. cit.*, p. 521. A se vedea și: George Franga, *Spectacolul dat de școlarii români din Blaj în iarna anului 1755 în Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, Muzică, Cinematografie*, tom. XVII, 1970, nr. 1, p. 99—101.

²⁰ Informația despre prezentarea acestei „acadēmii” la Blaj se află într-o scrisoare a profesorului blăjean Filotei Laslo către superiorii lui de la Colegiul « De Propaganda Fide » din Roma. Cf. Augustin Bunea, *Episcopii Petru Pavel Aaron și Dionisiu Novacovici*, Blaj, 1902, p. 121.

²¹ Piesa a fost semnalată de multă vreme în catalogul alcătuit de N. Comșa, *Manuscrisele românești din Biblioteca Centrală de la Blaj*, Blaj, 1944, dar n-a reținut atenția cercetătorilor pînă în 1977, cînd este semnalată de George Franga în articolul « *A scholasticilor de la Blaj facere . . .* » *Prima piesă de teatru românească păstrată în manuscris*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, Muzică, Cinematografie* tom. XXIV, 1977, nr. 1, p. 141—142, text publicat fără modificări esențiale și în *Tribuna* din anul următor. Autorul n-a văzut însă manuscrisul, și își susține toate afirmațiile doar pe descrierea lui N. Comșa. Textul a fost studiat și comentat pentru prima oară de Mircea Popa, în art. *Repertoriul vechiului teatru al elevilor din Blaj în Limbă și literatură* 1978, vol. III, p. 454—462, și reluat în vol. *Tectonica genurilor literare*, p. 93—98.

²² Elevii atestați ca existenți în această perioadă la Blaj de: Zenobie Păclișanu, *Documente privitoare la istoria școlilor din Blaj*, București, 1930, p. 18.

piesa are la bază fapte reale, «dram» evocînd de fapt o ședință a soborului de la Blaj, întrunit în acești ani de furtunoase lupte religioase, dar posibil și ceva mai devreme. Un sobor care a abordat chestiuni asemănătoare celor dezbătute de piesă, adică a examinat situația uniției în Ardeal și urmările luptelor religioase, este consemnat a fi avut loc în toamna anului 1757²³. Oricum, chiar dacă piesa datează din 1757 sau a fost scrisă doar luîndu-se ca punct de plecare acel eveniment, reprezentarea ei la 1761 e sigură. Scrisoarea în chestiune vorbește clar de prezența generalului von Buccow la spectacol: «... il Generale al di cui presenza facendo noi quivi una „accademia” con gli studenti, i quali con gli di lor nomi, in contestazione della vera Unione insieme gli han presentato di questi libretti»²⁴.

Piesa se deschide cu un «prolog», conținînd un fel de invitație la discuție făcută de personajul «Tatăl Avraam, fiu de preot din Balomiri», care rostește aceste cuvinte: «În al patrulea an, acu, o, fiilor (ceea ce ar putea însemna la 4 ani de la deschiderea gimnaziului, în 1757 — n.n.). Pentru a noastră spăsenie, această cale la voi a o face ne-am sîrguit. Iară ce ne-au îndemnat pre noi ca iarăși aci de grabă să venim, ascultați: După ce în anul trecut cînd cei neuniți pre mulți și în multe ne necăjise și asuprise, cercînd vreun ajutoriu, cea dreaptă mîngiere ne-au arătat și învățat îndată; și atunci, cu mîngieri și cu nădejde bucurîndu-ne, la ale noastre lăcașuri ne-am întors, și intru acele ce pe afară și înlăuntru avem, cu adevărat întăriți a fi ne-am înțeles și ne-am și simțit»²⁵. După ce i se dă un răspuns documentat de către alt personaj, «Fiul Iuon, fiu de protopop din Sovaros (Sărațeni)», cu argumente ce vizează hotărîrile conciliului de la Florența, Tați solicită lămuriri suplimentare, detaliate, cu privire la legalitatea actului uniției cu biserica Romei. Ei pretind ca atare, prin «Tatăl Manuil, fiu de protopop din Sad», nu numai să li se arate un document tipărit cu privire la aceasta, dar să li se și demonstreze justetea actului în sine: «Am vrea și aceasta, o preaiubiților fii! Cu drepte dovediri să ne arătați, întii: cum că toți mai marii păstori și ai besearici Răsăritului această unire la acel săbor din Florența o au primit și o au iscălit. A doua: cum ca așezămîntul acelu Sfint săbor, ca și altor sfinte săboare, toți a să pleca sînt datori»²⁶. Lămuririle sînt date de către «Fiul David, fiu de preot din Rîmeți», de «Fiul Gavril, fiu de preot din Abrud», de «Fiul Iuon, fiu de mirean din Deva» și de alți scolastici din Băgău, Simmărtin Boz, Sad și din alte părți. Ei întăresc argumentația de pînă atunci cu noi amănunte privitoare la hotărîrile luate în marile concilii bisericești, cu citate din *Pravilă* și din canoanele soboarelor creștine, în timp ce alți Tați (precum «Samoil, fiu de preot din Ciugud», «Arsenie, fiu de protopop din Sălaj» și alții) intervin în discuție, provocîndu-și Fiii la noi și noi replici, într-o liberă și degajată confruntare de opinii, purtată în stil «academic» și cu o mare risipă de informație și argumente teoretice. Tinerilor le va reveni obligația de a năzui să devină «adevărați ispravnici ai tainelor lui Dumnezeu și buni ostași ai lui Hristos», intru «întărirea adevărului învățatură...». Sînt elogiați în mod deosebit acei Tați care s-au remarcat la rîndu-le în acțiunea de convertire religioasă: «prin cuvînt și prin carte, adevărat prin propovedania unirii credinței și prin multe dintre aceea, intru acești ani tipărite poslanii (< vsl. послание = «epistole»), slujba voastră intru această besearică în tot chipul a o plini v-ați străduit». Se încerca, în acest fel, realizarea unei legături foarte strînse între generația veche și tinerii învățăcei care se pregăteau pentru a continua munca părinților lor, prin invocarea tradiției familiale, în mod frecvent relevată aici (Tatăl..., «fiu de preot» sau «de protopop» din...), ca și indicarea exactă a localităților de unde aceștia provin. Dialogul viu și replicile bine consolidate doctrinar sînt întrerupte din loc în loc de Chor, care intonează un număr de «Cîntări» religioase luate din *Strajnice*, *Octoihe*, *Minee* și alte cărți bisericești, cu indicarea exactă a locului de origine a textelor. Piesa se încheie cu o «*Slavoslavie*» (< vsl. Славословение = «cîntare bisericească de slavă»).

Desigur că generalului von Buccow trebuie să-i fi produs o bună impresie un asemenea text convingător; pentru înțelegerea lui, elevii școlii pregătiseră și o «cärtică» cu programul serbării, probabil și cu un scurt rezumat al piesei în limba latină. Cit despre autori nu se pot face deocamdată decît presupuneri. Autorii morali ai spectacolului nu pot fi decît tot cei doi inimoși

²³ Augustin Bunea, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Scrisoarea lui Filotei Laslo din 23 august 1761 către cardinalul prefect de la «De Propaganda Fide», *ibidem*, p. 122.

²⁵ Biblioteca Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Napoca, *Manuscrise românești*, fond. Blaj, ms. 370.

²⁶ Mircea Popa, *op. cit.*, p. 95.

patroni menționați în documentul din 1755, Grigore Maior și Gherontie Cotore, ai școlărilor conducători, însoțiți de profesorul îndrumător întru ale teatrului, Vasile Neagoe-Orbul. După nivelul și calitatea « savantă » a discuțiilor purtate, piesa poate fi atribuită mai degrabă profesorilor blăjeni, versați în astfel de treburi dogmatice, decât tinerilor lor ucenici. Ceea ce rămâne însă dincolo de orice îndoială este faptul că această piesă nu este numai primul text dramatic românesc care ni s-a păstrat în întregime, dar că el este și primul text de teatru care s-a reprezentat în limba română pe o scenă românească, în țările române. Nivelul lui calitativ anunță în mod indubitabil construcția simfonică amplă și armonios orchestrată a primei piese românești cunoscute, cu adevărat remarcabile ca text și valoare scenică, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* [1777—1780].

«DRAMATIC PERFORMANCES» AND ORIGINAL DRAMATIC WORKS IN 16TH—18TH CENTURY TRANSYLVANIA

ABSTRACT

The beginnings and development of the theatre in the south-east of Europe appear to have some definite characteristics clearly distinguishing it from its West European counterpart. One of these particular aspects is the very persistence and rich production in the field of school plays or college-plays, manifestations which, for centuries on end, made for the absence of the classic dramatic and lyrical works. While in Western Europe the theatre was developing its institutionalized forms, in the Eastern part of the continent the college-students, the monks and the amateur teachers were the only ones concerned with dramatic productions. The performance was given initially in the church, to be eventually moved to the college «refectarium», to the townhall «praetorium», to markets and other public places, to «town stages». Under these circumstances the national desiderata assumed more pungent forms of manifestation and the appeal to history, legend and myth was more immediate as the last was purposefully meant to instruct the audience. These elements finally induced a more marked lay approach to the dramatic performance manifested in the gradual neglect of the strictly Biblical subjects and the obvious tendency to borrow from the French repertoire which was open to modern influences: this shift was most consequential as it helped pave the way for the creation of a national repertoire and a Romanian dramatic tradition.

«OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA» [1777—1780], CEA MAI VECHIE COMEDIE ROMÂNEASCĂ

de LUCIAN DRIMBA

Intr-un raport înaintat Academiei Române în 1880 cu privire la rezultatul cercetărilor întreprinse în câteva biblioteci și arhive din Transilvania și Ungaria, Nicolae Densușianu amintea de existența, în Biblioteca Episcopiei greco-catolice din Oradea, a unui manuscris ce conține o «dramă scrisă de poetul fostul episcop Samuil Vulcan în epoca de la 1777—1780»¹. Piesa la care se referea se numește *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* («Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova, expusă în formă dramatică») și este cea mai veche piesă de teatru în limba română pe care o cunoaștem și care ni s-a păstrat integral, în autograful autorului. Compusă între anii 1777 și 1780 pentru teatrul școlar din Blaj² spre a fi reprezentată în cadrul serbărilor carnavalești dintre 1778—1780 (dar nu avem nici o mărturie documentară că s-ar fi reprezentat într-adevăr³), piesa a rămas în amintita bibliotecă orădeană⁴, necunoscută și necercetată. Abia după 1930 — deci după mai mult de 150 de ani de la scrierea ei — a fost studiată mai îndeaproape, întâi de Göbl László, apoi de Alexandru Ciorănescu⁵, iar după alte trei decenii

¹ Nicolae Densușianu, *Raport înaintat Academiei Române, în Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii literare*, seria a II-a, tom. II, București, 1880, p. 102; în extras: *Cercetări istorice în Arhivele și Bibliotecile Ungariei și ale Transilvaniei. Raport înaintat Academiei Române*, București, 1880, p. 100—106.

² Pentru stabilirea locului și a timpului în care a fost scrisă, atât textul propriu-zis al piesei, cât și indicațiile de regie ne furnizează câteva repere prețioase. În prolog (*Praecambulum*) se face precizarea că uciderea mișlească a domnitorului moldovean s-a făcut «acum tocma nu de demult»; aceasta înseamnă că relatarea odioasei fapte se face la scurtă vreme după săvârșirea ei. Având în vedere că piesa a fost scrisă pentru carnaval, ea putea fi destinată cel mai devreme carnavalului din toamna anului 1778 și cel mai târziu aceluia din 1780, căci o indicație de regie îi îndeamnă pe interpreți ca la sfârșitul spectacolului să aclame alături de numele Mariei Theresa, pe cele ale lui Joseph al II-lea și Grigore Maior. Or, se știe că Maria Theresa a murit în noiembrie 1780, iar Grigore Maior era în anii aceia episcop la Blaj, susținător al clevilor ce învățau în școlile blăjene patronate de el. Piesa a fost scrisă pentru aceștia. Alte indicii din text ne conduc tot spre Blaj, ca centru cultural în care a fost concepută piesa sau căruia i-a fost destinată: astfel, se pomenește localitatea Mănărade, care se află în apropierea numitului oraș, se vorbește de Tirnava sau se amintește de sfântul sobor de la Mitropolie. E vorba neîndoiește de Mitropolia Făgărașului,

cu sediul la Blaj. Afirmatia lui Ștefan Mărcuș (în *Thalia română*, Timișoara, 1945, p. 80), că ar fi fost scrisă de «oarecareva prefect de studii sau profesor al Seminarului român unit din Oradea», pentru «tinerii români din Seminar», nu este susținută prin argumente.

³ Că a fost destinată reprezentării ei de către școlari în cadrul serbărilor carnavalești, iar nu numai lecturii, asupra acestei chestiuni credem că nu mai încapă nici o îndoială; o dovedesc cu prisosință indicațiile de regie, prescurtările de cuvinte, acele notații care lasă interpreților posibilitatea de completare a textului prin improvizare, precum și îndemnul ca la sfârșit să fie aclamate laolaltă cele trei nume menționate mai sus. Dar nu avem nici o mărturie documentară că ar fi fost într-adevăr jucată (deși faptul ni se pare foarte posibil); de aceea, considerăm că o afirmație categorică făcută în acest sens ar fi neîntemeiată.

⁴ Pină prin anul 1950, păstrată sub cota: 103. Azi, manuscrisul original se găsește la Biblioteca Academiei R.S.R., Filiala Cluj-Napoca, *Manuscrise românești, fond Oradea*, ms. 471. O copie făcută în 1898 de Iuliu Tuducescu se află la Biblioteca Academiei R.S.R., sub cota: A 564 (fost *Manuscrise românești*, ms. 1 275).

⁵ Göbl László, *A legregibb oláh iskolai dráma*, în *Debreceni Szemle*, an. VII, 1933, p. 204—208; Alexandru Ciorănescu, «*Occisio Gregorii ... Vodae*», *Cea mai veche piesă de teatru în românește*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an. IV, București, 1937, nr. 8, p. 423—438.

a fost publicată, în 1963, de Lucian Drimba⁶. O ipoteză recentă restabilește supoziția din 1880 cu privire la autorul piesei, care trebuie văzut în persoana lui Samuil Vulcan⁷. Compozițional, *Occisio Gregorii* ... se prezintă ca o creație dramatică de o structură compozită, cu un aspect neobișnuit, bizar chiar, pentru un lector neprevenit, datorită amestecului neașteptat și șocant de scene pline de dramatism și scene burlești, cu folosirea unor gesturi licențioase și a unor cuvinte obscene. Faptul acesta i-a determinat pe unii cercetători să o califice drept o ciudățenie literară sau chiar drept o piesă de bileci. Că lucrurile nu stau tocmai așa se va vedea puțin mai departe; deocamdată să spunem, anticipând, că piesa aceasta este de fapt o operă dramatică specifică teatrului școlar, așa cum era practicat acesta în cuprinsul imperiului austriac, cu ocazia unor momente aniversare ori sărbătorești (patronul școlii, sfârșitul anului școlar, vizite importante), sau în timpul carnavalului, urmărindu-se nu numai — și nici măcar în primul rînd — un scop informativ și educativ, ci și delectarea spectatorilor, în spirit goliardic. Ceea ce presupunea libertinism, nonconformism, viziune grotescă.

Titlul acoperă numai parțial intenția autorului și conținutul piesei: el se referă doar la înfățișarea « în formă dramatică » (*tragedice expressa*) a uciderii domnitorului Grigore Ghica, prin viclesug, de către turci. Dar alături de relatarea acestei fapte mișești, care constituie tema dramatică, gravă a piesei, pe un alt plan sînt înfățișate scene comice de pantomimă și balet, scamtatorii, măscări (numite în piesă « intermedii »), care de cele mai multe ori contrastează foarte violent cu subiectul anunțat deopotrivă prin titlu și în prolog.

Principalul motiv al uciderii mișești a domnitorului Grigore Ghica de către turci la 12 octombrie 1777 l-a constituit vina lui de a nu fi acceptat în tăcere răpirea Bucovinei de către austrieci, act politic făcut în înțelegere cu Turcia, care răsplătea astfel Austria pentru sprijinul pe care aceasta i-l acordase în războiul contra rușilor. Aspectul acesta al lucrurilor nu este relatat în piesă și nici n-ar fi putut fi expus direct într-o operă scrisă în Transilvania, aflată pe atunci sub stăpînire habsburgică. Totuși, în *Praeambulum*, în « prologul » piesei, se menționează răspicat că Grigore Ghica a fost omorît pentru că a vrut

... a sta lîngă credință.
Și neamului mîntuință ...

iar în prima scenă a piesei domnitorul însuși se confesează în același sens :

... zioa și noaptea gîndesc și privighez pentru întemeierea credinții și a neamului rumânesc scutință.

Motiv suficient, acesta, să îndreptățească dezvoltarea lui într-o dramă. Dar felul în care autorul piesei *Occisio Gregorii* ... înțelege să-l trateze în cele trei *Scenae* dezamăgește pe cel ce ar fi așteptat să găsească o expunere adecvată dramatismului situației. Și cu atît mai mare e decepția cu cît, pe de o parte, « prologul » anunțase, într-o tonalitate gravă, că urmează să fie prezentată o întîmplare zguduitoare și cu deznodămînt tragic, iar pe de altă parte, între scene apare așa-numitul *Intermedium*, cu dezlănțuiri burlești care nu au în general și aparent legătură cu subiectul dramei propriu-zise; aceste « intermedii » sînt chiar în discordanță cu el, datorită conținutului lor adesea vulgar.

Structura piesei este următoarea: un « prolog », trei « scene » precedate și urmate de unul sau mai multe « intermedii », o « predică » (*Praedicatio*) în țigănește și în românește, cîteva « cîntece » (*Cantiones*) în diferite limbi (română, latină, maghiară; un cîntec urma să fie în germană, dar n-a mai fost scris) și « Testamentul lui Bachus » (*Testamentum Bachi*), completat cu « Preceptele Bețivului ».

« Prologul » — scris în versuri cărora nu li se poate contesta fluenta și care trădează pe alocuri o sorginte folclorică — anunță spectatorilor, întocmai ca în piesele *commediei dell'arte*, ale

⁶ Lucian Drimba, « *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* ». Cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută, în *Limbă și literatură*, an. VII, București, 1963, nr. 7, p. 359—398.

⁷ N. A. Ursu, *Paternitatea primei piese de teatru românești*, în *Cronica*, an. XIII, Iași, 1978, nr. 8 (630), 24 februarie, p. 6.

evului mediu sau ale celui clasic, subiectul dramei ce urmează să fie înfățișată și cere înțelegere și indulgență pentru eventualele greșeli ce s-au strecurat, deoarece totul a fost făcut în pripă :

P r a e a m b u l u m .

4. Care până vom arăta,
 Faceți bine a asculta
 Și de-om greși, a ierta
 Toate bine a îndrepta.
 Că tirziu toți ne-am sculat,
 Fără gând ne-am apucat
 Iată, dară, am și lucrat.

După acest « prolog » și înaintea primei scene are loc întâiul « intermezzo », în cadrul căruia se prezintă dansul a cinci soldați turci. El va fi fost introdus pentru a sugera prezența turcilor, cu prevestirea unei uneltiri diabolice ce se pune la cale.

Scena întâia (*Scena prima*) se desfășoară probabil într-o încăpere a palatului domnesc, poate chiar în sala de consiliu; autorul nu dă nici o indicație în sensul acesta, ci notează doar că, la ridicarea cortinei, Vodă stă la masă împreună cu doi sfetnici ai săi și cu secretarul alături, iar doi ostași fac de pază. Domnul le comunică sfetnicilor hotărârea pe care a luat-o, să se alieze în ascuns cu Austria și cu Rusia împotriva Turciei, pentru interesele țării, și le cere părerea. Unul dintre dregători, Sfetnicul Vasilie, se arată a fi de acord, motivînd, printr-o vorbire figurată, că « mai vestită-i cetatea cu doao turnuri decît cu unul » și că « *infideli nulla fidelitas*, necredinciosului nu trebui să avem nici o credință », înțelegînd desigur prin necredincios pe « turcescul împărat ». Însă cuvintele lui, cum se poate vedea și din continuare, sînt echivoce: necredinciosul poate fi și sultanul, dar poate fi și Grigore, căre calcă prin acțiunea plănuită jurămîntul de supunere față de turci. Cel de al doilea sfetnic, Simion, nu e mai puțin diplomat ca primul: la început se opune părerii domnitorului spunînd că celor mai mari, chiar necredincioși fiind, li se cuvine supunere și ascultare, « deacă Dumnezeu ni i-au lăsat poruncitori »; iar un împărat, chiar dacă e păgîn, nu poate fi omorît, motivînd, în spiritul ideii iluministe a dreptului natural al individului și al ginților, « că aceasta să împotrivească legilor neamurilor ». Dar după ce Grigore îl întrerupe, impunîndu-și voința (« Numai așa să fie cum am zis ») și poruncind să se scrie « cărți » și să li se

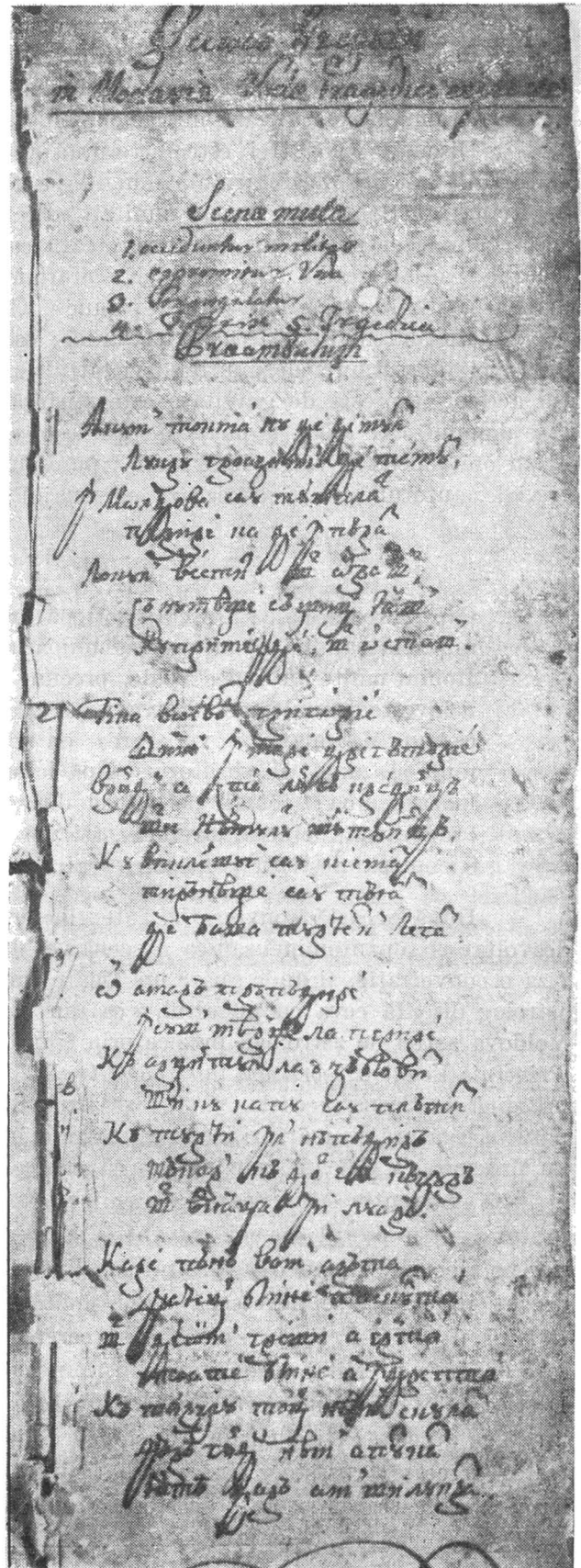


Fig. 1. — *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa, « Praecambulum »* (Biblioteca Academiei R. S. România, Filiala Cluj-Napoca, *Manuscrise românești*, fond Oradea, ms. 471).

trimită daruri celor două țări, hotărîrea neclintită a domnului îl face să se domolească : nu are nimic împotriva să se acționeze în sensul celor plănuite, dar totul să se facă pe ascuns, « numai cît pă supt mînă », ca să nu se afle ceva. Prin echivocul vorbirii celor doi sfetnici și prin rezerva lor manifestată față de plănuirea domnului, se schițează intriga piesei — e adevărat, într-o formă destul de sumară și firavă.

Discuția celor trei este întreruptă de « *interlocutio lateranei* », de « intervenția celui de alături » — adică a Secretarului, cum reiese clar din indicația de regie — , care anunță moartea neașteptată a Spătarului (sau a unui alt « Secretariuș »). El îl previne pe Domnul său că datorită acestei împrejurări, pe care o interpretează ca fiind prevestirea unei nenorociri, « nu-i bine să înceapă, ca să nu aibă sfîrșit jêlnic ». Înfuriat că Secretarul îi anunță o asemenea veste rea « numai așè, din senin », fără « înțelepciune », Grigore îi spune că va cerceta el însuși cursul stelelor « ca un Matematic » (ceea ce înseamnă : ca un astrolog) și își va angaja un alt Secretar. Dacă pînă aici autorul nu a dezmințit sobrietatea pe care subiectul o impunea tratării, ajunși în momentul acesta, impresia de gravitate este știrbită, așteptările ne sînt înșelate. Grigore Vodă nu mai este domnul care « zioa și noaptea » gîndește și priveghiază, frămîntat de marile interese ale țării, ci un om repezit și vulgar în expresie ; punîndu-l să rostească cuvinte cu forme corupte și cuvinte triviale, autorul își caricaturizează personajul :

Gregorius

Cap mare de paie ! De cînd ești pă lingă mine și de la atîta înțelepciune n-ai putut băga minte în cap, ca să nu vestești numai așè, din senin, lucruri ca acestea de supărare ? Știi că pă Domni multe grabnice boale, precum gutta (< lat. *gutta* = « gută, dambă, apoplexie »), îi lovește de multe ori dintru vești ca aceste. Și vremea pă ceriu, adecă cursușul stelelor, ca un Matematic o voi cerca eu și secretariuș îmi voi băga. Tu de-aci înainte mai mult să nu-mi fii slujitoriu. Țipă hainele jos și te du la porci ! Plată nu-ți dau, că ți-o luași acuma ; totuși, de te vei duce pă lingă vreun solgăbirău (< mgh. *szolgabíró* = « judecător, arbitru, pretor »), îți voi da o țiră de comendație pă hîrtie ; aceea încă să o conțipăluiești tu și apoi o voi scîrnăvi eu, sau iscăli era să zic.

După această conversație, intervine un « intermediu », fără text scris de autor, putînd fi dezvoltat ca o pantomimă sau ca o scenă vorbită în care se lăsa interpreților libertatea de a improviza o conversație, și unde apare un Țigan ținînd în mînă un orologiu din ceapă ; după ce Țiganul astrolog discută ceva cu un altul, « ca din încredințarea domnitorului Grigore Vodă, care are în Moldova astfel de astrologi, prezice prin ciur începuturile unui viitor prosper » (« *velut ex mandato Principis Vodae Gregorii qui tales habet in Moldavia Mathematicos per cribrum ocepta prospera futura praedicit* »). Scena aceasta va fi fost ilariantă ; și efectul ei comic sporit, desigur, de va fi fost pusă în legătură cu mărturisirea anterioară a lui Grigore, că va cerceta el însuși cursul stelelor « ca un Matematic ». Oricum, este limpede că arta echivocului nu i-a fost deloc străină autorului. Urmează o scenă mai puțin semnificativă : angajarea unui secretar în locul celui de curînd decedat. Solicitantul pentru postul devenit vacant își prezintă cererea, scrisă în latinește, într-un limbaj grosier pe alocuri, vădînd o surprinzătoare lipsă de respect față de Domnul Moldovei. După un început decent în care i se adresează cu obișnuita formulă de politețe (« *Excellentissime et Humanissime Domine, Generose Princeps Valachiae* »), cererea se desfășoară în cuvinte batjocoritoare pentru Domn, care definesc și calitatea solicitantului, « un monstru bețiv la culme » (« *ebriosissimum monstrum* »). Deși redactată în termeni atît de jignitori, ea este totuși apreciată admirativ de Grigore Vodă, care îi atrage atenția Petiționarului (*Instans*) că pentru a fi secretar trebuie să știe « nemșeste, ungu-rește, grecește, rusește, frînțozește, țigănește, turcește, tătărește. Zi, că știi . . . », în total opt limbi. Verificarea cunoașterii acestora este făcută printr-o întrebare formulată în limba respectivă, după care urmează răspunsul solicitantului în aceeași limbă. De remarcat că această paradă de cunoștințe plurilingve este notată aproximativ și cu evidente greșeli, ceea ce demonstrează necunoașterea sau simularea necunoașterii lor de către autorul piesei. În urma verificării făcute, Vodă își arată din nou admirația pentru cunoștințele Petiționarului, în cuvinte turcești : « *Afferim masalla* »

(tc. *aferin! maşallah!* = « bravo! minunat! »), apoi îi cere să-i prezinte recomandarea (« dară dreptăți ai? »):

... Dară ști ce-i scris aici? Aici îi scris așe: că n-ai nimica, nu te temi de nime, nici nu dai nimănuî nimica, nu ceară de la tine nime nimica. Cine-ți va da, el va vedea cum îndărăpt va căpăta. Destul că bea și jóca în făgădău (= « circiumă »), ști bine. Carte încă ști can pă departe...

Concluzia Domnului este favorabilă Petiționarului (« Bune dreptăți ai. [...] Pentru aceea eu încă te pui sicitarium »). După care îi cere să presteze un jurământ de credință, care, conținând și unele cuvinte obscene, este fără sens și în forma rostirilor magice. Petiționarul se închină lui Vodă: « Ispolau ti Despoto » (formulă în limba greacă, scrisă greșit, pentru Σίς πολλά ἔτη Δεσποτά = « la mulți ani, stăpîne! »). Și cu aceasta se sfirșește prima scenă.

În « intermediul » ce urmează, se înfățișează o șezătoare populară cu pețirea unei fete. La șezătoare sînt prezente la început doar trei persoane, care împletesc o cunună: fata, Neaga, mama ei, Horholina, și tatăl ei, Gazda (*Hospes*). Din cîntecul pe care îl cîntă mama fetei (*Horholinae cantio*) și care are aspectul unui descîntec, se poate deduce că a fost așteptat să vină la șezătoare și « Bucur cel voinic ». După ce intră pețitorii — Bucur și Starostea —, întrebați de gazdă ce caută, Starostele își începe vorbirea cu formulele obișnuite la începutul orațiilor de nuntă. Dar în continuare, în loc de cunoscuta legendă a feciorului de împărat ce urmărește la vînătoare o căprioară, se relatează o mai puțin obișnuită poveste — existentă totuși în folclorul nostru:

Star [oste a]

Și ca să încep de la capăt. Nici noi nu sîntem mai buni decît Adam, carele ș-au dat coasta să-i facă soție. Dumnezeu o au pus să se uște (= usuce) și, viind un cîne, o au apucat; apoi Dumnezeu[u] alergînd după cîne, i-au luat coada și au zis lui Adam: vrea dintr-aceea să-i facă soție? [Adam] au zis că vrea și din coada cînelui. [...] Sînt iarăși șapte taine. Una-i căsătorie pă lege, adică cu fuga păstă pîrloage. Caru meare cu doi boi și voi amîndoi. Pentru aceste zic: iacăta fecior zdravîn, cîrlig de gras, galbîn de roșu; de vă place dimilorvoastre (= domniilor voastre), să facem tocmeală, căz om da (= căci, zău, vom da) și adaus de va plăti (= « merita ») mai mult.

Iar Gazda răspunde: « Noi, așe împodobit vorbi nu știm, că sîntem mai încoace cu vro două, trei zile decît Adam; nici după coada cînelui n-am alergat, nici [cu] vorbă înfrumsătată nu mi-am bătut iastă săcure ».

Oricum, prezentarea unei șezători populare, descîntecul de măritiș, orația de nuntă și întreaga scenă a pețitului din această parte a piesei, ca și alte cîteva elemente de credință populară ce apar în continuare, înseamnă una dintre cele mai vechi pătrunderi atestate documentar ale folclorului românesc în țesătura unei opere dramatice culte, destinată reprezentării.

Scena pețitului este de un grotesc accentuat, cu destule obscenități. Aici, ca și în altă parte, se dă libertate interpreților să improvizeze. Cum s-a observat, trebuie să ne închipuim că cei doi pețitori s-au înțeles dinaintea sosirii în casa fetei cum să procedeze: Starostele să-l laude mereu și cît mai mult pe candidatul la însurătoare, în cuvinte meșteșugit alese, ba chiar să exagereze în laude, iar cînd Bucur se va lăuda și el, Starostele să intervină în același sens, al supralicitărilor. Ceea ce, firește, stîrnește rîsul. Întrebați fiind de gazdă ce fel de oameni sînt și de unde, Starostele răspunde: « Acesta îi feliu de cel mai bun cordovan (= piele scumpă, de Cordoba) din Curitău. Nemiș (= « nobil ») de viță de sămînță; are loc și după casă, unde pentru treabă să iasă... ». Schimbul de replici putea fi prelungit oricît, după imaginația și ușurința de improvizare a interpretului. Gelos oarecum pe priceperea Starostelui de a lăuda, Bucur vrea să-și arate și el destoinicia. Gazda ar fi gata spre înțelegere, dar cum acest contract nu se poate face decît în tîrg, le spune: « Dați credința (= « încredințarea logodnei ») și viniți mini în tîrc (= tîrg) că om da ». La tîrg, însă, Mai-marele pieții (*Vásárbiró*) scoate la licitație pe fata lui Pipirig Iștoc, care

nu este alta decât Neaga din scena anterioară, căci Pețitorul care intervine imediat ține să precizeze: « Eu, măi, eu o am credințat, cel din Curitău », adăugînd hotărîrea: « Nici n-oi mai lăsa să o știmbați (= schimbați) prin tîrg cu vreo vacă ». În această tonalitate se realizează comicul în toate părțile bufe ale piesei.

Un nou « intermediu » înfățișează același cadru, în care același Mai-marele pieții vine « cu foc » și cu instrumente de tortură. Din nou o scenă mută, în care se vor fi făcut probabil niște scamatorii. Exact nu ne putem da seama de ceea ce ar fi urmat să se prezinte, deoarece indicațiile autorului sînt extrem de sumare.

Scena a doua (*Scena secunda*) este foarte scurtă. Cei doi sftnici ai lui Grigore, sosiți la sultan, îi divulgă acestuia hotărîrea Domnului lor, arătîndu-i totodată și cele două « cărți », adresate Rusiei și Austriei. Ca urmare, Imperatorul turc îl trimite pe vizirul său credincios cu poruncă să-l sugrume pe Grigore și lui să-i aducă doar capul celui omorît.

Urmează alte două « intermedii » de pantomimă comică. În primul apar doi țigănuși care sparg niște oale, apoi jocul se termină și este ucis un stup de albine. S-ar putea ca acest « intermezzo » să conțină o aluzie la ceea ce va urma să se întîmple în scena a treia. În cel de al doilea « intermezzo » apare un Medic la care vin pentru consult trei bolnavi: celui pe care îl dor măselele, îi umple gura cu făină; celui pe care îl doare pîntecele, îi extrage un pui; ultimului, după ce îi dă mai întii să bea lapte din piuliță (*lax ex mojar*), îi scoate păsările din cap (*aves ex capite*). La sfîrșit, reapar țigănușii care dansează.

Scena a treia (*Scena tertia*) cuprinde șase tablouri. În primul, Pașa — care nu este altul decât vizirul credincios al sultanului din scena anterioară — se sfătuește cu consilierii săi cum să-l prindă pe Grigore și hotărîsc să-i consulte, pentru aflarea unei soluții potrivite, pe sftnicii domnitorului moldovean, pe Simion și Vasilie. Aceștia îi sugerează că cel mai ușor și mai sigur ar fi să-l prindă și să-l omoare în timp ce el, Domnul, se va afla la plimbare în pădure: « Iară așe dă nu să va lovi bine — sugerează sftnicul Vasilie — te vei face Înălție ta beteag și-ți va veni acasă în mină și-l pot pe altă ușă năpădi cătanele și omorî, cît nici de veste să nu prindă ». Tabloul al doilea se petrece în pădure, unde Vodă se află la plimbare. Pașa îi înmînează o scrisoare din partea sultanului, prin care acesta îl întărește în scaunul domnesc ca răsplată că l-a slujit cu credință. După citirea scrisorii, Grigore răsufală parcă ușurat văzînd că nu e vorba de vreo veste rea, precum se zvonise și bănuise și el, dar are totuși o rezervă, o îndoială: « O, cum zboară de curînd vestea rea! Eu auzeam că mă caută Împăratul spre moarte, iară el îmi lungeste viața, cinstindu-mă. Însă, totuși, prea mare dragoste de la un împărat! ». Apoi Pașa pleacă, rostînd cuvîntele: « Să ne tînim bucuroși și să ne despărțim singioși (= plini de sînge) ». Al treilea tablou înfățișează o încăpere în care, pe un pat, Pașa se preface că zace bolnav. Medicul trimis de Grigore Vodă să-l invite pe solul Porții la prînz, aflînd că Pașa e bolnav îi ia pulsul și constată că nu are nimic:

M e d i c u s

Domnul Kir Grigorie Vodă te pofteste la prînz. Dară dacă-i așe, cum că ți-i rău, fiind eu borbil (< mgh. *borbely* = « bărbier »), te voi ajuta în ce oi putea. Iani să văz pulzușu (= pulsul). *Capit manum et videns dicit* (« Îi ia mîna și văzînd, zice »): Nimica nu ți-i, ca și mie.

Pașa îl amenință cu moartea de-l va trăda și-l trimite împreună cu cîțiva ostași să-i spună Domnului că e bolnav și că-l pofteste la el să-l vadă. În tabloul următor, Medicul îi transmite lui Grigore Vodă mesajul Pașei. Domnul se grăbește să meargă și își desface sabia, motivînd că: « La betegi nu se meare cu sabie să să sparie ». Ajungînd la Pașă, acesta îi dă să citească o scrisoare prin care sultanul poruncește să i se ia viața, fără să i se cerceteze vina. După care Pașa face un semn și doi soldați turci se reped la Grigore, dar acesta îi răpune; apoi alți soldați se năpustesc asupra lui și însuși Pașa îl sugrumă. Din nou « scena se închide » (*clauditur scena*), apoi Grigore este înmormîntat, iar Pașa convoacă pe toți sftnicii și rînduiește pe cel mai mare dintre ei, pe Vasilie, în locul Domnului ucis, pînă la numirea definitivă de către Poartă a altui domnitor.

Cu aceasta se consumă « drama » propriu-zisă pe care o avea în vedere titlul. Dar expunerea ei este foarte sumar făcută, de parcă nu ea ar fi stat în prim-planul atenției autorului; întreg felul cum se desfășoară, ca și modul cum sînt expuse unele momente și personaje, lasă impresia că drama singeroasă nu e decît un pretext pentru desfășurarea din plin și liberă a părților comice, carnavalesci. Tuturor acestora li se adaugă libertatea acordată interpreților de a improviza după împrejurări și după puterea lor de inspirație. Întocmai ca în *commedia dell'arte*. Dar *Occisio Gregorii*... nu este nici pe departe o creație de felul celor ce aparțin acestui gen de teatru, ci împrumută doar cîteva procedee obișnuite în asemenea opere. Prin întreaga-i structură, ea aparține mai degrabă teatrului baroc: « structura ei este cea a încropirilor facile pe care Barocul le împrumutase din ineputabila tradiție a *commediei dell'arte* »⁸. Situația nu e deloc neobișnuită în cercul preocupărilor spectaculare, teatrale din mediul școlar al epocii, în Transilvania, Ungaria sau Austria. Teatrul școlar maghiar oferă exemple de piese asemănătoare, care urmăreau în principal să producă momente de veselie, folosindu-se de mijloace și procedee din cele mai neașteptate, și în care subiectele, constituind uneori doar pretexte pentru prezentări scenice heterocele, erau luate din evenimente contemporane, din istoria mai apropiată ori mai îndepărtată sau din mitologie.

Revenind la *Occisio Gregorii*..., amintim că ceea ce urmează deznodămîntului dramei sînt plingeri, predici, bocete, cîntece, toate legate într-un fel sau altul de subiectul dramei propriu-zise. Mai întîi, soția celui ucis îl jeluiește pe acesta în versuri... unguerești; bocetul ei este presărat cu imprecății la adresa ucigașilor. După acest cîntec de jale se rostește « o predică », fără să se precizeze de către cine; predica e precedată de o parodie a rugăciunii *Tatăl nostru*, în țigănește, și urmată de un cîntec în aceeași limbă, ceea ce ar putea constitui un indiciu că personajul ar fi Țiganul. Urmează recitativul unui Cioban care, în versuri românești destul de reușite, mărturisește că s-a aflat în serviciul lui Grigore Vodă; acesta l-a alungat însă, pentru că îi dăduse veste de moarte:

C i o b a n u l (*O p i l i o*)

.
O, minune cum muri,
Din viață pristăvi (= « muri »);
De mi-aș aduce aminte
De niște împodobite cuvinte
Să-l iert și să-i cînt mai pre urmă,
Apoi să mă duc la draga de turmă.

În cîntecul pe care îl execută în continuare (*Canto opilionis*), Ciobanul exaltă plăcerile vieții pastorale, în buna tradiție a pastoralilor atît de mult cultivate în veacul al XVIII-lea și care descriu cu încîntare traiul bucolic: el, Pitirus, trăiește fericit la țară, își duce oile la pășune, prin păduri, pe munții acoperiți de zăpadă, printre izvoare, ascultă cîntecul privighetorii și suspinele turturelelor sălbatice, adoarme lîngă oi, în staul, și la răsăritul soarelui calcă pe iarbă umedă, plină de roua cerului (« *Calco gramen humidum rore coeli medidum* »...). Starea de exultanță este exprimată în versuri latinești și unguerești, astfel că după fiecare strofă în latină urmează o strofă în maghiară, care prezintă într-o traducere aproximativă conținutul anterioarei. Ar fi urmat ca soția lui Grigore să execute apoi un cîntec în limba germană, dar cîntecul n-a mai fost scris.

În sfîrșit, în scenă intră Bachus, zeul, care cheamă copiii cu amfore în mîini și cîntă, în unguerește și în românește, un « cîntec » bachic de petrecere:

Bachus ünepe el jött, s izes
Kolbász meg sult...
(« A sosit sărbătoarea lui Bachus
Și cirnațul cel gustos s-a fript... »)

.

⁸ Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 40.

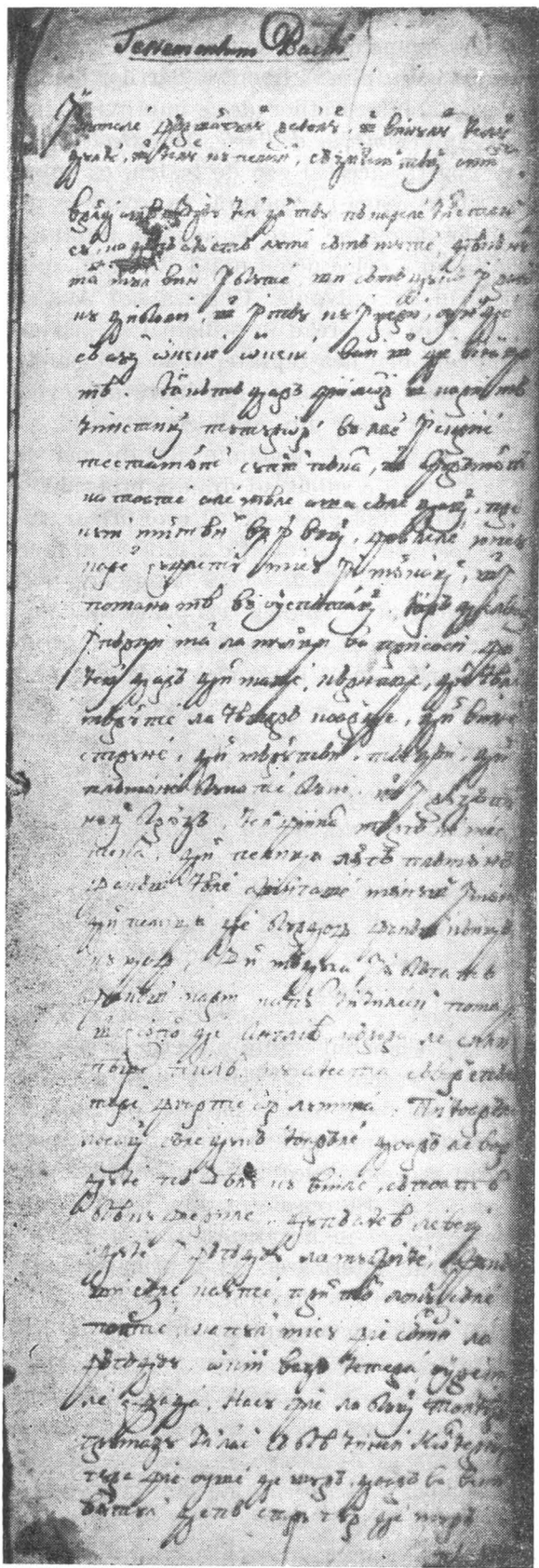


Fig. 2 — Occisio Gregorii . . . , « Testamentum Bachi ».

Că și sufletul mi l-aș bea
Destul vin de n-aș avea.

.....
Adyál bort te Mariskóm
Mert üres már a kancsóm.
(« Mărioară, mai dă-mi vin,
Căci mi-e cana goală. »)

Dar vin nu mai este și, cum trebuie să moară,
Bachus « își face testamentul, scriind pe polobocul
din piele de juncan cu [ceea ce se cheamă] vulgar
(= « popular »), lupău (< mgh. *lopó* = « tigvă ») » (« et
facit attestatum scribens supra doleum ex Poculo,
cum vulgo lopo ») :

În numele fărșangului (termen regional
< mgh. *farsang* = « carnaval »), raiului și
vinului celui dulce și celui cu pelin, să zicem
toți amin.

.....
Pe mine mă îngropați fără popă, mă astupați
în țintirimul făgădăului, în cripta hordăului
(= hîrdăului), nici să mă dezgropați pină n-or
veni alți cîrnați. Așea D[u]m[ne]zău să vă
ajute și această goală bute. Amin. Vai,
moriu că n-am vin !

Bachus este îngropat, apoi apare Dracul și se citește
« Preceptele Bețivului » — legi ale carnavalului :

Că mai înainte de noi au făcut D[u]m[ne]zău
fărșangul și pentr-aceea nu fărșangu îi
pentru noi, ci noi pentru fărșang.
Cum că în împărăție fărșangului sint tot
clătite și péște.
Cum că în ceriu acela are cunună mai
mare care au sărit în joc mai tare.
Cum că acolo n-are nici un înțelept la ce
mérge.

Apar din nou cei doi sfetnici ai lui Grigore Vodă —
Simion și Vasilie — împreună cu Medicul, îl găsesc
și pe Iuda, « cel de-al patrulea soț al lor », și sint
răpiți cu toții de un Demon în flăcări (« a *Demone*
ignito »). În final, « se strigă să trăiască Maria
Theresa, Joseph și Grigore Maior » (« *clamatur vivat*
Maria Th[ere]z[ia], Joseph[us] et Greg[orius] Major »).

După cum se poate vedea chiar și din
această expunere a tra mei, alături de prezentarea
întîmplării tragice în cadrul celor trei « scene »
ale piesei și pe lângă comentariile sau aluziile din
cîntecele, bocetele și zicerile în diferite limbi,
apar și cîteva « scene mute » (*scenae mutae*) sau

« intermedii », cum sînt numite în piesă, și a căror desfășurare este fie pantomimică, fie improvizat dramatică. Ele nu au legătură directă cu subiectul principal, cu partea solemnă, gravă a piesei în care este vorba de prinderea prin viclenie și uciderea mișlească a domnitorului moldovean. Dar au fost introduse pentru că erau în consonanță cu atmosfera de veselie a carnavalului. Prin urmare, compunerea aceasta dramatică are două planuri distincte : unul grav, cuprinzînd expunerea faptului tragic și comentarea lui, altul lateral, străin de subiectul principal, avînd un pronunțat caracter burlesc. Intermediile cuprind fie un dans, fie mășcări, fie focuri bengale sau jonglerii, fie o parodie de pețire sau o scenă de bilci. Ceea ce dă piesei aspectul ei compozit, structura barocă. Se mai adaugă la acestea și libertatea ce li se acorda interpreților de a completa o replică sau de a improviza un text ori o scenă întreagă, întocmai ca în producțiile *commediei dell'arte*. Personajele nu sînt întotdeauna numite sau definite, mai exact, nu-și divulgă identitatea ori calitatea ; dar acestea pot fi stabilite fără prea mare greutate. Ciobanul care preamărește în versurile unui « cîntec » frumusețea vieții pastorale nu este altul decît Secretarul domnesc alungat de la curte și trimis de Vodă la porci ; Țiganul, cel care ține o « predicăție » în românește și cîntă în țigănește, nenumit de fel în piesă, este *raisonneur*-ul ; iar pretendentul la « secretăriașia » domnească, Petiționarul, nu este altul decît cel ce va cînta în versuri ungurești cîntecul bachic, și tot el, cel ce va deveni autorul « testamentului bachic », în românește : Bachus însuși, « *ebriosissimum monstrum* ». Datorită tuturor acestor fațete care-i dau o aparență neobișnuit de complicată, unii cunoscători ai piesei au fost ispitiți să o considere drept un produs ciudat, o adevărată « curiozitate literară ». și chiar să-i conteste valoarea.

Această veche « tragicomedie » nu este nicidecum o ciudățenie, o construcție literară bizară, dizarmonică, rău articulată. *Occisio Gregorii* ... este de fapt o *compunere de tip baroc*. Căci barocul a creat el însuși « ciudățeniile », surprize din cele mai neașteptate. Ne întîmpină adesea în creațiile de acest fel contraste de natură să stupeficeze ; de pildă, amestecul dintre o situație gravă și una burlescă, dintre trist și grotesc, dintre tragic și comic, dintre decență și trivialitate. Așa cum dialogul serios este punctat sau întrerupt pe neașteptate de o expresie glumeată sau desucheată — bunăoară, în conversația dintre Grigore Vodă și Petiționar din prima scenă —, tot astfel expunerea dramatică a motivului fundamental este mereu întretăiată de momente din cele mai uimitoare și contrariante, care ar putea fi — sau sînt — de natură să șocheze bunul simț, ori chiar să provoace nedumeriri, și care devin, în cele din urmă, dominante. În această ordine de idei, să amintim că Alexandru Ciorănescu socotea că felul în care este prezentat Grigore Ghica în această piesă constituie o adevărată impietate față de voievodul moldovean. Asemenea modalități de prezentare erau însă obișnuite în unele creații dramatice de esență sau numai de influență barocă din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, inclusiv în piesele teatrului de colegiu din Transilvania, așa încît unei împrăjării zguduitoare prin dramatismul ei, i se alătură în mod firesc elemente burlești sau de bufonerie, expresii triviale sau gesturi indecente, acrobații sau dansuri grotești. *Occisio Gregorii* ... este, așadar, o *tragicomedie barocă*, prima de acest fel la noi, creată în parte în genul *commediei dell'arte* și după canoanele teatrului școlar din veacul al XVIII-lea din Austria, Ungaria și Transilvania, în parte după modelul acelor *Fastnachtsspiele* destinate a fi reprezentate în cadrul serbărilor carnavalului de burg. Cu o asemenea ocazie, nu se obișnuia și nimeni nu se aștepta să se prezinte un spectacol grav, de la un capăt la altul, cu subiect tragic și pretențios. Se cerea, dimpotrivă, un spectacol-divertisment, în care faptul de viață contemporană să constituie mai degrabă un punct de plecare, un pretext, și din care să nu lipsească elementele veselitoare, *die Lächerlichkeiten* (« caraghiozlicurile ») : scenele de scamatorie, bufonadele, mășcările, ba chiar gesturile și cuvintele crude, necuviincioase. Cerințelor unui astfel de spectacol s-a străduit să le răspundă și autorul comediei *Occisio Gregorii* ..., scriînd o piesă de o structură identică sau măcar asemănătoare cu a acelor jucate în cadrul teatrului școlar din Europa Centrală. De unde se poate deduce că nu-i erau străine compunerile de această natură. Ba se poate spune că-i erau chiar familiare. Și se putea familiariza cu ele acolo unde constituiau o practică obișnuită, acolo unde aveau o oarecare tradiție : în școlile din Transilvania sau în instituțiile superioare de învățămînt din Viena. Căci la « Barbareum », de exemplu, studenților li se dădea să alcătuiască astfel de opere dramatice de o structură compozită, din care nu trebuia să lipsească nici poliglosia, ca un exer-

cițiu de inițiere în diferite limbi⁹. Folosirea poliglosiei nu este determinată numai de varietatea națională a spectatorilor, cum afirmă Göbl Laszló, căci atunci s-ar cere răspuns la întrebarea: pentru cine se cîntă sau se vorbește latinește, turcește sau țigănește?; nu izvorăște nici numai din dorința de a lăsa personajele să vorbească în limba lor, căci, iarăși, firesc se naște o altă întrebare: de ce soția lui Grigore Vodă cîntă ungurește și ar fi urmat să cînte și nemțește, iar Ciobanul cîntă latinește și ungurește? E adevărat, acesta din urmă, fost unul din Secretarii Curții domnești, își demonstra astfel cunoștințele de limbi străine. Credem că folosirea unor expresii, replici ori pasaje întregi în alte limbi putea constitui o dovadă de virtuozitate, dar mai ales era în spiritul acelor compuneri care urmăreau să delecteze, apelînd și la asemenea mijloc, prin folosirea plurilingvistului și prin stilcirea cuvintelor, fie cu intenție, fie din necunoașterea limbilor străine. Este evident că autorul piesei acesteia nu cunoștea bine sau nu cunoștea deloc franceza, germana, turca, tătara, țigăneasca, de exemplu. Iar cuvintele, expresiile sau propozițiile pe care le-a folosit în text le va fi transcris după ureche, într-o ortografie care i se va fi părut că redă forma pe care o auzise de la un cunoscător. De altfel nici ortografia maghiară nu-i este pe deplin familiară și faptul este demonstrat de numeroasele abateri de la formele corecte de scriere, după cum limba textelor în maghiară este greoaie, regională, incorectă uneori, iar versificația urmează mai degrabă modelul prozodic al poeziei populare românești decît pe cel al poeziei maghiare.

Avînd în vedere că *Occisio Gregorii* ... este o piesă de teatru școlar, cu o structură specifică acestui gen și cu elemente care amintesc de comedia italiană, dar fără să fie cu adevărat de această natură; că este o creație de tip baroc, obișnuită în acea epocă și în anumite medii; că se înscrie, prin urmare, în contextul teatral școlar transilvănean al vremii, ea nu mai poate să fie socotită ca o curiozitate literară, ca o ciudățenie, pentru timpul și mediul în care s-a ivit. Sînt în piesă și detalii de a căror cunoaștere autorul nu a fost străin. Așa, de exemplu, el știe că a fost trimis de Poartă un capugiu (pe care el îl numește Pașa) cu misiunea să-l sugrume pe Domn; știe că trimisul Porții s-a prefăcut bolnav ca să-l poată atrage pe domnitor în cursă; sau știe că voievodul a fost sfătuit să nu meargă singur la întîlnirea cu pașa, să-și ia măsuri de prevedere, adică să nu plece neînarmat; știe, de asemenea, că domnitorul moldovean a fost sugrumat cu un laț. La aceste informații, pe care autorul dovedește că le are, să mai adăugăm și faptul că el a văzut corect cauzele și împrejurările omorului: Grigore Vodă a vegheat neobosit « pentru întemeierea credinții și a neamului rumânesc scutință », opunîndu-se vînzării încheiate de Poartă, și a fost și victima unei trădări din partea sfetnicilor săi necredincioși. Apoi, el este conștient de motivul adevărat al sfîrșitului atît de tragic al lui Grigore Ghica: nu este vorba doar de moartea unui Domn oarecare, pentru un motiv oarecare, ci de o suprimare în scop politic, pusă la cale din interese contrare intereselor vitale ale țării și poporului. Fiind cauzată de dirzenia cu care Domnul s-a opus lezării intereselor Moldovei de către cele două mari puteri prin răpirea Bucovinei, moartea lui capătă în felul acesta aspect și semnificație de simbol. Este iarăși posibil ca în persoana unuia dintre sfetnicii trădători — Sfetnicul Vasilie din piesă —, făcut domn în locul celui omorît, autorul să-l fi vizat chiar pe dragomanul Alexandru Moruzzi, care rîvnea tronul pe care l-a și ocupat după uciderea lui Grigore Ghica. Aceste detalii atestate documentar, deci adevăruri istorice, i-au servit ca nucleu pentru desfășurarea liniei principale din partea gravă a piesei. E adevărat că altele nu au fost respectate întocmai, pentru motive lesne de înțeles. Așa este, spre exemplu, faptul că domnitorul moldovean nu căuta o alianță și cu Austria, ci numai cu Rusia, împotriva « turcescului împărat »; doar Austria era aceea care știrbise integritatea teritorială a Moldovei, prin răpirea părții ei nordice. Dar în *Occisio Gregorii* ... este trecută și Austria ca prezumtivă aliată a Moldovei, poate pentru motivul că se avea în vedere, pe la 1780, necesitatea unei alianțe a țărilor creștine împotriva păgînilor turci, pe de o parte; iar pe de altă parte, într-o piesă scrisă și destinată a fi reprezentată într-un loc aflat sub dominație austriacă, nu numai că nu se putea spune lucrurilor direct pe nume, dar se impunea chiar uneori recurgerea la mistificări. Exprimarea voalată și aluzivă era chemată și ea în ajutor: după ce soția celui ucis l-ar fi bocit în limba germană, apare Ostașul (*Miles*) care o leagă, muștrînd-o: « Pentru Nemție au perit și bărbatul tău și tu cînti nemțește ». Ceea ce poate sugera că Grigore Vodă a fost ucis pentru că a vrut să

⁹ Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu. Documente inedite*, București, 1967, p. 54.

se unească cu Austria într-ascuns, dar, în același timp, pentru faptul — real — de a se fi opus răpirii samavolnice a Bucovinei de către austrieci, în înțelegere cu turcii. De altfel, realitatea istorică, respectată în datele ei esențiale, nu este comentată direct în cadrul țesăturii acțiunii din partea gravă a piesei; totul este trecut în plan alegoric și aceasta pentru motive diverse; în primul rînd pentru că o impunea situația: întîmplarea se petrecuse foarte recent, iar autorul relatării ei se afla în Transilvania dominată de austrieci și tot acolo urma să fie prezentată piesa publicului; în al doilea rînd, chiar genul scrierii, genul spectacolului pretindea o trecere foarte mobilă și abilă de la un plan la altul, de la un fapt la altul, de la o modalitate de spunere la alta.

Adevărurile grave pot fi comunicate și în forme hazlii, realitatea poate fi divulgată și sub aparența celei mai nevinovate și străine de ea relatări, important fiind ca alegoria utilizată și ambiguitatea vorbirii să fie investite cu puterea sugestiei. Avînd aerul că înșiră nimicuri lipsite de sens sau de importanță, autorul face aluzie la situații reale petrecute, pe care nu se sfiește să le judece și din care nu se dă în lături să extragă învățături morale, prezentate uneori sub formă de sentințe, alteori sub forma « vorbei de duh ». Nu poate rămîne neobservată exprimarea, am spune, foarte diplomatică, cea echivocă sau cea pronunțat aluzivă. Ne gîndim, de exemplu, la modul ambiguu în care îi dau povețe Domnului și stăpînului lor Sfetnicul Vasilie și Sfetnicul Simion. Iar « Țiganul », care ține « predicăția », comentează în subînțelesuri figurate cele petrecute în capitala Moldovei, cu scopul de a atrage atenția asupra unor învățături ce se pot desprinde din întîmplarea înfățișată: « Nici nu-i bună casa cu două uși, nici nu-i bună cu una. Nu-i bună cu una, că, dacă te strîntoresc, n-ai încătrău să te spăsăști (= « salvezi »); nu-i bună cu două, că văzurăți cum năpădiră turcii de pă una pă Grigorie și îl zugrumară. Da cumu-i bine dară? Îi bine să lăcuiască omul în șură cu patru guri, ca viind frica să poată da în toate lături[le] ». Soluția e relatăată simplu, dar și cu apel la metaforă: « că de va veni cineva dintr-acoace, să fac fișt încoace, să mă îmbrac cu ușa pă dincătrău oi vrea ». Însă vorbitorul se oprește din speculații, lăsînd gîndul suspendat, nedus pînă la capăt și trece într-un cu totul alt registru, creînd un fel de paranteză cu intenție glumeată: « Dară Grigorie Ghica au știut nimica. Și aceasta iaste că așa-i pă carele Duhul Sf[in]t cu aripile umbrește. Vedeți eu cumu-s de fericit dacă îmi trage cu aripile răcoare neagra cioară, care pă cei negri cu aripile să umbrească și cu clonțu să-i scobească. Aceasta-i întia parte; a doua nu fuge de aceasta departe ». Pentru ca apoi să revină și să-și continue gîndul moralizator. Vorbirea lui parabolică se construiește pe datele oferite de înțelepciunea străveche exprimată paremiologic: « Nu-i bine omul să bage mina în gura lupului să scoată osul cu carele se înecă ». Adevărul exprimat de acest proverb este ilustrat cu situația care a înlesnit săvîrșirea mirșăviei: « Așe și Grigorie Vodă, de nu să vea face (= s-ar fi făcut) fălceriu (= felcer), rămînea om de cinste și boieriu. Ci așe, văzurăți, muri cel sănătos și rămase cel betegos ». După care urmează o vorbire figurată: « Bine-i a mînca și păsat, ce cu acesta încă mulți s-au înecat, carii nu l-au mestecat »; iar cuvîntul cu multiple sensuri « aduc » ajută să se treacă, prin echivoc, din nou în registrul comic: « dintr-acestea vedeți, ascultători, ce vreau să aduc. Eu vreau să aduc un car de lemne din pădure cu Grigorie ce umblă acolo a vîna ... ». Prezența paremiologiei, a unor obiceiuri și credințe populare, limbajul uneori hîtru, alteori trivial, toate indică infuzia elementului popular și folcloric în alcătuirea piesei, ceea ce constituie, desigur, un alt merit al acestei « compuneri ». Dar autorul cultivă și poezia bucolică, pastorală, ceea ce « demonstrează oarecare contaminări de esență clasicistă tîrzie »¹⁰.

Prin expresia îndrăzneță pe care o folosește, prin unele părți ale conținutului, cum este « Testamentul lui Bachus » sau cum sînt « cîntecele de lume » care erau interzise de biserica catolică, fiind considerate rămășițe ale cultului păgîn, prin atmosfera ei îndrăzneță și degajată, piesa nu numai că sfidează canoanele bisericesti și se eliberează de educația religioasă strictă din mediul blăjean bunăoară, ci chiar se ridică împotriva lor, înscriindu-se astfel în marea literatură de frondă a Transilvaniei din secolul al XVIII-lea.

¹⁰ Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, 1971, p. 39.

[1777—1780], THE EARLIEST ROMANIAN COMEDY

ABSTRACT

This play, which was written between 1777 and 1780 to be performed at the college theater, Blaj, during the carnival festivities (1778—1780), is the earliest play in the author's handwriting that has come down to us unimpaired. The grave tone of the dialogue which is unexpectedly speckled with a jesting or frivolous phrase, the dramatic narration of the basic theme interspersed with flabbergasting comic moments which acquire prevalence in the long run — these are customary modes of expression in the 17th and 18th cc drama of Baroque purport or tinge. Such were the means employed in the plays of the college theater of Transylvania. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* is therefore the first Baroque play to mingle tragedy with comedy in the Romanian literature. It is partly cast on the molds of the *commedia dell'arte* and partly compliant with the canons of the 18th c. school theater in Austria, Hungary, and Transylvania, and partly in emulation of those *Fastnachtsspiele* performed during carnival festivities in boroughs. « The earliest Romanian comedy » ranks among the great taunt literature of 18th c. Transylvania.

PRIMELE COMEDII ORIGINALE MANUSCRISE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA — «MODELE LITERARE» ALE VREMII

de IOANA EM. PETRESCU

Primele încercări dramatice originale apar în cultura română înainte de apariția teatrului ca instituție. Prilejuite, în Transilvania, de spectacolele de teatru școlar, legate, în Moldova, de reprezentațiile teatrelor de păpuși sau destinate, în Muntenia, mai degrabă lecturii decât reprezentării, cele mai vechi texte dramatice românești care au ajuns pînă la noi sînt, în marea lor majoritate, mici scenete ce comentează sub formă de dialog evenimente — fie politice, fie mondene — de strictă actualitate sau portretizează, de obicei caricatural, personaje reale și cunoscute ale epocii.

În Principate, cele mai vechi texte dramatice păstrate se axează pe două direcții tematice esențiale. O primă direcție e cea a interesului pentru formele (rudimentare) ale comediei de caracter și de moravuri, caracteristic încercărilor dramatice din Moldova și ilustrat prin lucrările lui Costache Conachi, scrise fie în colaborare cu Nicolae Dimachi și Dumitrache Beldiman (*Comediea banului Costandin Canta*), fie singur (*Giudecata fimeilor*, probabil *Amoriul și toate harurile*, posibil *Serdarul de Orhei*), și de anonima *Sfatul familiei*, atribuită în ultima vreme lui Nicolae Dimachi. Cea de a doua direcție, caracteristică textelor din Țara Românească (pamfletele dramatice ale lui Iordache Goleșcu grupate sub titlul general *Istoria Țării Rumânești. Starea Țării Rumânești pînă vremea streinilor și a pămîntenilor* și farsa anonimă *Tarafurile cele ce așează domnia*), se caracterizează prin cultivarea tematicii politice.

Anterioritatea textelor dramatice în raport cu apariția spectacolului teatral propriu-zis antrenează importante consecințe în ceea ce privește structura literaturii dramatice a începuturilor. «Dramatic» înseamnă, deocamdată, *dialogat*. Preocuparea pentru intrigă e accidentală. În unele scenete care depășesc dimensiunile portretului caricatural și se încheagă în jurul unui eveniment, evenimentul însuși este dat adesea ca o realitate anterioară în raport cu universul piesei; într-un cuvînt, evenimentul nu e reprezentat, ci povestit (într-o epică dialogată) și glosat de personaje, care au, în marea lor majoritate, înfățișare de comentatori.

Pe lîngă lipsa de interes pentru acțiune, primele texte dramatice se caracterizează printr-o organizare capricioasă a materiei literare, asupra căreia constrîngerile impuse de spectacolul scenic nu se exercită. Confuzia între *act*, *tablou* și *scenă* e vădită în caracterul capricios al terminologiei, pentru noi savuros vetustă, dar, în esență, extrem de imprecisă. Conachi echivalează, etimologic, *act* prin «facere» sau prin «faptă»: *Comediea banului Costandin Canta* este o piesă într-un singur act, adică se rezumă la «facerea I», în timp ce *Giudecata fimeilor* e o comedie în două «fapte». Mai greu de precizat ar fi ce înțelege Conachi prin «arătare» și «perdea» — ambii

termeni putînd funcționa, nediferențiat, cu sensul de tablou sau cu acela de scenă. Pentru autorul anonim al *Serdarului de Orhei*, «arătarea» pare a fi sinonimă cu *actul*, iar «perdeaua» pare a însemna *scenă*. Mai radical în inovații terminologice, autorul anonim al *Sfatului familiei* își împarte piesa, de astă dată consecvent, în «seri», divizate, la rîndul lor, în «sfaturi». Iordache Golescu își organizează piesele fie în «arătări», fie în «perdele» — ambii termeni greu de echivalat cu precizie într-o terminologie tehnică modernă. «Fapta» divizată în «perdele» structurează și anonima *Tarafurile cele ce așează domnia*. Aceste tatonări terminologice nu vădese doar incertitudinile inerente unei epoci de pionierat, ci par a dezvălui, involuntar, înțelesul pe care primii noștri dramaturgi îl dau structurii textului dramatic: dacă «fapta» și «facerea» sînt încercări de traducere exactă a latinescului *actus* sau a grecescului *παράξεις*, «arătarea» și, mai ales, «sfatul» sînt termeni simptomatici pentru o concepție care echivalează spectacolul teatral cu o expunere dialogată. Parcurgerea textelor dramatice elaborate în Principate în primul sfert al veacului trecut permite descifrarea procesului prin care epica sau portretistica dialogată a începuturilor evoluează, treptat, spre structuri dramatice propriu-zise, spre comedia de moravuri (prefigurată în încercările dramatice din Moldova) și spre comedia politică (prefigurată în pamfletele dramatizate sau în farsele cu subiect politic din Țara Românească)¹.

Nucleul a ceea ce va fi comedia de gen în Moldova se află într-o formă literară mixtă: poezia dialogată, punct de interferență între satiră și scenetă. O ilustrează, spre pildă, Nicolae Dimachi în *O adunare de trii cucoane*. Formal, ne aflăm în fața unei satire al cărei obiect îl face conversația mondenă a unor personaje nespecificate prin nume și destul de vag individualizate prin replică. Structural, poezia lui Dimachi este o scenetă în genul ilustrat mai tirziu de Costache Facca prin *Conversații*, dar o scenetă căreia îi lipsește distribuția. Într-un limbaj nevicat prin exces de cultură, mondenele lui Dimachi discută, gospodărește, despre modă:

— Ia vezi, zău, ce minunat
Fustanlic mi-am cumpărat.
Și-n credința că nu-i scump
Patru lei cotul și-un tult

¹ Nicolae Dimachi, *O adunare de trii cucoane*, în *Poezia română clasică de la Dosoftei la Octavian Goga*, vol. I, ediție îngrijită de Al. Piru și Ioan Șerb, București, 1976, p. 162—164; *Comedia banului Costandin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucoș, Giudecata femeilor și Amoriul și toate harurile*, în: C. Conachi, *Scrieri alese*, ed., prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, București, 1963; *Serdarul de Orhei*, în *Convorbiri literare*, 1975, nr. 7, p. 274—276 (piesa și prezentarea lui Vasile Alecsandri); *Sfatul familiei*, în *Viața românească*, 1961, nr. 2, p. 91—110; Iordache Golescu, *Istoria Țării Rumânești. Starea Țării Rumânești pe vremea streinilor și a pămîntenilor*, în: N. Bănescu, *Viața și scrierile marelui vornic Iordache Golescu*, Vălenii de Munte, 1910, p. 109—220; Iordache Golescu, *Starea Țării Rumânești acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voevod pe vremea asidosiei și Povestea huzmetarilor*, în vol. *Satire și pamflete din preajma lui 1848*, culegere cu un studiu introductiv de Gh. I. Georgescu-Buzău, București, 1951, p. 23—58; Iordache Golescu, *Comedia ce să numește Barbul Văcărescul, vînzătorul țării*, în vol. *Primii noștri dramaturgi*, ed. îngrijită de Al. Niculescu, cu un studiu introductiv de Florin Tornea, București, 1956, p. 55—85; *Tarafurile cele ce așează domnia*, în: *Columna lui Traian*, III, 1872, nr. 7 (117), p. 1—2, și în: V. A. Urechiiă, *Istoria românilor*, vol. VII, 1894, p. 360—362.

N. Bănescu, *Viața și scrierile marelui vornic Iordache Golescu*, Vălenii de Munte, 1910; Gheorghe Bengescu, *Despre activitatea literară a unor membri ai familiei Golescu în cursul secolului al XIX-lea*, București, 1923; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1954, p. 125—126; Florin Tornea, *Un dramaturg ignorat: Iordache Golescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1951, nr. 3—4, p. 272—275; Perpessicius, *Teatrul lui Iordache Golescu*, în *Scriisul bănățean*, VIII, 1957, nr. 5; idem, *Iordache*

Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor, în vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, 1957, p. 199—269; Mihai Florca, *Date despre începuturile teatrului românesc cult în Moldova*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1, p. 149—166; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 4, p. 740—742; Șerban Cioculescu, *Întia noastră comedie originală: Sfatul familiei*, în *Viața românească*, XII, 1960, nr. 12, p. 146—164 (și în volumul *Variatăți critice*, București, 1966, p. 93—121); Lila Nădejde, *Teatrul popular de păpuși în secolul al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 1, p. 203—215; Ion Gheșie, *Prima piesă românească? Considerații asupra începuturilor dramaturgiei românești*, în *Studii și cercetări științifice*, seria Filologie, Iași, XI, 1960, fasc. 2, p. 252—258; G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1961, nr. 1, p. 115—116; T. Avramescu, *În legătură cu începuturile dramaturgiei românești*, în *Viața românească*, XIV, 1961, nr. 3, p. 157—160; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I, București, 1961, p. 122—135; Paul Cornea, D. Păcurariu, *Curs de istoria literaturii române moderne*, București, 1962, p. 92, 95—100; Al. Piru, *Literatura română premodernă*, București, 1964, p. 236—240; 281—283; 298—302; *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965, p. 248—262; Virgil Brădățeanu, *Drama istorică națională (Perioada clasică)*, București, 1966, p. 17—26; *Istoria literaturii române*, vol. II, București, 1968, p. 152—156, 183—191, 210—214; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969, p. 364—365; Virgil Brădățeanu, *Comedia în dramaturgia românească*, București, 1970, p. 27—37; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, 1971, p. 43; D. Popovici, *Studii literare*, vol. II — *Literatura română în epoca «Luminilor»*, Cluj, 1972, p. 350—351, 412—413; Florin Feifer, *Iordache Golescu*, în *Convorbiri literare*, 1974, nr. 2; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979.

Mai ales pe veresi
Fără-a mai puni vadé.
Di poftești și dumneata
Singură eu ți-oi lua.

Din salon, eroinele contemplă și mai ales comentează, cu ingenuă vulgaritate, personajele (de astă dată numite și cit se poate de reale, de vreme ce printre ele figurează și fratele poetului — «gugumanul lui Dimachi») care defilează în calești prin dreptul ferestrelor în ritualul zilnicei plimbări, săvârșind ceremonialul salutului :

— Ei dichis, mare minune,
Cu căzuta plecăciune,
Nu vezi, fa, că se închină
Și totuna dă din mină ?

Aventurile de notorietate publică ale trecătorilor sînt comentate prin aluzii menite să facă deliciale contemporanilor, chiar dacă pentru noi ele rămîn ininteligibile. Trei elegante de la începutul veacului trecut comentînd, de la fereastră, cortegiul cavalerilor ieșiți la plimbare — iată premisele unui grațios tablou de epocă. Dimachi îngroașă liniile și convertește tabloul de epocă în satiră prin vulgaritatea limbajului care, excesivă fiind, compromise, deopotrivă, personajele feminine ale scenei, personajele masculine comentate de ele și, nu mai puțin, perspectiva artistică a întregului, ce se ridică la versuri de calitate acestora :

— Arză-l focul cotcodeț
Că-i un bou de n-are preț !

.
— Ei, îl știu, îi Costandin
Nătărăul cel deplin,
Împreună cu Iordachi
Gugumanul lui Dimachi.
— Adevăr că-i gogoman
Nu plătești nici un ban,
Căci cu totul ciulhanu,
Nu-i ca Razul paraliu.
Dar măcar și Costandin
Nu-i mai gios, că-i bolîndin,
Prè bine s-o potrivit
Ca cînd dracul i-o unit.

Cu tot caracterul hibrid al construcției, cu toată ironia greoaie a limbajului, satira dialogată a lui Dimachi concentrează caracteristicile scenetelor de epocă scrise în Moldova : subiect extras din viața socială, aluzii la personaje nonficionale și la aventurile lor binecunoscute contemporanilor — adică un fel de cronică mondenă tratată în registru satiric, prefigurînd viitoarea comedie de gen și comedie de moravuri.

Împreună cu Dumitrache Beldiman, Dimachi este colaboratorul lui Costache Conachi în alcătuirea *Comediei banului Costandin Canta, ce-i zîc Căbujan și Cavaler Cucos*, amuzantă scenetă care — specifică manuscrisul — « nefiînd theatru, s-au jucat [...] la păpușării ». Lipsită de intrigă, comedia într-o singură « facere » este portretul unui Harpagon local, ușor identificabil în chiar numele personajului, căci Banul Costandin Canta e imaginea savuros caricaturală a visticierului Constantin Cantacuzino, bunicul lui Costache Conachi, de la care nepotul (celebru printre contemporani nu doar prin harul poetic, ci, mai mult poate, prin rădvanul cu hamuri putrede tras de cai fără dinți cu care-și făcea intrarea în Iași) pare a fi moștenit de altfel excesivul spirit de economie. Un portret de familia așadar — ca și cel schițat de Dimachi, fără menajamente, în

O adunare . . . ; dar un portret lucrat de astă dată în maniera lui Molière, ambiționind să devină, din caricatură, *character* în sensul clasic al termenului. Fiecare gest sau replică a personajului construiește, cu consecvență artistică și cuceritoare ironie, imaginea unei zgircenii arhetipale ; ea transpare în dispozițiile pe care eroul, temător să nu-i moară caii de prea multă mâncare, le dă lui Jompa, « vizeteul și ministrul său » :

Jompo, cai[i] să să poarte
Păr' la trei ceasuri de noapte.
Ascultă, cată la mine,
Îți deșchide ochii bine :
Cai[i] mei is gingași tare,
Nū le da multă mîncare.

.
Du-te la cai de-i grijăște
Și cu dinșii te silește.
Tot temeiu stă în săciuală,
Nu în multa cheltuială.
Știu aceasta di pi mine
Că nici pic nu-mi merge bine,
Măcar orișice-oi mînca,
Dacă nu m-oi cheptăna.

Economia e și tema monologului în care personajul recapitulează îngrozit cumplitele cheltuieli ale drumului :

Doamne, cit am cheltuit
Cu drumul care-am venit.
Trei părăle pentru mine,
Pre seminți și pe masline.
Una Jompei de chitan
Și feciorului un ban,
Căci acesta-i pre bun om,
La mîncare iconom.
Ce rămîne de la mine
Îi agiunge numai bine.

Șiret-zgircită e tirguiala cu Stati Băcalu, de la care Banul Canta vrea să obțină pentru Jompa, în calitate de client statornic, « ciubote căputate » cu un leu :

Ascultă, giupîne State,
Eu te am ca pe un frate.
Vezi că orice-oi cumpăra
Alerg tot la dumneata
Și fiindcă te iubesc,
Voi să te schivernisesc . . .

Și tot spiritul de economie dă și soluția spinoasei probleme a ciubotelor, a căror achiziționare se amină pentru un moment imprecis, mai prielnic pentru punga stăpînului, chiar dacă nu și pentru picioarele degerate ale slugii, care protestează în zadar :

Taci, nu te obrăznici,
Rabdă păr' s-or iefteni .
Cînd parăche a fi un leu,
Să știi, negreșit, că-ți ieu.

Personaje contemporane sînt aduse pe scenă și într-o altă piesă a lui Conachi, comedia în două « fapte » *Giudecata femeilor*, datată 1 decembrie 1806 și « făcută », ca și *Comedia banului Costandin Canta*, « la păpușării ». Subiectul ne plasează de astă dată în sfera literaturii galante : victime eterne ale iubirii, femeile îl duc pe Amor în fața tronului de judecată al lui Zeus și obțin de la judecătorul suprem pedepsirea bărbaților etern vinovați. « *Obrazăle* » acestei comedii amestecă Olimpul (Zefs, « dumnezău elinesc »; Ermis, « îngerul lui Zefs »; Amoriul) cu lumea pămînteană (Femeile măritate, Bărbații din care patru inculpați exemplari, alcătuiind o tipologie a desfrîului — « Curvariul cu slăbăciune », « Curvariul adiafor » (adică indiferent), « Curvariul obraznic » și « Curvariul cel viclean » — , sînt identificați printre cunoscute personaje contemporane, ei fiind (după cum specifică distribuția piesei) Neculai Hrisoverghie, Șarban Negel, Costandin Sturza și . . . Costachi Conachi însuși. Între cer și pămînt, ca o semidivinitate mediatoare, apare omniprezenta Perierghie (Curiozitatea).

Giudecata femeilor e o badinerie, interesantă mai ales dacă e citită în relație cu ceremonia-
lul galant din erotica lui Conachi, pe care îl persiflează spiritual. Piesa ne plasează în sfera de
idei și sentimente a veacului al XVIII-lea, secol al epicureismului iluminist și al sentimentalismu-
lui preromantic, pentru că « giudecata » Amoriului aduce, în viziunea personajului mediator — Perier-
ghie — , o temă centrală în literatura acelei epoci : confruntarea între natură și civilizație. În fața
lui Hermes, mesagerul divin venit pe pămînt să cerceteze adevărul din plîngerile femeilor contra
lui Amor, Perierghie ia apărarea zeului incriminat, plasîndu-l într-un context de pastorală ino-
centă :

Aud lume că să plînge de un lucru ce nu vede,
Dar după lacrimi pe oameni acum cine îi mai crede.
Vád în scris multe istorii de amori închipuite,
Dar oamenii nu urmează precum le au zugrăvite.
Și pre cu greu îi să afli, căci el nu obicinuieste
Să umble cu pombi mari pe acolo unde trăiește.
Fuge de mîndrie lumii, în curți nu să odihnește,
Nici între boieri să viră, nici cu bogații trăiește.
Îi pre măsurat la poftē, lipsa nu-l înspăimîntează . . .

Viziunea arcadiană schițată de « Curiozitate » nu-l convinge pe Hermes, care bănuiește că puter-
nica stăpînă a lumii s-ar afla sub influența lecturii recente a vreunei « romanțe franțozăști ». Dar
omniscienta Perierghie insistă în a-l instrui pe « îngerul lui Zefs » asupra diferenței dintre adevăra-
tul Amor, inocenta divinitate a stării de natură, și patima desfrîului ce se ascunde « supt a Amo-
riului nume », torturînd rafinat societatea civilizată. Vinovat nu e, deci, Amor, ci desfrîul care-l
mimează, transformînd adevărul sentimentului natural într-un joc al iubirii, desfășurat după un
complicat ceremonial a cărui descriere ironică vădește ochiul unui psiholog exersat : pasiunea

Ca o vicleană să schimbă supt fire deosăbite
Numai ca să-ți îplinească poftele nemărginite.
Uneori o vezi mîhnită, de gîndești cum e-a să moară
Și cu lacrimi ne-ncetate sloboade ahturi de pară.
Giură, blastamă norocul că îi stă cu împotrivire
Și nu poate să-și arăte dorul său cel de peire.
.
Alteori îi mînioasă și s-arată îputăciune,
Viniește că nu sîmpte pe cît îi este iubire
Și puindu-și chezaș ceriul, fuge ș-aleargă aiure . . .

În actul al doilea, în fața tronului lui Zeus, Amor însuși se disculpă, repudiînd ceremonialul rafi-
nat dar nesincer, jocul pasiunii în lumea civilizată, și revendicîndu-se de la fericita Arcadie :,

Fugii de cea boierească și de haine împodobite
De cînd m-am sfădit odată cu maică-me, Afrodite.

Nu mă-ncing nici cu beldare, nici por țșlice gogonate,
Nici lăcuiesc în palaturi nici prin țirguri desfrinate.

Viața me este pre proastă, tot la țară cu păstorii ...

Vinovați de falsificarea Amoriului vor fi declarați bărbații, pe care necruțătorul Hermes îi va aduce la judecată în termeni decizi:

Mergeți, că mincați bătaie, zidirilor păcătoasă!

Conachi, care se prezintă pe sine printre mai sus pomenitele « zidiri păcătoasă », dă, în acest divan al rafinementului sentimental al civilizației cu fericita inocență a stării de natură, o replică amuzat-ironică la propria-i poezie erotică. El dă totodată expresie tonalității sentimentale caracteristice sfirșitului de veac XVIII, care îmbină curiozitatea pentru experimentul psihologic cu nostalgia paradisiacei Arcadii.

O replică, din unghiul bărbaților, la *Giudecata femeilor* aduce o altă piesă cu structură de « proces » instituit iubirii, atribuită de Ecaterina și Alexandru Teodorescu tot lui Conachi și publicată de editori sub titlul *Amoriul și toate harurile*. În manuscris, piesa este lipsită de titlu și conține specificarea vagă « Acest stih este de mult făcut, dar de cine, nu să știe ». Plângerea pleacă de astă dată de la Amor, care învinuiește femeile că

. nu cunosc altă chemare,
Decit aceea de monedă, care le face plecare.
Nu-i nicicum statornicie, nu-i dragostea cea curată,
Toate sînt acum schimbate în interes și în plată.
Nu sînt inimi simțitoare, nu-s statornice în lume,
În zădar silesc de-nșală pe ibovnici c[u]-acest nume.
Nu-i plecare sufletească, ce moneda le îndeamnă,
O privește și Amoriul ca o marfă în dughiană ...
.
Numele meu îi o mască ce să vinde pe parale,
Și aurul este darul a robi ș-a da la cale.

În numele « simțirilor curate », Amor deschide « proțes » femeilor, avîndu-i ca judecători pe Zefs « cu luceferii cei atotprivitori, vînturile, Achilonii și Eol ». În drumul său spre cer, Amoriul tulbură « idrosfera toată » cu plîngeri care trezesc compătimirea lui Zefs:

Ce strigi, Chipidon sarmane, cine te-au prădat pe tine
.
Bolnav, gol, ovelit foarte, scărmanat cum trebuiește
Și legat ai fost, îmi pare, cum s-a-ntîmplat, tălmăcește?

Lungul răspuns al nefericitului Chipidon zugrăvește starea « duioasă » și « întîmplarea [...] cumplită » în urma căreia a fost detronat de domnia aurului, tocmai în Moldova unde

. . . vîzînd aer suptîre, inemele delicate
Am hotărît să fac jîlțul dragostelor înfocate.

Lipsit de ironia subțire și de finețea observației psihologice din *Giudecata femeilor*, discursul lui Amor, grav, pedestru și cam împiedicat în silabe (ceea ce surprinde la un versificator priceput cum e Conachi), abandonează curînd capul de acuză inițial (coruperea « inimilor simțitoare ») pentru a se fixa asupra unui lung calcul privind pagubele — materiale — pe care depravarea și cochetăria feminină le aduc sărmanilor bărbați. Încît cititorului i se trezește bănuiala că nostalgia idilei pastorale s-ar explica în primul rînd prin convingerea autorului că în fericita Arcadie amoriul e

mai «cu economie». Bărbații femeilor incriminate sînt deposezați de averi în favoarea tinerilor militari («Fiind săraci ofițarii și nevrînd să cheltuiască») și, ceea ce e mai grav încă, sînt împiedicați să-și refacă averile risipite, prin grava tulburare pe care o aduc căilor de comerț echipajele elegantelor epocii :

Finul, lemnele și făina nu pot veni de la țară,
Căci bat pe țărani, săracii, și-i dau din uliți afară.
Zic că podul pentru butci îi făcut, nu pentru țară.
Socotește nebunie, socotește stare-amară !
Fac scumpete printr-aceasta, fac bărbaților sminteală,
Ele sînt pricina lipsăi, ele, fără îndoială.

Rătăcit în labirintul unor calcule încurcate și cam naive de economie politico-sentimentală, scărmanatul Chipidon seamănă suspect de mult, în această stîngace scenetă, cu Banul Canta.

Lui Conachi îi atribuie George Călinescu și un alt fragment dintr-o piesă în versuri, neterminată sau pierdută, avîndu-l ca personaj central pe ginerele lui Balș, un parvenit nătărău, numit serdar în Orhei. Începutul piesei — o «curiozitate» găsită «în fundul unui sipet» — fusese publicat de Vasile Alecsandri în *Convorbiri literare* (1875) sub titlul *Serdarul de Orhei* și datat de poet, pe criterii istorice, ca anterior anului 1811. De fapt, anterioară anului 1811 este acțiunea piesei (plasată într-un teritoriu pierdut după războiul rus-turc din 1812) și nu scrierea ei, care ni se pare a fi mai tîrzie, judecînd după meșteșugul dramatic mai evoluat. Fragmentul publicat de Alecsandri — primele șase «perdele» din actul I («Arătarea A») — nu permit deducerea intrigii, dar îndreptățește, oricum, bănuiala că piesa ar fi avut, de astă dată, o intrigă. Ea aduce indicații scenice mai precise, trădînd un ochi care vede textul din perspectiva spectacolului. Acțiunea primului act se desfășoară «În Iași; casă cu două rînduri din dosul Mitropoliei, cu odăi împodobite cu cadre și cu oglinzi. Nătărăul Vasilaki Arifta, aducînd întîmplarea de a-l lua B. ginere, îl rînduiește și Serdar la Orhei; care de bucurie preumblîndu-se prin casă, singur vorbește mirîndu-se». «Nătărăul Arifta, ce să numește Bostan», eroul piesei, negustor boierit prin căsătoria cu Cucoana Catinca, fiica boierului B[alș], se pregătește să ia în primire atribuțiile de serdar în ținutul Orheiului. Prudent, îl va lua cu el pe «gramaticul Terbie, ce se numește Stavarakî», priceput în a «serdări» și gata să-l învețe «la cărți de judecată și tirtip a cîștiga». Disprețuit de nevasta sa, care-l insultă fățiș, disprețuit de Stavarakî, angajatul său, care-l ironizează în *aparté*-uri grecești, negustorul parvenit își privește cu netulburată liniște norocul, de pe urma căruia pare hotărît să profite cu înțelepciune. Să «serdărească» va începe chiar de a doua zi, și prima decizie proiectată de noul drogător este aceea de a «face-o rînduială pentru chereștea de moară», nu în Orhei, ci pe propriile-i moșii,

În vreme ce am putere moara ca să-mi isprăvesc
Și țărani ca să simtă că-n putere serdăresc.

Cele șase scene schițează cu claritate cel puțin două relații conflictuale în care eroul e angajat și pe care piesa ar fi urmat să le dezvolte și să le soluționeze: un conflict familial, în relațiile dintre negustorul boierit și instrumentul ascensiunii sale, nevasta care îl disprețuiește; un conflict social, între proaspătul serdar și țărani de pe moșia lui. Nătărăul Arifta zis Bostan, ginerele lui Balș (probabil tot un portret caricatural al unui personaj identificabil de către contemporani), ar fi putut deveni astfel suportul unei acțiuni comice încheiate.

Sfatul familiei, comedie în cinci «seri» și mai multe «sfaturi», a fost comentată, pusă în circulație și atribuită lui N. Dimachi de către Șerban Cioculescu, pentru care piesa este «cronica secretă a unui scandal birlădean» de prin 1822—1823. Aparținînd micii boierimi birlădene, familia ale cărei «sfaturi» dau substanța comediei este alcătuită din șase frați: Marghioala, văduvă sau divorțată după căsătoria cu un «bătrînu și urît bărbat», a început din adolescență o furtunoasă carieră sentimentală pe care o continuă și acum; Zmărăndița, căsătorită la Fălticeni cu un bărbat bolnav și gelos, se consolează de nefericirea conjugală în amorul cu tînărul și nestatornicul Andronache Donici, pentru care vine la Birlad și pe urmele căruia aleargă, apoi, la Iași; Prohîrița, mezina, cenzurează cu prudență și oarecare instincte de onestitate aventurile excesive ale

surorilor, încurajate de Vasilică, fratele mai mare, amator de birfe picante și complicații galante; Ștefanache, cel mai mic dintre băieți, e o apariție fugară, absorbit de amorul pentru Zinca, pe care ar lua-o de nevastă dacă ar găsi calea de a învinge opoziția socrilor ipotetici; cel mai mare dintre frați, Costache, nu apare în piesă decît prin comentariile familiei, care regretă unanim căsătoria lui cu o Catincă prea autoritară, intrigantă și « ră », pe scurt — o « scîrnăvie ». Toate celelalte personaje, ca și evenimentele, apar mediate de comentariile care au loc în sfaturile celor cinci frați, singurii prezenți în scena ce reprezintă un unic interior, cel al caselor Marghioalei. Marghioala e, de altfel, personajul central al piesei și eroina scandalului care dă subiectul comediei. Ca și Vasile, ca și Zmărăndița, ea gustă deopotrivă aventura (pe care o împinge pînă la imprudență) și birfa (pe care o împinge pînă la o complicată țesătură de intrigi). Amorală cu seninătate, Marghioala are, în rememorarea numeroaselor ei experiențe, scrupulul preciziei și, mai ales, demnitate de castă. Suprema fericire, aceea care te plasează mai presus de birfele tîrgului și te face demnă de invidiat, este să fii « de boieri căutată ». În ceea ce o privește, ea una se știe mai presus de orice comentarii, căci experiențele ei, multe, vădesc în alegerea partenerilor un bun gust social infailibil. E adevărat că înainte de căsătorie a avut două legături, notorii, cu ofițeri ruși; dar unul dintre ei era « comandant », iar celălalt, deși căpitan numai, era baron, — ceea ce scoate, evident, problema spinoasă din sfera eticului și o trece în sfera succeselor sociale. Mai puțin convinsă de virtuțile consacrării sociale pe care le-ar avea amorul baronilor și al comandanților, Prohirița recapitulează, necruțătoare, aventurile extranobiliare ale surorii sale; un nu tocmai chipeș Vasilică Nas-Mare sau un Lupul, cel puțin tot atît de « bătrîn și grosanu » ca soțul detestat dezvăluie, fiecare, sub ochiul binevoitor al Marghioalei, calități nebănuite, chiar dacă nu de ordinul blazonului nobiliar. Cu o atît de largă disponibilitate sufletească, Marghioala este angajată și acum, simultan, în două aventuri: o relație cvasimatrimonială cu un boiernaș bîrlădean, Iancu — « tînăr și țapăn bărbat » după părerea Prohiriței care-i ține partea, dar și după părerea a numeroase cunoscătoare din tîrg —; și o relație intermitentă, pe care Marghioala speră să o legitimizeze, cu Polcovnicul Bogdan, personaj trecut de prima tinerețe, trecut, pare-se, și de a doua, dar înzestrat cu un blazon ce satisface ambițiile nobiliare ale eroinei. Sfătuită de Prohirița să opteze pentru Iancu, sfătuită de Vasilică să se decidă pentru polcovnic, prudenta Marghioala cumpănește cu înțelepciune situația:

Iancu este varvar, zuler și interesat,
Colonelul îi bătrînu, dar îi țivilizat.

Polcovnicul țivilizat nu e, totuși, o cucerire suficient de sigură pentru a motiva îndepărtarea definitivă a zulerului:

Eu nu știu dacă va fi polcovnicu
Totdeauna în Bîrlad și cu mine statornicu.

Hotărîtă să-l cucerească pe colonel fără a-l îndepărta prematur pe Iancu, Marghioala proiectează, în fața Prohiriței incremenită de groază, amănunțele riscantei întreprinderi: cum Polcovnicul Bogdan (țivilizat, dar prudent) nu îndrăznește să o viziteze de frica lui Iancu, Marghioala, ceva mai curajoasă decît ofițerul, decide să-l caute în taină,

Pe gios, pe porțiță, singurică eu,
Cîndu toată zidirea este în brațele lui Morfeu,

dichisită « în capot de noapte » alb, împodobit cu volane, opera unei Lote, pare-se cunoscută croitoreasă frecventată de elegantele vremii. Aventura, inspirată de imaginea pe care Marghioala și-o face cu privire la obiceiurile înaltei nobilimi în rîndurile căreia ar vrea să intre, o atrage ca promisiune a unei vieți de rafinată eleganță:

Acum, Prohiriță, trebui să lăsăm
Tabieturile ce le-avem, să ni le schimbăm

În nobile obiceiie, ca acè dintâi stare,
Că polcovnicu este deprins cu damele cele mari !

Pe drumul care începe cu capotul alb trimis de Lote, Marghioala visează o amețitoare ascensiune socială : îl va promova pe Gheorghe cofetarul în funcțiile de vătaf, stolnic și bucătar, va arde luminări de spermanțetă, cele de său nemaifiind « de etichetă » și va trăi « ca o cucoană slăvită ». Prohirița, confidenta dezarmată, încearcă zadarnic să tempereze visurile Marghioalei, reamintindu-i că, deocamdată, slugile și copiii sînt « în chele » și că, oricum, aventura proiectată este riscantă ; Marghioala, care se vede deja « o cucoană slăvită », pleacă spre cucerirea coloneului, dar se întoarce, în zori, « cu capul gol și scărmanat », « pumnită » de Iancu, varvarul și zulerul care nu întirzie să umple tîrgul cu povestea pedepsirii iubitei necredincioase. În ultimul « sfat », Marghioala și Vasilică, deconsiliați de Prohirița, proiectează ca răzbunare o serie de intrigi care ar urma să-l izoleze pe Iancu de tîrg.

Există, în lumea boiernașilor din *Sfatul familiei*, o atmosferă de mahala, dar o mahala văzută *din interior*. Cum personajele și faptele sînt reale, perspectiva autorului pare a coincide cu ceea ce trebuie să fi fost perspectiva zulerului Iancu (sau a unui prieten de-al său), pedepsind-o, încă o dată, pe Marghioala și încondeindu-i familia. Nedetașată de impudicia senină și de vulgaritatea structurală a lumii pe care o prezintă — o lume, în sine, caragialescă —, perspectiva dramaturgului nu poate construi, în ciuda anecdoticului savuros, o viziune comică. Stîngăciile, jenante pentru cititorul de azi, țin așadar în primul rînd de perspectiva autorului (improprie în cazul viziunii comice) și doar într-o măsură mult mai mică de aspectul greoi al versului, compenast în parte de viciunea cu adevărat remarcabilă a schimbului de replici :

Marghioala : Bădiță Vasilică, ce am uitat a spune
O veste de tot nouă, ce am auzit luni.
Nimerește dacă poți, frate Vasilică !
Vasilică : Va fi vreun cabazlicu, vreun lucru de nimică !
Marghioala : Ba ! ... este un lucru mare și foarte serios.
Vasilică : Că are amor Catinca mea cu un doftor chelbos ?
Marghioala : Ba !
Vasilică : Sau răvaș eu cu doftoroaia ?
Marghioala : Ba !
Vasilică : Ori că Ionică ar fi avut cu Smărăndoia ?
Marghioala : Nu !
Vasilică : Sau că Barbă-Lată ar fi avut cu Săftica ?
Marghioala : Ba !
Vasilică : Așa, eu, soro, nu nimeresc nimica !

Dacă piesele scrise în Moldova vădese preferința pentru subiectele extrase din viața socială și morală — prefigurînd comedia de moravuri și cea de caracter —, primele texte dramatice din Țara Românească se axează, toate, pe o tematică politică. Ele îi aparțin, în majoritate, marelui vornic Iordache Golescu, proeminentă figură culturală și politică a epocii, cu o sferă de preocupări extrem de largă (gramatician, lexicolog, folclorist, autor de literatură filozofică). Într-o *Cărticică coprinzătoare de cuvintele ce am auzit de la însuși Cugetul meu*, marele vornic dezbate o problemă filozofică, orientată spre domeniul filozofiei practice (etica și politica) mai ales, apelînd la formula dialogului platonician. Doi tineri, Dumitru și Gheorghe, pun în discuție, cu o strategie socratică, o problematică în care se întilnesc, paradoxal, elemente platoniciene cu soluții iluministe : diferența între accepția relativă, subiectivă a răutății și răutatea în sine, sau înțelesul absolut al termenului de « rușine », înțeles care se revelă, în cele din urmă, la modul iluminist, dependent de obiceiurile particulare ale fiecărui loc și ale fiecărui timp. Cuvîntul (unul dintre dialoguri se intitulează *Vorbă între doi inși pentru cuvîntul cel drept*) e cercetat într-o dublă dependență : cu conceptul — în accepția platoniciană a Ideii, identică cu sine — și cu realitatea fenomenală, marcată, la modul iluminist, de relativitate. Dialogurile socratice din *Cărticică* ... dezvăluie două caracteristici ale crea-

ției lui Iordache Golescu, pe care le vom întâlni și în textele sale dramatice : în primul rând, pasiunea pentru dezbaterile de idei și pentru structura dialogală a demonstrației, moștenită de la scriitorii antichității eline ; în al doilea rând, înclinarea obsesivă spre cercetarea gradului de adecvare a limbajului la realitate, înclinare care primește în opera sa, prin repetiție, valoare de temă. Educat în spiritul gândirii platoniciene, dar marcat de gândirea iluministă a epocii sale, Iordache Golescu visează o restaurare a indicelui de realitate a cuvântului și cenzurează critic periculoasa transformare a limbajului în travesti sau mască. Perspectiva sa e, în primul rând, etică — și această perspectivă conduce spre o concepție asupra rolului de cenzor moral al teatrului, formulată în *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești* : « Pă la baluri mai rar, pă la teatru mai des, c-acelea te desfrinează ș-acestea te înfrinează ».

Cu o asemenea concepție asupra funcției morale a teatrului, Iordache Golescu dă o serie de pamflete politice dramatizate sau scenete surprinzând, din perspectiva suferințelor sau a speranțelor țării, momente din domniile lui Ioan Caragea, Grigore Ghica, Gheorghe Bibescu și din epoca Regulamentului Organic. Trebuie precizat de la început că nici unul dintre textele sale nu are un caracter cu adevărat dramatic. Ele sînt dezbateri pe marginea cauzelor nefericirii politice a țării, demascări pamfletare ale vinovaților sau elogieri ale rînduieilor ce promet prosperitatea țării (în cazul Regulamentului Organic) — adică sînt un comentariu, partizan și pătimaș, asupra evenimentelor istorice contemporane, comentariu structurat pe baza unor elemente moștenite din cele mai diferite surse : dialogurile lui Lucian din Samosata, epica dialogată a anecdotei, teatrul popular și comedia clasică a lui Aristofan.

Sub titlul general *Istoriia Țării Rumânești. Starea Țării Rumânești pã vremea streinilor și a pãmîntenilor*, Iordache Golescu a grupat în manuscris cîteva încercări (mai mult sau mai puțin) dramatice, și anume : *Starea Țării Rumânești, acum în zilele Măriei Sale Ioan Caragea Voevod pã vremea asidosiei, tipărită cu cheltuiala sãracilor din ceia ce le-au rãmas*, cu două anexe : *Povestea huzmetarilor și Obșteasca anafora a boerilor pentru prãvilile Mării[i] Sale, ce a orînduit în țarã* și cu un subtitlu care poate da măsura tonului ironic al autorului : « Toate acestea scrise de un prea iubit al Măriei Sale, la leat 1818, septembrie 29, cînd a fugit Măria Sa din scaun » ; *Comediia ce sã numește Barbul Vãcãrescul, vînzãtorul țării, izvoditã dã Dirzeanul, ce-i zic și Slãbãnogul, care s-a și tipãrit cu cheltuiala calemgîilor de vistierie, spre pomenirea ticãloșiei țării. La venirea muscalilor, cînd a fugit Măria Sa Grigorie Vodã Ghica din scaun* (compusă prin 1828) și *Starea Țării Rumânești pã vremea pãmîntenilor*. Într-o epocă mult mai tîrzie, prin 1845, a mai compus o piesă, rãmasã pînã astãzi în manuscris, *Mavrodinada sau Divanul nevinovat și defãimat, sau copiii sãrmani, nevîrstnici și nãpãstuiți*. Prilejuită de conflictul între Înaltul Divan (Curte superioarã de justiție), din care făcea parte Iordache Golescu, și domnitorul Gheorghe Bibescu în procesul moștenitorilor stolnicului Mavrodin cu urmașii bancherului Hristofor Sachelarie, *Mavrodinada* ... e un amestec de prozã și versuri, de « obaze » alegorice (Mita, Dreptatea, Nevinovãțirea, Îndurarea, Moartea, Nebunia, Boalele), supranaturale (Cel prea-Înalt, Diavolul), simbolice (Zavistnicul, Fãțarnicul) și de personaje luate dintre actorii amintitului conflict (Logofãtul Aleco Vilara, Nevinovãții judecãtori, Boerii cei interesați, Domnul stãpînitor, Copiii sãrmani nevîrstnici).

Nu toate lucrãrile cuprinse în *Istoriia Țării Rumânești* ... au înfãțisare de texte dramatice. De o formulã dramaticã încearcã sã se apropie « comedia » *Starea Țării Rumânești* ... *pã vremea asidosiei*, piesã lucratã în maniera lui Lucian din Samosata, ca un dialog al morților : « Aceastã comedie se înțelege cã se aratã într-o cîmpie mare, plinã de morți, carii, strînși fiind pe lingã un foc mare, ascultã la cinci obaze ce vorbesc ». Cele cinci « obaze » (Moș Stan pîrcãlabul, Ionicã sindia, Marinicã bãiatul, Voicu zapciul și Dincã logofetelul de vistierie) comenteazã ultimele știri din Țara Româneascã, aduse de curînd de unul dintre ei. Mesagerul morților, Ionicã sindia, plecat pe pãmînt de unde se vesteã cu bucurie o scutire de dãri (« asidosia »), asistã acolo la nemaipomenita jefuire a țării, spoliatã de domnitorul Caragea și de « capul rãutãților », logofãtul Ștefan Belu ; bătut, hãituit și abia scãpat din mîna zapciilor, Ionicã se întoarce pe tãrimul morții, unde-și povestește cãlãtoria. Întreaga piesã, alcãtuitã din patru « arãtãri » (subdiviziuni tematice, nu structurale, pentru cã nici decorul, nici personajele nu se schimbã de la o « arãtare » la alta), se rezumã la povestirea lui Ionicã sindia, amplu comentatã de celelalte patru « obaze », care dezvãluie mecanismele complicate inventate de Belu în vederea încasãrii întreprinse a birurilor de care, teoretic, țara fusese scutitã. Imaginea

de coșmar a jafului oficial, aplicat sub nume de milă domnească ce se cere aplaudată, amintește de paginile înfiorate în care Dinicu Golescu, fratele lui Iordache, evoca inumana jefuire a țăranilor :

Ionică : Cum va fi fost, nu știu, atîta știu că auzeai pe copii răcnind, fetele plîngînd, smulgîndu-și părul din cap, și toți din toate părțile se jăleau ca la moarte. Iar zapcii strigau : « Bani ! Bani ! ». Ca clopotul de la biserica domnească, din Curtea Veche, ca un urlat numai se auzea, din toate părțile, ca cînd ar fi urlînd mii și sute de lupi ; și se făcea părul măciucă în cap de frică.

Cumplita farsă a milei domnești e comentată de personajele scenetei în termeni care amintesc preocuparea autorului pentru cercetarea perversității relații cuvînt-realitate. Vremea lui Caragea devine un timp apocaliptic, în care « or cuvintele s-au întors pe dos, ca cînd am întoarce foaia pe cealaltă față, și asidosie înseamnă dajdie, și dajdie asidosie, sau că faptele omenești s-au sucit ». Toată această « bilșugare de dăjdii » devine posibilă într-un univers în care cuvîntul-mască, limbajul mincinos, răstoarnă cu perfidie vechile legi și vechile înțelesuri ale lumii (« Că destul este să dai o numire cum vei vrea și poți trece sute de pungi la socoteală, că toți sunt orbi, toți sunt muți acolo »). Finalul piesei e, ca și finalul comediei *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării . . .*, un blestem profetic, rostit de morți :

Moș Stan : Să proorocim dar și noi și să zicem din tot sufletul nostru : « Bată-l Dumnezeu să-l bată ! Herul și oțelul să putrezească, iar trupul lui să nu mai putrezească ! Păduchii să-l mănînce, ca bubele lui Iov ! . . . Praful și țărina să se aleagă de casa lui ! ».

Ionică : Să zic și eu una mai bună : « Și sufletul lui în mîna Satanei ! ».

Tot norodul într-o glăsuire (cu o strigare mare, ca ceauș-bașii domnești) : A . . . min !

Ceremonialul blestemului cu care se încheie piesa pare menit să redea cuvîntului — degradat la rolul de travesti lexical într-o farsă tragică a rostirii pe dos — funcția magic-pedeptoare (dacă nu și cea creatoare) a verbului biblic.

Structura dramatică (redușă, în *Starea Țării Rumânești . . . pã vremea asidosiei*, la utilizarea dialogului) este și mai puțin precizată în *Povestea huzmetarilor*, în fond o narațiune parțial dialogată. Tema e aceeași : abuzurile lui Ștefan Belu antrenează abuzurile huzmetarilor, pentru a profita în ultimă instanță de pe urma lor. Dialogul e susținut acum de doi huzmetari (« vinăricerul » și « oerul »), unul abia scăpat din ghearele lui Belu, ruinat și umilit, celălalt aflat în pragul întîlnirii cu necruțătorul logofăt :

— Scăpai . . . cu fața curată (zise vinăricerul, scăpînd de la închisoare).

— Tu scăpași, (ii zise oerul, întîlnindu-l pe scară), dar eu ce-oi să fac ?

Dialogul face treptat loc narațiunii, introducînd un nou personaj — naratorul, martor nevăzut al întregii istorii : « Eu mă luai după ei și m-ascunsei după ușă, ascultînd ce-o să-i zică și ce-o să-i facă ». Finalul — amintind formulele populare de încheiere a ceremonialului narării — accentuează componenta epică a textului : « Această poveste auzind-o și eu, venii și v-o spusei dumneavoastră, din cuvînt în cuvînt ».

Cea de a doua anexă la *Starea Țării Rumânești . . . pã vremea asidosiei, Obșteasca anafora a boierilor . . .*, e alăturată textelor anterioare pe criterii strict tematice ; este tot un pamflet împotriva legislațiilor lui Caragea, dar nu unul dramatizat, ci unul realizat sub forma unei sarcasme parodii a actelor oficiale.

Numeroase elemente de teatru popular utilizează Iordache Golescu în *Barbul Văcărescul, vînzătorul țării . . .*, și acesta un pamflet împotriva partidei boierești adverse, condusă de Vistierul Barbu Văcărescu și Logofătul Ștefan Belu, partidă de « patrihoți » care compromit și domnia lui Grigore Ghica, primul domn pămîntean. Acțiunea e plasată într-un sat (Bezdead), unde o « [h]oră mare de bărbați » cu funcție de chor și un Măscărici cu funcție de choreg și de comentator al evenimentelor sărbătorec, plini de speranțe, instaurarea primei domnii pămîntene. Dar scurta bucurie

e întreruptă de apariția zapciilor, care fac în curînd norodul să înțeleagă că singurul lucru care s-a schimbat e numele domnului și că puternica partidă boierească a lui Barbu Văcărescu și Ștefan Belu conduce în continuare țara spre ruină. Între « bucuria » și « tînguirea norodului », tablourile (« perdelele ») mediane introduc în direct imaginea intrigilor de la Curte, țesute, împotriva partidei patriotice a lui Bălăceanu (din care face parte și Iordache Golescu), de partida lui Belu. Intențiile demonice ale « patrihoșilor » sînt mărturisite de personajele malefice cu o sinceritate naivă, care dă caracterelor un aer neverosimil, dar comentariile Măscăriciului omniprezent dau acestei nu prea rafinate înscenări candoarea și farmecul genuin al unui tablou de artă primitivă :

Logofătul Belu : Lasă, boierule, aceste vorbe la o parte ; nu ții minte mai dănaite că și în zilele muscalilor asemenea v-ai jurat și dumneata și răposatul banul Manolache Crețulescul și dumnealui cușcru-mieu și dumnealui banul Dinul Crețulescul și dumnealui vornicul Matacu Racoviță, și apoi toți v-ai călcat jurămîntul și n-ai mai pățit nimic, încă v-ai și folosit gros. Iar Bălăceanul și Goleștii și ceilalți, ce n-au vrut să-și calce jurămîntul atunci, nu s-au folosit cu nimic, încă și au pățit-o cam bineșor.

Barbul Văcărescul : Nu țineți minte ? Că și la Caragea asemenea jurămînt am făcut iarăși cu toții, prin obștească anafora, cu mare blestem și cu afurisanie prin carte patrierșască și cum a venit Aleco vodă Suțul, peșin ne-am călcat jurămîntul iarăși numai noi.

Logofătul Belu : Și ne-am umplut dă bani.

Măscăriciul : Poate voi, ca niște călcători de lege. Iar eu nimic.

Istrate Crețulescul : Bine zici, arhon logofete, belitule, că tot dumneata te amestecai și atunci la toate.

Măscăriciul : Ca mărarul în bucate.

Cruditătea limbajului, pentru noi șocantă uneori, face în fond și ea parte din trăsăturile stilistice definitorii ale comicalului « primitiv ». Comedia lui Iordache Golescu nu e menită să amuze, ci să înfierze și, prin blestemul din final, să exorcizeze răul care ia, în viziunea sa, proporții apocaliptice.

Ultima piesă din ciclul *Istoriia Țării Rumânești . . . , Starea Țării Rumânești pã vremea pãmîntenilor*, mai puțin interesantă decît pamfletele, e o scenetă care salută (din nou cu o [h]oră de săteni) fericitele vremuri promise de Regulamentul Organic.

Lui Iordache Golescu i-a mai fost atribuită (reticent de către T. Avramescu, ferm de către Al. Piru) și comedia în trei « fapte » *Tarafurile cele ce așează domnia*. Manuscrisul comediei s-a pierdut, dar ea a cunoscut, la sfîrșitul veacului trecut, două editări : în 1872, Hasdeu (care mărturisește că a primit manuscrisul de la C. D. Aricescu) o publică în *Columna lui Traian*, prezentînd-o, entuziast, ca o « admirabilă farsă anonimă » din 1821 ; la 1894, V. A. Urechia o publică, la rîndul său, în volumul al VII-lea din *Istoria Românilor*. La lectură, piesa dezvăluie o maturitate surprinzătoare (s-ar putea spune chiar o suspectă maturitate, avînd în vedere faptul că manuscrisul original nu se cunoaște, atît în organizarea întregii lucrări, cît și în construirea caracterelor. Ea vădește o mîină de dramaturg cu un real simț al scenei, ceea ce scoate din discuție posibilitatea de a-i fi atribuită (așa cum s-a făcut pe criterii strict tematice) lui Iordache Golescu.

Acțiunea comediei se desfășoară în 1821, imediat după moartea domnitorului Alexandru Suțu. În fața tronului vacant, două « tarafuri » (partide) boierești își construiesc castele în Spania, mizînd, fiecare, pe propriul candidat la domnie. Partizanii lui Hangerliu (Mitropolitul, Banul Grigore Ghica, Mihăiță Filipescu, Pană Costescu, Marghioala Rosetoaia) sînt recrutați din rîndurile marii boierimii ; partizanii domnului Moldovei, Mihai Suțu, majoritatea rude ale doamnei, sînt boieriți de ultimă oră (unuia dintre ei, lui Nenciulescu, îi făcea o genealogie picantă Iordache Golescu în *Obșteasca anafora . . .*, susținînd că se trage din « Nenciu țiganul, iertat de Ilinca Grăceașca, pentru hatîrul unui boier mare »). Hazul — real — al situației îl dă deznodămîntul : nici unul din cele două « tarafuri » nu « așează » de fapt domnia, căci Poarta numește, prin firman, un domn de nimeni așteptat — pe Scarlat Callimachi.

Primul act (« fapta I ») introduce spectatorul în atmosfera de intrigă, mai degrabă neputincioasă, din tabăra partizanilor lui Hangerliu ; simetric, actul al doilea prezintă o întrunire similară

a partizanilor lui Mihai Suțu. Finalul piesei (apropiat de Fl. Feifer de finalul *Scrisorii pierdute* a lui Caragiale) soluționează cu modalitățile farsei concurența celor două tarafuri, înșelate amândouă deopotrivă în așteptări. Unele stingăcii, caracteristice textelor dramatice de început, se fac simțite mai ales în caracterul epic al parantezelor care ar trebui să conțină indicațiile scenice, dar care conțin, practic, o povestire a acțiunii desfășurate între două « perdele » : « (Fug, se despart unul de altul. Îi vestește Mitropolitul pe toți ceilalți să se adune la cocoana Marghioala. A doua zi de dimineață se scoală Mitropolitul și merge la banul Ghica și întilnește pe Stanciu feciorul și vorbește cu dînsul) ». Dincolo de aceste stingăcii, care dau farsei cu manuscris pierdut un aer verosimil de epocă, *Tarafurile* ... aduce o tehnică dramatică surprinzător de evoluată. Cu o ironică detașare și cu o imparțialitate care îi lipsea pățimașului Iordache Golescu, autorul anonim al farsei răspindește o lumină comică egală asupra tuturor personajelor — cu toții păcălitori păcăliți într-o comedie a destinului istoric. Și, fapt foarte important pentru calitatea artistică a textului, personajele se caracterizează, pregnant, nu prin declarații naiv-demonice — ca eroii lui Iordache Golescu —, ci prin replici verosimile care dezvăluie, dincolo de lamentații și dincolo de aparențele exprimate, biografii și caractere. Iată o memorabilă scenă, fragment din întrunirea partidei lui Hangerliu în casele Marghioalei Rosetoaia, unde suferințele pătimate pe vremea domniei lui Alexandru Suțu sînt recapitulate de eroii care se compătimesc perfid între ei :

Banul Ghica : [...] Doi ani fără vistierie ! Puțin era să-mi iasă și feciorul Băleanului înainte.
Mihăiță Filipescu : Dacă trăia Vodă, negreșit îl vedeai și vistier, și noi rămineam pe după ușe ; și decă am vrut să vorbesc cevași mă infundară la Mărgineni.
Iancu Cocorescu : Ba ți-ai auzit și ponoase. Unii ți-au zis că ai furat imumele de la Nicopolo, alții șaluri de la clucer, și le-ai scuns în șacșiri, și alții că ești varvaru, mojiu, gros în cervice, că pe unde mergi la județe te strici cu pămîntenii și te bați cu tovarășii ca orbeții.
.....
Costescu : [...] în vîrsta în care se află și abia este clucer, și feciorul Băleanului logofăt, el, care să-i fie fecior dumnealui.
Mihăiță Filipescu : Da dumneata nu vezi că ești c-o mină de suflet, c-un picior în groapă și cu altul afară, și de-abia pînă acum ai văzut o vornicie de politie și o hătmănie.

Principalul obiectiv al întrunirii rămîne aflarea de noutăți, căci acțiunea puternicelor partide politice se rezumă de fapt la aflarea, răspîndirea și comentarea veștilor ce plutesc în aer. Principalul informator al partidei e Cocoana Marghioala, al cărei acces în cele mai înalte locuri e garantat de calitățile profesionale speciale ale eroinei :

Rosetoaia : [...] și aceste, dacă nu eram eu să mijlocesc, să îndatorez curtea lui Caragea, să moșesc pe Domnița Ralu...

Veștile alarmante purtate de Cocoana Marghioala cu privire la o posibilă venire a lui Mihai Suțu dau naștere unor calcule rapide asupra profiturilor și, mai ales, a pierderilor care s-ar trage din inevitabila înălțare în ranguri a numeroaselor rude domnești, în special a celor proaspăt boierite din partea doamnei.

În actul al II-lea, « calicii » boieriți din familia doamnei lui Mihai Suțu visează la vremurile de aur care îi așteaptă :

Comănescu : [...] Fii odihnit că ne vine și nouă apa la moară și o să îmble și morile noastre.
Vlădoianu : Ce-o vrea Dumnezeu ! Mă fac și eu bucureștean, ies și la oameni între obraze ; de cum o veni M. Sa Vodă, pă mine mă trage de la Craiova aici și mă urcă la treapta I^a [...]

Nenciulescu : Și eu la aceasta sunt încredințat, că o să vie M. Sa cuscru-meu Domn aici, după scrisorile ce le am de la fie-mea din Țarigrad, și decă o vrea Dumnezeu iarăși imi pune mina în cap.

Sursa principală a zvonurilor încurajatoare și informatorul principal al partidei (similar moașei aristocrate din taraful advers) e feciorul Florescului, care recoltează știri fie din familie, de la fra-

tele său, « odagiū, ceuș și rotar la poșta Crîncinovilor, în drumul Cinenilor », fie, prin vizitiu, de la alți martori la fel de competenți, care poartă veștile prin cîrciumi și măcelării :

Florescu : Să vă spui lucruri curioase : vizitiul meu au auzit azi la măcelărie cum că s-au făcut cunoscută schimbarea Măriei Sale prin toate cîrciumile . . .

Mai imprudenți decît partizanii lui Hangerliu, partida rubedeniilor lui Suțu își etalează pretimpuriu viitoarele înalte ranguri :

Florescu : [. . .] la 12 ceasuri să fie caii gata și masalaua aprinsă, că oi să merg afară.

Feciorul : Bine, cocoane, la 12 ceasuri este ziuă albă, și noi cu masala !

Florescu : Soarele nu este răsărit încă la acel ceas și eu dacă n-oi merge cu masala pe pod la acea vreme, eu nu sunt boieru . . .

Lovitura de teatru din final umple de ridicol atît proiectele tarafului lui Hangerliu, cît, mai ales, ighemoniconul rudelor doamnei lui Suțu, care au defilat zadarnic cu caleașca luminată de torțe aprinse în miezul zilei prin centrul Bucureștilor, au apucat prea repede să promită boierii propriilor lor clienți și se văd condamnați acum să blesteme, cu comică neputință, norocul, într-un stil care confirmă genealogia făcută, răutăcios de Iordache Goleșcu :

Comăneanu : Bată-l Dumnezeu noroc ! Fire-ai al dracului, noroace ! Afurisită ursitoare !

De la satirele dialogate ale lui Dimachi, portretele caricaturale sau scenetele de tip « divan » ale lui Conachi și pamfletele dramatizate ale lui Iordache Goleșcu la comedia de moravuri (*Sfatul familiei*) și farsa *Tarafurile cele ce așează domnia*, care prefigurează teatrul lui Caragiale, primele texte dramatice românești însemnează cristalizarea unor formule dramatice pornind de la structurile nucleare din teatrul de păpuși, din teatrul popular sau din epica dialogată, combinate cu sugestia ale comediei clasice (Aristofan pentru Iordache Goleșcu, Molière pentru Conachi). Cu apariția teatrului ca instituție, necesitățile practice ale spectacolului vor duce la o maturizare a genului dramatic, pe care tocmai aceste modeste începuturi au făcut-o posibilă.

THE EARLY ORIGINAL MS COMEDIES AT THE DAWNS OF THE 19TH CENTURY — FASHIONABLE «LITERARY PATTERNS»

ABSTRACT

The earliest original forms of drama in Romanian culture sprang before the emergence of the theater as an institution in its own right. Irrespective of whether these texts were contingent on the theatrical performances in schools, as they were in Transylvania, or were written for puppet show performances, as happened in Moldavia, or were just meant for reading rather than actual performance, as was customary in Wallachia, they are for their most part brief scenes in which comments on political or fashionable events or portraits in the droll humorous vogue of real « characters » at the time are cast in dialogue form. In the Principalities, the earliest texts of drama that have come down to us make a two-fold appeal. First, there is the interest raised by the rough forms of the comedy of characters and of manners. This appeal pervades throughout the forms of Moldavian drama and is illustrated by Costache Conachi's plays, co-authored by Nicolae Dimachi and Dumitrache Beldiman (*Comedia banului Costandin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucos*), or Conachi's (*Giudecata fimeilor*, presumably *Amoriul și toate harurile*, eventually *Serdarul de Orhei*), and the anonymous *Sfatul familiei*, which has lately been attributed to Nicolae Dimachi. The second line of development, which underscores the texts produced in Wallachia (Iordache Goleșcu's dramatic pamphlets gathered under the general title *Istoriia Țării Rumânești. Starea Țării Rumânești pã vremea streinilor și a pãmîntenilor*, and the anonymous farce *Tarafurile cele ce așează domnia*) has a political purport. From the dialogued satires of Nicolae Dimachi, the burlesque portraits or the « divan »-type scenes of Costache Conachi, and the dramatic form of Iordache Goleșcu's pamphlets, to the comedy of manners and the farce, the early Romanian texts of drama at the dawns of the 19th c. represent the crystallized form of dramatic patterns developed from the core structures of puppet shows, popular stage performances and dialogued epic, combined with ideas circulated by the classical comedy (Aristophanes for Iordache Goleșcu, Molière for Conachi).

CLĂDIRI ȘI SĂLI DE TEATRU ÎN VECHI CENTRE CULTURALE ROMÂNEȘTI: ARAD, ORAVIȚA, BUCUREȘTI, IAȘI (I)

de MEDEEA IONESCU

Către începutul secolului al XIX-lea, dezvoltarea teatrului românesc în forme culte pretindea circumscrierea foarte ordonată a spectacolului în limite fixate, după modelele cunoscute din teatrul european occidental: spectacolul se reprezintă în spații închise, delimitate, scena fiind situată într-o poziție privilegiată față de sală, izolată prin lumini și decor, « spațiul de joc » în care se mișcă și vorbesc actorii fiind cuprins în « spațiul teatral », în sala de spectacol, închisă și ea, amenajată în scopul de a înlesni concentrarea publicului care vine « la teatru ». Era o treaptă nouă în reprezentarea și receptarea spectacolului teatral, un nivel care putea fi atins prin transferul și asimilarea unor forme noi, a ideilor despre spațiul teatral modern, mai întâi, și apoi a structurilor decorative și arhitecturale care-l vor materializa.

Ca și alte fenomene culturale, spectacolul de teatru va evolua la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea sub influența tot mai puternică a formelor moderne, culte, de proveniență europeană, forme care ajung să fie cunoscute în orașele de reședință și în orașele centre culturale de pe întreg teritoriul românesc, nu numai prin contactul, nou, cu reprezentațiile trupelor de teatru și de operă străine, statornice sau în trecere, dar și prin înflorirea unui teatru cărturăresc autohton, prin spectacolele de dramă și de comedie ale teatrului școlar sau ale teatrului de societate. O dată cu gustul pentru spectacolele în tradiție clasică europeană, interpretate de actori chiar improvizați, dar pentru un public adunat anume, o dată, deci, cu repetatele contacte cu spectacolul de teatru dramatic sau liric, care căpătase în societatea românească a epocii moderne nu numai o mai mare amploare, dar și o rezonanță crescută, « spațiul teatral » tinde a fi realizat într-o formă clasică, încadrată funcțional de parametrii unei arhitecturi specifice schițată chiar în cuprinsul sălilor de clasă și al refectoriilor din școli, sau în saloanele caselor boierești. Astfel, ideea « spațiului teatral » închis, decorat, iluminat și amenajat în vederea creării « iluziei teatrale », premerge și, în același timp, deschide și drum ideii de *teatru cult*.

Evoluția sălii de teatru — « spațiu teatral » — și a scenei — « spațiu de joc » — este determinată în genere de vigoarea tradițiilor și a tendințelor stilistice din cuprinsul unei culturi teatrale¹, aceasta, la rindul ei, fiind supusă influențelor pe care societatea epocii le exercită asupra-i²; la începutul dezvoltării așa-numitului « teatru savant », însă, în perioada de tranziție de la formele vechi la formele moderne, « culte », ale teatrului, evoluția scenei, a sălii de teatru și, în cele din urmă, a edificiului teatral depinde de o sumedenie de factori, între care precumpănitor este fen-

¹ Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Veneția, 1794, p. 35, 88—89.

² Cf. Antonio Pinelli, « *I teatri* ». *Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Florența, 1973.

menul de împrumut și asimilare a formulelor încercate mai de mult în istoria teatrelor din « societățile contigue », din « aria culturală » în care se înscrie procesul studiat³. Spațiul material, « spațiul de joc » sau « spațiul teatral », sala de teatru sau clădirea teatrului, edificiul în sine, cu perspectivele lor arhitecturale sau funcționale, sînt comune unei foarte întinse arii de istorie și cultură teatrală, în care domină sala de spectacol « à l'italienne » sau « à la française ».

În 1782, arhitectul francez Pierre Patte observa cu subtilitate motivele de ordin social, psihologic și economic care vor păstra și de-a lungul secolului al XIX-lea formația interioară tradițională a arhitecturii teatrale de tip european: « Anticii imaginaseră dispoziția lor (*a locurilor*) în amfiteatru cu gradene; dar această dispoziție [...] pare prea potrivnică uzanțelor noastre, moravurilor noastre. Sintem obișnuiți de mult timp cu lojile; ele îi îngăduie fiecăruia să asiste la Spectacol, după rangul sau mijloacele sale și să se adune la un loc cu prietenii sau cu cercul lui de cunoscuți. [...] Femeile, deprinse de vreme îndelungată să fie principala podoabă a acestui obiect al desfătării noastre (*Spectacolul*), nu ar găsi în avantajul lor gradenele pe care ar apărea ca părăsite și pierdute: chiar și curăției veșmintelor pare să-i repugne această distribuție...; [...] în afară de asta, tocmai închirierea lojilor cu anul aduce venitul cel mai sigur Teatrelor permanente din marile orașe... »⁴. Și la noi, reprezentațiile de teatru vor fi realizate într-un « cadru modern », european, canonizat de reguli stricte « de societate ». Dar în condițiile precare ale începuturilor noțiunea de reprezentație rămîne, deocamdată, o convenție, iar locul în care evoluează spectacolul teatral în această etapă istorică este, cu puține excepții, configurat de înjghebări utilizate cu mijloace tehnice încă rudimentare, amenajate sau construite pentru o zi sau pentru cîțiva ani, sub semnul improvizăției. Așa încît, urmărirea și consemnarea monumentelor păstrate sau reconstituirea după descripții a celor pierdute vor scoate în evidență, pe de o parte, similitudinile dintre sălile de teatru și edificiile teatrale de la noi și cele din țările învecinate, iar pe de altă parte, variabilitatea spațiilor destinate reprezentațiilor de teatru în funcție de mediile sociale cărora li se adresa spectacolul.

Străinii sosiți pe meleagurile noastre, în trecere sau îndeplinind importante misiuni diplomatice în țările române, sînt fascinați, îndeosebi, de insolitul și neprevăzutul străzii, apoi de spectacolul oferit de societatea vremii. Cu toate acestea, sub semnul celor mai neașteptate contraste și al discrepanțelor flagrante, în vasta, « fabuloasă și romantică » panoramă a timpului, un « minunat decor de teatru care de departe încintă ochiul, și pe măsură ce te apropii se dezvăluie a fi o mîzgăleală grosolană »⁵, istoricii și memorialiștii păstrează mărturiile coexistenței elementelor de spectacol, disparate, dar care, laolaltă, recompun imaginea și structura teatrului epocii și în consecință variabilitatea a însuși spațiului de joc: teatrul de bilci, teatrul de societate, jucat de elevi și tineri intelectuali, și teatrul cult, adevăratul teatru.

În pragul secolului al XIX-lea publicul vesel și dornic de petrecere, spectatori din toate păturile sociale, printre care și boierii instruiți care « înțeleg și vorbesc azi franceza »⁶, trecînd cu ușurință de la limba lor la « greacă, rusă, germană »⁷, se îmbulzesc să privească înjghebările comedianților și pehlivanilor, mimi și cîntăreți, saltimbanci și scamatori de bilci, sau jocurile de paiate aduse de nemții de peste Carpați, aflate, de obicei în timpul sărbătorilor Paștelui și ale Crăciunului, pe terenurile virane și în piețele de la marginea orașelor. Cu aceste prilejuri, divertismentele constau « în muzici, dansuri, ospețe, și în plimbări prin cele mai frumoase locuri ale orașului și în împrejurimi, unde poți găsi mese pline de răcoritoare în corturile ridicate anume pentru aceste sărbători, ca și

³ Hélène Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946. A se vedea și: Elena Povoledo, *Teatro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Roma, 1962, p. 758—773; Paolo Chiarini, Ingrid Kahrstedt, *Germania e Austria*, in *ibidem*, vol. V, Roma, 1958, p. 1088—1126; Marinka Toti, *Ungheria*, in *ibidem*, vol. IX, Roma, 1962, p. 1233—1240.

⁴ Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782, p. 165—166; citat după: Harald Zielske, *Box-House and Illusion Stage — Problem Topic in Modern Theatre Construction. Observations and Contemplations Concerning its Genesis*, in *Theatre Space*, [International Federation for Theatre Research, 8th World Congress, Munich, 18—25 September 1977] München, 1977, p. 4.

⁵ William Wilkinson, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia; including Various Political Observations relating to them*, Londra, 1820, p. 90.

⁶ Stefan Raicevich, *Voyage en Valachie et en Moldavie avec des observations sur l'Histoire, la Physique et la Politique, augmentées de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels. (Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788), traducerea franceză de J. M. Lejeune, Paris, 1822, p. 137.

⁷ Auguste de Messence, Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucarest et Hermannstadt, ou lettres adressées à Jules Griffith*, Paris, 1824, p. 323.

caruselurile, balansoarele, scrîncioburile și încă alte mașinării pentru distracțiile mulțimii. Chiar și persoanele de cel mai înalt rang nu se dau înlături să participe la veselia comună și să se uite la aceste jocuri »⁸. Grădinile pentru distracții la care publicul de pe uliță are acces se află la București prin mahalaua Filaretului, departe de promenadele unde sînt etalate echipajele luxoase, iar la Timișoara lângă un parc întins, loc ce « pare descenat după planul „Prater”-ului atît de admirat de străini la Viena »⁹. Alt public, îndeobște cel de « joasă condiție », sărăcimea, frecventează cafenelele turcești, săli mari înconjurate de bănci acoperite cu covoare și rogojini unde « domnește de obicei o liniște adîncă, deși e destul de multă lume; și dacă e vreodată întreruptă, este prin zgomotul făcut de jucătorii de dame sau de șah sau prin dansul, cîntecul și muzica țiganilor, jongleurilor și saltimbancilor, ale căror contorsivități și poziții indecente înveselesc pe spectatori, în general oameni de joasă condiție, căci persoanele de un anumit rang nu frecventează niciodată asemenea cafenele »¹⁰. Astfel de locuri de întrunire și petrecere se întilneau mai peste tot în orașele Principatelor. Erau vestite la Iași, prin 1802, « ghiosboiagiaticurile (scamatoriile) ce se făceau de niște turci și greci, în *cafeneaua grecească* din Ulița Mare, peste drum de pităria lui Ciaculi, lângă fostul Han Turcesc și în *cafeneaua armenescă* de pe podul vechi ce astăzi nu mai au ființă . . . »¹¹, ori « pe taraba lui Niță Pitarul de la Carvasara sau în șatrele lor din Tîrgul Moșilor la București ». Peste tot, sub cerul liber, prin piețe, pe sub acoperișurile caselor, prin curțile hanurilor, uneori pe cîte o scenă din lăzi și butoaie clădită în pripă, apar artiștii ambulanzii de « prin bilciurile Italiei și Franciei de miazăzi » sau « nemții cu mușchii trupului de oțel, jucîndu-se cu ghiulelele de tun ca cu niște nuci și ridicînd cogeamite calul în spate; iacă stambulioții sprinteni și mlădioși ca pisicile, călcînd cu ochii legați printre cuțite și bătînd cu biciușca o biată căciulă, din care mereu învîrtindu-se, scoteau cîte o nouă căciulă, și alta, și iar alta, necontentit ». Uneori erau « pohtiți să facă comedii » prin casele boierești. Atunci, din cerdacul cel mare, ticsit de veseli musafiri, cădeau ploaie banii de aur și de argint pe scoarțele întinse în mijlocul curții, unde-și făceau ei « meșteșugul ». Țiganii și mahalagii « care stăteau strugure agățați pe porți și pe zaplazuri și n-aveau ochi îndestui să-i vadă, nici gură îndeajuns să ridă de poznele și ghidușile lor, îi petreceau cu urale și cu chiote pînă departe, departe . . . ». Nici Mathias Bródy, sasul care își instalase, pe la 1813, « teatrul său optic » într-o șandramă de scînduri în fundul curților Banului Manolache Brâncoveanu, nu aducea o artă superioară celei etalate cu dibăcie de saltimbanci și acrobați. Panorama înfățișînd cele mai însemnate orașe, peisaje de călătorie, curiozități și « fenomene » sau scene din viețile oamenilor iluștri a atras publicul ales al Bucureștilor acelor ani, încît « abia după cîteva luni negustorii și gloata celor de jos putură străbate înlăuntru, căci butoile și caleștile se țineau lanț, zi după zi, în curtea Brâncoveanului, și arnăuții croiau cu vîna de bou pe tot mojiul, care ar fi îndrăznit să calce pragul „Comediei” pe cînd se englendiseau boierii . . . »¹². Călătorii Struve și von Renner, în trecere prin Valahia, cu misiuni pe lângă ambasada lui Cutuzov, găsesc la 1793 un circ, nu într-un local, ci într-o « instalație de lemn, special amenajată, la marginea orașului : circul francez al fraților Mahieux, la care aleargă multă lume, și Domnul și Doamna, boierii și jupînesele »¹³. Improvizatii asemănătoare existau mai peste tot în mediul citadin : la Tîrgu Mureș, scena ridicată în anul 1803 lângă oborul de vite și luminată cu « lumineu de seu »¹⁴ aduna un public tot atît de pestriț, de vesel și dispus să petreacă fără a lua seama la copiii care aruncau în comedianți cu pietre și pepeni. Iar la Sibiu, înainte de 1788, în lipsa unui local și a unei scene de teatru, actorul Frantz Diewald își organizează reprezentațiile pe băncile mezelăriei din Piața mică.

Prestidigitatori, iluzioniști și circari, minuitori de marionete și dresori, o lume de bilci exuberantă și colorată este aplaudată de aceiași spectatori care-și manifestă tot atît de zgomotos entuziasmul și în fața comediilor bufe sau dramelor istorice jucate de profesioniști. Spectacolul funambulesc se interferează cu formele moderne de teatru ale secolului al XIX-lea și coexistă fără să se excludă în această epocă tranzitorie, tulburată de evenimente politice contradictorii și prea dese schimbări de scaun, epocă în care spiritul culturii occidentale se suprapune obiceiurilor, modelor

⁸ François R[ecordon], *Lettres sur la Valachie, ou observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers évènements qui y ont eu lieu*, Paris, 1821, p. 44—45.

⁹ Auguste de Messence, Comte de Lagarde, *op. cit.*, p. 399.

¹⁰ François R[ecordon], *op. cit.*, p. 25—26.

¹¹ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Bucu-

rești, 1975, p. 79—80.

¹² Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 109—110.

¹³ Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, București, 1981, p. 414—415.

¹⁴ Szépréti Lilla, *Az Apollo szála, in Régi és új Thalia. A Hét. Evkönyve*, 1981, p. 174—178.

și prejudecăților orientale. În vacarmul strident al oamenilor și lucrurilor, publicul se alcătuiește deopotrivă din demnitari de stat, consuli și funcționari de cancelarii, unii străini, stabiliți definitiv sau aflați întâmplător prin țările noastre, dar și din tirgoveți înstăriți, calfe și slugi ale curților boierești, sărăcimea orașelor și de prin satele învecinate, sau negustori greci, turci și polonezi, care își desfac mărfurile de Lipsca și Stambul pentru societatea aleasă al cărei lux, a cărei distincție și eleganță, de o frumusețe « feerică », după cum remarcă un călător străin, șochează, văzută din afară, în ambianța pe care o oferea aspectul exterior al orașelor și drumurilor : « Podurile erau sparte, șanțurile astupate, murdăria chiftea sub podișuri. În zadar Marele Cișmigiu, care depindea de Spătar și Agă, a încercat să facă față nevoilor. Podarii nu mai erau plătiți, hainele lor galbene cit și topoarele erau rupte, iar populația, ani la șir, mai cu seamă vara, pe călduri, fura lemne stricind și mai mult acoperământul podurilor. Iată de ce trecerea unei butei și a unui rădvân în goana cailor, însemna, în afară de chiuiturile surugiilor cari întovărășeau galopul cu pocnete de harapnic, și o adevărată baie de noroi pentru bieții nevoiași. Ulițele nu aveau o lățime mai mare, adeseori, de șase sau chiar cinci metri. Înguste, întortochiate, urmînd capriciul caselor cari nu erau clădite pe aceeași linie, ulițele acestea erau adevărate cutii de rezonanță și zgomotele se amplificau pînă la înnebunire »¹⁵. Era Bucureștiul din timpul războiului ruso-turc, dinaintea venirii pe scaunul domniei a lui Ioan Caragea Vodă, oraș lipsit încă de o autoritate și administrație locală și pustiit de armatele care staționau temporar și plecau. În comparație cu capitala valahă, remarcată totuși, de unii vizitatori, pentru cele citeva clădiri mai răsărite de pe Podul Mogoșoaiei și bisericile înconjurate de salcîmi « mirifici », Iașul începutului de veac XIX păstrează o înfățișare patriarhală, ordonată, « oraș mai mic dar mai bine construit, cu multe case elegante clădite în cel mai modern stil de arhitectură europeană »¹⁶. Cu toate acestea, publicul de teatru este același peste tot. Protipendada își are acasă jocurile de cărți și partidele de biliard, dar iese și în stradă, deseori, să se amuze copios la distracțiile norodului, pe care, nu o dată, le aduce în incinta curților și a « acestor superbe palate pe care boierii le construiesc după gustul oriental, și dintre care mai mult de cincizeci se ridică deasupra celorlalte edificii ale capitalei Moldovei. Un acoperiș aproape plat trece peste ziduri și acoperă fațadele ieșite în afară, susținute de coloanele care înfățișează ochilor un încintător peristil la parter, și un încintător salon deschis la primul etaj. Ades, acesta e o sală de o sută de picioare care traversează toată clădirea, și ale cărei extremități sint rotunjite. Aceste extremități, închise în întregime cu geamuri, în felul ferestrelor noastre, slujesc ca să lumineze sala imensă pe care dau ușile și ferestrele tuturor odăilor cu care ea comunică. Divanele cele mai încăpătoare cu puțință sint acoperite cu superbe țesături turcești ; zăbrele aurite, mici balustrade, covoare magnifice, perne în aur și în argint împodobesc de jur împrejur încăperile care, pe lingă aceasta, se deosebesc și prin plafoanele de lemn scump, sau pictate într-o manieră prețioasă »¹⁷. Este firesc, așadar, ca orașenii de rînd să nu fie îngăduiți în intimitatea saloanelor particulare. Această scindare a publicului în categorii distincte se accentuează în cel de-al doilea deceniu al veacului, cînd boierimea începe să-și organizeze propriile divertismente. Reprezentanții ei vor avea prilejul să se instruiască cu preceptorii străini, în pensionate particulare sau în școli publice din țară și din străinătate, în contact cu intelectualii străini aflați în Principate care aduceau cu ei manierele rafinate și conversația de salon. Datorită literaturii și publicațiilor de presă venite din Occident prin Viena sau Istanbul, preocupările se diversifică și orizontul de cultură se lărgeste în pas cu moda vremii și, totodată, se modifică obiceiurile și felul distracțiilor. « În această privință moravurile s-au schimbat destul de mult — serie la 1788 diplomatul Ștefan Raicevich, prim agent consular austriac, care a stat în țara noastră timp de 11 ani — de cînd străinii au adus aici artele Europei, și mai ales de la ultimele campanii ale rușilor. Doamnele Grecoaiice, Valahe și Moldovence gustă și cultivă muzica europeană, și aproape toate cîntă din gură și la cite un instrument »¹⁸.

Instabilitatea prezentului însă, și incertitudinea viitorului în epoca domniilor fanariote, într-o societate în care ziua de miine era așteptată cu temeri, cînd sceptrul domniilor era peste noapte ridicat după bunul plac al porții suzerane, toate acestea făceau ca spiritele cultivate chiar

¹⁵ Petru Manoliu, *Domnița Ralu Caragea*, București, f.a. p. 15—16.

¹⁶ William Wilkinson, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ Comte de Salaberry, *Essais sur la Valachie et la Molda-*

vie, théâtre de l'insurrection dite Ypsilanti, Paris, 1821, p. 37—38.

¹⁸ Ștefan Raicevich, *op. cit.*, p. 122.

să aibă o înclinație mărturisită pentru amuzamentele pasagere și reuniunile publice, prilej de etalare frivolă a gusturilor europene și a opulenței de tradiție bizantină. Reuniunile devin un imperativ monden mai mult decât o necesitate estetică sau culturală. Mai toți invitații străini, în trecere prin țările românești, vorbesc cu încântare despre concerte, spectacole și baluri, despre promenadele în afara orașului și prinziurile cele mai alese, dar și despre bogăția mătásurilor și dantelelor, a cașmirurilor scumpe, a blánurilor și a postavurilor fine, a muselinelor și stofelor de India și Alep sau a țesăturilor în aur de Scio, despre broderiile și galoanele de Viena, de bijuterii, perle, ceasuri și cite alte obiecte de aur și argint. Focurile de artificii și plimbările la Herástráu, Báneasa și Copou, apoi mesele prelungite, seratele în care se cînta și se dansa sau se improvizau scenete după texte traduse din literatura franceză de tinerii « școliți », sînt adevărate spectacole oferite de protipendadă. După o ședință gastronomică copioasă în casele banului Bráncoveanu, contele de Lagarde, literat francez care zăbovește citeva luni prin Bucureștii de sub domnia lui Vodă Caragea în iarna anilor 1812—1813, relatează că « de îndată ce s-au servit dulcețurile, cafeaua și înghețatele, fiicele Bráncoveanului se așezară la pian și la harpă, cîntară în grecește și în rusește, și dansară chiar, pentru a ne da și o idee de multele lor talente ». Același vizitator mai vorbește și despre măiestria cu care o altă doamnă valahă știa să interpreteze « arii grecești ale căror cuvinte slăvesc dragostea și libertatea »¹⁹, încit pe bună dreptate se putea afirma că și la Iași, și la București, nu se simte nimeni ca în vreun colț izolat de lume.

Numeroase sînt și mențiunile referitoare la « ancadramentul » acestor întîlniri de societate, la « sala de spectacol », la spațiul clasic distribuit în care atenția privitorului trebuia să fie concentrată asupra desfășurării acțiunii situate, de obicei, pe un podium separat de auditoriu printr-o cortină. Este un spațiu organizat parțial care se întîlnește deopotrivă în cuprinsul sălilor de clasă și al refectoriilor din școli, în saloanele caselor boierești și în edificiile anume construite. Dacă asemănările dintre sălile de teatru instalate ad-hoc în case particulare, clădiri publice sau construcții ridicate pentru reprezentațiile trupelor străine apar evidente, este interesant de semnalat totodată și răspîndirea, fără precedent, în acești ani, pe o întinsă arie geografică, a locurilor destinate spectacolului, ca și extinderea unor preocupări de veche tradiție ce tind să se permanentizeze. Sînt destul de frecvente, în această epocă, la Iași, la București și în orașele transilvănene, reprezentațiile date de elevii școlilor particulare și publice în piețe și prin case, dar și în clasele de studiu. Unele din aceste reprezentații, organizate cu scopul etalării cunoștințelor de limbă străină dobîndite, franceză, greacă sau latină, sîntacompaniate de muzică instrumentală și vocală, căpătînd astfel un caracter sărbătoresc. Mai puțin festive sînt în schimb spectacolele școlarilor « Academiei » de la Sfîntul Sava, reprezentații de teatru jucate în vechea clădire căreia, după inaugurare, nu i s-a mai adus nici o îmbunătățire, iar în timpul incendiului de la 1739 fusese aproape în întregime distrusă. Considerînd-o neîncăpătoare și neconfortabilă, domnitorul Alexandru Ipsilanti îi mai adaugă citeva case pentru elevi și profesori. Lucrările s-au încheiat în 1779. O relatare de la începutul secolului al XIX-lea menționează existența casei mari cu un parter spațios — unde, neîndoielnic, într-una din sălile de clasă, vor fi avut loc reprezentațiile — și cu dormitoarele elevilor la etaj. Se mai aflau citeva case mici pentru tipografie și clasa a III-a primară. Poate că spectacolele se vor mai fi desfășurat și într-un alt corp de clădire, destinat muzeului și bibliotecii, care număra, pe atunci 7 000 de titluri. Elevii români și greci de la Măgureanu beneficiau și ei de un spațiu asemănător, în niște case mari compuse dintr-o sală încăpătoare, patru odăi, două cămări, două tinzi și două foisoare²⁰. Deși, în raport cu Transilvania, teatrul școlar apare mai tîrziu în țările române, tendința de permanentizare a lui există. O mărturie în acest sens o aduce și istoricul grec N. Lascaris, care menționează înjgheburarea unei scene ridicate, la 1810, de elevii de la Măgureanu, într-o grădină pe Podul Mogoșoaiei.

Dincolo de Carpați, ideea de dezvoltare a teatrului școlar românesc era de citeva decenii îmbrățișată de tinerii intelectuali și mentorii lor. Aici se observă chiar, către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, numeroase încercări de evadare din spațiul improvizat în interiorul școlilor și colegiilor și de captare a interesului unui auditoriu din ce în ce mai larg. În anul 1792 ia ființă la Oradea, în cadrul comunității catolice, Seminarul de limbă română, în

¹⁹ Auguste de Messence, Comte de Lagarde, *op. cit.*, p. 339—340, 330.

telor feudale din București, București, 1961, p. 127—131, 132—134.

²⁰ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumen-*

clădirea căruia « era o sală numită *Theatrum* care a fost destinată pe timpul iezuiților pentru manifestațiile spectaculoase școlare. Aici s-a perpetuat „teatrul școlar” cu elevi români, în aceleași condițiuni ca și în celelalte școli similare, căci o societate a tinerilor, tacită la început, a activat și s-a cultivat prin coruri, orchestră, declamații, conferințe . . . »²¹. O altă mărturie, din același an, provine de la un elev al colegiului reformat din Tirgu Mureș, care-și amintește de rolurile feminine interpretate în travesti pe scena teatrului din scînduri, amenajat în curtea școlii²². Dar eforturile tinerilor studiosi de a atrage un public nou, interesat de traduceri din greacă și latină, din franceză și germană, preluate dintr-un valoros repertoriu clasic, nu găsesc deocamdată rezonanța așteptată, tot așa cum nici unele compoziții literar-dramatice originale nu atrag prea mulți spectatori din afara școlii sau a familiilor elevilor.

În ambianța artistică și culturală a timpului însă, elita intelectualității române, trăiește intens febra emancipării naționale. Animată de ideile iluminismului francez și pasionată în efortul afirmării unei culturi naționale proprii care să contribuie la ridicarea neamului și la formarea limbii literare, această intelectualitate dă un sens propriu, original, spectacolului dramatic, cristalizat în ideea de « teatru național », teatru scris și vorbit în limba română, subordonată încă de la început imperativelor dragostei de țară. Primele încercări, timide și sporadice, întâmpinate cu rezerve de spiritele conservatoare, sînt găzduite tot în case și săloane particulare, în prezența citorva entuziaști. Schițele, decorurile și costumele primei montări de « teatru de societate » sînt alcătuite de inițiatorul ei, tinărul Gheorghé Asachi, « în casele hatmanului Costăchi Ghica, de peste drum de Mitropolie . . . »²³, în seara din iarna anului 1816, « într-o cameră, între două luminări »²⁴. Gheorghé Asachi « tocmi un pictor de decoruri, precum și un mașinist și prefăcu casa într-o adevărată fabrică. Cortina principală a fost zugrăvită după un model de la Roma, înfățișînd pe Apolon cu muzele, care întindea mîna Moldovii spre a o ridica »²⁵. După informații orale culese de Teodor T. Burada, « cu mult înainte de 1820 » o trupă de actori leși și ruși a jucat la Iași, în casa boierului Grigore Krupenski : « probabil că aceste reprezentațiuni s-au dat în casa ce-a fost în apropiere de vechea primărie a orașului nostru, devenită în urmă proprietatea boierului Talpan, care era un coborîtor în linia femeiască a familiei Krupenski ; acea casă mai tirziu, pe la 1832 a fost transformată în Teatru de varietăți . . . ». Și casa Feredeanu, aflată « peste drum de poarta bisericii Golia și care a aparținut altei spițe a familiei Krupenski », ar fi putut găzdui aceste spectacole. În casa Roznoveanu, a bănesei Maria Sturdza, în casele lui Grigore și Scarlat Ghica, apoi ceva mai tirziu « în casele lui Canta de la Copou », diletanții români sau trupele în trecere prin oraș sînt primiți pe scene improvizate ; pe afișul spectacolului din 1820 « se scrie că sînt numai două feluri de locuri, adică *fotoliuri* a cinci lei și *partere* a 2 lei, 30 parale, fără a se pomeni ceva de *loje*, *galerii* »²⁶. Mențiuni ceva mai detaliate despre astfel de spații improvizate conține condica de cheltuieli a casei Vornicului Mihalache Sturdza din Iași. În luna aprilie 1819 au fost dați : « „6 lei niște sangeacuri (steaguri — *n.ns.*) de fhir, ce s-au făcut pentru teatru”, „30 lei bacșăș arnăuțălor ce au fost păzitori la teatru”, „40 lei pentru tipăritul bileturilor de teatru” ; în luna mai 1819 : „267 lei ingineriului Gheorghie (Asachi — *n.ns.*) pentru cheltuielile teatrului” »²⁷. Mulți iubitori și ocrotitori ai artelor, cum au fost și Rédey sau Pataky din Cluj²⁸, închiriază către sfîrșitul veacului al XVIII-lea cîte o sală spațioasă din casele lor sau imobilele în întregime trupelor itinerante. Există însă și oameni deosebit de înstăriți, ca moșierul Gulacsi din Bihor, care a putut să întrețină pe la 1813, pe cheltuială proprie, un grup de actori dotați cu instrumente, costume, recuzită și repertoriu dramatic permanent²⁶. Deși activitatea teatrală școlară și a formațiilor profesioniste asigură o viață de spectacol intensă și la Oradea

²¹ Ștefan Măreș, *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, vol. I, Timișoara, 1945, p. 80.

²² Szépréti Lilla, *loc. cit.*, p. 174—178.

²³ Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ Edgar Quinet, *Les Roumains, in Oeuvres complètes de Edgar Quinet. Les Roumains. Allemagne et Italie. Mélanges*, Paris, 1857, p. 90.

²⁵ Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 85.

²⁶ *Ibidem*, p. 88.

²⁷ Arhivele Statului Iași, ms. 1492 ; apud : Mihai Florea, *Moldova. Teatrul pînă la înființarea Conservatorului fi-*

larmonic-dramatic din Iași, capitolul *Inceputurile teatrului cult în țările române*, în *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965, p. 166, nota 69. A se vedea și : Gh. Ungureanu, *Însemnări pe marginea unui manuscris cuprinzînd cheltuielile unei case boierești din Iași în anii 1818—1819*, în *Studii și articole de istorie*, București, 1957, p. 375.

²⁸ Kótsi Patkó, János, *A Régi és új Theátrum Históriaja és egyéb írások*, București, 1973. A se vedea și : Kós Károly, *Az erdélyi színházas hajlékai*, în *Régi és új Thalia. A Hét. Evkönyve*, 1981, p. 43—46 ; Ferenczi Zoltán, *A Kolozsváry színház és színház története*, Cluj, 1897.

²⁹ Váli Bélla, *As Aradi színház története (1774—1889)*, Budapest, 1889, p. 12.

începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, despre clădirea sau sala unde se afla o scenă și în care au avut loc reprezentații după 1800, deținem puține informații. Se știe doar că după ce « scena de joc arde », Sándorffy Joseph, directorul formației care dădea spectacole la Oradea, medic de profesie, « cumpără o clădire pentru reprezentații »³⁰, mai târziu dărîmată. În aceste spații, oferite cu generozitate, se încerca reconstituirea în miniatură a ambianței teatrale din edificiile apusene. Printre mărturiile păstrate avem și descrierea salonului Domniței Ralu din palatul lui Ioan Vodă Caragea, instalat, după incendiul care distruge reședința domnească din Cotroceni în decembrie 1812, în casele lui Dumitrache Ghica și ale vornicului Slătineanu, unite prin galerii de lemn. Palatul se afla între casele lui Resch giuvaerghiul și sala lui Momolo. Clădirile ocupau un teren mare, din ulița Mogoșoaiei pînă în fața caselor generalului Herescu, pe strada numită a Școlii. Influențele orientale erau evidente. Un gard de piatră împrejmuia curtea. Porțile erau boltite și prevăzute cu foișoare de pază. De la Ion Ghica aflăm că « sala mare » avea « odăi în dreapta și în stînga, cu tinzi în cruci prin care se comunica cu celelalte părți ale edificiului », « cu scosuri în toate părțile și sacnăsiu, fiecare odaie cu ferestre spre cele trei părți ale lumii »³¹. Deși după unele opinii înfățișarea palatului era sărăcăcioasă, Vodă Caragea s-a străduit să se asigure de tot confortul și luxul oriental pe care i le permiteau averea sa, îngăduind Domniței Ralu, la 1817, să improvizeze o scenă de teatru într-unul din saloane, pentru care se așezaseră « 12 rînduri de bănci înguste, îmbrăcate în catifea roșie, și dinaintea lor se pusese o sofa acoperită cu covoare scumpe, precum și cîteva scaune cu reazime. Fundalul era ascuns de o perdea »³². Iar în spatele « perdelei », pe scena de mici dimensiuni, Aristia și colegii lui de la Academia grecească încercau să creeze iluzia scenică « cu costume de pînză și cu decoruri de hîrtie vopsită »³³.

Variabilitatea acestor spații, conformă diferențierii relațiilor sociale și îmbrățișării ideii de « teatru cult » de către un număr crescînd de spectatori, a condus, firește, la încercările nu numai de adecvare a unor săli și construcții vechi la cerințele spectacolului modern, dar și de ridicare a unor clădiri noi inițial destinate acestuia. Și indiferent dacă aceste spații — clădiri și săli — vor fi fost integral construite ca edificii destinate spectacolului sau amenajate doar în localuri existente, ele atestă începuturile și permanentizarea reprezentațiilor publice de teatru, operă și operetă pe întreg teritoriul celor trei țări române.

THEATERS AND PLAYHOUSES IN OLD ROMANIAN CULTURAL CENTRES: ARAD, ORAVIȚA, BUCUREȘTI, IASI (I)

ABSTRACT

During the late 18th and early 19th century, the development of the theatrical performance in the Romanian Lands becomes increasingly affected by modern cultural forms of European source. In the towns of princely residence and the busy cultural towns throughout the Romanian territory, this acquisition derived from the representations given by foreign theater or opera companies settled here or just passing by, and the rise of the autochthonous theater. With the experience of these dramatic or lyrical performances, the « theatrical space » begins to acquire the functional versatility of an appropriate architecture, first set up in class rooms or refectories of colleges and in the *salons* of the boyards' houses. Under the stimulus of the ideas spread by the Enlightenment, the performance in traditional cultural centres or towns of acknowledged intellectual life shortly assumed the splendour which can only be attained in cities. The material space, the « performance space » or the « theater space », the theater proper or the playhouse (built in Arad and Oravița in 1817 and 1818, respectively), with their architectural and functional abilities, merged into a comprehensive area of theater history and culture, where the playhouse « à l'italienne » or « à la française » predominated.

³⁰ Indig Ottó, *Lapok a váradí színjátszás történetéből*,
in *Régi és új Thalia. A. Hét. Evkönyve*, 1981, p. 215, 228.

³¹ Ion Ghica, *Opere*, vol. II, București, 1967, p. 393.

³² Petru Manoliu, *op. cit.*, p. 290.

³³ Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 111.

STUDII DE TEATRU, MUZICĂ ȘI CINEMATOGRAFIE

TEATRUL ROMÂNESC DIN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA ȘI INOVAREA ARTEI SCENICE (AVANGARDA. SEMNIFICAȚIA CONCEPTULUI ȘI A MIȘCĂRII ARTISTICE)

de SIMION ALTERESCU

Conceptul de avangardă este legat de multiple interpretări : istorice, etimologice, structurale. În fond, în evoluția culturii romantismul a constituit un curent de avangardă față de clasicism, ca și realismul față de naturalism. Walter Benjamin exemplifică etimologia conceptului prin opera lui Beaudelaire ; *Ubu Roi* și *Les Mamelles de Tirésias* sînt considerate încă și azi ca piese de avangardă ; Teatrul Liber sau Vieux Colombier au fost la vremea lor, în perspectivă istorică, teatre de avangardă.

O condiție sine qua non a avangardei este însă tendința ei demolatoare a formelor de literatură și de artă existente și instaurarea unui spirit nou, potrivit mercantilizării. « În opera de avangardă, garanția calității estetice a produsului vrea să fie, în primul rînd, absența oricărei legături formale cu produsele recunoscute pe piața contemporană »¹. Dar, avangarda prin însăși structura și funcționalitatea sa se constituie într-o categorie istorică cu cicluri de existență și conținuturi labile, modificabile și cu tendința de a se transforma în însuși contrariul său². Adorno, vorbind despre tendința de neutralizare a actului estetic sugera că nici avangarda nu va putea să nu cadă « dans une limbe inutile » (într-o zonă periferică). Avangarda se autodevorează prin însăși principiile ei și ajunge, din poziția iconoclastă față de arta de muzeu, să devină ea însăși un subiect de muzeu³.

Futurismul proclama că într-o mașină se găsesc valori estetice sublime care depășesc condiția unei arte destinate muzeului ; dadaismul era cel mai net refuz al artei inerte, muzeale. Lupta contra muzeului este drapelul firesc al oricărei avangarde, cuvîntul de ordine necesar și imuabil. Ceea ce e în joc, în fond, este posibilitatea « de a restitui artei mercantilizate — în mod perpetuu depășită — adevărul său ideal care nu e altul decît efectivă sa rațiune practică, posibilitatea sa de a acționa estetic »⁴.

Pentru majoritatea istoricilor și sociologilor avangarda artistică reprezintă un procedeu de decristalizare estetică (a se vedea Robert Escarpit), o posibilitate de a ieși dintr-o situație scle-

¹ Eduardo Sanguinetti, *Sociologie de l'avant-garde*, în *Cahiers Renaud-Barrault*, nr. 68, Décembre 1968, p. 74.

² « Concepind libertatea expresiei ca un absolut, multe curente avangardiste sfîrșesc prin a destrăma expresia organizată. Se ajunge astfel la proclamații de contestatare de tip antiartă (antiteatru, antiroman etc.) ». A se vedea *Dicționa-*

rul de estetică generală, București, 1972.

³ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970. Teoretician al avangardei literare, muzicale și critic al industriei culturale autor al *Dialecticii negative*, Adorno era considerat de G. Lukacs a fi un nonconformist conformist.

⁴ E. Sanguinetti, *op. cit.*, p. 81.

rozată a fenomenului artistic (a se vedea Lucien Goldman). Avangarda artistică are deci un caracter revoluționar — ea neagă valorile conservatoare — iar pentru deceniile de început ale secolului nostru constatăm că « avangarda este procedeul pe care societatea burgheză l-a găsit pentru a ieși ea însăși dintr-o situație de scleroză »⁵.

Una din problemele esențiale, din punct de vedere sociologic, a avangardei este dacă opera avangardistă este o artă elitară, adresată unui cerc foarte restrâns sau dacă poate exista o legătură autentică, o comunicare, între creația de avangardă și publicul de largă audiență. La această întrebare răspunsul nu poate fi unul singur căci el se configurează în funcție de finalitatea estetică și structura fenomenului artistic de avangardă. Dadaismul și parțial suprarealismul au rămas forme de literatură și artă de cerc închis, în timp ce expresionismul sau constructivismul au generat opere cu un răsunset puternic în mase și chiar în sinul creatorilor amatori.

La noi în țară curente moderniste, de avangardă, n-au creat o mișcare de răsturnare. Luînd ca exemplu de originalitate modernă autohtonă poezia lui Ion Barbu, Al. Philippide socotește că aceasta înfăptuiește « transformarea realității într-un spectacol magic, în chip desăvîrșit și cu totul personal, ceea ce îi asigură în literatura română dintre 1920 și 1940 un loc proeminent, izolînd-o, fără îndoială, dar făcînd-o să fie inaccesibilă și incomunicabilă, în felul în care sînt incomunicabile dada și suprarealismul »⁶.

Ion Vineanu, promotor al avangardismului românesc, care apela la profunzimile subconștientului și inovațiile de expresie poetică n-a căzut « niciodată în maniera scrierii automate (...) a realizat o poezie de o mare nouitate, chiar situată la extrema limită a comunicabilității artistice, dar care datorită forței sale poetice își găsește totdeauna drumul către sensibilitatea cititorului »⁷. Cu aceeași aplicație, subtitlul istoric de cultură constată că și la Ilarie Voronca, ca și la suprarealiștii francezi, există « o dezarticulare prozodică și, citeodată, o revărsare de metafore și de comparații stranii », dar poezia lui Voronca « are coerență și coeziune », este departe de spiritul dicteului automat. Voronca (la fel ca Paul Eluard și Louis Aragon în Franța) « cu o mare strălucire de expresie și cu o sinceritate adîncă a fondului (este) creatorul unui modernism românesc (s.n.) »⁸.

Veacul precedent era încheiat, tumultul vieții moderne provocase o epocă plină de neliniști și de așteptări înfrigurate. În toate domeniile vieții sociale și culturale se petrecea un fenomen de profundă transformare. « Dacă renașterea literară, la care asistăm este (...) o emancipare de sub această prejudecată a realului pe care romantismul și naturalismul — fiecare într-un chip diferit — îl cultivaseră pînă la tiranie se poate ușor explica atenția mărturisită artei lui Pierre Mac Orlan de către tinerii scriitori cei mai moderniști. Această artă ca și umanismul, ca și cubismul literar, tinde spre o recreare a realității, este o artă de construcție și transpunere în loc de a fi o artă de copie »⁹.

★

În arta primelor trei decenii ale veacului nostru s-au petrecut transformări care au influențat profund dezvoltarea ulterioară a literaturii și artei. Se poate vorbi de « zguduiri revoluționare care au răsturnat fundamentele tradiționale ale întregii vieți artistice, care au eliberat și au pus în mișcare forțe creatoare grandioase, care cu violența unei erupții vulcanice au adus la suprafață o profunzime fără precedent de noi idei artistice, de căutări îndrăznețe, de elanuri și de realizări »¹⁰. Primii ani ai veacului sînt martori ai unor mișcări artistice care se desprind de cele ale secolului al XIX-lea, se leagă de industrializarea și urbanizarea vieții, de noua relație dintre om și mașină și înglobează majoritatea artiștilor — într-un fel sau altul — în transformările radicale ce intervin în istoria artei și în multitudinea de forme ale avangardei.

⁵ *Ibidem*, p. 84. A se vedea și *Dicționar de estetică generală*. « Pe planul istoriei artei, ca program artistic, avangarda se constituie ca atare în fața cînd ia efectiv cunoștință de sine, o dată cu ivirea conștiinței inovației, a delimitărilor precise față de academism și a manifestelor estetice, respectiv în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin apariția impresionismului și continuînd apoi cu toate celelalte curente ale artei contemporane, de la cubism, suprarealism și dadaism, la action-painting, pop-art, sau artă cinetică » (p. 40).

⁶ Al. Philippide, *Despre poezia românească dintre 1920 și 1940*, în *Puncte cardinale europene*, București, 1973, p. 265.

⁷ *Ibidem*, p. 275.

⁸ *Ibidem*, p. 280.

⁹ Mihail Sebastian, *Precizări*. III, în *Cuvîntul*, 20 octombrie, 1927.

¹⁰ V. M. Polevol, *Introduction*, în *Catalogue de l'exposition Paris-Moscou 1900-1930*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 11.

Ceea ce caracterizează avangarda anilor '20 este ruptura cu formele conservatoare ale artei, tendința de a se integra revoluției socio-culturale a epocii mașinismului. La începutul veacului al XX-lea marii artiști care se desprind de simbolism sînt încă tineri. Picasso are mai puțin de 20 de ani și pictează în 1910 *Les demoiselles d'Avignon*, Braque are 18 ani, Malevici 22, Tatlin 15; Chagall pictează în 1907 primul său tablou la Vitebsk, Marinetti lansează în 1911 primul manifest al futurismului contra paseismului în literatură și artă. Ideile lui Meyerhold în teatru sînt consonante cu cele ale lui Tatlin și Malevici sau ale cineaștilor Eisenstein și Dziga Vertov. Toți tindeau să creeze forme noi în artă, să genereze o artă total diferită de cea din trecut.

Cînd în 1912 moare Strindberg apar studiile lui Kadinsky *Spiritul în artă* și *Despre compoziția scenică*; Braque lansează *Les lettres peintes et Les papiers collés*, iar Salonul Independenților îl omagiază pe Picasso. În 1913 Husserl publică *Introducere generală la fenomenologia pură*, Apollinaire scrie *Alcools* iar Tatlin lansează constructivismul. Chiar anii primului război mondial sînt denși de evenimente filozofice și artistice capitale. În 1914 apar primele filme ale lui Chaplin. În 1915 Einstein enunță *Teoria relativității*, Malevici lansează *Manifestul suprematismului* și tot acum apar începuturile dadaismului. Această cronologie eterogenă și neierarhizată este totuși concludentă pentru efervescența ideologică artistică a vremii, pentru a consemna, de pildă, apariția piesei etalon a pirandellismului *Chacun sa vérité* (1916), baletele Diaghilev care antrenează arta scenografică a lui Matisse, Rouault, Utrillo, Claude Marie Laurencine, Picasso, Braque, Chirico etc. (1917)¹¹. *Caligramele* și piesa *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire apar odată cu prima piesă a lui Bertolt Brecht (*Baal*) și sînt contemporane cu înființarea Bauhaus-ului de către Gropius la Weimar și cu formarea grupului Dada la Zürich de către Tristan Tzara, Francis Picabia și Hans Arp (1918).

Primul an după război este anul înființării revistei *Littérature* condusă de Aragon, Breton, Soupault, Tzara, Eluard și Ribemont-Dessaignes. Doi ani mai tîrziu, în 1921 suprarealismul îi unește pe Breton și Picabia, Picasso este în plină epocă albastră iar Pirandello își « consolidează » imaterialitatea convenționalității teatrale prin piesa *Șase persoane în căutarea unui autor*. Un an mai tîrziu va scrie *Henric IV*, James Joyce *Ulysse*, Bertolt Brecht drama *În jungla orașelor* iar Max Jacob *Art poétique le cabinet noir*.

Anii '20 sînt ani de profunde inovări în teatru. În 1924 Pirandello crează *Teatrul celor unsprezece*, Brecht colaborează ca dramaturg cu Max Reinhardt, teatrul Bauhaus este în căutarea unor noi forme arhitecturale și scenice, iar dintre pictorii implicați în arta scenografică Miro, Ernst, Dali și Masson deschid o expoziție demonstrativă. Alexandra Exter lucrează pentru teatrul Kamerny din Moscova « și actorii săi evoluează în fața unor cortine abstracte care fragmentează savante jocuri de lumină, poartă adesea costume geometrice de lemn și de metal care-i fac să semene unor picto-reliefuri »¹². În 1925—1926 Alexandra Exter ține la Paris un curs de artă teatrală și scenografică.

Avangarda din Rusia, începută înainte de revoluția din 1917 (între 1913—1915) de către Larionov și Goncharova, de alogismul și suprematismul lui Malevici sau contrareliefurile lui Tatlin continuă în teatre-studio și cabarete experimentale: Meyerhold suprimă scena cutie de iluzii, lărgește spațiul teatral, folosește avanscena pentru a uni scena cu publicul, caută pasionat ritmica nouă a spectacolului condiționată de mișcare. Meyerhold creează o nouă tehnică de joc, biomecanica, determinată de tridimensionalitatea prezenței scenice a actorului. Experimentele domină scena teatrelor: *Zorile* de Verhaeren, montare de Meyerhold (1919), *Misterul Buff* de Maiakovski, montat tot de Meyerhold (1911 și 1914), dispozitivele transformabile ale lui Tatlin, suprimarea cortinei, aplicarea principiilor constructiviste în spectacolul *Le Cocu magnifique* de Crommelynck; folosirea jocului și decorurilor cubisto-futuriste, a grotescului scenei de către Vahtangov în *Prințesa Turandot* (1922) și Dibuk, sau de Tairov la teatrul Kamerny unde, împreună cu Alexandra Exter, Ferdinandov, Vesnin, Jakulov, face trecerea de la cubo-futurism la constructivism (a se vedea spectacolele *Salomea* și, ulterior, în 1922, *Giroflé-Girofla*); pătrunderea în teatrul rus în anii '20 a realismului

¹¹ Baletele ruse, care-și încep activitatea la Paris încă din 1911 și despre care Cocteau spunea că au cutremurat Franța, ca și decorurile lui Bakst, Benois, Roerich, Golovin sau Goncharova, sînt comentate cu pasiune de către Rodin

Romain Rolland, Ravel, Proust, Maeterlink, Cocteau, Picasso.

¹² A se vedea Jean Hubert Martin și Carole Nagger, în *Catalogue de l'exposition ...*, p. 38.

în « sistemul estetic al teatrului de stînga »¹³, sau afirmarea principiului *scena-arenă* de către Ohlop-cov în 1930.

În aceiași ani Oscar Schlemmer publică volumul *Teorii teatrale*, Alban Berg compune opera *Woyzeck* iar Eisenstein turnează *Crucișătorul Potiomkin* (1925), Brecht scrie *Opera de trei parale* iar Pirandello *Astă seară se joacă fără piesă* (1930). Picasso se rialiază suprarealismului în 1926 iar André Breton publică revista *Le surréalisme au service de la révolution* (1930) care va stabili legături cu artiștii din Moscova și prin care suprarealiștii se aliniază pozițiilor Partidului Comunist Francez și pun « au service de la Révolution les moyens qui sont plus particulièrement les nôtres » (a se vedea nr. 1, 1930). Pierre Naville, unul dintre primii suprarealiști, publică de altfel *La révolution et les intél-lectuels* (Paris, 1927), carte despre care André Breton spunea că încearcă să definească atitudinea su-prarealistă « din punct de vedere comunist cu maximum de imparțialitate », acuzîndu-i totuși pe suprarealiști că oscilează « între anarhie și marxism »¹⁴.



Și în arta românească postbelică era necesară o primenire, « o dărîmare de comode puncte de reper, un scurt și puternic duș scoțian care să împrăspăteze, să frămînte, să oblige ». Modernis-mul era chemat să încerce experiențe, să schimbe atmosfera, să « grăbească circulația singelui și rit-mul pulsului ». Mihail Sebastian consideră însă că de unde acesta trebuia să rămînă « la proporțiile unei ventilații necesare », modernismul de la noi « nu a experimentat pentru a afla ci pentru a uimi <...> a dramatizat copilărește o încercare de revoluție spirituală și a bagatelizat-o, reducînd-o naiv la gest și atitudine »¹⁵. Și totuși în frămîntările de după primul război mondial modernismul a fost « străduința unei eliberări, a unei cunoașteri proprii, a unei definiri de sine » în măsura în care « curentul a solicitat valori autentice aparținîndu-i exclusiv (adică Ion Barbu, Ion Vinea, Brîncuși, și Marcel Iancu) »¹⁶.

Chiar scriitorii care nu se încadrează curentului modernist primesc cu simpatie lozinci ca : Cetitori deparazitați-vă creierii !, primesc cu interes « adevărul experiențelor sincere și în sfîrșit inte-riorizate » și citează, nu fără condescendență « numele de seamă ale răzvrătiților : Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Victor Brauner, Stephan Roll », dintre care nu puțini vor deveni celerbitați europene¹⁷. Sînt recunoscute și consacrate modernismul și contemporaneitatea lui Ion Barbu și Tudor Arghezi, arta originală, fără precedent, a lui Brîncuși, *pietrele* sale « desprinse din legi și înălțate dincolo de hotarele unui real imaginar »¹⁸. Poezia lui Ilarie Voronca, violentare a platitudinii « descinzînd cu sensibilitate din Apollinaire »¹⁹, este încadrată cu profundă simpatie « în cutezanța junilor poeți, care intră în lume cu conștiința de a începe o revoluție »²⁰.

Animatorii *Contemporanului* și *Integralului* au fost cei mai aproape de principiile și reali-zările pozitive ale avangardei. « Datorită în mare măsură revistei *Integral* au fost puse bazele unei mișcări care a vînturat multe idei și al cărei prim merit, verificat de istorie, este acela de a fi clamat valoarea lui Brîncuși într-un moment cînd faptul acesta părea, ca atîtea altele, o extravaganță »²¹.

Părerile despre avangardă sînt contradictorii chiar în sînul celor ce se revendică a-i apar-ține. Definită ca « une Révolution de lexique c'est un conception de garçon-coiffeure autodidacte », Ion Vinea se întreba : « A quand la Révolution de la sensibilité — la vraie ? »²². Militant fără rezerve pentru modernism, Ion Vinea nu trădează avangardismul « ca doctrină a esențelor, ci numai moder-nismul redus la excese formale, la fenomene tehnice de ruptură, circumscrise efectelor de limbaj, limitate la limbajul de foc bengal al expresiei » ; Vinea nu neagă rolul acțiunilor violente de ruptură

¹³ M. N. Pojarskaia, în *Catalogue de l'exposition ...*, p. 374—380.

¹⁴ Revista publică pe copertă un montaj cu citate din Hegel și cu un text de Aragon : *Le surréalisme et le devenir révolutionnaire*. De altfel revista *La révolution surréaliste* condusă de Pierre Naville, Benjamin Péret și ulterior și de André Breton, apărută între 1924—1929, conține manifestul *La révolution d'abord et toujours* sau eseuul lui Aragon *Phi-losophie des paratonneres — Le déclin de l'Occident, c'est le déclin de la bourgeoisie* (a se vedea nr. 5, 15 oct. 1925, nr. 8, dec. 1926, nr. 9—10, 1 oct. 1927).

¹⁵ Mihail Sebastian, *Între experiență și temperament*.

Reflexii asupra modernismului românesc, în *Cuvîntul*, 4 dec. 1927.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Mihail Sebastian, *Poezie. Plante și animale de Ilarie Voronca*, în *Tiparnița literară*, febr. 1929.

²⁰ Mihail Sebastian, *Manifest și generație*, în *Cuvîntul*, 1 aprilie 1933. Criticul se referea aici în primul rînd la tinerii poeți de la Alge.

²¹ Geo Bogza, Cf. *R.C.M.*, nr. 487, 15 iulie 1981.

²² Ion Vinea, în *Punct*, nr. 14, 20 februarie 1925.

în anumite stadii ale revoluției estetice, dar nu le admite decât rolul șocant, cerându-le să devină « fenomene de creație, după bombardamentele frumoase numai cu manifeste »²³.

Două studii care preced un volum apărut în străinătate, *Poesia romena d'avanguardia*, datorate lui Marco Cugno (*Pentru o istorie a avangardei literare românești*) și Marin Mincu (*Avangarda românească și avangarda europeană*) oferă, recent, o imagine obiectivă — chiar dacă incompletă — asupra originalității avangardismului în literatura și arta română, influența majoră pe care acesta l-a avut asupra avangardei artistice europene. Socotind această carte ca o prezentare fericită a modernității culturii românești, Alexandru Balaci definește avangarda românească prin caracterele ei specifice: « Putem considera că permanenta mobilitate, lupta împotriva inerției, negarea conformismului, declararea imposibilității desăvârșirii (deși exista obsesiva ei nostalgie), neliniștea, sint tot atîția germeni stimulatori ai avangardei care nu a fost o revoltă în genunchi »²⁴.

Întrebarea care se pune pentru avangarda artistică din perioada primelor decenii este în fond valabilă și pentru cea contemporană: « există într-adevăr un raport de ostilitate programatică și ireconciliabilă între pozițiile susținute în literatura contemporană de către critica marxistă și orientarea mișcărilor de avangardă? (...) în fond avangarda artistică contemporană este o reeditare — în noile condiții istorice — a atitudinii violente, nonconformiste la adresa fetișizării sau mistificării existenței umane în lumea civilizației burgheze moderne »²⁵, care caracteriza și avangarda artistică de la începutul secolului?

Avangarda artistică a avut prin unele din operele sale o funcție purificatoare, potrivnică academismului, convențiilor. « Marile opere ale avangardismului literar și artistic român — atunci ca și astăzi — (sint) o mărturie patetică și adeseori exasperantă a rezistenței și luptei împotriva alienării condiției umane (...) dar în același timp trebuie să se țină seama că aspirația și ambiția scriitorilor non-avangardiști și mai ales ai partizanilor realismului modern este de a desfășura critica lor la adresa tuturor formelor de înstrăinare a ființei umane pe plan mult mai concret și mult mai determinat sub raport social și istoric infinit mai bogat și mai complex și în determinările reale »²⁶.

Avangarda artistică de la începutul secolului, ca și cea din zilele noastre, nu intră în contradicție cu realismul modern, este într-o competiție liberă cu acesta, fără opoziții ireconciliabile și intoleranțe, fără tendințe de suprașoartă absolute, ci, dimpotrivă, am putea spune într-o coexistență și recunoaștere reciprocă, avangardismul fiind un ferment continuu în ponderea procesului de schematizare și conformism a operei de artă realiste, « chiar dacă cele mai bune opere ale primei avangarde literare și artistice s-au radicalizat progresiv într-o mișcare de nihilism absolut la adresa tuturor instituțiilor și formelor de organizare socială »²⁷. De aci concluzia că a combate în mod simplist marile opere ale avangardei artistice este o formă de manifestare a spiritelor dogmatice.

În teatru expresionismul precede celelalte forme ale artei de avangardă. Influențați de manifestele teatrale futuriste (*Teatro del varietà*, 1913 sau *Manifesto del teatro sintetico*, 1916) teatrul expresionist german « purtase o luptă necruțătoare împotriva burgheziei și a ordinii capitaliste » (a se vedea *Masse-Mensch* de Ernst Toller, *Cei fără putere* de Ludwig Rubiner, *Infern*, *Drum*, *Pământ* de Keiser, *Judecata din urmă* de Julius Maria Becher sau *Muncitori, țărani, soldați* de Johannes Becher). Expresionismul german, mișcare dominantă a avangardei pînă la apariția cubismului, dadaismului și suprarealismului, va fi influențat mai tîrziu de formele teatrului rus de avangardă, în special de Meyerhold, ceea ce îl va conduce spre teatrul politic al lui Piscator și Brecht dar nu și spre formula artei cubiste, căci « cubismul se angajase în dezvoltarea unei viziuni plurale, multiperspectivale, derivînd din explorarea artei exotice, în timp ce artiștii germani — captînd din aceeași sursă un sentiment proaspăt al naturii — rămîneau integrați într-o realitate pe care voiau doar s-o simplifice expresiv »²⁸. Refractor cubismului, dadaismului, suprarealismului, expresionismul și

²³ Emil Manu, « Avangardismul » lui Ion Vinea, în *România literară*, an XIII, nr. 16, 17 aprilie 1980.

²⁴ Alexandru Balaci, *Poesia română de avangardă în Italia*, în *România literară*, an XIV, nr. 8, 19 februarie 1981. Într-o recenzie a aceleiași cărți, G. A. relevă că « tentativele experimentale ale avangardei românești au consistență pe plan estetic și devansează preocupările experimentalistilor ulteriori ». A se vedea *România literară*, an XIII, nr. 31, 31 iulie 1980.

²⁵ N. Tertulian, *Critica marxistă și avangarda în Eseuri*, București, 1968, p. 444, 442, Intervenție în ședința Comunității europene a scriitorilor, Roma, oct. 1965.

²⁶ *Ibidem*, p. 447.

²⁷ *Ibidem*, p. 444.

²⁸ Cf. Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute. Expresioniștii*, București, 1980.

în special « teatrul expresionist readuce în cauză o Germanie democratică, iluministă de la Lessing la Husserl »²⁹.

Expresionismul va fi de altfel fenomenul cu cea mai puternică influență în arta românească interbelică. Poeți și dramaturgi (Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Sin Georgiu, Adrian Maniu, Camil Baltazar, Isaiia Răcăciuni, George Mihail Zamfirescu, Mihail Săulescu, George Ciprian, chiar Ion Barbu și Tudor Arghezi), regizori și scenografi (Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, M. H. Maxy) și grupări teatrale proletare își însușesc principiile de creație ale expresionismului. Artiștii români receptează expresionismul, dar dadaiștii și suprarealiștii români « dețin o inevitabilă poziție de prioritate în istoria internațională a curentului »³⁰. Dacă expresionismul își găsește adepți și apărători în cultura românească postbelică, în scriitori și artiști de talia lui Lucian Blaga, Nicolae Tonitza, Soare Z. Soare etc., celelalte forme ale avangardismului, și în special dadaismul au o evoluție inversă impunându-se în sfera avangardei artistice europene. De altfel, Ion Vinea vedea în curentele postbelice de avangardă un fenomen de export și nu de import³¹. Prefațind corespondența purtată de Ion Vinea, de la București, cu Tristan Tzara la Paris, publicată de Henri Béhar în *Manuscriptum*, nr. 2 și 3/1981, Alexandru Oprea enunță o judicioasă opinie asupra avangardismului românesc care își configurase pe un drum propriu obiectivele specifice « Tzara însuși putînd fi considerat nu un „patriarh” ci unul dintre exponenți — mișcarea dezvoltându-se de o amploare deosebită, dacă ținem seama că depășește sfera literaturii marcată de exigența lui Urmuz) afectînd domeniul artelor plastice, Brâncuși cu tot ceea ce însemnat el în plan universal, Marcel Iancu cu contribuția adusă în promovarea cubismului »³².

Avangarda artistică românească s-a născut o dată cu sfîrșitul primului război mondial, în entuziasmul schimbărilor și transformărilor dorite în toate domeniile de activitate social-politico-culturală. A fost unul din fenomenele care au dovedit dorința aprigă de inovație, pasiunea pentru originalitate, frenezia eliberării de tiparele academismului. Pentru avangardiști expresionismul însemna « acceptarea atît a seninătății lumii anorganice cît și a patosului organicului »; în suprarealism « explodează copilăroasa mulțumire de a răsturna casa și de a o reaseza anapoda », dadaismul « se tăvăleşte de ris »; pînă și în imprecățiile lor avangardiștii au rămas încrezători în fenomenul viață, îndrăgostiți de verbul « a fi », « dornici de a scandaliza, și a șoca <...> aproape neîncetat veseli, iubind paroxistic lumea, cuvintele, culorile, plăcerile, zarva și arier-planurile »³³.

Spiritul de revoltă, forța de șoc, originalitatea, optimismul, exuberanța uneori infantilă, starea de exaltare au caracterizat avangarda literară de la noi. « Expresionismul (mai vechi), dadaismul, futurismul (de fapt antebelic) și suprarealismul — precum și celelalte doctrine megieșe și mărginașe (suprematism, psihanaliză etc.) nu apar în cadrul epocii (anii '20—'30 — n.n.) atît ca teorii și sisteme, cît mai ales ca mijloace de exprimare a unei stări sufletești și cerebrale, de entuziasm, ostentație, revoltă și imensă voieșie zburdalnică »³⁴.

Dar este vorba doar de o *exuberanță modernistă*, de o frondă scandalizatoare, de « o revoltă ostentativă și de o artă cît mai șocantă și corozivă? Nu este oare în majoritatea manifestărilor de artă avangardistă mai mult o cale de osîndire și denunțare a unei orînduirii sociale și morale, a unui sistem socotit fățarnic și nefast? »³⁵.

Manifestele avangardei, de la futurism încoace, sînt pătrunse de spirit revoluționar. În U.R.S.S. regizorii, scriitorii, pictorii, scenografii (Maiacovski, Malevici, Tatlin, Kandinsky, Rodcenko, Chagall), participă la organizarea marilor serbări populare, la manifestațiile politice și spec-

²⁹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, București, 1976, p. 289.

³⁰ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 374.

³¹ Ion Vinea, *Pentru înlîta dată am dăruit ceva străinătății care recunoaște, Modernism și tradiție*, în *Cuvîntul liber*, seria II, an I, 26 ianuarie 1924.

³² A se vedea *Manuscriptum*, nr. 2, 1981, p. 155. Trebuie să adăugăm că Marcel Iancu va părăsi dadaismul, se va despărți de Tristan Tzara și revine în 1921 în țară explicîndu-se: « Deja o lume ne despărțea de poeții dadaști care continuau mistificarea și gluma pentru singura plăcere a nonsensului <...>. După citeva certuri dramatice cu Tzara și unele dis-

cuții inutile cu suprarealiștii fanatizați ... , care nu erau interesați decît de proaste caraghioslucuri și de scandal, m-am decis să-mi caut drumul meu propriu și să revin ca misionar al noii arte, în țara mea natală ». În *Catalogue Marcel Iancu*. Galerie Denise-René, oct. 1953, Cf. *Manuscriptum*, *loc. cit.*, p. 163.

³³ N. Steinhardt, *Geo Bogza un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului*, București, 1982, p. 9.

³⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁵ *Ibidem*, p. 60.

tacolele gigante de stradă. În Germania, Heartfield și Grosz aderă la mișcarea dada realizând fotomontaje de propagandă politică și, ulterior, devin scenografi din 1920 ai spectacolelor lui Reinhardt și Piscator; Kokoschka aderă la revista *Sturm* și expune cu grupul *Die Blaue Reiter*, ulterior cu Klee și Kandinsky; spaniolul Miro va lucra cu Francis Picabia și apoi cu Picasso și cu dadaștii la Paris; va fonda împreună cu Antonin Artaud *Grupul din strada Bernnet* și va adopta sistemul colajelor lui Breton³⁶.

În teatru, avangarda are forme de manifestare particulare și deosebite de literatură. Punându-și problema avangardei în raport cu teatrul ca artă, Roland Barthes preciza că « Însuși cuvântul de avangardă, în etimologia sa, nu desemnează nimic altceva decât o porțiune puțin exuberantă, puțin excentrică a armatei burgheze. Totul se petrece ca și cum ar exista un echilibru secret și profund între trupele artei conformiste și voltijorii ei îndrăzneți »³⁷. Spre deosebire de literatură, teatrul de avangardă este mult mai legat de specificitatea sa ca gen de artă și « nu se îndoiește de posibilitatea existenței ca mod specific de expresie al omului »³⁸.

Chiar dacă avangardiștii autohtoni declarau sentențios că « au rupt orice legătură cu arta trecutului »³⁹, că au nevoie de forme complet noi pentru arta secolului care începe în teatrul românesc, spiritul avangardei s-a manifestat mai mult prin reforma caracterului conservator al teatrului, prin dinamizarea și ritmicizarea artei interpretative, prin transformarea spectacolului într-un fenomen autonom de creație, dar care nu s-a rupt niciodată de literatura dramatică. « Între *negatie* ca punct de plecare și *noutate* ca termen final rămâne de cercetat o întreagă zonă de tranziție, ce se identifică cu însuși procesul de creștere al formelor noi (<...> timp al efervescenței, în care vechile forme nu mai pot fi recunoscute, iar cele noi nu s-au născut încă. Este tocmai durata avangardei ». În teatrul românesc avangarda este « o fază de experiență, de necesară efervescență, o inevitabilă tulburare a unui univers amenințat cu stagnarea »⁴⁰ și care conduce spre negarea valorilor consacrate, spre spargerea cadrelor tradiționale, spre spontaneitate și improvizație, spre o nouă *reconstrucție a realului*.

Este și motivul pentru care dedicăm, acum, această cercetare fenomenului discutat, căci avangarda trebuie pusă (și a fost pusă nu o dată) în legătură cu ceea ce s-a numit la un moment dat « criza noțiunii de realitate », cauzată pe de o parte de marile descoperiri științifice de la începutul secolului, care răsturnau o scară de valori îndelung stabilizate dar, mai ales, pe de altă parte, de seismele sociale ale epocii « punându-și pecetea pe starea de spirit a unei părți însemnate a intelectualității artistice »⁴¹.

Cei mai mulți dintre animatorii și partizanii, declarați sau nu, ai avangardei teatrale românești porneau de la principiile reformatorilor teatrului de la începutul secolului. Ca și Adolphe Appia, Gordon Craig sau Jacques Copeau, urmăreau în primul rînd eliminarea a tot ceea ce teatrul nu mai trebuie să fie: un teatru nemercantil, un teatru cu un alt spațiu de joc, un teatru bazat pe mișcare și sugestie, pe improvizație și dinamică, un teatru care să invente perpetuu. Appia considera că pentru a se realiza un teatru nou trebuie făcut totul pentru ca separația dintre public și interpret să dispară. « Nous devons — par toutes les issues possibles — chercher a faire de l'art dramatique une *œuvre d'ensemble* — où la salle soit avec la scène — public avec exécutantes, un *milieu social* ... »⁴².

Diferențele de concepție dintre reformatorii teatrului pomeniți (Craig întrevedea renovarea teatrului cu mijloace tehnice, Copeau credea în primul rînd în rolul actorului de a reinnoi arta dramatică și socotea că Gordon Craig forțează trăsăturilor naturale ale creației scenice subordonind problemelor tehnice ideea ansamblului și dinamica actorului, iar Adolphe Appia, în dorința unificării scenei cu sala mergea pînă la negarea necesității scenei, visînd un *podium* « sur lequel évolue-

³⁶ A se vedea Mario di Micheli, *Manifeste revoluționare*, București, 1980.

³⁷ Roland Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre*, în *Essais critique*, Paris, 1964.

³⁸ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, 1969, p. 16.

³⁹ A se vedea Scarlat Calimachi, *Punct*, în *Punct*, an I,

nr. 4, 1924, p. 1.

⁴⁰ Ion Pop, *op. cit.*, p. 10, 13, 33.

⁴¹ *Ibidem*, p. 79.

⁴² Adolphe Appia, într-o scrisoare către J. Delcroze din iunie 1916. Cf. Jacques Copeau, *Visites à Gordon Craig, Jacques-Delcroze et Adolphe Appia*, în *Revue d'Histoire de Théâtre*, Paris, nr. 4, oct.-dec. 1963, p. 370.

raient les executants, qui, dans l'intervalle de leurs jeu, se mèleraient à l'audience »⁴³) n-au constituit, la noi, subiectul unor polemici cu implicații în arta spectacolului. În mare, oamenii noștri de teatru au fost atrași de noutatea ideilor lor fundamental-novatoare, așa cum au fost atrași de viziunea expresionistă ca un mijloc de organizare ritmică a spațiului de joc și de afirmare a dinamismului scenic prin intermediul actorului; așa cum au fost atrași de constructivism, care refuza frumusețea ca scop în sine, infuzînd artei scenice entuziasmul pentru raționalism, pentru tehnică și construcție, pentru căutarea unor forme noi de prezentare a omului social (a se vedea Tatlin, Tairov, Vah-tangov, Meyerhold), sau de formele teatrului agitatoric piscatorian caracterizat de o expresivitate simplă și percutantă, dar au rămas doar în cadrul disputelor publicistice în ceea ce privește futurismul, dadaismul, suprarealismul, cu toată vocația lor internaționalistă.

Conceptului de avangardă teatrală i se subsumează o multitudine de idei, de metode, de relații și mai ales de divergențe între specificul mișcărilor și al reprezentanților *ismelor* apărute. Dar, așa cum scrie Serge Fauchereau, toate aceste isme « au destine multiple, ele circulă de-a lungul lumii occidentale (și răsăritene — n.n.) și nu se impun culturilor naționale decît în măsura în care sînt pregătite să le admită, fiecare avînd o identitate și o dezvoltare proprii »⁴⁴.



S-a spus mai întotdeauna că teatrul de avangardă din România interbelică a fost mai mult un fenomen programatic, doctrinar și mai puțin unul concretizat în spectacol. Și nu sîntem departe de adevăr dacă dăm conceptului de avangardă o accepție limitată la manifestările care s-au produs în cadrul spectacolelor dadaiste sau suprarealiste, pe scenele europene, în cadrul marilor experimentări expresioniste sau constructiviste.

Înțelegem prin mișcarea teatrală românească de avangardă totalitatea fenomenelor specifice care — cucerind azeziunea multor artiști dramatici și a spiritelor cultivate din afara teatrului — s-au împotrivit formelor învechite de teatru, au repudiat convenționalismul artei de dinaintea primului război mondial și au încercat să scoată arta scenică din sfera mimesisului, a imitației naturii. De loc neglijabilă contribuția oamenilor de litere și de teatru români — ba uneori chiar cu o ierarhie istorică protocronică — la fundamentarea teoretică și activitatea practică a teatrului de avangardă. Contribuțiile lui Tristan Tzara, Marcel Iancu (fondatori ai insurecției dadaiste de la Zürich), Armand Pascal, Mihail Cosma, B. Fundoianu constituie un capitol aparte prin raportul pe care oamenii de litere și de artă din țara noastră l-au adus la inițierea și exegeza teoretică a mișcării teatrale de avangardă din Europa deceniilor dintre cele două războaie mondiale.

Ideea de avangardă, prin caracterul ei de noutate, așa cum a avut întotdeauna capacitatea de a stîrni cele mai contradictorii atitudini — de la azeziunea pragmatică pînă la repudiere obtuză — poate determina și astăzi reacții a căror ambiguitate ar ieși din sfera obiectivității istorice. În *Dicționarul de idei literare*, Adrian Marino sesiza dificultatea de a scrie despre avangardă. « La cea mai mică rezistență critică avangardiștii încep să te suspecteze și să te denunțe de prejudecăți și îngustime, în timp ce multe spirite grave, conformiste, plat didactice văd într-o astfel de preocupare un semn dubios de frivolitate și anticlasicism, de sancționat drastic »⁴⁵.

Privind fenomenul teatral de avangardă în mod nepartizan, dar obiectiv, îi vom da acestuia, odată cu autorul mai sus citat, semnificația « unui moment violent al unei resurecții inocente », a unei « explozii care sparge formele corupte și recuperează esența pură a umanității »⁴⁶. Nu poate fi despărțit conținutul avangardei de asocierea nonconformismului artistic cu sentimentul de revoltă politico-socială. Nu puțini sînt avangardiștii, chiar dadaiști și suprarealiști, care au ajuns în sfera doctrinei revoluționare marxiste, de cele mai multe ori cu sacrificarea formulelor abstracte edificate dar, păstrînd un puternic sentiment potrivit culturii osificate, tradiționalismului închisat și o deose-

⁴³ *Ibidem*, p. 374.

⁴⁴ Serge Fauchereau, *Expresionisme, Dada, Surrealismul și alte isme*, I, *Introduction*, Paris, 1976, p. 8.

⁴⁵ Adrian Marino, în capitolul *Avangarda din Dicționarul de idei literare*, București, 1973, susține că: « Există o „legendă” și un mit al avangardei, întreținute de ambele ta-

bere în așa măsură, încît, criticul și esteticianul literar, care vrca să-și facă o idee dreaptă despre acest fenomen, este silit să înainteze sub un dublu foc de baraj de natură a-istînjeni în bună măsură reacțiunile și opiniile », p. 177.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 187.

bită apetență pentru noutate, pentru social, pentru contemporaneitate, pentru activism revoluționar și antidogmatism, pentru noi forme artistice, constructive. Nu întâmplător cel mai puternic curent avangardist ce s-a afirmat în teatrul nostru este constructivismul care îi reneagă pe dadaiști și se dezice de suprarealiști. Nu întâmplător reprezentanții mișcării noastre de avangardă dau dovadă de maturitate și spirit lucid recunoscând ideea de tradiție. (« Cel dintii lucru la care aspiră un curent nou de luptă împotriva tradiției este de a-și crea o nouă tradiție », spunea creatorul dramaturgiei expresioniste românești Lucian Blaga). Chiar dacă teatrul românesc nu a cunoscut multitudinea de forme avangardiste ale deceniilor 2 și 3 din secolul nostru, chiar dacă manifestele și programele autohtone ale avangardei teatrale nu s-au concretizat întotdeauna în creație scenică demonstrativă, spiritul de avangardă a determinat în teatrul postbelic o animată dispută estetică, a avut o însemnată funcție regeneratoare, potrivnică formelor inchistate, academiste, convenționale; a introdus în teatru concepte noi și forme artistice moderne.

Fără a avea intenția de a disocia elementele de avangardă de noțiunile de experimentalism, de formalism, sau de modernism vrem să relevăm, deocamdată, contribuția pe care avangarda a avut-o în lărgirea conștiinței artistice-teatrale românești interbelice, în formarea conceptului modern de teatru. Este în intenția noastră — înainte de a evidenția rolul inițiator, original și contributiv pe care l-au avut reprezentanții români în structurarea curentelor de avangardă europeană — să arătăm că arta de avangardă din teatrul românesc interbelic este « o artă care se vrea prin definiție anti-burgheză, frenetic neconformistă, animată de un protest radical la adresa valorilor convenționale și a ordinii stabilite », că nu există nici o « opoziție absolută între spiritul operelor mișcărilor literare avangardiste și orientarea criticii marxiste » dar că « există o diferență netă și o linie de demarcație ideologică și estetică suficient de vizibilă între operele aparținând „avangardismului” și operele aparținând tendinței realiste »⁴⁷, că în deceniile 2 și 3 ale veacului există o competiție deschisă între avangardism și realism modern. Aceasta și explică tangențele, colaborările și interferențele publicistice ale reprezentanților avangardei și ai realismului modern. Ilarie Voronca scria că « Tudor Arghezi aparține realizărilor moderne », că « pentru refacerea noastră sufletească trebuie să fie poeți duri, îndrăgiiți, singerind cuvintele . . . »⁴⁸, că numai « o zodie fericită îi poate face să se întilnească și într-o aceeași generație, cum sînt cele cîteva remarcabile figuri ale culturii românești actuale (Arghezi, Galaction, Sadoveanu, Rebreanu, Lovinescu și apoi Pillat, Perpessicius, Bacovia) »⁴⁹.

S-a discutat în general despre violența de limbaj și dorința excesivă de originalitate a avangardei și nu a fost relevant în suficientă măsură faptul că avangarda nu este una singură și că cei mai autorizați reprezentanți ai ei au recunoscut valorile perene ale literaturii și artei autohtone, că au impulsionat spiritul progresist și modern în literatura și arta de după primul război mondial. « Critica marxistă a demonstrat că avangardismul scriitorilor comuniști n-a constituit doar o simplă eroare de tinerețe; că asimilarea noilor procedee formale cu procedeele literaturii decadente este greșită, și că, în general, marxistii resping nihilismul absolut, ilogismul, iraționalismul total, dar cîtuși de puțin formele de opoziție complexe și modalitățile noi de expresie »⁵⁰.

Pentru majoritatea publicațiilor noastre de avangardă teatrul este o preocupare derivată din interesul pentru doctrinele poetice. Imitativul, expresivul sau imaginativul își găsesc corespondențe în încercările de definire a conceptului de teatru modern. Modernismul în teatru — care nu se calciază totdeauna pe avangardism — și are rădăcini mai vechi în concepțiile unor Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Meyerhold sau Tairov — este confruntat întotdeauna cu ideea de mimesis. Teatrul modern pornește de la respingerea imitației care anihilează capacitatea expresivă a spectacolului și de la lărgirea conceptului de poezie dramatică. Pentru teatrul modern problema limbajului este cea a unui limbaj scenic sintetic, complex, bazat pe activitatea ludică a interpreților și participarea spectatorilor. Teatrul de avangardă, în proiectele teoretice ca și în producțiile scenice, a oferit un mare coeficient de ambiguitate, care mergea de la simultaneitatea și instantaneitatea efectelor teatrale pînă la dezarticularea limbajului și antiteatru.

⁴⁷ N. Tertulian, *op. cit.* 442, 443, 446.

⁴⁸ Ilarie Voronca, *Tudor Arghezi fierar al cuvîntului*, în *Integral*, an I, 1925, nr. 3.

⁴⁹ Ilarie Voronca, *E. Lovinescu*, în *Adevărul*, an XLIX, nr. 15/641, 9 ianuarie 1935.

⁵⁰ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 221.

LE THÉÂTRE ROUMAIN AUX PREMIÈRES DÉCENNIES DU XX^e SIÈCLE ET L'INNOVATION DANS L'ART SCÉNIQUE (L'AVANT-GARDE. SIGNIFICATION DU CONCEPT ET DU MOUVEMENT)

RÉSUMÉ

L'étude devance un plus ample exposé du rôle joué par le théâtre d'avant-garde dans l'innovation de l'art scénique roumain au début du XX^e siècle. Après la présentation des diverses interprétations possibles du concept d'avant-garde, l'auteur précise que les courants d'avant-garde n'ont guère provoqué en Roumanie un mouvement théâtral d'importance, mais qu'ils ont seulement, dans les premiers trente ans du siècle, contribué à la rupture d'avec les arts conservateurs. Y est révélée à la fois la grande influence exercée par des représentants des lettres, de l'art et du théâtre roumains sur l'avant-garde européenne, à commencer par les initiateurs mêmes de l'« insurrection de Zürich ».

Pour les lettres et le théâtre roumains, l'avant-garde est née avec la fin de la première guerre mondiale. Elle fut l'un de ces phénomènes qui, de ce temps, ont attesté le désir d'innover, d'être original, de se libérer des moules académistes. La plupart des animateurs de l'avant-garde roumaine sont partis des principes qui ont caractérisé les réformateurs du théâtre européen au début du siècle. Mais le théâtre roumain d'avant-garde fut au fond plus intrasigeant dans ses manifestations doctrinaires (voir dans ce sens le *Contimporanul* et l'*Integral*) que dans la création scénique proprement dite où l'esprit d'avant-garde joua un important rôle de régénération et introduisit dans le théâtre des concepts nouveaux et des formes artistiques modernes.

de GHEORGHE FIRCA

In demersul analitic și cognitiv, întreprins în diferite etape de plămădire a substanței muzicale, s-au cristalizat explicații, concepții și sisteme teoretice al căror grad de operativitate și aplicabilitate « relativă » privește o anumită stare a « materiei » muzicale, înțeleasă ca stare specifică în « unitatea de timp » istoric. O trăsătură definitorie pentru muzicologia actuală este investigarea situației concret-istorice a structurii *prin mijloacele adecvate* fiecăreia dintre aceste structuri. Totodată, principiile ce s-au succedat în timp printr-un contact fenomenal nemijlocit cu realitatea muzicală sînt, în momentul de față, un bun cîștigat al gîndirii muzicale și muzicologice, în așa fel încît, departe de a se înlocui pe deplin unul pe celălalt, o dată cu schimbările petrecute în materia artistică, cu schimbările de stil și de mijloace tehnice, aceste principii acționează multiplu dar și concentric în explicarea unui cîmp larg de fenomene, inclusiv a fenomenelor mai noi sau contemporane (caracterizate, la rîndul lor, de o multiplicitate a cauzelor de care sînt guvernate).

În conformitate cu această situație dată, impusă în mod obiectiv cercetătorului, a fost posibilă abordarea din diferite unghiuri, de o deschidere teoretică mai însemnată sau mai puțin însemnată, de o actualitate mai mult sau mai puțin acuzată, a fenomenelor petrecute în substanța muzicală, fenomene ce nu au fost considerate niciodată în sine, ci în legătura lor semnificativă cu realitatea structurală dată.

Întreaga problematică muzicală a sfîrșitului secolului al XIX-lea și a începutului secolului al XX-lea s-a apropiat de sfera filozoficului, muzica fiind, ca și în etapele anterioare, un motiv de meditație pentru filozofie, dar, în plus, un domeniu concret în care filozofia și metodele ei pătrund pînă la nivelul proceselor și legilor specific artistice. Vom constata astfel cîștigul realizat nu atît pentru speculația filozofică, ci tocmai pentru acțiunea de aprofundare a problematicii din unghiul *specificului*, deducînd de aici rolul catalitic al filozofiei (și, într-o mai largă accepție, al științelor naturii și al științelor filologice, aflate într-o fază explozivă în a doua jumătate a secolului trecut) asupra gîndirii despre muzică. La răscrucea orientărilor pe care le înregistrează sfîrșitul romantismului, se produce, în plan teoretic, apariția dar și disiparea hermeneuticii muzicale, a cărei decadență o reprezintă *Führer durch den Konzertsaal* al lui Kretzschmar¹, cu a sa vulgarizare a « citirii » textului muzical în virtutea sensului afectiv pe care l-ar îmbrăca fiecare articulație a formei. Ca o atitudine opusă, radicală, se afirmă refuzul ideii (al oricărei idei) ca revers al structurii, așa cum apare aceasta în poziția lui Hanslick. În aceste condiții, punctul de vedere riemannian, bazat pe analiza formei, încearcă o diminuare a efectelor hermeneuticii dar și o relativizare a formalismului extrem și, în plus, o acreditare și chiar o reabilitare a unei vechi atitudini profesionaliste (proprie muzicianului,

¹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, 1886.

care, sigur de stăpînirea rațională a materiei ca și de instinctul său de percepere a încărcăturii emoționale și de sens de dincolo de materie, are a-și manifesta oricînd o atitudine circumspectă atît față de literaturizarea către care conduce hermeneutica, precum și față de ontologizarea pe care o presupune formalismul).

Teoria logicii muzicale, preconizată de Riemann, devine una dintre consecințele « logice » ale adoptării acestei poziții intermediare, imaginea și noțiunea logosului, pe cale de conturare, avînd a exprima și explicita fenomenul muzical cu instrumentele unui ontic și ale unei dialectici specifice, filozofice în aparență, dar neconfundabile totuși cu generalitatea gîndirii filozofice și nici cu rigoarea scientist-positivă pe care o reclamă determinarea sistemului muzical (a celui tonal, de pildă, la a cărui elucidare muzicologul german a contribuit nu mai puțin). Un anume echilibru, rezultat dintr-o aceeași tendință de conciliere a antitezelor, se întrezărește în chiar definirea ca atare a logicului muzical.

În fond, acest logic muzical este, într-o primă și principală accepție, modul de existență al structurii, « în sinele muzical », reprezentînd un anume necesar al desfășurării muzicii, prin corelațiile și funcțiile ce se stabilesc la nivelul tuturor micro- și macroelementelor (cu precădere al celor tonal-armonice).

Într-o a doua accepție, o accepție pe care am numit-o *filologică*, logicul reprezintă o anume elocvență — discernabilă mai ales la nivelul membrilor de formă (celulă, motiv, frază, perioadă) — un anume « înțeles prin sine » al acestora, ca și opoziția dintre membri în virtutea unor contraste precum : avînt-repaus (*thesis-arsis*), tensiune-destindere, afirmare-negare etc. din sfera unor curioase asocieri ale imaginilor mecanic-energetice sau psihologice ; nu exclusiv *terminologic*, ci chiar prin similitudinea cu unele elemente ale vorbirii, atunci cînd se referă la propoziție, frază, perioadă (termeni împrumutați din gramatica limbii), sau la elemente ale artelor reprezentării, atunci cînd vorbește de figură și de motiv, Riemann elaborează o sintaxă muzicală². Supoziția că încercarea lui Riemann de a apropia construcțiile arhitectonice ale melodicului (secondat și chiar determinat de sensul armonic) de sintaxa limbii vorbite ar antrena și o acceptare a sensului (a semanticii) limbii — tradusă fiind aceasta fie și prin asocieri ingenioase cu elementele generale ce constituie baza « logică » a tuturor limbajelor — trebuie privită cu cuvenita circumspecție (fiind de semnalat aici tocmai unele tentative ale semioticienilor de a-și găsi în Riemann un precursor). În primul rînd, datorită faptului că muzicologul respinge nu numai hermeneutica ei, implicit, orice încercare de semantizare (= poetizare) mai îngădită sau mai liberă a micro- și macroelementelor de structură muzicală, punînd accentul dimpotrivă pe ceea ce se petrece la nivelul materiei și explicînd procesul prin termenii proprii ai analizei muzicale. Din apropierea sintaxei muzicale de sintaxa limbii Riemann nu reține — în afara unor formulări de termeni — decît modelul, aspectul formal al unei organizări, ce ar putea sluji explicării procesului muzical.

Însemnătatea pe care Riemann o acordă sensului prim al logicii muzicale, celui « în sine » al muzicii, primordialității structurii și modului ei de comportare, reiese și din faptul că, din chiar demersul analitic riemannian, orice referire la cea de a doua accepție a logicului (încărcat de anume sensuri, mai mult funcțional-psihologice decît privind « comportamentul pur muzical ») nu se face decît trecînd obligatoriu prin straturile primei logici. Se stabilește astfel, din *acest* moment, adevărul, acceptat de orice tentativă de cunoaștere științifică și realistă a specificului muzical, că orice idee, orice « elocvență » a trăirii artistice se transmite receptorului numai mediat de structură. Dacă lucrurile nu s-ar fi petrecut astfel, teoria riemanniană ar fi ajuns indiscutabil într-un impas (de care nu au fost absolvite nici teoria afectelor și hermeneutica și nici ideologia muzicii programatice) în a explica atît dăinuirea unor forme dincolo de granițele unei epoci stilistice, cît și prin faptul că anume forme nu s-au cristalizat mai niciodată prin asaltul « ideii poetice », ci numai prin operările continue cu primul sens conferit logicii de către Riemann, deci prin operările în și prin « necesarul muzical », prin operările din intimitatea sistemului.

Este un adevăr de necontestat acela că, la această fază a dezvoltării demersului muzicologic — fază în care bazele rațional-fizicaliste ale secolului al XVIII-lea (Rameau), cele psihologist-empirice (Fétis), cele filozofic-speculative (Hauptmann) se interferează — teoria lui Riemann se

² Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877.

dovedește a fi nu numai o cumulare de informație de tip enciclopedic, ci o doctrină a sintezelor. Fără a fi fost ferită — la o exigență maximă, atunci când judecăm fundamentul atitudinii — de eclecticism, ea a reușit să răspundă totuși echilibrat întrebărilor pe care practica și, în special, practica de creație, le adresează gândirii despre muzică. Nu numai confluență în planul orientărilor de idei, dar și generalizatoare, această metodă, care nu se substituie practicii, ci, dimpotrivă, și-o încorporează, a servit ca punct de pornire pentru mai toate tendințele de nuanță fenomenologică survenite ulterior.

Acel crez al lui Husserl de a funda filozofia « als strenge Wissenschaft » a găsit cercetarea muzicală, întreaga atitudine reflexivă asupra fenomenului sonor, « pregătită » pentru un salt în noua fază fenomenologică. Între acestea și fenomenologie se stabilește o anume paralelă și, desigur, numai o relativă asociere de principii. Muzicologia realizase, prin Riemann mai ales, o « întoarcere la lucruri », după expresia husserliană iar, dintre cei care se vor apropia cel mai mult de idealurile unei doctrine muzicologic-fenomenologice, Hans Mersmann va fi acela care va pretinde o aprofundare a fenomenului prin rigoarea analizei. Fenomenul muzical își însușește acele concepte menite să-l definească în sine (fapt resimțit în toate teoretizările fenomenologice). Nici concepția lui Ernst Kurth nu va face excepție de la această regulă și, în ciuda accentelor sale psihologizante, va fi concepția care va marca noi pași spre explicarea modului de existență al materiei muzical-artistice. Teoria lui Kurth, energetistă în esență, aplicată atit proceselor armonice, dar mai propriu celor contrapunctice ⁴, reprezintă, în fond, un plus de fenomenologie al exegezei muzicale (pe calea sublinierii intenționalității pe care melodia, ca dat obiectiv al facturii, dar, totodată, ca principal purtător al impulsurilor psihice, o transmite altor elemente sub forma unei energii specifice).

Aceeași tendință de discernere a factorilor interiori ai muzicii — indiferent dacă aceștia acționează în virtutea unor legi și forme consfințite de tradiție — e întâlnită la Boris Asafiev ⁵; ținând seama de specificul metodologiei dialectice a muzicologului (în virtutea căreia se petrece și concentrarea obligatorie asupra conceptului « imaginii muzicale »), nu putem exclude nici aici o orientare spre imperative fenomenologice.

Și pentru Ernest Ansermet ⁶ imaginea muzicală (un spațiu imaginar în fond) este o rezultantă a unor procese interioare, intenționale, de reprezentare a desfășurării prin sunete, a sunetelor în timp. De fapt, acest *prin sunete* este esența viziunii fenomenologice a lui Ansermet care, apropiindu-se — printr-o metodă mai directă decit speculația filozofică — de acel mult rîvnit în sine muzical, pune accentul pe fenomenele de conștiință, relevate de « apariția muzicii în sunete ». Asemeni majorității fenomenologilor, Ansermet uzează de explicații luate din experiența fizică (natura sunetului) — pe care nu le îndreaptă însă, precum Helmholtz sau Husson, spre fiziologic —, din fundamentele matematice (este preocupat de descoperirea acelu logaritm capabil a se adapta fenomenului specific al auzului), din domeniul analizei muzicale, vizind operele clasicilor sau ale modernilor (indeosebi Stravinsky), opere pe care, în calitatea sa de dirijor, le-a tălmăcit cu atîta finețe.

Acel ideal, exprimat de fenomenologi, al aplicării cercetării la « fenomenul » concret, la muzica propriu-zisă, a animat, fără îndoială, analiza muzicală românească a ultimelor decenii. De la analizele publicate, începînd cu revista *Muzica* și sfîrșind cu *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și volumele de *Studii de muzicologie*, sub semnătura unor Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, mai apoi, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Vasile Herman, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Miryam Marbe și în cele din urmă ale unor tineri, care au pus în lumină, pas cu pas, devenirea creației românești actuale, se vedește permanentul efort al analizei de a-și depăși condiția congenitală didactic-scolastică și de a se constitui în metodă prospectivă. Dacă, pe de o parte, această analiză nu se cantonează în trecut și se orientează, spre folosul creației și spre acela al propriului său destin, către muzica zilelor noastre, pe de altă parte și datorită tocmai acestei infailibilități metodologice, ea este implicită demersului de tip istoric; așa cum s-a mai spus, și cum înșine am subliniat cîndva, istoriografia noastră muzicală se constituie nu numai într-un inventar al faptelor, ci într-o suită de semnificații relevate și relevante prin analiză. În ansamblul ei, muzicologia noastră actuală, bazată

³ Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.

⁴ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1922.

⁵ Boris Asafiev, *Muzikalnaia forma kak profess*, I, Moscova, 1930, II, Leningrad, 1963.

⁶ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.

pe o astfel de metodologie, cu baze fenomenologice continuu perfecționate și corelate cu noile direcții ale gândirii muzicale, se dovedește a fi — și o spunem cu întreaga răspundere — una dintre cele mai definite sub raport științific, în dublu sens profesională : prin legăturile cu sistematica și prin legăturile cu creație vie.

Sub semnul altor direcții ale gândirii filozofice, se ivește în Franța o teorie a timpului muzical, datorată lui Gisèle Brelet⁷, ce se atașează, chiar și involuntar, fenomenologiei. Deși Brelet neagă posibilitatea transpunerii nemijlocite în propria teorie a ideii bergsoniene privind perceperea prin intuiție a timpului veritabil : durată (« ... timpul muzical exclude durată bergsoniană, fiind acesta un timp autonom »), nu se poate ocoli măcar evidența confluenței dintre ideile bergsonismului și conștiința de sine a muzicii care, în avântul căutării elementelor sale definitorii, a ajuns, în sfârșit, și la deslușirea unui timp propriu, conceput ontologic și nu doar ca o condiție a desfășurării texturii sale pe o axă a timpului. Înlocuirea de noțiuni profesionale (obiectiv golite de sens prin chiar evoluția practicii de creație) prin concepte generalizatoare, precum spațiul și timpul, a apărut multora deosebit de ispășitoare. Pe temeiul interferențelor din ce în ce mai frecvente dintre gândirea filozofică și cea a domeniilor particulare, conceptele primeia influențează conceptele operatorii ale celeilalte. Astfel, în langajul curent al avangardei, se vor întâlni frecvent noțiuni ca timp și spațiu, imaginate ca parametri reali și susceptibili de modelare în procesul muzical. Ținând cumpăna realului muzical cu reprezentarea ontică a fenomenului contemporan, gândirea muzicală românească pornește tot de la fenomenal, traducând numai structuri specifice în timp muzical (Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a.), timp înțeles și ca puncte de legătură între procesualitatea, eventual obiectivă, a materiei în mișcare și fenomenele psihologice ale percepției.

Aceste câteva direcții, mai mult sau mai puțin convergente cu atitudinile fenomenologiei, au pus accentul pe realitatea muzicală intrinsecă, deschizând drumul emancipării structurii muzicale ; o structură în sensul ei cel mai larg dar și specific — până la anihilarea noțiunii însăși. Orice abordare structurală și, mai departe, semiotică, a fenomenului muzical pornește de aici. Dar faptul în sine merită o discuție particulară.

Subiacente oricărui demers teoretic, într-o anumită măsură chiar anistorice, atitudinile axate pe factorul dialectic, fenomenologic sau epistemologic se reliefează, devenind, de la caz la caz, precumpănitoare în anumite faze istorice. Remanente prin valorile pozitive pe care le oferă după o prealabilă decantare, aceste atitudini conferă ceva din simburile lor rațional, din deschiderea lor cognitivă statutării unei metode complexe de abordare a fenomenelor muzicale în etapa actuală. Oricare ar fi preferințele noastre față de una sau alta dintre evocatele atitudini, oricare ar fi punctele noastre de vedere critice la adresa acestora, nu am putea face abstracție, procedând la constituirea metodei celei mai adecvate, de rezultatele *atunci* și *astfel* obținute și nici de eficiența, fie și parțială, a unor principii.

L'ANALYSE MUSICALE DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYSTÉMATIQUE

R É S U M É

Dans sa démarche analytique et cognitive, la musicologie actuelle se définit en propre par la recherche envisageant la situation historique de la structure musicale dans ce qu'elle a de plus concret, la matière, par des méthodes adéquates au type structural concerné. Bien qu'elles soient nées au contact d'une certaine « unité de temps » historique — époques stylistiques et techniques bien déterminées —, ces méthodes, loin de s'exclure mutuellement, contribuent tout au contraire de manière complémentaire et concentrique à la définition des processus qui ont lieu dans la matière musicale, y compris dans celle de la musique contemporaine. A mi-chemin entre la « lecture » d'un texte musical à partir du sens affectif qu'il renferme — attitude caractéristique de l'herméneutique de Kretzschmar — et la négation de toute affectivité musicale, selon Hanslick, Hugo Riemann crée une « logique » et une « syntaxe » musicales, les deux venant équilibrer les tendances des points de vue précédents. Celles-ci contiennent le germe d'une théorie de la *spécificité* musicale (professée et étudiée en profondeur par la phénoménologie) laquelle, tout en étant une importante armature philosophique, implique davantage encore une analyse structurale centrée précisément sur la *matière*.

⁷ Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, Paris, 1949.

ADEVĂR ȘI FICȚIUNE ÎN FILMUL MEDITERANEAN DE RĂZBOI

de MANUELA CERNAT

Legenda spune că Michelangelo, după ce a terminat de sculptat statuia lui Moise, tulburat de perfecțiunea marmorei, ar fi fost cuprins de dorința năvalnică de a o face să prindă glas și în mînia lui neputincioasă ar fi izbit-o cu ciocanul strigîndu-i: « De ce nu vorbești? ». În acea miraculoasă epocă a Renașterii, cînd cele mai îndrăznețe năzuințe spre desăvîrșire ale omului păreau realizabile, Michelangelo n-a fost singurul care să se simtă frustrat de imposibilitatea obținerii, prin mijlocirea artei, a unei replici fidele și mai ales *globale* a realității. Cu cîțiva ani înainte, Leonardo da Vinci în al său *Tratat despre pictură*, făcînd apologia acestei arte, superioară după opinia lui literaturii, explica faptul că « pictura este o poezie care se vede dar nu se aude; pe cînd poezia este o pictură care se aude dar nu se vede »¹ și, ca argument suprem, cita avantajele pictorului asupra poetului în descrierea unei bătălii pe care, spunea el, « pictura ți-o înfățișează dintr-o singură ochire și într-atît de asemănător încît nu lipsesc decît vuietul armelor, strigătele învingătorilor și vaierele celor înfricoșați. Amănunte pe care de altfel — se grăbea să adauge Leonardo — nici poetul nu poate să le redea auzului »². Aceste amănunte cu pricina aveau să poată fi redede auzului într-un act de reflectare artistică de-abea cinci veacuri mai tîrziu, o dată cu apariția cinematografului sonor, cînd s-a desăvîrșit magia unei arte de sinteză capabilă să ofere, prin intermediul imaginilor în mișcare, o versiune fidelă a realității.

Fără a merge atît de departe ca Aragon care opina că cinematograful ne-a dezvăluit în cîțiva ani mai multe despre om decît secole de pictură, trebuie să admitem totuși că el se numără printre acele descoperiri cu valoare fundamentală pentru evoluția psihologiei sociale de masă. Alături de presă și de radio, el a jucat un rol decisiv în adaptarea individului la ritmurile veacului XX, la avalanșa de prefaceri survenite în toate domeniile și pe toate planurile, obligîndu-l prin limbajul lui eliptic la un nou tip de gimnastică intelectuală, împingîndu-l din universul succesiunii și al conexiunilor literare în acela al configurării și al structurării creatoare a realității. Față de înaintașele sale, cea mai tinărară dintre arte oferea în plus tulburătorul avantaj de a înregistra viața în desfășurarea și curgerea ei ireversibilă. Însăși forma materială de existență a cinematografului îl asemăna cel mai mult cu viața: o constantă mobilitate fugitiv sesizabilă, un flux continuu de imagini și senzații care restituie realitatea în multiplicitatea ei de nivele și semnificații, materializînd pentru prima dată în istoria expresiei artistice efemera succesiune spațială și temporală a cotidianului. Nu

¹ Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, București, 1971, p. 18.

² *Ibidem*, p. 16.

în van se înfiora Cocteau la ideea că « cinematograful este singura artă care privește moartea în acțiune ». Prin intermediul lui, omenirea s-a văzut confruntată, pentru prima dată, cu o viziune *globală* a realității, fapt cu incalculabile consecințe, pozitive în ansamblu, dar nu odată primejdioase. Ca element de bază al mass-mediei, filmul a fost de la bun început implicat în modelarea conștiinței sociale și politice a veacului nostru, printr-un continuu și complex proces de feed-back. Până la apariția lui, artele fuseseră accesibile anumitor pătri privilegiate, locuitorilor anumitor zone geografice și chiar anumitor națiuni favorizate de o dezvoltare economică superioară. La vremea respectivă ciți oameni puteau contempla o pînză de Breughel și ciți ajungeau să-l citească pe Cervantes? De-abea odată cu inventarea aparatului de proiecție, lesne de deplasat din inima capitalei în Pirinei și de pe țărmul african al Mediteranei pînă dincolo de Cercul polar, în « igloo »-urile eschimoșilor, filmul, pus la dispoziția tuturor, a deschis tuturor calea spre cultură. Această democratizare fără precedent a unui mijloc de comunicare și de expresie artistică a accelerat într-o măsură nebănuită tendința de cunoaștere și de autocunoaștere a societății, devenind printre altele un puternic instrument de afirmare a valorilor și identității naționale, și în primul rînd a valorilor și identității grupurilor și culturilor pînă atunci marginalizate de jocul și hazardurile istoriei. Popular prin excelență, populist uneori, cinematograful a accelerat un proces lansat de literatura secolului XIX și anume procesul de democratizare al sferei de inspirație a artiștilor. Prin intermediul cine-ochiului aspectele existenței considerate pînă nu de mult prozaice deveneau obiect și subiect al unui spectacol destinat mulțimilor, într-o primă etapă prin intermediul direct al actualităților și documentelor, ulterior sub forma mediată a filmelor de ficțiune. Cei dintii cineasți s-au simțit datori să ofere celor dintii spectatori care luau cu asalt sălile lor improvizate de cinematograf « felii de viață » în care ei să-și poată regăsi un univers familiar.

În 1897, catalanul Fructuoso Gelabert, pionier al cinematografului mediteranean, își inaugura filmografia cu *Ieșirea muncitorilor de la « España industrial », Ieșirea din biserică Santa Maria de Sans și Fetită într-o cafea*, în timp ce în România aceleiași an Paul Menu filma *Tîrgul moșilor, Terasa unei cafenele și Bufetul de la șosea*. Și dacă ar fi să urmărim în paralel cronologia producției mediteraneene de actualități și documentare din epoca de pionerat, am observa că ea urmează în toate țările aceeași curbă evolutivă, de la « felia de viață » la evenimentul senzațional și apoi la subiectul de « magazin ». Ca să luăm un singur exemplu, în 1913, la Barcelona, Fructuoso Gelabert prezenta publicului *Inaugurarea autodromului din Sitges*, iar la București Gheorghe Ionescu înregistrează pe peliculă performanțele pilotului și constructorului român de avioane Aurel Vlaicu, unul din pionierii aeronauticii mondiale.

Pe de altă parte, industria filmului a deschis o fereastră asupra lumii prin care națiunile mai puțin favorizate de soartă și mai cu seamă națiunile colonizate au descoperit existența unor atribute ale civilizației de care, pînă atunci, fuseseră private. Cu atît mai mult cu cît un anume tip de producție cinematografică a acreditat uneori iluzia unei opulențe, a unui standing în fapt departe de realitățile cotidiene ale țării în cauză, cum s-a întîmplat de pildă în Italia mussoliniană cu așa numitele « filme ale telefoanelor albe », al căror univers, aseptizat și ostentativ exuberant avea să determine de altfel, ca o vitală și organică nevoie de adevăr, reacția neorealistică. Dincolo de scontatele efecte culturale, circulația filmelor de pe un meridian pe altul a avut, îndeosebi după anii '30, și un nebănuit efect socio-politic. Tot mai frecventă este opinia celor care consideră astăzi că pe plan social și politic cinematograful a contribuit intens la formarea aceluși sentiment de frustrare, de spoliare a unor drepturi naturale, sentiment care avea să joace un rol important în revoluțiile naționale postbelice, în special în lumea a treia. Fenomenul a demn de toată atenția cu atît mai mult cu cît acest sentiment de frustrare, invidie, nesiguranță și angoasă, indiscutabil ferment de violență în viața planetei, cunoaște astăzi o impresionantă reerudescență în contextul noii crize economice mondiale care a readincit prăpastia dintre dezmoșteniții Terrei și Edenul, din nou și parcă mai mult ca oricînd intangibil, al civilizației de consum.

Definiția lui Jean Luc Godard « cinematograful înseamnă să te privești în oglinzile celorlalți » nu este o butadă ci avertismentul unui cineast conștient de misiunea lui civică. Este totodată un îndemn la luciditate. La luciditatea pe care cinematograful, acest copil al tehnicii ridicat la rangul de artă, s-a străduit să și-o asume și să și-o păstreze încă de cînd Lumière filma ieșirea muncitorilor dintr-o uzină, iar Méliès truca închipuite și totuși premonitorii zboruri pe lună. Pornind din start

pe căile distincte ale documentarului și ale ficțiunii, cei doi ctitori ai filmului mondial vedeau de la bun început că abordarea cinematografică a realității presupune din partea cineastului o opțiune, fie ea dictată de rațiuni estetice, pragmatice sau programatice, între surprinderea directă a realității înconjurătoare și desfășurarea creatoare a fanteziei. De atunci încoace, cele două genuri s-au dezvoltat paralel, fără să se concureze, ba chiar sprijinindu-se reciproc, la momentul oportun fiecare contribuind în chip fericit la revigorarea celuilalt. Și dacă în evoluția cinematografului a existat o luptă, ea nu s-a purtat între documentar și ficțiune ci amîndouă au luptat, umăr la umăr, pentru adevăr, împotriva mistificării. Căci realist prin vocație, cinematograful și-a dovedit în același timp, încă de la primii pași, o extraordinară propensiune spre mistificare. În pomul cu fructe de aur al artei a șaptea au crescut de la bun început și poame otrăvite. Dacă este adevărat că stă în putință oricărui mijloc de expresie artistică să falsifice realitatea, nici unul nu dispune ca cinematograful de asemenea facilități de a escamota adevărul, de a falsifica realitatea sub aparența celei mai depline veridicități. Speculînd obișnuința omului de a acorda credit celor văzute cu proprii ochi, cinematograful s-a arătat încă de la aurora lui un mediu extrem de ambiguu, înșelător sub masca celei mai depline onestități, mistificator sub aparența garanției de autenticitate pe care părea să o ofere ecranul. De aici și neîncrederea prelungită a esteticienilor și a oamenilor de cultură, în general, față de imaginea filmică. Nu mai tîrziu decît 1938, în eseu său dedicat « Rolului intelectual al cinematografului », Rudolf Arnheim, unul din principalii teoreticieni ai esteticii filmice, recunoștea că « acțiunea cea mai periculoasă exercitată de cinematograful asupra publicului rezidă în faptul că îl deprinde în mod sistematic să vadă fals, să nu privească adevărul, distrăgîndu-i atenția de la esență »³. Trebuie spus însă că la început invenția fraților Lumière a fost primită cu certitudinea că omenirea dobîndise un instrument care « să permită generațiilor viitoare să reconstituie istoria prezentului, restabilind adevărul »⁴. În presa română a vremii, încă din 1896, numeroase sînt vocile care cer ca « aceste rulouri de gelatină să-și ocupe locul în bibliotecii și muzee, în arhivele statului »⁵. În paranteză spus, poate pentru că gravita în sfera de influență a culturii franceze, România a găzduit primele sale reprezentații cinematografice foarte rapid, la numai cinci luni după premiera absolută de la Paris. La București, prima proiecție cu public a avut loc la 27 mai 1896 și exact un an mai tîrziu, la 10 mai 1897, operatorul bucureștean Paul Menu filma primele actualități românești, iar în 1898 savantul român Gheorghe Marinescu, neurolog de faimă mondială, avea ideea să pună aparatul de filmat în slujba medicinei, intrînd astfel în istoria cinematografului ca inițiator al filmului de cercetare științifică medicală. Partizan convins al cinematografului într-o vreme cînd acesta era socotit încă de esteti și de mulți oameni de știință drept o simplă distracție plebee, Marinescu îi prevedea nenumărate aplicații. Între altele într-un articol publicat la Paris, el se referea la « prețiosul concurs pe care îl va da acest minunat aparat istoriei naționale și politice a unui popor. Prin el se vor putea reconstitui mai tîrziu pagini de istorie reală și trăită, cu ajutorul unor documente incontestabile a căror fidelitate — sublinia Marinescu — va fi inatacabilă și pe care considerațiile subiective ale istoricului, mai mult sau mai puțin părtinitor, nu va putea să le altereze »⁶.

Din nefericire, însă, fiind nu numai mijloc de expresie ci și tehnologie, prin specificul său de artă colectivă subordonată industriei, cinematograful avea să cadă foarte curînd victimă presiunilor mercantile și, în loc să urmeze linia artelor tradiționale al căror criteriu moral și intelectual l-a constituit dintotdeauna adevărul, s-a văzut constrîns să funcționeze în proporție de 90% după criteriul efectului și al rentabilității. În plus imensa și neașteptata lui popularitate, îl recomandau de la sine drept o imbatabilă armă ideologică, drept un excelent instrument de propagandă. Inevitabila instrumentalizare politică a determinat firesc necesitatea unui control sever. Apărută odată cu primul război mondial, cenzura cinematografică avea să drămuiască de aci înainte, pe toate meridianele, cît adevăr puteau cuprinde filmele, fie ele actualități, documentare sau filme de ficțiune, și ce fel de versiune a istoriei — prezente și chiar trecute — erau autorizați cineastii să ofere spectatorilor, deși prin definiție destinul cinematografului era legat de cronică, de Istoria în mers a una-

³ Rudolf Arnheim, *De l'influence du film sur le public*, în vol. *Le rôle intellectuel du cinéma*, Paris, 1937.

⁴ *Dreptatea*, 4 iulie 1896, București.

⁵ Diogene (Oscar Briol), *Le cinématographe*, în *L'Indé-*

pendence Roumaine, 11 iunie 1896, București.

⁶ Gh. Marinescu, *Les applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l'art*, în *Revue Gênerales des Sciences pures et appliquées*, Paris, 15 februarie 1900.

nității. Cum superb scria André Bazin, « abia formată pielea Istoriei cade sub formă de peliculă »⁷. Dar această peliculă a fost departe de a avea imparțialitatea pe care o speraseră la sfârșitul veacului trecut entuziaștii suporteri ai de-abia născutului cinematograf. Inevitabil filmul a trebuit să reflecte evenimentele dintr-un anumit punct de vedere. Dincolo însă de implicita subiectivitate a cineastului — exprimată într-un prim stadiu prin însăși operația de selectare din noianul de fațete ale realității a unei anumite imagini și concretizată apoi într-un al doilea stadiu prin *montaj* — cinematograful a fost atât de apăsător marcat de presiunile politice ale momentului respectiv încât mai curând decât o oglindă fidelă a evenimentelor în sine filmele au devenit o oglindă a conjuncturilor, a echilibrului de forțe și interese ale epocii lor. Cu rare excepții, datorate curajului și geniului unor mari artiști, filmele de actualitate — care s-au convertit inerent sub povara timpului în filme de istorie contemporană — oferă de fapt un țesut de aparentă și parțială realitate. Privită retrospectiv, producția cinematografică a unei țări poate avea valoare de document nu numai prin ceea ce arată pelicula ci chiar prin ceea ce omite ea să înfățișeze. Însăși prezența sau absența unor anumite teme într-o perioadă dată pot constitui mărturii asupra tensiunilor istorico-politice sau diplomatice cărora trebuie să li se supună creația artistică. Un exemplu ar fi quasi-absența filmului de evocare istorică în Franța Vichy-istă. După cum, desigur într-un alt context semnificativ este și faptul că în România insurecția de la 23 August 1944 a fost evocată în film de-abia cincisprezece ani mai târziu. Cu alte cuvinte, producția fiecărei țări poate oferi două nivele distincte de informație: unul referitor la evenimentele propriu-zise consemnate de peliculă, celălalt simptomatic pentru climatul epocii în care a apărut filmul respectiv. Din această perspectivă, pentru cel care cercetează lumea de umbre și mituri a istoriei filmului este evident că nicăieri nu este a șaptea artă mai puternică și mai vulnerabilă, mai utilă și mai primejdioasă decât pe terenul alunecos de singe al filmului de război.

Am considerat de aceea oportun ca prezentul studiu — al cărui țel este tocmai de a încadra modalitățile în care cinematograful (considerat ca instrument critic de investigare a realității) a fost direct sau indirect condiționat de presiunile istoriei acestui secol — să utilizeze drept principal argument felul în care ecranul a reflectat fenomenul războiului. Cu atât mai mult cu cât filmul de război ocupă locul al treilea în producția lumii (după filmul de dragoste și filmul de aventuri) și a fost prezent cu opere semnificative, de răscruce, în toate momentele cheie ale evoluției sintaxei cinematografice, de la prima versiune a lui *J'accuse* de Abel Gance la *Hiroshima mon amour* al lui Alain Resnais.

Coincidența a făcut ca afirmarea, pentru prima dată în istoria culturii, a unei forme de *spectacol total*, care îmbina deopotrivă arta, divertismentul și informația, să coincidă cu reapariția în Europa a războiului *total*, ca în antichitate, pe timpul grecilor și al romanilor când nu numai militarii ci întreaga populație civilă era implicată. Odată cu primul măcel mondial spectatorii au descoperit cu înfiorare pe ecrane imaginea unui război *total* și mulți au fost aceia care au recunoscut că revelația virtuților cinematografului au avut-o tocmai în anii 1914—1918. Conștiința rolului filmului în lumea contemporană s-a cristalizat deci lent, pentru că lipsea reculul necesar dar și pentru că majoritatea zdrobitoare a producției continentale și planetare se angajase pe o pantă de o regretabilă frivolitate. Războiul oferea acum cinematografului șansa, e drept tragică, de a se reabilita. O șansă pe care presiunile politice nu i-au permis să o fructifice decât parțial. Mobilizat urgent de guvernele țărilor beligerante în cadrul Serviciilor Cinematografice ale Armatei (un asemenea Serviciu a existat și în România, unde între 1914—1918 s-au impresionat peste 20 000 m de peliculă), cinematograful își începea cariera ideologică. În scurt timp, însă, el s-a dovedit o armă cu două tăișuri: realismul imaginilor risca să contravină intențiilor propagandistice ale filmelor. Ambiguitatea fundamentală a tinerei arte avea să dea mult de furcă cenzurei, care a « purificat » constant imaginea războiului pe ecran. În Franța de pildă a fost interzis prin decret « tot ceea ce este penibil mamelor »⁸. Într-un asemenea context nu e de mirare că jurnalele de actualități ale epocii arată rareori adevărata față a războiului — morți, singe, noroi și spaimă —, preferând latura de paradă a acestuia. Nu e de mirare nici că bună parte din imensul material documentar acumulat, prin curajul și deseori prin sacrificiul operatorilor de front, a rămas să doarmă sigilat în arhive. Implacabilă, foarfeca cenzurii modifica la montaj sensul reportajelor de front fără să țină seamă de intențiile realizatorilor, dovadă amărăciunea lui Abel Gance care nota în jurnalul său de front: « cinematograful este o armă de

⁷ André Bazin, *Qu'est-ce le cinéma*, I, Paris, 1961, p. 33.

⁸ Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Paris, 1972, p. 31.

război la fel ca și presa dar pentru prima oară mă izbesc în Franța de obtuzitatea instituțiilor. Și când mă gîndesc ce dinamită am în mîini »⁹. Optica actualităților și documentarelor astfel amendate își găsește echivalentul în filmele de ficțiune violent naționaliste și probelice turnate în Europa anilor 1914—1918. Supunindu-se disciplinat propagandei oficiale, cinematograful țărilor beligerante, ca orice bun agent recrutor, a mascat tragedia unui război absurd și inutil îndărătul clișeeelor patriotarde exaltînd « latura nobilă » a războiului înfățișat ca o « școală a curajului și bărbăției », exaltînd noblețea jertfei de sine și mitul camaraderiei de arme, mai presuș de barierele sociale. Cinematografului i se descoperea cu această ocazie o nouă fațetă utilitară, reclama. Înainte de a « vinde » automobile, croaziere turistice sau cosmetice, filmele au început prin a vinde « carne de tun ». Nimic mai elocvent decît declarația lui Leonce Perret, unul din specialiștii genului, care afirma în 1918 unui ziarist american : « Vreau să inspir entuziasm bărbaților, să-i fac să aclame și nu doresc să speriu pe nimeni cu ravagiile războiului »¹⁰. În acest context de grandilocvență sforăitoare, singurii care au îndrăznit să atace tema războiului, și în registru comic, au fost italienii, temperamentul solar și verva mediteraneană dovedindu-se totuși mai presus decît șabloanele vremii.

Mitizarea eroică, perspectiva unilaterală și manicheismul șovin, dublate de o abstragere a realității războiului din realitatea cotidiană a celor rămași în spatele frontului avea să persiste din păcate și după instalarea păcii. Cinematograful era departe de a-și permite libertatea de expresie de care se bucuraseră și se bucurau în continuare literatura și teatrul. Dincolo de vetoul cenzurii și de boicotul distribuitorilor, cineaștii aveau de luptat și cu conservatorismul opiniei publice. În 1919, *J'accuse* al lui Abel Gance, primul mare film pacifist din istoria cinematografului, a stîrnit o furtună de proteste din partea foștilor combatanți care i-au reproșat defetismul și lipsa de patriotism. Prudenți, cineaștii vor ocoli o bună vreme tema sau o vor aborda din unghiul comercial al filmului de aventuri. De abia la aniversarea unui deceniu de la război cînd, în Franța îndeosebi, în Italia și în România, filmele de montaj proliferază, perspectiva începe să se modifice treptat în sensul unei abordări critice. Actualitățile de front sînt iarăși dezgropate din arhive, de astădată în vederea unor pelicule programatic omagiale dar și umanitar antirăzboinice. Sarcină delicată, pe muche de cuțit, căci nu odată intențiile realizatorilor se văd trădate de fotogenia spectaculară a imaginilor. Ambiguitatea fundamentală a mediului de expresie se dovedea o dată mai mult ireductibilă cîtă vreme ecranul se mărginea să evoce exclusiv universul frontului și apela în continuare la registrul epico-eroic care excludea posibilitatea dezvoltării unui discurs reflexiv.

Între timp cinematograful trecuse pragul sonorului dar mai ales atinsese acel prag al maturității cînd o artă devine conștientă de misiunea ei « de a fi chemată să descopere adevărul »¹¹.

Preocuparea tot mai marcată a autenticilor artiști de a interveni în viața publică prin intermediul operelor lor determină pe plan cultural o reconsiderare a spectacolului cinematografic și a capacităților lui de modelare a personalității umane, suportul teoretic al acestei reconsiderări constituindu-l nu întîmplător filmul de război privit nu numai ca reprezentare ideo-vizuală mai mult sau mai puțin obiectivă a fenomenului istoric ci și ca virtual generator de psihoză militaristă, revanșardă și șovină. Distanțat deja în timp de primul conflict mondial, publicul acelor ani a avut dintr-o dată revelația faptului că ecranul îl confrunta direct cu istoria, în ipostaza ei sîngeroasă de « tribunal al omenirii », cum o numește Hegel. Consemnată de ochiul implacabil al aparatului de luat vederi, acea Istorie acuza parcă mai teribil ca niciodată absența de memorie a umanității, brusca atonie a simțului ei de conșervare. Ideogramele ecranului îl confruntau brutal pe spectator cu blestemul mereu îndoitului eșec al rațiunii în fața forțelor oarbe ale războiului. Foarte curînd de altfel imaginile jurnalelor de actualități nu aveau să mai vorbească despre război la timpul trecut ci la prezent. Carul lui Marte se pusese din nou în mișcare, de astă dată la marginea de apus a Europei. Ca o nemeritată și tragică compensare a anilor de pace ai neutralității, îi fusese sortit Spaniei să trăiască o dramă atroce față de care Europa și nu numai ea continuă să aibă și astăzi încă un adînc sentiment de culpabilitate. Amintim în treacăt că, în iulie 1938, la împlinirea a doi ani de la declanșarea războiului civil, postul de radio Barcelona difuza mesajul grupului de voluntari români : « se bat voluntarii români pe țărinile Castiliei care le amintesc de țara românească, pe pămîntul Arago-

⁹ Abel Gance, *Prisme*, Paris, 1930, p. 167.

¹⁰ Joseph Daniel, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ Hegel, *Principii de estetică*, I, București, 1966, p. 61.

nului care îi face să-și aducă aminte de Moldova și pe cărările Cataloniei care le sugerează imaginea Transilvaniei spre care se întind ghearele Germaniei naziste și ale Ungariei hortyste. Istoria acestor trei regiuni iberice amintește voluntarilor români istoria propriei lor patrii, a celor trei regiuni românești care, ca și Castilia, Aragonul și Catalonia, s-au unit într-un singur stat național și a căror independență este astăzi amenințată la fel ca aceea a Spaniei. Mîine va veni rîndul Cehoslovaciei. Poimîine ne vine și nouă românilor rîndul. Salvarea Spaniei înseamnă salvarea României »¹².

Dar să încheiem această paranteză de istorie pură și să ne întoarcem la istoria cinematografului care în acel conflict iberic s-a văzut confruntat cu o situație inedită. Dacă în timpul primului război mondial se întîmplase ca aceleași evenimente să fie filmate de pe poziții diametral opuse, și ceea ce într-o parte era alb devenea negru dincolo și viceversa, pelicula înregistrînd simultan cu faptele în cauză și implicita expresie a unui punct de vedere național, de astă dată « versiunile » erau filmate de cineasți aparținînd aceluiași popor. Ele nu mai exprimau o luare de poziție națională ci o opțiune strict politică. Și tot pentru prima dată în Spania cinematograful și-a demonstrat vocația internaționalistă. Turnat în studiourile din Barcelona, fulgurantul *Sierra de Terruel* al lui André Malraux, unul din cele mai sincere, mai poetice și mai tulburătoare filme din producția mondială interbelică, cinematograful mediteranean a anticipat pe de o parte unul din principiile fundamentale ale neorealismului, utilizînd actori și figuranți neprofesioniști, recrutați la fața locului — prezența lor conferind operei, de la primele la ultimele imagini, o extraordinară senzație de autenticitate — iar pe de altă parte a pus jaloanele curentului realist tragic care, lansat cu forță de neorealism, avea să se afirme în lumea filmului european de abia după 1956.

Capodopera lui Malraux avea să fie interzisă în Franța, după o unică proiecție. În același an 1939, o soartă similară aveau să aibă cerebralul *La grande illusion* al lui Renoir și cutremurătorul *J'accuse* al lui Abel Gance. În *La grande illusion* jenase idila dintre un soldat francez și o nemțoaică precum și ideea fraternizării spirituale dintre un ofițer neamț și unul francez, ambele de neacceptat în noua conjunctură politică națională și mai ales internațională. Voga și libertatea de expresie a filmelor pacifiste fuseseră de foarte scurtă durată. Și pentru că am făcut uz de cuvîntul *pacifist* se cuvine să specificăm că, în virtutea tradiției, termenul în speță desemnează de fapt filmele *realiste critice* din perioada interbelică, deși mai adecvat ar fi fost poate acela de realist-antirăzboinice. Cu atît mai mult cu cît termenul de pacifism implică o notă de utopică și olimpiacă dezangajare, cu totul improprie peliculelor în cauză care, dimpotrivă, pledau vehement pentru luciditate. Iată de pildă, *J'accuse* al lui Abel Gance, (versiunea din 1938). Interzis în 1939, deși obținuse medalia de aur a CIDALC *, ca recompensă pentru curajul cu care într-un context puțin propice lansase un patetic apel la pace și rațiune, incriminînd lăcomia fabricanților de arme, pamfletul lui se deschidea cu un profetic și cutremurător insert : « Dedic acest film morților războiului de mîine care probabil că au să-l urmărească cu scepticism, fără să recunoască în el evenimentele pe care le vor trăi »**. Strigătul acuzator al lui Gance, ca și al lui Renoir, ambii veterani ai Marelui Război, a răsunit în deșert, ca și avertismentele celorlalți contemporani ai lor care au înțeles să utilizeze limbajul cinematografic spre a decanta din tragica lecție a istoriei trăite de generația lor o lecție pentru prezentul amenințat de spectrul unei noi conflagrații. Îi fusese însă scris cinematografului să fie implicat a doua oară de la nașterea lui într-un masacru mondial. Ca și în anii 1914—1918, mobilizat încă din primele ceasuri ale conflictului, ecranul s-a convertit într-un instrument de propagandă, adică de « adaptare » a realității la patul procustian al « adevărurilor » oficiale. În plus, față de experiența anterioară, cineasții din țările mediteraneene aveau să fie confrunțați cu rigorile *ocupației*. De fapt, producția mondială a anilor 1939—1945 poate fi structurată în trei mari categorii : 1) Filme de propagandă nazistă ; 2) Filme de divertisment (de fapt filme de diversiune, fie că fac abstracție de război, fie că îl utilizează ca simplu fundal) ; 3) Filme de luptă și atitudine antinazistă.

Dincolo de diferențele fundamentale, determinate în primul rînd de antagonismul lor ideologic care le-a impus și o stilistică diametral opusă, filmele acelei epoci au avut totuși un numitor

¹² Valter Roman, *File din trecut*, București, 1971, p. 174.

* « Le Comité International pour la Diffusion des Arts et de la Littérature par le Cinéma » a fost întemeiat în 1930 la Paris, sub deviza « Imprietenirea popoarelor prin intermediul imaginilor », din inițiativa românilor Nicolas Pillat și ai

poetei Elena Văcărescu, delegata României la Națiunile Unite.

** Dialogul a fost transcris la masa de montaj după copia filmului *J'accuse* aflată în colecția Arhivei Naționale de Filme Române.

comun : ele dădeau pulsul unei umanități aflată în tragică situație limită a suspendării liberului arbitru individual. Pentru a doua oară de la nașterea lui, cinematograful se vedea în imposibilitatea de a-și îndeplini prima și cea mai vitală din îndatoriri : aceea de a oferi publicului *adevărul*. Redus la tăcere de legea războiului, în țările ocupate el putea sau să restituie o imagine deformată și în consecință falsă a cotidianului — fie vorba de ce se petrecea pe front sau de ce se petrecea în spatele lui — sau să evadeze din tragedia prezentului în universul ficțiunii istorice.

Această sistematică îndepărtare de realitate, care în plan formal s-a tradus printr-o rapidă alunecare spre academism, spre un stil înghețat și impersonal, avea să marcheze atât de profund cinematograful european încît, odată sosită pacea, mulți regizori să se dovedească incapabili să lepede veșmintul factice al pseudocreației și al pseudorealismului.

O privire retrospectivă asupra filmului european din 1945 încoace demonstrează că cinematograful n-a făcut decît să reia, evident la altă scară, spirala parcursă în anii 1918—1938, repetîndu-i cele trei principale etape : a) glorificarea eroică ; b) mitul romantic și c) demitizarea critică. Cu o singură excepție, aceea a Italiei, unde explozia de vitalitate a neorealismului nu a permis instalarea nefastului evazionism academic care, născut sub semnul teroarei și al violării libertății de creație, proprii stării de război, s-a prelungit în nu puține țări europene, uneori chiar pînă spre sfîrșitul anilor '50.

Născut ca o replică polemică la universul artificial al « telefoanelor albe » și la eroismul grandilocvent al filmelor « ottocentiste », neorealismul a acreditat « estetica străzii », oferind spectatorilor imaginea nefardată a unei Italii traumatizate, flămînde și derutate. Tot Italia a fost prima țară care și-a permis o viziune autocritică asupra anilor de război lansînd pe ecrane chiar și o comedie pe această temă, *Anni difficili* de Luigi Zampa. Formula generoasă a neorealismului, sinceritatea totală a tonului său și libertatea lui polemică i-au permis să anticipeze cu 15 ani valul de comedii grotești care aveau să apară pe această temă și în restul continentului dar, mai ales, i-au permis să anticipeze viziunea realist-critică pe care avea să o adopte treptat cinematograful lumii nu numai față de război, ca ipostază îndepărtată în timp a istoriei, ci și față de *realitate* în general, fie ea trecută sau prezentă. *Roma città aperta* și *Paisà* ale lui Rossellini, *Vivere in pace* și *Anni difficili* ale lui Luigi Zampa, filmele lui Blassetti, Lizzani sau de Santis, au constituit în anii 1945—1950 un veritabil « dosar » violent polemic al ocupației și al consecințelor ei. Și să remarcăm că pe genericele acelor filme de război, considerate drept cele mai reprezentative pentru creația neorealistă (cu excepția acelor ale lui Vittoria de Sica, deși în definitiv ce altceva este drama copiilor din *Sciuscia* dacă nu un ecou social al războiului?), pe genericele lor îi întîlnim, în calitate de scenariști, pe tinerii debutanți Federico Fellini și Michelangelo Antonioni care, ulterior, preluînd experiența neorealistă și fructificînd-o în noul context al societății italiene superindustrializate a anilor '60, aveau să o intelectualizeze spre a ne dărui fascinante radiografii ale Italiei contemporane.

Estetica neorealistă părea să fi găsit cheia pentru soluționarea eternei ambiguități a filmelor de război. Prezintă evenimentele din punctul de vedere acuzator al repercusiunilor războiului asupra existenței de zi cu zi a populației civile, cineaștii italieni conciliau pacifismul cu evocarea patriotică. Concentrînd istoria în planul vieții cotidiene și dîndu-i o perspectivă istorică, neorealismul definea prin dramaturgia lui o nouă și interesantă tendință de articulare a devenirii istorice cu dramele individuale. Împlîntat într-o banală realitate imediată, războiul își pierdea caracterul abstract propice creării de mituri, iar filmele nu mai oscilau incert între glorificarea eroică și pacifismul declarativ ci dobîndeau dimensiunea unui protest lucid.

Pe aceeași lungime de undă cu neorealismul, dar fără să ajungă a se grupa într-un curent unitar, cîteva opere franceze din perioada imediat postbelică au atacat tema frontal cu vigoasă vină realistă. *La bataille du rail* al lui René Clément îmbina patetic documentarul și ficțiunea pentru a evoca un episod al Rezistenței în timp ce *Portes de la nuit* al lui Marcel Carné îndrăznește să abordeze tema afacerilor dubioase ale îmbogățitorilor de război și ale colaboraționiștilor. Dacă acest ultim film a fost primit de către opinia publică cu evidentă iritare — Georges Sadoul remarcă pe bună dreptate că insuccesul lui s-a datorat nu defectelor ci tocmai virtuților sale — reacții defavorabile au suscitat și ecranizarea nuvelei lui Radiguet *Le diable au corps*, deși acțiunea se petrecea în timpul primului război mondial. Totuși îndrăzneala lui Claude Autant-Lara de a spulbera unul din

« tabu »-urile războiului, adică mitul Penelopei moderne, a fost vehement criticată în presă și Autant-Lara a trebuit să renunțe la proiectul următoarei sale realizări care, dacă nu ar fi fost blocată de Serviciul psihologic al armatei franceze, s-ar fi intitulat, semnificativ, *L'objecteur*. Acestea sînt doar epitomuri ale contextului în care prin exces de prudență din partea realizatorilor și prin exces de pudibonderie din partea purtătorilor de cuvînt ai opiniei publice și mai ales « establishment »-ului, cinematograful francez și nu numai el a abandonat o cale pe care dacă ar fi continuat să înainteze ar fi fost scutit fără îndoială de academismul greoi care i-a cuprins curînd ecranele. Conformismul nu poate genera artă.

Și totuși, în deșertul academismului retoric în care s-a împotmolit estetica cinematografică europeană a anilor '50, dominată de o triumfalistă viziune mitică și romantică, nu întîmplător în țările mediteraneene, în special în Italia, Franța și Iugoslavia, continuă să apară izolat dar ritmic filme de un adevăr tulburător, veritabile oaze alimentate de șuvoiul subteran al realismului care, zăgăzuit vremelnic, se pregătea să irumpă iarăși. Deocamdată însă, născut din cele mai bune intenții, romantismul cultivat cu exces se convertește într-o formulă triumfalistă, rigidă, ca orice clișeu. Obsesiva preocupare pentru sublinierea esențelor, pentru motivarea explicită a fenomenului istoric, a dus într-o primă etapă la elaborări simpliste, la popularea ecranului cu personaje înzestrate cu psihologie sumară, apăsător *eroică*. Treptat războiul se convertește pe ecrane într-o simplă aventură, devenind o inepuizabilă sursă de inspirație pentru filmul de aventuri printr-un proces similar acela prin care Werstern-ul — născut inițial dintr-o realitate istorică concretă — nu și-a mai conservat pînă la urmă decît atributele formale, golite de semnificațiile lor profunde. Prin analogie, moartea în filmele de război ajungea să fie și ea o convenție, parte integrantă a unui joc cu regulile cunoscute dinainte. Această imagine a războiului ca ipostază a unei aventuri mitice trăda adevărul dureros al istoriei printr-o subtilă și cu atît mai insidioasă epurare a realității, căci explică Roland Barthes « mitul nu neagă lucrurile, le simplifică numai, le face inocente (...), el organizează o lume lipsită de contradicții, văduvită de profunzime și excesiv de evidentă »¹³.

Treptat, în țările din răsăritul Europei sub presiunea dogmatismului estetic și a teoriei așa-numitului realism socialist, iar în țările din vestul Europei sub presiunea cifrelor de afaceri, războiul redevenea un simplu spectacol, ca în vremea anilor '30. Cu diferența că tensiunile politice crescînde ale continentului se dovedeau în contradicție flagrantă cu o asemenea viziune evazionistă. Un an după apelul pentru pace de la Helsinki, criza Suezului reamîntea brutal fragilitatea armistițiilor și cinematograful a reacționat rapid prin apariția, aproape simultan în toate țările, a unor filme de lucidă reconsiderare critică a celor două conflagrații mondiale. În același timp — și ni se pare esențial să subliniem această particularitate — noile filme de război au fost printre primele în a anunța Noile Valuri, deoarece ele contestau deopotrivă viziunea edulcorantă a istoriei și estetica sclerosată a epocii imediat postbelice. Filme ca *Rat* de Veljko Bulajic, *La grande guerra* de Mario Monicelli, *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson, *Viața nu iartă* de Iulian Mihu și Manole Marcus etc. propuneau reîntoarcerea la viziunea umanist tragică a cinematografului mediteranean al anilor '45—'50, potențînd-o prin noi și îndrăznețe experimente stilistice.

Momentul entuziasmului și al optimismului necondiționat, de paradă, trecuse. Începea etapa de reconsiderare critică, sau « ciclul de dezintegrare prin cunoaștere »¹⁴, cum ar spune Elie Faure pentru care istoria societății umane înaintează printr-o succesiune de « cicluri de integrare prin iubire » — dominate de entuziasmul mulțimilor animate de fervoarea unui ideal comun — și de « ciclul de dezintegrare prin cunoaștere » — cînd dimpotrivă în prim plan trec problemele individului care are în sfîrșit răgazul să se distanțeze de experiențele trăite spre a le analiza lucid. În cazul în speță modificarea de perspectivă s-a manifestat în primul rînd prin renunțarea la epopee. Începea ofensiva de dărîmarea mitului eroic al războiului. La început timid, apoi cu forță nestăvilă, un suflu demitizant avea să spulbere clișeele vetuste, vechile scheme rigide, simbolistica depășită. După o prea lungă perioadă romantică, cinematograful își lua libertatea să aplice la scară europeană conceptul de realism în sensul celebrei definiții a lui Bertolt Brecht : « realism nu înseamnă să arăți lucruri adevărate, ci cum arată ele într-adevăr ». *Nuit et brouillard*, cutremurătorul documentar de montaj dedicat de Alain Resnais lagărelor de concentrare, acuza prin contrast ipocrizia

¹³ Roland Barthes, *Mythologie*, Paris, 1967, p. 230—231.

¹⁴ Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Lausanne, 1964, p. 3.

de pînă atunci, discreția fals pudică a filmelor de război de tip tradițional. Nu întimplător, sub scuza unor considerente de ordin diplomatic, filmul avea să fie retras din competiția oficială a Festivalului de la Cannes.

Adevărul este că modificarea de tonalitate n-a fost nici simplu de operat și cu atît mai puțin simplu de impus în ochii opiniei publice. *La grande guerra* al lui Mario Monicelli, prima tentativă a cinematografului italian de a privi fenomenul războiului dintr-o perspectivă dezbărată de clișee retorice, a dezlănțuit în presă un fulminant scandal, ale cărui ecouri au răsunat pînă în Parlament. Răspunzînd atacurilor veninoase ale unor gazete, Monicelli a explicat atunci: « a trebuit să așteptăm 40 de ani pentru ca un producător să aibă curajul să accepte așa ceva. Și 40 de ani înseamnă mult, prea mult, nu pentru istorie ci pentru a plăti unele dintre acele datorii pe care orice națiune le contractează față de sine însăși »¹⁵. Monicelli acuza, printre altele, acel « *gentleman's agreement* care ne interzice să cunoaștem în detaliu, să dezvăluim sau să discutăm istoria noastră, sub pedeapsa de a fi acuzați de denigrare sau, și mai rău, de subversiune »¹⁶. Cuvintele marelui cineast italian exprimau o realitate valabilă nu numai pentru Italia acelei epoci ci, din păcate, pentru toate timpurile și pentru toate țările.

Poate că acesta să fie și motivul pentru care primul pas pe calea demitizării războiului pe ecrane s-a făcut cu prudență, prin evocarea Marelui Război. Dar chiar și așa reacțiile de adversitate nu au lipsit. În România, *Viața nu iartă*, filmul de debut al tinerilor regizori Iulian Mihu și Manole Marcus, deși turnat între 1956 și 1959, a văzut lumina ecranului de abia în ianuarie 1959, într-o variantă considerabil amendată. Socotit astăzi drept operă antologică, de răsruce în evoluția cinematografului românesc, în momentul apariției sale *Viața nu iartă* a fost violent atacat de critică pe de o parte din pricina structurii lui narative îndrăznețe, ieșite din comun, iar, pe de altă parte, din pricina viziunii sale tragice, exprimată printr-o rafinată simbolistică de factură ușor expresionistă. Cu doi ani înainte de *Hiroshima mon amour* al lui Alain Resnais și de revoluția formală a Noilor Valuri, cei doi români spulberau unitatea temporală a narațiunii, recompunînd-o după principiul proustian al fluxului memoriei. Ca orice deschizător de drumuri, ei avuseră de înfruntat prejudecățile tradiției, timpul validîndu-le curajul artistic.

Au trecut de atunci mai bine de două decenii în care cinematograful mediteranean s-a străduit să rezolve ecuația adevăr-ficțiune mereu mai în avantajul primului termen. Astăzi Noile Valuri aparțin la rîndul lor istoriei, dar profunda lor revoluție în formă și gînd continuă să dea roade, peste ani, în filmele noilor generații care au înțeles că supraviețuirea cinematografului ca artă depinde în primul rînd de capacitatea lui de a spune adevărul.

VÉRITÉ ET FICTION DANS LE FILM DE GUERRE MÉDITERRANÉEN

RÉSUMÉ

Envisageant le cinéma en tant que moyen d'expression et partant de sa contribution en tant que tel à l'évolution de la conscience sociale de notre siècle, l'article ci-dessus — en se servant de l'exemple concret offert par le genre du film de guerre — se propose d'analyser succinctement les modalités à travers lesquelles les conflits socio-politiques de l'époque ont influencé, et parfois conditionné, la création des cinéastes.

Concentrant son attention sur des moment-clé de l'évolution de la production cinématographique méditerranéenne, l'auteur étudie de près la spirale parcourue par le film de guerre, du document à la fiction, du mythe héroïque à la critique dépourvue de tout mythe.

¹⁵ Mario Monicelli, *La grande guerra*, Milano, 1959, p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 85.

CRITICA ROMÂNEASCĂ DE FILM ÎN DECENIUL AL ȘASELEA (I)

de OLTEEA VASILESCU

In paralel cu eforturile foarte tinerei cinematografii românești, intrată tumultuos în 1949, odată cu *Răsună valea*, într-o « epocă nouă » a existenței sale, critica și teoria de film încearcă să-și facă auzit cuvântul, manifestându-se de la început drept o prezență constantă și câteodată chiar efervescentă a vieții cinematografice. În principalele publicații ale deceniului al șaselea, fie acestea reviste de specialitate (*Probleme de cinematografie, Film*), de cultură (*Contemporanul, Viața românească, Gazeta literară*) sau ziare cotidiene centrale (*Știința, România liberă*) apar cronici și articole consacrate cinematografului național, se exprimă opinii adeseori divergente, se ivesc polemici, nu de puține ori aprinse.

Disponind de spații tipografice largi, atît unii dintre tinerii cronicari proaspăt intrați în arenă, a căror vocație avea să se confirme și să se împlinescă ulterior (Valentin Silvestru, Ecaterina Oproiu, Valerian Sava, Alice Mănoiu), cît și anumiți realizatori cu apetitul exercițiului critic (Victor Iliu, Malvina Urșianu, Iulian Mișu, Titus Mesaroș etc.) sau scriitori preocupați îndeaproape de destinele filmului românesc (Mihnea Gheorghiu, George Macovescu, Mișu Dragomir, Paul Anghel) publică articole și studii referitoare la arta a șaptea.

Deși exagerările dogmatice caracteristice acelei perioade istorice nu au lipsit nici din scrierile majorității celor interesați de fenomenul cinematografic autohton, pentru că, așa cum pe bună dreptate s-a afirmat, « în această etapă de început, arta cinematografică este mai ales o ilustrare a ideologiei, una din cutiile de rezonanță ale patosului politic, care în conformitate cu contextul istoric, cu înfruntările lui brutale, nu se arată deloc amator de nuanțe și de frumuseți estetice în stare pură »¹, nu putem trece cu vederea unele progrese înregistrate în câmpul teoretic al dezbaterilor, opinii ce-și păstrează valabilitatea peste decenii.

Approape ignorînd tradițiile existente în materie, neținînd decît prea puțin seama de experiențele anterioare², critica de film încearcă (și uneori chiar și reușește) să se constituie într-un

¹ Ecaterina Oproiu, *Un sfert de veac de film românesc, în Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, București, 1975, p. 12.

² Atari experiențe, după cum se știe însă, au existat totuși în trecut, dar au fost în întregime ignorate în acei ani ai unor noi începuturi. Pentru că, dacă în materie de producție propriu-zisă de filme acumulările (cu excepția *Noapții furunoase* și, parțial încă, a altor două-trei titluri) se dovediseră a fi esteticește modeste, gîndirea despre film prin cărțile unor D. I. Suchianu (*Curs de cinematograf*, 1931), Ion Cantacuzino (*Ușina de basme*, 1935), prin studiile lui Tudor

Vianu (*Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii*, 1931) sau prin cronicile semnate de Camil Petrescu, Constantin Noica, Petru Comarnescu, Victor Iliu etc., atinsese, în perioada interbelică, parametri ridicaiți. De aceea, nu putem în nici un caz afirma despre cronică românească de film că « e lipsită de îndelungată, solidă tradiție care sprijină actul critic în literatură, în muzică, în pictură, în teatru, în arhitectură » (a se vedea: Florian Potra, *Rolul criticii de film în orientarea creației cinematografice și orientarea spectatorilor*, în *Știința*, 3 august 1980).

barometru axiologic al operei cinematografice, căutînd să-i surprindă cit mai exact esența specifică, să-i releve implicațiile politice, sociale, culturale. Strecurîndu-se cu abilitate prin hățîșul clișeeilor și deformărilor ideologice, unele condeie avizate aduc argumente teoretice în sprijinul luărilor lor de poziție, pledînd cu precădere — așa cum o va face Victor Iliu încă din primii ani ai deceniului al șaselea — pentru un profesionalism de ținută, pentru configurarea statutului cineaștului. « În mijlocul muncii de creație regizorul intră în relații cu scenaristul, cu actorii, cu costumierul, cu compozitorul, cu monteurul, cu electricienii și mașiniștii, cu diversele ateliere ale studioului, cu laboratorul etc., fără să ne mai gîndim și la celelalte verigi ale procesului de producție de care trebuie să se țină seama. În această desfășurare de nenumărate și diverse forțe care contribuie la elaborarea filmului, regizorul trebuie să-și înțeleagă rolul său conducător și să aibă un ascuțit simț al răspunderii pentru calitatea artistică și ideologică a viitorului film »³. Iliu propune, chiar dacă deocamdată destul de timid, o definiție a conceptului de « limbaj cinematografic », căruia caută să-i deslușească conținutul, să-i delimiteze trăsăturile: « limbajul cinematografic are în arsenalul său o serie de elemente proprii sau preluate de la alte genuri artistice, care îi dau o mare forță de sugestie și o nelimitată capacitate de a reproduce veridic și multilateral viața. Un element specific al cinematografiei este imaginea mișcătoare reprodusă în limitele cadrului. Cadrul este instrumentul puternic care stă la îndemîna regizorului și cu care el se apropie de viață, de realitatea înconjurătoare. Planul general, planul mijlociu, prim planul sau detaliul, iată distanțele la care, prin intermediul cadrului, regizorul apropie sau depărtează pe spectator de obiectul atenției sale »⁴.

Și în prima revistă cinematografică de specialitate, *Probleme de cinematografie* (1951—1956), apar unele inițiative ce depășesc cadrul lungilor discuții la ordinea zilei despre « personaje și situațiile tipice », despre « eroul pozitiv » sau despre calitățile presupus obligatorii ale « scenariului literar ». În articole precum *Problema omului în filmul documentar* de Victor Iliu⁵, *O muncă nouă și frumoasă* de Theodor Rogalski⁶, *Redarea adevărului vieții — sarcină principală a documentarului* de Constantin Chiriță⁷, *Opera lui I. L. Caragiale pe ecran* de Alice Mănoiu⁸, *Pentru o colaborare mai strînsă cu compozitorii* de Ion Bostan⁹, *Despre unele probleme ale dramaturgiei cinematografice* de Ovid S. Crohmălniceanu¹⁰, *Ce așteptăm de la critica cinematografică* de Malvina Urșianu¹¹, *În legătură cu ecranizarea operelor noastre clasice* de Mircea Ștefănescu¹², *Traducerea literară în filme* de Mibnea Gheorghiu¹³, *Funcția dramatică a decorului* de Liviu Ciulei¹⁴ deslușim (parțial) tentative de străpungere a unor bariere prea rigide, reținem idei prețioase extrase îndeosebi din zona experienței personale a autorilor. Diversele compartimente alcătuitoare ale sintezei filrice sînt supuse unor analize concrete, adeseori pertinente.

Astfel, după Paul Constantinescu¹⁵, Theodor Rogalski meditează asupra condiției muzicii de film, conchizînd că « o prea mare desfășurare simfonică copleșește imaginea », deoarece « sarcina compozitorului este aceea de a ajuta — prin folosirea unor mijloace simple (dar nu simpliste) și populare — la înțelegerea imaginii, la înțelegerea ideii generale a filmului »¹⁶. La rîndul său, Liviu Ciulei ne oferă unul dintre primele (din păcate și ultimele, pentru că și ulterior s-a scris foarte puțin pe această temă) studii asupra scenografiei de film¹⁷; el operează cu distincții prețioase între « decorul biografic » și « decorul de atmosferă », bazîndu-și argumentația pe o solidă și asimilată cultură de specialitate. « Spiritul, stilul unui decor, influențează desigur și el potența dramatică a filmului. Nu ne referim la stilul arhitecturii ci la stilul interpretării decorului. De pildă, se poate face un decor în spirit baroc, care să aibă ca temă clasicul Acropole sau un decor romantic cu temă gotică, cum ar fi în *Cocoșatul de la Notre Dame*. Ne referim deci la stilul tratării decorului și nu la cel al subiectului propriu zis. În filmul *Dama cu camelii*, decoratorul ne situează prin

³ Victor Iliu, *Aspecte ale problemei măestriei artistice în cinematografie*, în *Contemporanul*, 7 martie 1952.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Probleme de cinematografie*, 2, 1951.

⁶ *Ibidem*, 3, 1951.

⁷ *Ibidem*, 4, 1951.

⁸ *Ibidem*, 2—3, 1952.

⁹ *Ibidem*, 11—12, 1953.

¹⁰ *Ibidem*, 4, 1954.

¹¹ *Ibidem*, 6, 1954.

¹² *Ibidem*, 1, 1955.

¹³ *Ibidem*, 5, 1955.

¹⁴ *Ibidem*, 6, 1955.

¹⁵ În articolul său *O ramură în plină dezvoltare: muzica de film*, publicat în revista *Muzica*, 1, 1950, Paul Constantinescu pusese cu răbdare și obiectivitate cele dintîi jaloane ale materiei.

¹⁶ *Probleme de cinematografie*, 3, 1951.

¹⁷ *Ibidem*, 6, 1955.

decor atît de bine epoca, încît suplineşte lipsa de stil a interpretării, voit, cred, neromantică, dar prin aceasta, nesatisfăcătoare. În filmul *Ivan cel Groaznic*, S. M. Eisenstein împinge decorul peste limitele realului. Îl exagerează, îl monumentalizează, măreşte plinurile şi micşorează golurile. Acuză neomenescul unei arhitecturi mistice, a unei arhitecturi făcute în afară de scara omului. Totuşi „stilizarea” nu contrazice funcţia dramatică a decorului, ci dimpotrivă, o subliniază. Toate aceste exagerări sînt în perfectă concordanţă cu stilul regizoral şi interpretativ actoricesc şi dau o operă artistică puternic convingătoare »¹⁸.

Preocupările pentru dobîndirea unui profesionalism de ţinută, apelurile la însuşirea temeinică a unor meserii complexe şi încă prea puţin cunoscute se vădese în multe dintre scrierile despre cinema ale perioadei. Demersul teoretic se asociază mai totdeauna finalităţii practice. Se dezbate pentru întîia oară domenii ale activităţii filmice de o mai restrînsă circulaţie care, nici înainte, nici ulterior, nu vor mai reveni decît arareori în atenţia criticii. Un exemplu în acest sens îl reprezintă excelentul studiu referitor la *Traducerea literară în film* al lui Mihnea Gheorghiu, unde autorul discerne cu fineţe şi competenţă variate aspecte ale unei îndeletniciri cinematografice ameninţată de improvizaţie şi diletantism, rămasă din păcate încă şi astăzi fără necesarul de specialişti autentici. « Traducerea literară în film are un specific cert, o tehnică specială, ca tot ce are o strînsă legătură cu cinematograful, radiofonia, televiziunea etc. În acest domeniu, specializarea — în bunul înţeles al termenului — este mai riguroasă decît în alte ramuri ale beletristicii. Dependenţa de o serie de condiţii obiective, în funcţie de tehnica cinematografică este mai directă (...). Forma fixă pretinde traducătorului de filme eforturi majore, pe care trebuie să le înţelegem raportate la materialul cu care lucrează »¹⁹. De la punctarea riguroasă a normativelor general valabile pentru traducerea de filme (« Un film de lung metraj este împărţit — pentru a fi mai lesne minuit — în mai multe bobine de cîte 300 metri lungime fiecare. Durata proiectării unei bobine de film este de aproximativ 10 minute, respectiv pe dinaintea lentilei aparatului de proiecţie trece cam o jumătate de metru de peliculă pe secundă. Ochiul cititorului obişnuit interceptează fără efort cam zece litere pe secundă. Un calcul rapid ne instrueşte că pe un metru de peliculă nu se pot îngădui mai mult de trei cuvinte, însumînd în medie între 18 şi 22 de litere. Prin urmare, dacă, să zicem, un monolog rostit de un actor pe ecran durează 20 de metri de peliculă, traducerea scrisă a textului vorbit nu trebuie să depăşească numărul de cuvinte pe care spectatorul îl poate citi fără grabă în 40 secunde, adică un text de cel mult şaiszec i cuvinte, altfel riscînd să încurce replicile imediat următoare. Aceasta este „forma fixă” de care e obligat să ţină seama traducătorul de film »²⁰), la observaţii nuanţate, « la obiect », extrase din pelicule importante ale cinematografiilor italiană, franceză, sovietică, engleză din anii '50, rulate pe ecranele din ţara noastră (« Răspunzătorii versiunii româneşti a lui *Hamlet* nu şi-au pus o problemă elementară : *versurile se traduc în versuri* (...). S-a recurs la o traducere obişnuită, în proză, „nici așa, dar nici așa !”, pentru justificarea căreia există — desigur — motive şi pretexte destule. Dar treabă bună tot nu s-a făcut (...). Scenariul original respectă pină şi acel subtil „vers frînt”, despre care se spune că „reprezintă mîna regizorală a poetului” în cele mai de seamă piese ale sale ! Răspunzătorii versiunii româneşti s-au mărginit poate la „rezervele interne ale întreprinderii” şi ne-au dat o traducere corectă, mai curînd mediocră, în ciuda vizibilei sforţări a traducătorului de a suplini strălucirea versurilor cu ceea ce vechii profesori de literatură denumeau „proză poetică” »²¹, autorul demonstrează o temeinică stăpînire a dificulosului subiect abordat, oferind cititorilor argumente solide, fundamentate ştiinţific. Am folosit aceste ample citate într-un scop precis : anume acela de a încerca să dovedim strînsa interdependenţă existentă între critică, teorie şi creaţie²² în perioada de început a cinematografului românesc din « epoca nouă ». Pentru că, ni se pare, dincolo de calitatea intrinsecă a contribuţiilor teoretice, de valoarea în sine a studiilor, a intervenţiilor publicistice diverse, a exerciţiilor cronicăreşti sau operelor cinematografice propriuzise, dincolo de încorsetările ideologice, o trăsătură a etapei se impune ca primordială : dorinţa

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Probleme de cinematografie*, 5, 1955.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Într-un studiu publicat în revista *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria T.M.C., 1, 1972, şi intitulat *Critică, teorie*

şi creaţie în istoria filmului, Ion Cantacuzino descifra cu fineţe relaţiile existente pe plan european între aceste zone fundamentale ale fenomenului cinematografic, căutînd totodată să tragă anumite concluzii valabile şi pentru filmul românesc. « Concluzia este, deci, că învăţămintele istorice privind virtuţile unei strînse relaţii a creaţiei cu critica şi teoria de film

de a făuri. A făuri cât mai grabnic filme importante, în măsură a așeza temeinic temelile unei cinematografii naționale. Iar ca acest deziderat comun să poată fi adus la îndeplinire, nu puțini dintre cei plasați în complicatul angrenaj cinematografic s-au simțit obligați să împărtășească public felurite date de experiență personală, implicându-se astfel direct atît în planul gîndirii despre cinema cît și în cel al producției efective de filme. Nicidec, în etapele ulterioare ale evoluției ecranului autohton, realizatorii nu s-au arătat atît de viu interesați de comentarea aspectelor mari și mici ale muncii lor, nu au dezbătut cu atita ardoare feluritele probleme ale creației²³. Pe de altă parte tinerii cronicari de film deprindeau ABC-ul meseriei în focul unor polemici « tari » din care este necesar să discernem astăzi grîul de neghină, să extragem cu grijă ideile valoroase, nealterate de timp, din înveșmintările lor dogmatice de moment.

Tineretea criticii de film nu constituie totuși un motiv pentru a-i acorda circumstanțe atenuante, pentru a nu-i solicita maximum de obiectivitate și de competență. Din contra, aflați la rîndul lor la început de carieră, negăsind de multe ori în filmele proprii ca și în cele ale altor confrăți soluțiile artistice optime, realizatorii așteptau un sprijin efectiv în scrisul cronicarilor, sprijin pe care aceștia nu se dovedeau însă totdeauna capabili să-l acorde. Unii regizori nu pregetau să adopte chiar o atitudine « critică » privitor la critica de film, aducînd uneori argumente concrete pentru un plus de specializare și de profesionalizare. « Sarcina principală a criticii este să aprecieze opera în funcție de valoarea ideilor pe care le poartă. Dar cele mai bune idei pot rămîne moarte fără cunoașterea mijloacelor artistice care să le transforme în imagine vie, de artă cinematografică. Ideile, imaginile operei literare trebuiesc transmise spectatorului cu toată forța pe care o au și nu trebuie ca în transpunerea lor într-o nouă formă artistică ele să-și piardă o parte din valoare. Unii din criticii noștri cinematografici socotesc că actorul este singurul purtător al ideilor filmului (aceasta reiese limpede și din articolul apărut în *Contemporanul* privitor la interpretarea realistă în filmele noastre, semnat de M. Drăgan) »²⁴.

Este interesant de subliniat amănuntul că, la acea dată (septembrie 1954), nici Mircea Drăgan, nici Malvina Urșianu, nu existau decît ca potențiali regizori de film, debutul primului cu *Setea*, urmînd a avea loc în 1961, iar al celei de a doua abia în 1967 (*Gioconda fără suris*). În așteptarea momentului exprimării cu ajutorul aparatului de filmat, ei se exprimau deocamdată destul de des (îndeosebi M. Drăgan) prin intermediul condeiului. Ceea ce apare însă cu osebire prețios în argumentarea Malvinei Urșianu este însă accentuarea ideii cinematografului ca artă de sinteză, cu corolarul firesc al necesității unei analize temeinice, la obiect, a tuturor factorilor ce concură la înfăptuirea armonioasă a ansamblului.

merită să fie în permanenta atenție mai ales a unei tinere cinematografii naționale cum este a noastră. De vreme ce recunoaștem că ne aflăm în căutarea unui stil și a unei personalități a cinematografiei românești, apare evident că filmul românesc se înscrie într-una din acele epoci în care, dintr-o exemplară și rodnică colaborare a celor trei elemente pe care le-am analizat, s-au născut pe meleaguri diverse și în epoci felurite citeva din cele mai remarcabile școli naționale de film. Iar dacă năzuim spre o asemenea elaborare, devine de neconceput o izolare a creației de teorie și un antagonism al ei cu critica. Un permanent dialog între ele, o dezbateră fertilă de idei, un climat de colaborare constituie condiția prealabilă și obligatorie a progresului filmului românesc pe drumul spre făurirea unei școli naționale ».

²³ Multe din observațiile, adeseori polemice, apărute în acei ani în presă, și vizînd un aspect sau altul din laboriosul proces de edificare filmică, nu și-au pierdut nici astăzi valabilitatea. Îndeosebi scenariul, element de bază al sintezei, a suscitât cele mai variate opinii, propuneri, soluții de îmbunătățire. De asemenea, structurile organizatorice înseși ale producției cinematografice, cauza atîtor neajunsuri verificabile abia în stadiul ultim — copia standard —, nu-și aflaseră atunci, ca de altfel și în prezent, o rezolvare optimă. Iată, de pildă, ce scria regizorul Jean Mihail în acest ultim sens; cuvintele sale referitoare la filmul *Brigada lui Ionuț* au o putere de generalizare ce depășește însă considerabil sfera de interes respectiv a peliculei. « Pînă a fi transpuse în imagini scenariile noastre sînt citite de mulți tovarăși, însă eu rămîn la părerea că — din lipsă de timp sau din alte cauze — ele nu sînt citite cu toată atîncimea. Munca de îndrumare cu

autorii e dusă superficial și afirm că, din pricina lipsei unei viziuni precise asupra viitorului film, se întîmplă acele interminabile intervenții chirurgicale, cu prilejul cărora bisturiul minuit de conducerea cinematografiei intră adînc în organismul operei și apoi în filmul finit. După o astfel de intervenție, autorul se întrebă — și pe bună dreptate — dacă el a scris ceea ce apare pe ecran, iar regizorul, la rîndul lui, se întrebă și el dacă nu cumva filmul este opera altuia. Dacă privim în trecutul nu prea îndepărtat, putem constata că într-un fel sau altul, aceleași dificultăți — mai mici sau mai mari — le-au avut de întîmpinat majoritatea filmelor noastre. Atitudinea organelor noastre de conducere față de scenarii — care au ajuns la noi să fie fabricate după anumite tipare și rețete gata — față de prelucrarea lor regizorală și, ceea ce e mai grav, față de filmele ieșite din perioada de filmare (și neprezentate încă spectatorilor) a ajuns la noi o problemă gravă de care ține ori dezvoltarea și înflorirea artei noastre cinematografice, ori stagnarea și baterea pasului pe loc. Dacă această situație va continua — aș vrea să sîu profet mincinos —, noi nu vom reuși să dăm poporului nostru un film, o operă de reală valoare artistică. Noi nu vom reuși să ne slujim poporul atîta timp cît vom fi obligați să trecem prin purgatoriul numeroaselor „instante”, care, în majoritatea cazurilor, vin și-ți impun în creație gusturile lor personale, cerînd realizatorului rezolvări absolute » (Jean Mihail, *Povestea unui film românesc, în Probleme de cinematografie* 7, 1954, p. 100).

²⁴ M. Urșianu, *Ce așteptăm de la critica cinematografică, în Probleme de cinematografie*, 6, 1954.

« Filmul este o artă nouă, de sinteză artistică, și el trebuie analizat în primul rând prin prisma acestei fundamentale caracteristici. „Mijloacele cinematografice”, atît de fugar pomenite în discuții sau cronici, nu pot fi nicidecum privite ca niște simple expediente tehnice care ar avea o oarecare importanță în realizarea operei; ele sînt însuși mijlocul de exprimare, alfabetul regizorului de film, creatorul sintezei artistice. Această sinteză artistică reprezintă un fenomen de creație în care artistul trebuie să posede cunoștințe și talent în egală măsură. Alfabetul regizorului de film este foarte complicat. Acesta este, mi se pare, dintre creatorii de artă, cel care trebuie să străbată calea cea mai grea de la concepție la realizare. Componentele filmului nu pot fi privite ca valori în sine, ele nu pot avea fiecare drumuri proprii, paralele între ele, ci trebuie să se întîlnească în același punct, împletindu-se într-o idee sau într-un personaj, pentru care toate laolaltă vor pleda cu mai multă forță. Sinteza aceasta creează o totală interdependență a categoriilor artistice ale filmului, care — pe parcursul acestuia — se îmbină uneori într-o mare bogăție de valori artistice, iar alteori una din ele domină pe cealaltă cu acorduri majore. Bagheta acestei armonii artistice este regizorul <...> »²⁵

Într-adevăr, acest punct de vedere teoretic privitor la necesitatea unei « armonii artistice regizorale » va fi fost susținut peste mai bine de un deceniu cu consecvență în propria activitate creatoare a realizatoarei devenită, după cum se știe, unul dintre pușinii « autori de film » autentici din cinematografia noastră.

★

Din punct de vedere cronologic, cel dintîi film românesc pe care-l putem eventual încadra într-un tabel sinoptic al acelor opere cinematografice ce au însemnat ceva în contextul « epocii noi » a ecranului național,²⁶ este *Desfășurarea* realizat de Paul Călinescu și apărut în premieră în ianuarie 1955. Mai presus de orice alte considerații, au precumpănit în judecățile de valoare formulate cu acest prilej comentariile referitoare la statutul ecranizării. Drumul de la carte la ecran mai fusese parcurs și anterior, cu ocazia apariției filmelor *În sat la noi* și *Mitrea Cocor*, dar, de astă dată, comentariile dobîndesc parcă o mai mare acoperire profesională față de scrierile precedente²⁷.

Cu toate eforturile depuse întru descifrarea cît mai exactă a plusurilor și minusurilor înregistrate pe drumul sinuos de la nuvela lui Marin Preda la film, tonul criticist sociologist mai continuă însă a-și face simțită prezența și nu numai pe alocuri. « Firește că nu poate fi vorba de caractere acolo unde personajele nu au în cursul conflictului acțiuni caracteristice în raport cu ideea centrală, în raport cu ideea pe care este menit s-o poarte rolul respectiv. Oare cum se pot dezvălui spectato- rului lumea spirituală, bogată și complexă a omului muncitor de la sate, sentimentele și năzuințele lui, relațiile pe care le are în viața socială, dacă el nu participă la acțiune cu un aport dramatic care să fie al lui și numai al lui? » nota cronicarul revistei *Contemporanul*²⁸. Concluzia articolului depășea cadrul strict al unui singur film, dobîndind accente de o peremptorie tendință generalizatoare: « reflectarea în scenarii literare a caracterelor puternice ale oamenilor noi ai vremurilor noastre, munca stăruitoare a regizorilor cu actorii pentru zugrăvirea caracterelor tipice cu fantezie, la o înaltă treaptă de individualizare — acesta este drumul pe care se poate răspunde cel mai bine cerințelor realismului socialist. E drumul adevărului, căci viața noastră plină de transformări revoluționare formează caractere complexe, personalități puternice și interesante »²⁹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Am avut permanent în vedere, la evaluarea acestor opere cinematografice, cronologia « filmelor românești de o anume importanță », produse între 1949 și 1979, propusă de Florian Potra în *Profesiune: filmul*, București, 1979, p. 331 — 335.

²⁷ « Regizorul Victor Iliu are marele merit de a fi reușit să slujească ideile scenariului cu mijloace artistice de calitate, să infățișeze oamenii fără nici un fel de patos artificial sau de retorică goală, căutînd să scoată în evidență fondul real al fiecărui caracter <...>. Filmul *Mitrea Cocor* are desigur și slăbiciuni, în bună măsură firești procesului de creștere al artei noastre cinematografice. Însuși scenariul este mai adîncit în prima parte a filmului decît într-a doua. De asemenea în întregul film legătura dintre țărănimea muncitoare și clasa muncitoare nu este suficient subliniată. O lipsă simțită este insuficienta reliefare a rolului conducător al partidului », avea să scrie regizorul de teatru Sică Alexandrescu în cronică sa consacrată lung metrajului semnat de Victor

Iliu în colaborare cu Marieta Sadova, *Mitrea Cocor* (*Contem- poranul*, 24 octombrie 1952). În timp ce, foarte tînăr, pe atunci critic de film al *României libere*, Ecaterina Oproiu analiza la rîndu-i contribuția fiecăruia dintre compartimen- tele sintezei filmice la reușita ansamblului: « Preocuparea de a reda viața în toată complexitatea sa străbate filmul de la un capăt la altul. Ea se ogîndește și în strădania incunu- nată de succes a regizorului de a crea o atmosferă care să-l ajute pe spectator să pătrundă în miezul faptelor <...>. De remarcate sînt de asemenea momentele de bălălie <...>. La reușita întregului film, o contribuție însemnată a adus munca operatorului. În crearea atmosferei generale în care se desfășoară acțiunea, un aport prețios l-a reprezentat mon- tajul și decorurile <...> » (*România liberă*, 17 octombrie 1952).

²⁸ V. Silvestru, *Despre caractere în filmul Desfășurarea*, în *Contemporanul*, 28 ianuarie 1955.

²⁹ *Ibidem*.

Și, recenzentul *Problemelor de cinematografie*, încearcă o « punere în temă » cu caracter teoretic a noțiunii de ecranizare, în speță de « transpunere cinematografică ». « Hotărît lucru, transpunerile cinematografice ridică în fața creatorilor probleme complicate și dificile. Un scenariu original, supus « tratamentului » regizoral, poate suporta orice amputări, intervertiri sau adăugiri de scene, secvențe, personaje și replici, fără ca spectatorul să afle « secretul de fabricație » și fără ca el să ceară mai mult decât un crîmpei de viață reală. O transpunere cinematografică devine însă, inevitabil, pentru spectatori, un prilej de confruntare < . . . >. Mai cu seamă atunci cînd e vorba de nuvela lui Marin Preda, care redă un moment din realitatea noastră imediată, într-o acțiune de mare încordare dramatică, cu personaje realizate cu o subtilă artă a amănuntului psihologic. Toată măiestria creatorilor constă în a găsi acele imagini emoționale menite să înlocuiască cuvîntul prin care scriitorul a dat viață eroilor săi, le-a dezvăluit gîndurile și sentimentele și le-a motivat acțiunile, nuanțînd variatelor lor stări sufletești »³⁰.

Trecînd apoi la « obiect », la analiza efectivă a filmului, autorul descoperă cu o anume perspicacitate, calități mai mari (« spre deosebire de realizările sale anterioare, regizorul Paul Călinescu a înlăturat șablonul idilic, de tip « semănătorist » folosit în *Răsună valea*. Spectatorul are satisfacția de a nu mai vedea pe ecran un sat cu ulițele curate ca-n palmă, cu țărani cu plete și mustați colilii și vorbă sfătoasă, îmbrăcați în costume naționale de operetă. În locul decorului de studio s-a filmat în exterioare și decoruri care ne aduc imaginea unui sat autentic, cu țărani autentici, în portul și vorba cărora sînt sesizate cu subtilitate transformările petrecute în ultimii ani, nota de „urbanizare” tot mai accentuată »³¹) sau mai mărunte (ca, de pildă, observația precisă referitoare la « jocul patetic, plin de căldură și convingere » al tînrului debutant de viitor în filmul românesc, Ernest Maftei), dar și deficiențe care nu tîin doar de anumite rigidități ideologizante (« în nuvela *Desfășurarea* sînt și unele personaje șterse sau nerealizate, cărora filmul putea să le găsească o justă rezolvare artistică ») ci sînt pur și simplu cele ale unei construcții filmice nu într-un totu izbită (« Principala cusur artistică al filmului — din care decurge lipsa unui crescendo dramatic și a unei culminări finale, lipsa unui ritm cinematografic — se datorește așadar construcției defectuoase, rudimentare a scenariului. Adeseori scenariștii uită că una din particularitățile esențiale ale cinematografului este arta montajului. Or, montajul nu este doar o operație de finisaj pe care o îndeplinește regizorul împreună cu montorul, acolo jos în cabina de montaj, tîind și lipind unul lingă altul mai mulți metri de peliculă, pînă se obține lungimea convenabilă »)³². Evident, confuzia făcută între montaj (ca operațiune tehnică finală, cu imprevizibile repercusiuni estetice) și decupaj (ca element regizoral primordial ce vizează printre altele și atît de des pomenitul ritm cinematografic) ținea de copilăria cronicii de film, de lipsa unor cunoștințe de specialitate pe care majoritatea recenzenților le dobîndeau încă « după ureche » și după bunul simț personal.

Apariția pe ecran, în martie 1955, a filmului lui Jean Georgescu, *Directorul nostru*, cea dintîi comedie românească inspirată din actualitatea imediată, a surprins critica prin noutatea formulei, prin incisivitatea și curajul demascator al unor rațiile sociale persistente. Dintre luările de poziție manifestate cu acest prilej, deosebit de semnificative par cele a doi (viitori³³) regizori de film, aparținînd a două generații diferite, ambii febrili cronicari de film în diferite etape ale carierei fiecăruia: Victor Iliu și Mircea Drăgan. Diferențele de temperament critic ca și de pregătire teoretică se evidențiază cu claritate în judecățile de valoare formulate. Astfel, M. Drăgan se arată preocupat cu precădere de apartenența narațiunii filmice la o realitate socială preexistentă, cu trăsături imuabile. « Ca orice început, prima comedie satirică cinematografică are și cîteva lipsuri însemnate, care se cer discutate în primul rînd tîinînd seama de necesitatea dezvoltării acestui gen atît de important. Se ridică mai întîi cîteva întrebări la care filmul, din păcate, nu dă un răspuns precis și evident; în raport cu ce ideal social pozitiv se satirizează și dacã acest ideal apare în film; ce țeluri urmăresc personajele care evoluează pe ecran (atît cele pozitive și cele negative) și, în sfîrșit, cãrei rațiuni practice răspunde existența acestei instituții în jurul cãreia se țese întregul subiect al filmului ? »³⁴.

³⁰ E. Suter, *Filmul Desfășurarea și problema transpunerii cinematografice*, în *Probleme de cinematografie*, 1, 1955.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Evident, în cazul lui Victor Iliu adjectivul « viitor » nu trebuie luat « ad litteram », ci doar în sensul că regizorul nu

realizase încă atunci independent un lung metraj, nu semnase încă cel mai important dintre filmele sale, acela care-i va fixa definitiv locul în istoria cinematografului național: *Moara cu noroc*.

³⁴ M. Drăgan, *Directorul nostru*, în *Contemporanul*, 8 aprilie 1955.

Recenzentul continuă pe același ton, aducînd drept argument de bază întru susținerea ideii de inconsistență atipică a personajelor filmului absența unui « conflict » în cadrul căruia « negativul » să primească o replică usturătoare din partea « pozitivului ». « Astfel, deși au fost create o serie de caractere comice negative reușite, ele nu sînt puse să se ciocnească cu tot atît de puternice caractere pozitive într-un conflict comic și de aceea deznodămîntul apare nejustificat. Demascarea directorului și înlăturarea lui nu se face ca rezultat al luptei susținute a oamenilor din instituție ci datorită unor fapte ce se petrec în afara acțiunii <...>. Pe de altă parte, lipsa unor caractere pozitive, autentice, inconsistența personajelor care se opun directorului birocrat, creează posibilitatea unei false generalizări și anume aceea că asemenea metode învechite de conducere ar constitui un fenomen dominant în activitatea instituțiilor noastre. Falsitatea unei astfel de generalizări e evidentă. Realitatea vieții noastre dovedește, zi cu zi, marile capacități ale oamenilor simpli chemați în funcțiile de conducere <...> »³⁵.

Fără a socoti nici el *Directorul nostru* drept un film fără cusururi, Victor Iliu discerne cu finețe, încă din preambulul articolului său³⁶, coordonatele teoretice ale domeniului, explicînd cu o răbdare pedagogică extrem de binevenită în acel moment diferențele fundamentale existente între conceptul de realitate și cel de ficțiune. « Filmul *Directorul nostru* este o comedie satirică, el nu este un document verist de viață, nici un act de stare civilă a societății noastre. Exagerarea este firească și necesară, ea decurge din natura și scopul genului comediei satirice. Fără exagerare conștientă, o satiră nu poate exista și nici risul pe care îl implică nu mai poate fi o armă de temut. În literatură și mai ales în cea satirică, se recurge uneori la plasarea eroilor și acțiunii în locuri convenționale, create de imaginația artistului, în împrejurări fantastice și utopice uneori, pentru ca exagerarea trăsăturilor eroilor comici să nu poată fi contestată și satira să poată îmbrățișa un cîmp, cît mai vast, în care se petrec evenimentele și apar figuri nu numai din cele care există în realitatea de toate zilele, dar și din acelea care ar putea să existe dacă realitatea ar fi croită pe măsura lor »³⁷. Mai mult decît atît. Respingînd orice insinuări privitoare la « prezentarea generalizată a rămășițelor vechiului », la pretinsa lipsă de concordanță între datele filmului și realizările efective ale societății socialiste, Iliu explică simplu și eficient resorturile « exagerării », ca procedeu dramatic de verificat efect, neomițînd totodată să sublinieze mesajul clar și neechivoc al peliculei lui Jean Georgescu care, « înfierînd cu severitate și ridiculizînd fără cruțare boala birocratismului și pe purtătorii ei, afirmă și consolidează rînduiala noastră socială și luptă în numele poporului muncitor și al idealului socialist împotriva acelor forțe retrograde care împiedică dezvoltarea și înflorirea societății noi »³⁸. « Cînd vorbim despre satiră — argumentează viitorul autor al *Morii cu noroc* — trebuie să ne dăm seama că ne aflăm pe un teren diferit de al dramei simple, că în acest domeniu se operează cu mijloace specifice cu totul aparte. Nu e vorba numai de îngroșarea trăsăturilor în exprimarea împrejurărilor și a caracterelor ci în primul rînd de „exagerare”, care poate merge pînă la grotesc și absurd în unele cazuri. În această exagerare voită, făcută cu scopul demascării totale a unui fenomen negativ și cu intenția de a-l face cît mai vizibil, raporturile dintre elementele de viață care compun opera de artă nu vor corespunde în întregime raporturilor analoge din lumea reală. Exagerarea tocmai de aceea este exagerare întrucît ea operează pe toate laturile materialului artei, nu numai parțial. Acesta este cazul și cu filmul *Directorul nostru*. Directorul nu există ca atare cu trăsăturile lui de stare civilă, în viața reală, dar întrunește în el, ca într-un focar unic, esența antisocială a birocratismului, birocratul „chimic pur”, etalonul și prototipul tuturor birocraților de toate nuanțele și de toate calibrele din societatea noastră »³⁹.

De asemenea, cineastul de clasă care era Iliu nu se putea opri de a nu remarca ingeniozitatea unora dintre rezolvările artistice ale filmului lui Jean Georgescu, suplețea și noutatea soluțiilor sale regizorale, ceea ce nu denotă, în ultimă instanță, decît o deplină adevărată formă la conținut. « Dozarea exactă a elementelor care compun imaginea artistică a unei opere comice este hotărîtoare în obținerea efectului dorit. Jean Georgescu a reușit să facă aceasta cu finețe și măiestrie. Și nu pot să trec cu vederea, în acest loc, scrupulozitatea profesională manifestată prin stăruința regizorului de a obține diferențe calitative între sunete atunci cînd a filmat scena cu scîrțîitul scaune-

³⁵ Ibidem.

³⁶ Victor Iliu, *Cîteva păreri în legătură cu Directorul nostru*, în *Probleme de cinematografie*, 2, 1955.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

lor la contabilitate. Procedînd așa, regizorul a arătat că știe să acorde chiar și simplelor efecte sonore o funcție diferențiată, că el a fost extrem de scrupulos în alegerea și valorificarea mijloacelor de expresie, epuizînd astfel întreg conținutul umoristic sau satiric al unei scene care, în contextul filmului, avea un rol nodal, determinînd acțiunea următoare și comportarea eroilor »⁴⁰.

Atari considerații ar putea duce ușor la concluzia că critica de film « își făcuse armele », fiind pe de-a-ntregul pregătită să întîmpine « evenimentul » ce nu putea întirzia să apară pe firamentul cinematografului național. Și acesta într-adevăr a apărut, în ianuarie 1957. Se chema *Moara cu noroc*. Filmul lui Iliu avea să dovedească însă, mai curînd, contrariul și anume cît de necoaptă, de fragilă profesional era încă această critică de film, cît de labile erau argumentele cu care opera și, mai cu seamă, cît de puțin pregătită se dovedea, în fond, pentru a recepta o operă cinematografică de excepție.

LA CRITIQUE DE FILM ROUMAINE PENDANT LA SIXIÈME DÉCENNIE

RÉSUMÉ

Prenant son départ en même temps que la toute jeune production cinématographique socialiste, la critique de film roumaine, à son tour, traversa des étapes d'évolution propres à tout début. L'auteur de l'étude ci-dessus signale les efforts entrepris par cette nouvelle discipline théorique dans le but de se définir elle-même et souligne à la fois la contribution apportée afin de promouvoir la dimension du professionnel dans les divers secteurs du vaste engrenage filmique ainsi que le rôle, nullement négligeable, qu'elle a joué dans l'édification du cinéma national. On y présente aussi les « réactions » polémiques des chroniqueurs de film de l'époque devant certaines productions significatives de la première moitié de la dite décennie, telles que *Desfășurarea*, *Mitrea Cocor*, *Directorul nostru*.

⁴⁰ *Ibidem*.

TIPURI DE STRUCTURĂRI ALE SPAȚIULUI FILMIC ÎN CINEMATOGRAFUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

de OANA SERAFIM

Element fundamental al limbajului cinematografic, spațiul a suscit și continuă să suscite variate interpretări, nu de puține ori absolutizante, devenind « cheia » de definire a filmului.

Din unghiul unei analize spațiale, pentru Henri Agel, « filmul este înainte de orice definierea unui spațiu, urmărirea evoluției personajului într-un decor natural sau construit în studio »¹. Nuanțind, trebuie făcută precizarea că nu înțelegem prin spațiul cinematografic decorul, « cadrul » strict scenografic în care se desfășoară trama filmului, ci o sumă de elemente, printre care și decorul, menite să completeze dimensiunea dramaturgică a filmului. Redus doar la scenografie, spațiul cinematografic și-ar anula una din trăsăturile-i fundamentale, și anume ubicuitatea.

Prin mișcări de aparat, prin iluminare, prin unghiuri de filmare și focale adecvate « devine perceptibil spațiul însuși, nu imaginea spațiului reprezentată în perspectivă fotografică »² sau picturală. Această « învăluire », această « înglobare » a spectatorului într-un anume tip de realitate spațială, subliniază, odată în plus, capacitatea extraordinară a cinematografului de a « angaja » aproape total afectiv și emoțional spectatorul.

Deși « filmul reproduce de o manieră destul de realistă spațiul material real, el creează și un spațiu estetic absolut specific <...> viu, figurativ, tridimensional — înzestrat cu temporalitate ca și spațiul real <...> — și totodată o realitate statică, asemenea spațiului pictural, sintetic, prin decupaj și montaj, condensat, ca și timpul »³. Acest spațiu creat, dramatic, este compus și dintr-o dimensiune fonică, ce amplifică « participarea » spectatorului.

Materializând unul din conceptele fundamentale ale filozofiei bergsoniene, acela al existenței unei legături indestructibile între spațiu și timp, putem afirma că spațiul cinematografic se naște și în funcție de suma planurilor, de ordonarea lor într-o secvență.

Orice demers analitic la nivelul structurii spațiale a operei filmice nu se va opri numai asupra « cadrului » cinematografic (al planului sau al planului-secvență), asupra relațiilor ce se stabilesc la acest nivel, ci se va compune ca o analiză a succesiunii lor, a fluidului ce se structurează conform legilor specifice dramaturgiei.

Analiza propusă caută să depisteze și să comenteze din punct de vedere dramaturgic câteva tipuri de structurări ale spațiului filmic în cinematograful românesc contemporan, pentru genuri și

¹ Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Paris, 1978, p. 9.

² Bela Balazs, *Der Film*, Viena, 1949, p. 154.

³ Marcel, Martin, *Le Langage Cinématographique*, Paris, 1977, p. 247.

personalități regizorale diferite. Trebuie făcută precizarea preliminară că această analiză nu-și propune stabilirea unei ierarhii valorice, încercând să eludeze din demersul critic această dimensiune.

Atenția ne-a fost oprită în primul rînd de acele pelicule în care spațiul nu funcționează doar ca « localizare » a acțiunii, ca simplu suport scenografic și convențional. O privire globală asupra producției naționale din ultimele două decenii poate evidenția ponderea foarte mare a acestui tip de utilizare a cadrului scenografic, rezumat la rolul de fundal mai mult sau mai puțin expresiv.

Distingem însă și existența a două tipuri fundamentale de organizare spațială, expres diferențiate, **spațiul închis** și **spațiul deschis**. Primul este « locul » captivității, al nici unei posibilități al predestinării și al « detenției » — *spațiul capcană*. La nivelul istoriei cinematografului cel mai celebru și cel mai bine reprezentat este fabulosul palat Xanadou al *Cetățeanului Kane* (1942, Orson Welles), acea aglomerare de volume maiestose și disproporționate, de obiecte amalgamate și inutile, false dovezi ale unei puteri efemere — simbolul ambiției nemăsurate căreia personajul i-a dedicat tragic și absurd întreaga viață și energie. Captiv al propriei sale năluci, Kane își încheie existența cu gîndul la unicul obiect care i-ar fi putut reda libertatea — sania copilăriei — imposibilă întoarcere la inocența și fericirea unui univers pierdut pentru totdeauna.

Opus acestuia apare *spațiul deschis*, al tuturor posibilităților, al oricărei opțiuni și al tuturor șanselor. Personajul acestui tip de structură spațială devine « erou arhetipal » sau martor, avînd capacitatea de a-și dirija și alege propriul destin.

Importantă ni se pare distincția preliminară, ce se impune a fi făcută, aceea că nu supra-punem spațiul închis — interiorului și spațiul deschis — exteriorului, delimitările fiind operate la nivelul dramaturgiei filmului.

Spațiul închis. În cinematograful național putem descoperi cîteva tipuri de spațiu închis, pe care ne propunem să le analizăm: interiorul sau spațiul « carceră », exteriorul sau spațiul geografic, spațiul de relație sau de tensiune, spațiul în mișcare sau spațiul « falsei captivități », spațiul dilatat sau spațiul universului lăuntric, spațiul labirintic sau al « permanentei fugi », spațiul detenției voite sau « al alegerii », spațiul fragmentat sau al « permanentei căutări », spațiul « transformat » sau spațiul istoriei trăite.

Pentru fiecare tip de structurare a spațiului am ales pentru analiză, dintr-o sumă de filme existente și enunțate, doar cîteva, cele ce se pot constitui în « exemple ».

a) *Interiorul sau spațiul « carceră »* are ca modele celebre filmul lui Orson Welles *Procesul* (1962) și acel tulburător documentar *Toată memoria lumii* (1956, Alain Resnais). Structurat pe un nucleu central, « interior », el funcționează generalizant, claustrînd personajele.

Îl putem identifica funcționînd cu strictețe în *Moara cu noroc* (1956, Victor Iliu), *Pădurea spînzuraților* (1964, Liviu Ciulei), *Duminică la ora 6* (1965, Lucian Pintilie), *Ilustre cu flori de cîmp* (1974, Andrei Blaier), *Tănase Scatiu* (1976, Dan Pița) *Un om în loden* (1978, Nicolae Mărgineanu), în două filme ale lui Alexa Visarion *Înainte de tăcere* (1978) și *Năpasta* (1983), în *Stop cadru la masă* (1980, Ada Pistiner).

Mai poate fi identificat și în alte cîteva filme, în anumite secvențe, dar unde nu este delimitat ca spațiu central, « nodal ». Ne-am oprit asupra acestor exemple avînd în vedere rigoarea dramaturgică cu care este « decupat », structurat și generalizat.

Pentru Ghiță, Ana și Bătrîna din *Moara cu noroc*, hanul funcționează ca loc predestinat al fricii, al tensiunii, al răsturnării valorilor morale. Sosirea celor trei la hanul « dintre vînturi », prezentat din primele cadre ca loc sumbru și rău-vestitor, are greutatea unui act decizional fatal. Claustrați de dorința de înavuțire, dominați de fascinația banului, ei nu-și vor mai regăsi liniștea și libertatea. Secvența antologică a « dansului », în care Ghiță își urmărește soția în brațele lui Lică Sămădău, decupată în ritm alert și filmată mai ales prin mișcări circulare de aparat, punctează momentul culminant al dramei, materializînd acest spațiu închis și apăsător. Pentru toate personajele nu există posibilitate de evadare, hanul atrăgîndu-i și transformîndu-i în victime. Mecanismul rămîne același și pentru personajele secundare, iar distrugerea « locului » din final în « focul purificator » are semnificația eliberării totale, a unicei șanse de restabilire a echilibrului moral.

Spațiul arhitectural al clădirii statului major din *Pădurea spînzuraților*, completat de limite marcate cu sîrmă ghimpată ale frontului, ale acestui spațiu de tip carceral, atrage de asemeni victimele. Univers demonic al luptei fratelui contra fratelui, al luptei absurde împotriva propriului popor, frontul din filmul lui Liviu Ciulei se compune printr-o alternare de spații perfect închise — interioare și exterioare din punct de vedere al decorului, — concentrîndu-se, strîngîndu-se din ce în ce în jurul personajului principal. De la exteriorul arid unde spînzurătoarea lui Svoboda domină cadrul, Bologa ajunge în caleașca stil în care Muller încearcă să reinvie emoția estetică ca armă împotriva dezumanizării, inoculînd îndoială în sufletul ofițerului. De la vastitatea cîmpului de luptă obsedant marcat de reflectorul inamic, personajul este « aruncat » în interiorul popotei unde cercul tensional crește ritmic, prin discuțiile prevestitoare de moarte și disparițiile ofițerilor, de la exteriorul satului unde alături de Ilona resimte bucuria vieții, Apostol este confruntat cu propria-i moarte, în acel celebru interior al « mesei tăcerii ». Această alternare de cadre scenografice redă falsa șansă de evadare a personajului din universul său perfect închis, din propria-i carceră.

Universul spațial din *Duminică la ora 6* este structurat pe aceleași coordonate vizuale și auditive. Întoarcerile în trecut ale personajului central Radu, în căutarea unei posibilități de evadare, a unei șanse de supraviețuire și de dezvinovățire pentru moartea Ancăi, sînt limitate strict de imaginile obsedante ale liftului și ale coridoarelor subsolului, de zgomotul coborîrii și urcării liftului. Personajele sînt confruntate cu istoria, o « fac » și sînt victimele ei. Imaginea concretă a detenției și predestinării este sugerată de zăbrelele pușcării, de grilajul liftului, de gardul terenului de tenis, de plasa de la ventilația culoarului subsolului, și redă spaima lăuntrică de uitare, anunțîndu-i moartea. Odată ales drumul ilegalității, pentru Radu și Anca nu există posibilitatea evadării. Lupta implică sacrificiul suprem.

b) *Exteriorul sau spațiul geografic* (citadin, rural, montan etc.) constituie, de multe ori, univers claustrant pentru eroi. Ca acea Veneție tulburătoare, fascinantă și morbidă din *Moarte la Veneția* (1970, Luchino Visconti), dominată de ocră și ruginiu, din care nu se poate pleca, pentru că a devenit simbolul perfect al morții, al sfîrșitului, al descompunerii.

Spațiul micului sat dunărean de frontieră funcționează în filmul lui Alexandru Tatos *Duios Anastasia trecea* (1979) ca univers închis, supus legilor teroarei și războiului. Este compusă o structură spațială longitudinală, avînd ca imagine concretă drumul, « înfundat » în piața satului, lăsînd o posibilitate de evadare, de alegere. Drumul unde se află expus cadavrul partizanului sîrb, drumul pe care-l străbate Anastasia alături de primarul Costache, drumul pe care, angajîndu-se, ea nu se mai poate răzgîndi. Spațiu al dramei, « centru » al vieții satului, străjuit de ferestre cu obloane închise, « oarbe » la evenimentele străzii, este locul unde se comentează întîmplările satului. Drama individuală se transformă în dramă a « cetății », a unei colectivități terorizate la fel ca în tragedia antică, de unde este preluat motivul Antigonei.

Concurs (1982, Dan Pița) exploatează dimensiunea spațială valorificînd-o plenar prin tipul de dramaturgie. Pădurea în care se desfășoară concursul de orientare este pilonul central pe care este organizată parabola filmului. Întîmplările prin care trece grupul, « etapele » concursului sînt faze care închid treptat universul. Dublat de subtilitatea zgomotului de elicopter ce urmărește întregul « traseu », spațiul se ermetizează, parabola se generalizează tragic. Concursul de orientare este o probă de viață.

c) *Spațiul de relație sau de tensiune* este creat de relaționarea interior-spațiul capcană și exterior-spațiul geografic. Pe genuri cinematografice diferite, exemplele reprezentative pot fi *Reconstituirea* (1969, Lucian Pintilie) și *Nunta de piatră* (1971, Dan Pița, Mircea Veroiu).

Locul « reconstituirii », perfect delimitat prin cîteva spații adiacente — ștrandul, calea ferată, pădurea, riul, panourile de publicitate, are o organizare tip « arenă », creînd un univers închis, tensionat. Dominant — ca scena unui teatru —, bufetul « Pescăruș » focalizează acțiunea. Panoramicile largi ce descriu « peisajul » materializează atmosfera încărcată dintre grupurile de personaje, « învăluindu-le », « izolîndu-le » de restul realității. Exteriorul este opacizat, planul doi se « închide » distrugîndu-i-se adîncimea prin utilizarea focalelor lungi. În pătratul închis de gardul terasei bufetului, cei doi băieți își consumă drama mimării adevărului. Accidentarea mortală a lui Vuică este sugerată încă de la primele cadre de descriere, prin liniile de forță ce converg spre centrul « arenei », locul accidentului. Pierduți în masa amorfă de oameni ce invadează în final « scena », Ripu și

Vuică muribund, sînt parcă alungați, excluși, anihilați ... Drama lor pare neînsemnată dar este gravă și absurdă.

Nunta de piatră oferă o relație spațială închisă interior/exterior, atît pentru prima schiță « Fefelega » cît și pentru a doua, « La o nuntă ». Universul arid al peisajului străjuit de masive blocuri de piatră, orașelul pustiu, interiorul casei lipsită de bucurii, zgomotul ritmic al pașilor calului pe caldarim se structurează ca univers al predestinării și al morții. Cimitirul încercuit de un gard îngrijit lîngă casa femeii, imaginile Păuniței mereu încadrată de o ramă neagră, canatul ușii și al ferestrei (pentru interior) și stîlpii leagănelui (pentru exterior) creează sugestia dramei iminente. Între drumurile la carieră și cele la cimitir, între zidurile casei și ale tirgului, Fefelega este permanent prizonieră.

d) *Spațiul în mișcare sau spațiul falsei captivități* aparține periplurilor, călătoriilor « esențiale ». Un exemplu strălucit este trenul din *Malher* (1974, Ken Russell), simbol deschis al rememorației existenței, al drumului spre moarte, din efemer spre nemurire.

Cursa (1975, Mircea Daneliuc), *Prin cenușa imperiului* (1975, Andrei Blaier) și *Croaziera* (1980, Mircea Daneliuc) propun aceeași structură, dînd călătoriei semnificații noi.

Trailerul din *Cursa* este « locul » confruntării, al dezvăluirii caracterului eroilor, al declanșării dramei. Călătoria celor trei personaje fals captive în situația dramatică are semnificația unei maturizări și a unei « descoperiri » existențiale.

Trenul de prizonieri din *Prin cenușa imperiului* este spațiul morții, evadarea personajelor, Darie și Diplomatul, conducîndu-i fatidic spre același deznodămînt. Efortul de supraviețuire înseamnă relevarea unor valori morale, a sensului istoriei, transformîndu-i în prizonierii ei, victime sau învingători.

Vaporul din *Croaziera* este « modelul » edificator și perfect justificat dramaturgic al acestui tip de spațiu cinematografic. Fals captivi pe vaporul în care sînt obligați să suporte un regim aproape cazon impus de șeful expediției, tinerii nu se pot sustrage de la legile impuse, deși posibilitatea opțiunii există permanent, pentru fiecare. Conflictele rămîn « îngrădite », croaziera terminîndu-se « la mal » într-un penibil moment festiv cu diplome și fotografii menite să immortalizeze un « succes ». Acest univers închis este spațiul dominației forței.

e) *Spațiul dilatat sau spațiul universului lăuntric* este transcrierea în termeni cinematografici a infernului lăuntric al personajelor sarteiene. « Infernul este în fiecare din noi și între cei patru pereți ai camerei noastre », spune cu oarecare maliție Henri Georges Clouzot⁴, structurîndu-și filmele tocmai pe acest tip de univers închis.

În *Meandre* (1966), Mircea Săucan propune aceeași structură. Organizarea spațiului arhitectural capătă valențe tulburătoare prin aglomerarea de volume și obiecte ce vor să « umple » spațiul gol al lipsei de comunicare dintre Anda și soțul ei, Constantin. Frămîntările, incertitudinile femeii compun acest spațiu dilatat la dimensiunea căutării proprii identități.

f) *Spațiul labirintic sau al « permanentei fugi »* aparține acelor structuri în care dorința personajului de evadare se lovește de incapacitatea sa de a-și descoperi drumul, « calea ».

Dincolo de nisipuri (1973), ecranizarea romanului lui Fănuș Neagu *Îngerul a strigat*, se desfășoară în spațiul falselor căi, al deșertelor iluzii. Drama lui Ion Mohreanu, atras de miraje de neînțeles, se consumă într-un imens labirint, în care întîmplările, oamenii, se transformă parcă în imagini virtuale, ireale. Conacul lui Caramet — cu acea fabuloasă încăpere a oglinzilor, construită special pentru ca Bișca să-și admire frumusețea efemeră — devine simbolul acestei căutări permanente. Fuga personajului de evenimentele « de afară » în acest spațiu « fals » are semnificația prevestitoare a morții.

g) *Spațiul detenției voite sau « al alegerii »* poate fi identificat în *Zidul* (1974, Constantin Vaeni) și *Doctorul Poenaru* (1977, Dinu Tănase).

Captiv al propriei hotărîri, personajul din *Zidul* trăiește experiența claustrării cu vocație eroică, depășind momentele de slăbiciune și angoasă. Între cei patru pereți, amintirile sînt tentațiile libertății, ale vieții și tinereții. Spațiul detenției voite este spațiul experienței fundamentale, al sacrificiului.

⁴ Henri-Georges Clouzot, apud Henri Agel, *op. cit.*, p. 79.

Născut cu vocația apostolatului, Dr. Poenaru se înverșunează să transforme, să civilizeze și să emancipeze săraca comună Luciu, dînd valoare morală alegerii sale. Spațiul spitalului — al suferinței și morții — funcționează, paradoxal, ca un «loc» vital pentru erou: aici lucrează, aici își adună prietenii, aici se căsătorește, aici rămîne singur. Credința în ideal dă sens «detenției» sale. Stop-cadrul final generalizează și semnifică. Opțiunea este definitivă.

h) *Spațiul fragmentat sau al permanentei căutări* poate fi definit ca o succesiune de spații închise, funcționînd astfel pentru alte personaje decît cele principale, și a căror alăturare creează universul închis al eroilor.

Angrenat în diferite experiențe de viață, Filip din *Filip cel Bun* (1974, Dan Pița) străbate medii, spații fără ieșire dominate de false principii morale. Fiecare contact îl îndepărtează de lume, îl aruncă în singurătate. Locuința neorînduită, cu coridoare întunecoase și aglomerări de mobile stil, pe care o populează numeroasa sa familie și asupra căreia planează îndoiala vinovăției tatălui, sala sordidă a cabinetului veterinar, depozitul de mărfuri, casa lui Atanasiu sînt spații închise, apă-sătoare, dominate de sentimentul nesiguranței datorat minciunii și necinstei. Loc al primelor realități, al primelor contacte cu necinstea și slăbiciunea umană, este spațiul din care personajul trebuie să evadeze, să-și aleagă propriul drum. Plecarea din București are semnificația alegerii, a unei noi «nașteri».

Mihai din *Prea mic pentru un război atît de mare* (1969), copilul de trupă plecat pe front, este martorul tragediei fiecărui prieten al său. Locurile morții se modifică, dar odată cu fiecare, spațiul personajului central se restrînge, se închide treptat. Biserica din sat, cuptorul de piine, linia frontului, pădurea și castelul din Boemia sînt spațiile închise în care experiența războiului, descoperirea morții circumscriu drama singurătății.

i) *Spațiul «transformat» sau spațiul istoriei trăite* funcționează deseori, dar apare reprezentativ în *Bietul Ioanide* (1979, Dan Pița) și *Întoarce-te și mai privește odată* (1981, Dinu Tănase).

Spațiile în care evoluează eroii din filmul lui Dan Pița resimt acut trecerea timpului, transformarea istoriei. Interioarele devin din ce în ce mai goale, vidate parcă de energii vitale. Simbolul unei lumi în descompunere, simbolul crepusculului iminent, este bazarul în care fostele «doamne» își duc, cu ostentație și orgoliu, ultimele lucruri spre vînzare. «Bilci al deșertăciunilor», acest cadru încheie tragic destinul unei jalnice colectivități.

Circuma lui Arestide din filmul lui Dinu Tănase materializează trecerea timpului, transformîndu-se odată cu personajele care o populează. Aici Mială devine «cineva», locul amplificîndu-și semnificația — florărie ca preț al crimei —, simbol al violenței legionare dezlănțuite în anii '40, spațiu-matrice al lumii reprezentate.

Spațiul deschis. Opus tuturor acestor tipuri de organizare spațială, spațiul deschis este spațiul tuturor posibilităților, al tuturor șanselor.

Relația deschisă ce se stabilește între om și natură, permanenta tentație a libertății cucerite, apare în filmele lui Miklos Jancso ca o dimensiune stilistică definitorie pentru poezia sa. «Într-o închisoare, într-o fortăreață sau la munte, ai într-adevăr impresia că ești prizonier. Dar cînd trăiești în cîmpie, cînd străbați zilnic pusta, ai tot timpul impresia că este suficient să alergi ca să fii liber, ceea ce naște un nou simț al istoriei»⁵.

a) *Spațiul eroismului* este definit prin vocația luptei pentru adevăr și concretizat prin relația deschisă om-natură. Apare în majoritatea filmelor istorice, în cele care structurează în dimensiune artistică destinul unei personalități, «zbuciumul» eroic pentru libertate, independență națională.

Planurile largi, generale, ale trecerii Oltului din filmul *Tudor* (1963, Lucian Bratu), drumurile personajului prin peisajul liniștitor și impozant subliniază trăsăturile caracterologice ale eroului, transformînd destinul individual în simbol peren. Lungul șir de pînduri care-l urmează pe Tudor, șirurile de făclii în noapte, lungul șir de speranțe pe care el le întruchipează, concretizează dimensiunea arhetipală a conducătorului, a personalității istorice, a eroului.

Dacii și Mihai Viteazul (1966 și 1970, Sergiu Nicolaescu) dezvoltă aceeași structură spațială bazată pe semnificații similare. Lupta dacilor cu romanii, abilitățile tactice și strategice ale ostașilor lui Decebal sînt generate de aceleași legături indestructibile între om și natură. Înfrățit cu

⁵ Jancso, Miklos, în *Cahiers du cinéma*, nr. 188.

natura, poporul român și-a făurit istoria. Imaginea sfinxului, locul sacrificiului, devine simbol deschis amplelor semnificații istorice.

Momentul luptei din *Mihai Viteazul* constituie un exemplu al acestei organizări spațiale. Dimensiuni ale personalității domnitorului sint redade prin cadre largi, în contrapunct cu prim-planuri ale ostașilor și ale eroului. Pe vastul cîmp de bătaie, luptătorul-erou pare că se confundă cu peisajul și cu miile de anonimi, angajat în înfăptuirea celui mai măreț ideal al națiunii, unirea celor trei țări române într-un singur stat centralizat.

b) *Spațiul raționalității* caracterizează libertatea totală a personajelor, transformarea lor din eroi în martori.

Printre colinele verzi (1971) este structurat astfel. Spațiile închise — barăcile muncitorilor, casa Irinei — nu funcționează claustrant. Libertatea de a alege aparține aproape tuturor personajelor, Paul, martorul frământărilor muncitorilor și al cercetărilor întreprinse, poate alege libertatea, se poate « rupe » de universul crimei, al dezordinii lăuntrice. Finalul filmului, fuga eliberatoare și liniștitoare a personajului « printre colinele verzi », într-un spațiu calm, restabilește siguranța, echilibrul. Este șansa fiecăruia de a-și alege propriul destin, de a-și interoga cu luciditate contemporanii.

Aceste câteva tipuri de organizare a spațiului cinematografic depistate prin demersul analitic efectuat constituie o propunere dintr-o perspectivă specializată a datelor filmului, urmărindu-se implicarea dramatică a dimensiunii spațiale.

TYPES DE STRUCTURATIONS DE L'ESPACE FILMIQUE DANS LE CINÉMA ROUMAIN COTEMPORAIN

R É S U M É

L'ouvrage ci-dessus se propose de dépister et d'analyser différents types d'organisations de l'espace filmique dans le cinéma roumain contemporain, en partant de la prémisse que n'importe quelle tentative de définir un film implique également une coordonnée spatiale en tant qu'élément essentiel. Y sont distingués deux types fondamentaux d'espace cinématographique, expressément différenciés : l'espace fermé et l'espace ouvert. Les particularités et les sous-espèces de chacun sont discutées au moyen d'exemples concrets.

Les types analysés supposent un abord entrepris dans une perspective spécialisée des données filmiques, en faisant valoir le conditionnement dramaturgique de la coordonnée spatiale.

CÎNTECUL ROMÂNESC*

O limbă formată din sunete muzicale, prin care un neam își exprimă simțămintele sale, se numește cîntec popular.

Cîntecul popular românesc are caracteristicile sale aparte și o fizionomie a sa, deosebită de celelalte cîntece populare. În primul rînd, pentru că emană din sufletul unui popor care e el însuși deosebit de alte popoare. Cîntecul românesc este format în condițiile proprii ale noastre.

Cum se formează cîntecul popular?

Se crede îndeobște că odată, de mult, s-a format un număr de cîntece populare pe care poporul le-a păstrat și pe care noi, astăzi, trebuie să le culegem și să le folosim. Faptul nu este decît în parte exact, pentru că este imposibil de crezut că neamul românesc « a simțit » doar un singur moment iar de atunci nimic nu l-a mai făcut să-și exprime, prin cîntec, bucuriile și durerile sale. Propriu-zis, cîntecul popular se formează mereu. Am avut cîntece acum trei-patru mii de ani, acum o mie, avem și în prezent, și vom avea atît timp cît va dăinui neamul românesc. Ele se pot cataloga după vechime, după valoarea lor estetică și expresivă, dar nici într-un caz nu se poate afirma că numai cîntecele vechi sînt bune iar acelea de azi, ori din viitor, nu pot fi socotite cîntece populare, și nici că acestea din urmă ar fi lipsite de orice valoare.

Formarea cîntecului popular beneficiază în lăuntru sferii sale de primirea continuă a două fluxuri paralele, ascendente și descendente. Primul dăruiește păturii sociale suprapuse cîntecele sale primitive și propriu filtrate; populația urbană transmite, la rîndul ei, repertoriul său muzical, de cele mai multe ori internațional, populației de la sate. Aceste transferuri se fac în mod continuu. Poporul are capacitatea de transformare, de filtrare, fiindcă nici un cîntec înapoiat de acesta nu mai seamănă, ca melodie și vers, cu acela primit inițial. Acest proces se petrece nu numai în dome-

niul cîntecului, dar și în limbă. Poporul are forța de a transforma pe Generalul Berthelot în « generalul Burtălău », iar *Șirba Popilor* în *Iac-șă Marișo!* Nu lipsește însă și reversul situației: un talent din mediul urban poate scrie o simfonie pe un motiv popular, mărindu-i expresia, valoarea, și conferindu-i totodată o spiritualitate artistică superioară.

Cîntecul popular al oricărui neam este un amestec de aporturi proprii și influențe, perfect fuzionate și filtrate care, în ansamblul său, constituie tocmai structura sa specifică. Acest specific îl deosebește de cîntul altor neamuri, încărcat la rîndul său de alte contribuții proprii, alte influențe, altă capacitate de asimilare, în sfîrșit în alte medii geografice și climatice. Posibilitatea de asimilare și de formare este o proprietate comună tuturor popoarelor nu numai în domeniul muzicii dar și în cel lingvistic și chiar în organizarea spirituală a unui grup social.

Cîntecul popular a fost conceput, păstrat și continuat de toți locuitorii acestei țări din tată în fiu. Arta acestui neam a trecut prin aceleași prefaceri ca și înșiși oamenii care-l constituie. Prin spiritul lor s-au filtrat toate influențele venite, direct sau indirect; din acesta a izvorit cîntul popular, atît de lăuntric prefăcut încît apare ca un tot distinct, ca și locuitorii acestei țări.

Culegerile folclorului au început prin anii 1860.

Cele dintii culegeri încep cu Anton Pann, în Muntenia, și Miculi în Bucovina. Urmează în chip sporadic: I. Vorobchievici, C. Musicescu, P. Ciorogariu, D. G. Kiriac, T. T. Burada, T. Teodorescu, T. Brediceanu, Gh. Fira, Gh. Voevidca, B. Anastasescu, S. V. Drăgoi, C. Brăiloiu, G. Georgescu-Breazul, Gr. Panțiru etc. Toate acestea sînt culegeri de iubitori și entuziaști ai folclorului nostru muzical. Prima culegere științifică e făcută însă de Bela Bartók, înainte de război. Se succed apoi cele două culegeri sistematice și științifice. Prima a aparținut de Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor, încetată în 1928. Apoi aceea a Societății compozitorilor români, care continuă și azi.

* Material inedit oferit spre publicare de fiul compozitorului, Vlad Zirra. Textul de față este un fragment (capitolul al II-lea) din studiul *Părerii critice asupra muzicii românești* de Al. I. Zirra (manuscris din anul 1938)

C. Brăiloiu a făcut dintr-un sistem de culegere primitiv unul științific documentar, care e cel mai complet din Europa. Societatea compozitorilor are azi strînse peste 12 000 de melodii, cu tot materialul informator, iar parte din ele sînt înregistrate pe plăci de gramofon.

Din tot materialul strîns, fie de Societatea compozitorilor, fie de Arhiva fonografică, sau de amatori, s-a publicat relativ puțin.

Academia Română a publicat culegeri de Bela Bartók, T. Teodorescu, Gh. Fira etc. Arhiva Ministerului Artelor a publicat colindele lui Sabin V. Drăgoi. Societatea compozitorilor a scos după împrejurări, sub îngrijirea d-lui C. Brăiloiu, cîteva colecții de cîntece populare. În ultimul timp s-a ocupat de revizuirea și tipărirea lucrărilor lăsate de răposații D. G. Kiriac și Gh. Cucu.

Grupul cel mai de valoare ca vechime, conformație, expresie cu totul specific românească, l-ar deține cîntecele de stea, colindele, ritualul de nuntă, descîntecele, țiuiturile și bocetele. Cîntecele de stea și ritualul de nuntă au o ritmică regulată, cealaltă se deosebește printr-un recitativ rubato, vorbit (parlando). E o fizionomie specifică cîntecelor de dor (cîntec lung, cum îl mai denuște Bartók).

Grupul al doilea ar cuprinde cîntecele de dor și baladele. Lirismul acestor cîntece e delicat, fără frază melodică elocventă, însă cu o emoție decentă, foarte adîncă, trasă din simțirea profundă a unui popor, care a suferit mult de pe urma nedreptăților și a sărăciei.

Cîntecele de joc ar cuprinde a treia categorie. Aici avem multe jocuri venite prin migrațiuni și poligeneză. Avem *Sîrba*, care după nume e sirbească (iugoslavă), *Ruseasca*, care e de origine ucraineană. Avem autohtone, cum este *Hora*, despre care cunoscătorii susțin că ar veni de la latinescul « hora-ae », ceea ce ar fi o moștenire romană de la un joc care se învîrtea în rond, în cerc.

Avem apoi jocuri pe regiuni : *Arcanu*, *Aluna*, în Bucovina, *Bătuta*, *Cărășelul*, în Moldova, *Călușarii* în Muntenia, *Bitolianca* în Dobrogea, *Ardeleana*, *Lugojana*, *Bihoreana*, în Ardeal, *Basarabeanca*, în Basarabia.

Dl. G. I. Niculescu-Varone, care a făcut un studiu asupra jocului românesc din toate regiunile, găsește aproape 1920 de jocuri (număr impresionant de mare) care pot fi împărțite în 46 de categorii.

Ultimul grup de cîntece populare românești ar cuprinde cîntările bisericesti laicizate. E o categorie de cîntece care, pînă acum, n-a fost menționată de nimeni.

Cel care a frecventat mult mănăstirile și călugării a putut observa că în momentele de bucurie obștească, într-o atmosferă semilaică, semimonahală, se intonează un cîntec popular bisericesc pe cuvinte profane. Acest gen de cîntec popular n-a fost cules. Se poate da un exemplu din atîtea altele :

« Din tinerețele mele
Multe patimi se luptă cu mine,
Fetișo cu capul gol
Nu mă lăsa-n drum să mor » etc.

De altfel, acest gen de cîntec nu circulă decît în anumite regiuni mănăstirești, cum ar fi partea de nord a județului Neamț, Dimbovița, Ilfov. Cred că acest gen de cîntec e o dovadă a infiltrării cîntecului popular în biserică și invers. Împotriva acestor influențe laice, atît biserică ortodoxă cît și cea apuseană au reacționat, revizuind din cînd în cînd conținutul cîntărilor de cult. În biserică noastră răsăriteană, schimbul acesta de influențe între biserică și popor a fost permanent. Aceasta din cauza limbii comune și a credinței adînci a poporului român care, în clipele sale grele, nu și-a văzut mîntuirea decît în biserică.

Categoriile de cîntece pe care le-am enumerat mai sus se pot împărți și în funcție de unele categorii sociale sau medii geografice.

Avem folclorul de munte. Regiunea muntoasă e cea mai izolată de centrele orășenești și legată mai puțin de o civilizație plină de patetoane, aparate de radio și lăutari « diseur »-i.

Cîntecul acesta suferă mai puțin de influențele orășenești decît folclorul de la șes care este supus imediatelor influențe ale tîrgurilor și orașelor.

Cunosc un sat, Chiril, pe valea apei Chirilului, la poalele muntelui Rarău. Acolo am găsit, pe lîngă cîntece, tradiții și eresuri foarte vechi ; oameni bătrîni, și în special femei, care încă n-au călătorit și n-au văzut un tren. În satele de munte, din Bucovina și din Ardeal, se găsește pe fiecare acoperămint de case tradiționala cruce, iar în odaia mare busuioc la icoane și, cîteodată, la prichiciul ferestrei o mogildeață de lut, rămășiță a zeităților romane : penații și larii, care păzesc casa de foc, de rele și vrăjmași. În astfel de atmosferă naivă și primitivă se găsesc cele mai vechi și nealterate cîntece populare. Pentru culegătorii de cîntece toată regiunea de munte este un tezur neprețuit.

Folclorul de la șes se împarte în două categorii geografice : satele din apropierea orașelor și cele mai depărtate. În satele sub înfrîngerea imediată a orașelor aflăm mai puține cîntece vechi, din cauză că aici au pătruns patetoanele și lăutarii. La primărie, la învățător și preot găsim cîte un radio unde se pot asculta cîntece și arii românești, modelate după « diseuri », « diseuse » și lăutari.

O scenă în Ardeal, într-o casă din satul Țibău, lîngă Gîrla Babei, între pasul Lucinei, și-n jos de poalele Inăului : la radio, ceasul 19, cîntă orchestra Julea « arii ardelenesti ». Toți oaspeții și gazdele ascultă ; după al patrulea cîntec cu glas, cineva spune tare : « No tulai,

parc-ar hi, parcă n-ar hi?» . În realitate era, dar nu cîntecul lor ardelenesc.

În satele cu o înriuire mai slabă din partea centrelor orășenești se păstrează mai bine folclorul, acesta fiind mai asemănător cu cel de la munte. În aceste sate cîntecele de oraș pătrund cu plăcile de patefoane și în chip oral, datorită soldaților eliberați sau fostelor servitoare.

Mai avem, în fine, folclorul suburban sau de mahala și cel urban.

Folclorul de mahala e un amestec monstruos de rămășițe de la țară cu amestecuri orășenești, de cea mai proastă calitate. E un cîntec de valoarea celui practicat de lăutarii țigani, la orașe. Aci se debitează cel mai fad sentimentalism, cele mai obscene cuplete și cea mai oribilă lipsă de bun simț artistic. Aici, patefoanele se întrec în zilele de sărbători să azvirle, peste geamuri, sunetele banale și triviale ale celor mai insipide tangouri, fox-uri și șlagăre la modă.

Un folclor urban propriu-zis nu există : e un nonsens. Cîntecul este al țăranului, nu al orășanului. El e adus în orașe de elementele care vin de la țară. Cei născuți în oraș vin tîrziu în contact cu cîntecul popular și adeseori îl cunosc sub formele cîntate de lăutari. Din aceste motive se fac confuziile privind înțelegerea sa, în adevărata sa lumină. Se confundă cîntecul transportat și denaturat, de diferiți agenți, de cel adevărat, de la sursă.

Despre circulația cîntecului popular s-ar putea face studii foarte interesante. Spre exemplu, aflăm într-o regiune un grup determinat de cîntece care circulă din sat în sat cu mici variante melodice și texte ; în altă regiune găsim alt grup de cîntece. În Banat se întîlnesc cîntece originare din Moldova și invers, în Moldova pot fi recunoscute multe cîntece originare din Banat. Le poartă agenți anonimi, se fac schimburi. În Ardeal se cîntă foarte multe melodii și romanțe popularizate și aduse din vechiul regat.

După terminarea întregii culegeri de cîntece a Societății compozitorilor români se va putea alcătui un studiu despre circulația cîntecului românesc. Din punct de vedere științific va fi extrem de important.

O constatare interesantă care ne atrage atenția e că, în circulația sa, cîntecul se modifică. Așa, într-un sat se află pînă la 12 variante ale aceluiași cîntec. În alt sat, dintr-o regiune opusă și depărtată, găsim același cîntec însă cu alte variante. Se poate conchide astfel că sursa creatoare e mai mică decît cea a variantelor. Iar în unele cazuri se observă că multe din variante sînt superioare, ca expresie, față de original și text, acesta fiind adesea modificat, după localitate și, mai ales, după interesul sentimental al cîntărețului.

Cînd, după război, curentul naționalist a intrat în creația muzicală românească, com-

pozitorii au luat de unde au putut cîntece populare și le-au lucrat, fiecare, după priceperea lui.

O școală națională de compoziție cu îndrumări reale, spre un scop bine determinat, nu avem încă. Ea se formează acum, sub influența diferitelor curente ce vin din afară, fără vreo orientare precisă. Avem compozitori care vor s-o înceapă de la Ravel sau Stravinski, alții nici măcar nu știu de unde s-o înceapă, încît imită, cînd din dreapta, cînd din stînga. Vechea părere de altă dată, că nu putem avea o școală de compoziție românească, persistă și astăzi.

A fost o vreme cînd se credea serios că limba noastră nu e aptă și îndeajuns de maleabilă pentru a exprima cu ea imagini poetice sau neîndestul de profundă pentru gîndirile abstracte, ca matematicile superioare și filozofia. Pe la 1876 ne îndoiam dacă vom putea avea vreodată mecanici care să conducă trenurile ce se aduseseră atunci în țară. Nu e de mirare, deci, că astăzi, încă, se socot acei puțini compozitori pe care-i avem ca lipsiți de puțință să înfrunte comparații cu cei din Apus.

N-avem pretenția că la noi sînt mulți Beethoveni și nici nu putem avea deocamdată. Noi nu avem o tradiție a unei școli de compoziție cultă, așa cum au celelalte popoare din Apus. Beethoven avea în urma sa tradiția a patru secole a unei școli muzicale germane. Noi avem de-abia un început de școală românească care există cel mult de 25 de ani. Ea a luat ființă întii la București, sub imboldul unui italian, venit în țară, dl. Alfonso Castaldi. El a format prima pleiadă de compozitori. Cert este că acesta nu i-a îndrumat spre elementul autohton al specificului muzical românesc. D-sa nu cunoștea țara noastră, nu știa nici limba, darmita muzica și tradiția acestui popor, eliberat nu demult de sub jugul turcesc. A. Castaldi și-a învățat elevii cu ceea ce cunoștea el însuși din Italia, apoi i-a îndrumat spre Franța, la marele maestru care a fost Vincent d'Indy.

Prin urmare, cea dintii școală a fost o combinație italo-franceză, cu nimic românesc în ea. Cîntecele populare nu erau bune decît pentru cîteva armonizări de coruri mixte, introduse de Musicescu și Kiriac în țările române și apoi de Dima, Vidu, Timotei Popovici și Augustin Bena, în Ardeal.

În compoziția orchestrală nu se cunoșteau decît cele două poeme române ale lui G. Enescu care, de fapt, sînt rapsodii. De altfel, acest gen rapsodic a fost găsit bun pentru forma compoziției românești înainte de război. Pe atunci, ideea introducerii și valorificării folclorului românesc în compoziție era privită ca o scădere artistică. Acei prea puțini compozitori care credeau altfel se aflau adesea puși într-o poziție inferioară față de colegii lor. Disproporția era prea mare : unii lucrau pentru

deslegarea unei probleme, ceilalți se foloseau de deslegările făcute de mult, în Apus. Unii creau mediocru, ceilalți însă imitau!

După război, un suflu sănătos s-a abătut și în arta muzicală românească. Mulți dintre cei care nu au cunoscut, dar au birfit folclorul țării lor, azi sint admiratori și încearcă să-l folosească. Este o mare satisfacție pentru arta românească, care are nevoie de toate energiile acestui neam ca acestea să conlucreze și să creeze o artă muzicală în spirit național.

Ideea simfonizării cîntecului popular vine din școala ieșeană. De aci a ieșit prima *Simfonie țărănească** alcătuită din motive luate din folclorul românesc. Tot din această școală a ieșit Sabin V. Drăgoi, care a scris opera *Năpasta*, în care s-a folosit cîntecul românesc de cea mai bună calitate.

Dl. Nona Ottescu crează în opera *De la Matei citire* o atmosferă românească. Dl. Mihail Jora, în *Piața Mare*, și dl. Paul Constantinescu, în *Noaptea furtunoasă*, dau o atmosferă de mahala bucureșteană.

Întrebuințarea folclorului poate fi făcută în două feluri. Ori se poate folosi întocmai și apoi dezvolta în atmosfera sa, cu fragmente melodice extrase din cîntec sau, cum fac cei mai mulți compozitori, crează ei înșiși melodii în spiritul cîntecului românesc. Această din urmă manieră presupune o *cunoaștere foarte adîncă a folclorului autentic românesc*, ceea ce se întîmplă, deocamdată, foarte rar. Majoritatea compozitorilor confundă cîntecul popular românesc, cîntat de lăutari, drept cel original. Aci e o neînțelegere care, sperăm, va dispărea cît de curînd. În Arhiva Societății compozitorilor români se găsesc culegeri de la munte foarte bune și frumoase. Ele stau la dispoziția oricui ar dori să se informeze și să se documenteze.

În privința tehnicii de lucru și a orchestrației, majoritatea compozitorilor sînt sub influența școlii franceze; foarte puțini merg spre cea slavă.

Din puținele și incompletele studii făcute pînă acum asupra folclorului, ar părea că drumul cel mai potrivit ar fi să ne îndreptăm spre școala slavă, păstrînd, totuși, specificul nostru. Avem prea multe legături în obiceiuri, în limbă, în cultul bisericesc sub aceeași influență bizantină, pentru ca să ne hotărîm a le suprima pe toate și să ne aruncăm în brațele artei catolice. De altfel, ne aflăm în fața unui fapt concret. Înriurirea occidentală primează aproape definitiv cu influența sa asupra gîndirii muzicale din România. De foarte puțîn timp se execută și se admiră însăși muzica slavă care, cu toată înriurirea sa apuseană, e deosebită de aceasta prin concepția artistică și elementele componente ce le folosește.

* Lucrare de Alexandru Zirra (n.r.)

Sub influențele tehnice ale celor două școli de compoziție, răsăriteană și apuseană, va putea ieși și școala de compoziție românească. Prin aceasta nu se înțelege însă o imitare; cine imită nu crează. Noi avem nevoie să folosim *numai* experiența, tehnica apuseană și răsăriteană, în folosul gîndirii românești. Așa s-au format, de altfel, toate școlile de compoziție din Europa. Un timp, școala italiană a influențat pe toată lumea. Mai tîrziu, germanii s-au impus prin geniile lor muzicale. Arta wagneriană a ținut o jumătate de veac toată arta muzicală europeană sub influența și gîndirea simbolului de artă integrală puse în slujba « leit-motiv »-ului. Cea dintii care a reacționat contra tiraniei wagneriene a fost școala rusă, prin Mussorgski și Rimski Korsakov. Franța, cu simbolismul și impresionismul său, inspirat din compoziția rusă, deține frumusețea și faima muzicii simfonice. Dar toate aceste școli, de-a lungul istoriei, s-au influențat reciproc, fără însă să-și piardă din specificul lor propriu.

★

Din acest studiu asupra cîntecului românesc s-au putea trage următoarele concluzii:

a) Avem un cîntec popular al nostru, original, bogat în expresie, susceptibil de a fi întrebuițat în orice gen de compoziție. Cu o ritmică proprie și cu flexiuni melodice aparte, care pot primi armonii noi și care pot da linii contrapunctice deosebite de ale artei occidentale.

b) Ar fi necesar să se facă un studiu intrinsec al acestui cîntec, comparativ cu cel bizantin. Atunci s-ar putea vedea precis diferența și contribuția specific românească pe care o are această ramură din arta bizantină.

c) Ar trebui acordat un mai larg credit și o mai vădită încurajare compozitorilor români. Ei nu pot face, deocamdată, mai mult decît fac, de aceea o comparație, în prezent, cu muzica occidentală, le va fi în dauna lor.

Sîntem în stadiul de asimilare și de formare a compoziției românești. Cînd această școală va avea o tradiție, măcar de o sută de ani, cînd vor fi înlăturate toate imitațiile, oricît de strălucite ar fi ele, și se va crea un stil propriu al nostru, atunci abia școala românească de compoziție va fi definitiv constituită și-și va putea da măsura deplină a geniului său.

d) Nădejdea noastră e pusă în Societatea compozitorilor români care se ocupă cu culegerea folclorului românesc. De la această Societate așteptăm publicațiile sale științifice unde compozitorii își vor găsi materialul necesar lucrărilor lor. Cel mai corect și mai autentic material folcloristic a fost publicat pînă acum de Bela Bartók, colindele de Sabin V. Drăgoi și toate publicațiile editate de Societatea compozitorilor români. Dl. C. Brăiloiu, care îngri-

jește aceste publicații, pune o rivnă și o seriozitate profesională demnă de admirat.

e) Ar fi necesar ca în Academii și Conservatoarele de muzică să se predea la clasele de Teorie-Solfegiu, Armonie și Contrapunct-Fugă, numai solfegii și teme luate din folclorul românesc.

Măsura aceasta a fost înțeleasă, mai de timpuriu, de Ministerul Educației Naționale care, sub imboldul d-lui D. G. Kiriac, C. Brăiloiu, Marcel Botez și, acum în urmă, al d-lui Georgescu-Breazul, a introdus solfegii românești în toate cărțile de muzică pentru licee.

În *Revue Musicale* (Paris, iulie—august 1938), găsim următoarea notiță, semnată de Claude Chamfrey: « *Le chant du monde* eut pour but initialement l'enregistrement et la divulgation de vieilles chansons françaises, harmonisées et arrangées par des compositeurs contemporains. Une telle initiative est excellente en soi: on connaît mal le folklore de France, où si on le connaît, c'est souvent à travers des transforma-

tions, qui peuvent être intéressantes du point de vue strictement musical, mais qui donnent une idée imparfaite de son aspect original. Or, le chant du monde, a précisément demandé aux compositeurs auxquels il s'est adressé de respecter le caractère des chansons et, dans ce sens, ils ont fait de leur mieux ».

Franța, care e azi în fruntea mișcării simfonice din lume, își dă seama, prin cei mai de seamă compozitori ai ei, că internaționalismul muzical a pătruns prea mult în arta sa în detrimentul specificului național. Pentru aceasta s-au grupat în Societatea « Chant du monde », spre a-și valorifica folclorul lor muzical care e imperfect cunoscut în conținutul său. Prin urmare, Franța dă exemplu de o reînturnare spre folclorul său și poate noi, cit de curînd, vom auzi o artă nouă franceză în care caracterul muzical, de altădată, va fi scos în evidență. Poate și noi românii, care urmărim îndeaproape ideile acestei țări, ne vom hotări să folosim și folclorul nostru.

ALEXANDRU ZIRRA

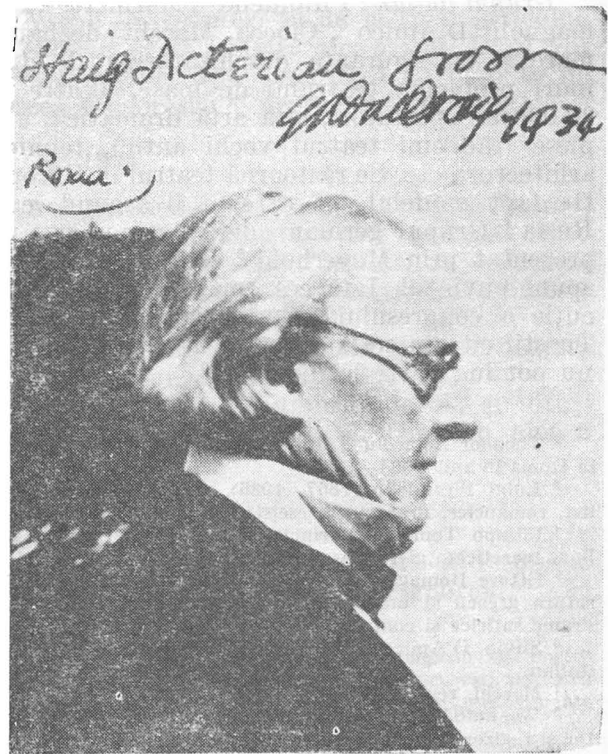
HAIG ACTERIAN: DESPRE CONGRESUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU «VOLTA» ȘI DESPRE EDWARD GORDON CRAIG — DUPĂ O CORESPONDENȚĂ INEDITĂ

Din corespondența pe care Haig Acterian (regizor, teoretician de teatru, poet și publicist) a avut-o cu soția sa Marietta Sadova (artistă și regizoare) în anii 1934—1935 — pe cînd se afla la Roma pentru a studia arta filmului —, detașăm idei și impresii privitoare la Congresul internațional de teatru «Volta», cum și unele sugestive caracterizări ale principalelor personalități ce au participat la discuții. E mărturia unui om care a fost prezent la aceste discuții ce aveau ca obiect diferite concepții și curente care tălăzuiu teatrul în acea vreme, avînd în vedere și orientările viitoare în domeniul fascinant al artei dramatice.

Haig Acterian a mai publicat un amănunțit reportaj asupra reuniunii «Volta» despre teatru la Roma¹, care ar fi trebuit să apară cu diferite ilustrații și fotografii ale celor mai reprezentativi participanți la acest congres, așa cum reiese dintr-o scrisoare către Marietta Sadova, scrisoare în care autorul reportajului își exprimă indignarea față de întîrzierea apariției, față de renunțarea la materialul fotografic, ca și față de unele amputări din textul inițial.

Fragmentele de scrisori ce le publicăm aici completează într-un chip sugestiv reportajul publicat odinioară cu interesante sublinieri

¹ Haig Acterian, *Reuniunea «Volta» despre teatru de la Roma*, în *Vremea*, 1 nov. și 11 nov. 1934.



Gordon Craig la Roma în 1934 (fotografie cu dedicație pentru H. Acterian).

directe, mai mult sau mai puțin subiective, în marginea discuțiilor purtate cu mari persona-

litați prezente la reuniune. De asemenea, scrisorile ce urmează pun într-o lumină proaspătă o prietenie de câțiva ani ce s-a înfiripat între Edward Gordon Craig (celebrul regizor și teoretician de teatru englez) și tinărul pe atunci actor și regizor Haig Aterian ce, nu după mulți ani, a murit pe front la vârsta de 39 de ani. De pe urma acestei prietenii a rămas o corespondență însumând 47 de scrisori (1934—1937) revelatoare pentru planurile lui Gordon Craig de a întemeia un teatru internațional și odiseea lui în tratativele cu financiari, guvernanți și oameni de teatru.

Ca rod al acestei trecătoare amicitii, Haig Aterian a tipărit în 1937 o cărticică intitulată *Gordon Craig și ideea în teatru*.

★

8 octombrie 1934

Azi am fost la Farnesina și m-am întors acasă cu un stoc uriaș de rapoarte tipărite ale tuturor participanților. Până acum la 6 seara le-am devorat. Sint citeva lucruri formidabile. Mi-am schimbat părerea. Congresul este revelator dacă discuțiile vor fi bine conduse. Sint nenorocit că nu iau parte. Cine crezi că lipsește din rapoartele tipărite: România! Și Tuțubei² era furios <...>. Relațiunile citite sint formidabile. Îți explic scurt ca să vezi ce va fi și să întrevezi.

Grupul italian: Pirandello³, Marinetti⁴, Romagnoli⁵, D'Amico⁶, Ciocca, Marchi⁷ dezbăt în mare și cu siguranța deschizătorilor de drumuri problema teatrului de mase. Teatre de 20 000 de spectatori, altă artă dramatică, alte piese (rădăcini teatrul vechi antic), tehnica, arhitectura etc. Se răstoarnă teatrul în Europa. De fapt modelul, pe care ei îl ascund, este Rusia! Grupul german aderă; grupul rus reprezentat prin Meyerhold⁸ și Tairov⁹ își vor spune cuvîntul. Iată cea mai importantă discuție a congresului: Revelația e fulminantă. Tu știi cît am scris eu în această privință! Și nu pot lua parte la discuție¹⁰.

² Theodor Solacolu Tuțubei, diplomat, atașat de presă la Roma în anii 1934—1935.

³ Luigi Pirandello (1867—1936), scriitor italian (nuvelist, romancier, dramaturg, esecist). Premiul Nobel 1934.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti (1874—1944), scriitor italian, teoretician al futurismului.

⁵ Ettore Romagnoli (n. 1871), profesor de limba și literatura greacă la universitatea din Milano. Autor al unor drame satirice și comedii lirice.

⁶ Silvio D'Amico (1887—1955), scriitor, critic teatral italian.

⁷ Marchi, regizor italian.

⁸ Wsewolod Emiliewitsch Meyerhold (1874—1940), actor și regizor sovietic, a preconizat teatrul de mase. Alături de Piscator și Brecht a înnoit teatrul socialist.

⁹ Aleksandr Iakovlevici Tairov (1885—1950), actor, regizor și reformator teatral rus.

¹⁰ Haig Aterian a asistat la lucrările congresului în calitate de invitat.

Teatrul de mase! Gerhard Hauptmann¹¹ și Jacques Copeau¹² din punct de vedere al valorificării spirituale au două semnificative comunicări. Și ei aderă la idee. Grupul francez prin Amiel este cum nu se poate mai mediocru. Rămîn la constatări sceptice, ca și relațiile simple ale statelor mici. Comunicările lui Gregor¹³, Unruh¹⁴ și Gropius¹⁵ sint extraordinare. Semnul rusesc triumfă <...>. Sint copleșit văzînd cum toate spiritele tind spre același centru. Prevăd un succes strălucit lucrărilor congresului. Nu e păcat că noi nu luăm parte? Voiu scrie la *Vremea* relatarea completă a dezbaterilor care mă interesează la culme.

9 octombrie 1934

M-am împrietenit cu Marchi, un mare regizor. A montat și el *Călătoria*¹⁶ aici <...> am fost azi la deschidere. Au vorbit Formichi, Pirandello și Maeterlinck¹⁷. Voi trimite un articol de o pagină întreagă cu fotografii la *Vremea*. Anunță-l tu pe Anestin să rezerve pentru *săptămîna viitoare* o pagină pentru congresul « Volta ». (După Congres voiu scrie articolul de istorie teatrală românească cu fotografii).

9 octombrie 1934

Gordon Craig e delicios. Un boem superb, supărat pe Anglia că nu i-a făcut teatru. Ne-am plimbat aseară singuri, el cu un pahar în mînă, prin saloanele Farnesinei și mi-a arătat niște colțuri superbe de frescă ale lui Peruzzi¹⁸. M-a invitat la Genova unde locuiește. Vorbește într-o frază un cuvînt francez, altul italian, altul german și două englezești. Parcă e Werner Krauss¹⁹ în *Pygmalion*²⁰. Se urcă pe scaune, e distrat, puțin ramolit, sare ca un adolescent și totuși e bătrîn de peste 60 de ani. În fina lui siluetă de englez îl văd ca pe un Apollo în brațele Isadorei.

¹¹ Gerhart Hauptmann (1862—1946), autor german de drame realiste.

¹² Jacques Copeau (1879—1949), actor și regizor francez.

¹³ Joseph Gregor, autor al unei « Istorii a teatrului universal » și a numeroase monografii de artă teatrală.

¹⁴ Fritz von Unruh (1885—1970), scriitor și autor dramatic de factură expresionistă.

¹⁵ Walter Gropius (1883—1969), unul din fondatorii « Bauhaus »-ului. Din 1937, profesor la Universitatea din Harvard.

¹⁶ *Călătoria din urmă* a lui Robert Cedric Sheriff, regizată de Haig Aterian la Teatrul « Bulandra » cu Tony Bujandra, Ion Manolescu, Mihai Popescu etc.

¹⁷ Maurice Maeterlinck (1862—1949), scriitor belgian. Premiul Nobel 1911.

¹⁸ Baldasare Peruzzi (1481—1536), arhitect și pictor italian.

¹⁹ Werner Krauss (1884—1959), unul dintre marii actori germani. A publicat studii și esuri literare.

²⁰ *Pygmalion*, piesă de G. B. Shaw.

Congresul « Volta » mă pasionează. Spectacolul de aseară cu *Figlio di Iorio* a fost de un naturalism pe care nu-l credeam existent decât la un Teatru Național provincial. Punerea în scenă, decorurile și jocul inexistent. Ruggieri și Alba sint actori, dar ... Am fost conșternat de ce înapoiat este teatrul aici. Mă credeam în 1904, data nașterii mele. <Lui> Tairov, cu care am vorbit mult, și pe care-l prețuiesc enorm ca om, nu-i venea să creadă. E un om de o bunătate și noblețe sufletească neînchipuită. El și Craig sunt cele două revelații omeștești de la « Volta » <...>.

Congresul are o importanță colosală din punct de vedere al conflictelor actuale, mai puțin din punct de vedere al teatrului. Sint puțini regizori și nici un actor. Astfel totul e spus de scriitori și critici. Dar totul grozav de interesant <...>.

Problemele pe care le pun europenii sint departe de realizările rușilor. S-a văzut formidabilul avans pe care-l are Rusia față de toată lumea prin Tairov. Acum montează un spectacol parafrază după Shakespeare — *Antoniu și Cleopatra*, Shaw — *Cezar și Cleopatra*, Pușkin — *Nopti egiptene*. Trei acte parafrazate: fiecare operă într-un act. Acum doi ani a început lucrul. Repetițiile acum un an. Premiera va fi de Crăciun. De la Roma se duce în Egipt. O țară care pune asemenea condițiuni pentru un spectacol nu suride în fața lumii întregi? Sint uimit de tot ce mi-a spus despre actorul « psiho-fizic » și stil. I-am propus să vie la noi în țară cu un turneu. Dar — bineînțeles — după spectacolul său, deci după Crăciun.

11 X. 1934

Sedința s-a suspendat de dimineață. Am profitat de acest lucru și am plecat la « Cines », unde am făcut cunoștință cu Madeleine Renaud²¹, H. Rolland, Kiki Palmer²², Tullio Carminati, Mario Bonnard²³, Arlette Marchall²⁴ care, cu toții, fac versiunea franceză și italiană a *Marșului nupțial* după un scenariu de Yvar Noé. Am făcut cunoștința celui mai bun operator, Arata, la care am să iau lecții după 20 de zile (acum e ocupat cu *Marșul*) <...>.

Kiki Palmer și Memo Bonassi au făcut împreună o trupă; e cea mai bună trupă de aici. I-am propus lui Lwow să treacă și pe la București la 15 februarie. Ce crezi? Interesează-te

²¹ Madeleine Renaud (n. 1903), actriță franceză, soția lui Jean Louis Barrault, directoare la Teatrul « Odeon »

²² Kiki (Lilli) Palmer (1914—1949), actriță de teatru și film.

²³ Mario Bonnard (1889—1965), actor și regizor de film italian.

²⁴ Arlette Marchall, actriță franceză de film.

la Feder²⁵. Și dă-mi un răspuns. Ea e un fel de Madeleine Renaud. Joacă *Mädchenjahre*. Oprește pentru tine o piesă a lui Silvara, *Napoleon și fata* (nouă). Repede, înainte de a ști ceilalți. Se spune că e f. bună. Palmer face turneu la Praga, Viena, Budapesta și deci dacă ai aranja tu ar veni și la București. Lwow așteaptă de la mine un răspuns. Vreau și eu să văd ca să-mi dau seama de această Palmer.

Azi Tairov mi-a dat o fotografie și ne-am dat reciproc adresele.

Mă duc după masă la congres <...>.

12 X. 1934

Vin de la reuniunea de dimineață care a fost colosal de interesantă, ca și cea de aseară.

Un exemplu unic de humor, idealism, e Gordon Craig care a izbucnit ieri și azi de citeva ori cu o forță colosală de comic și inteligență britanică. M-am împrietenit foarte bine. Sper să vie aci, la Roma. Azi mi-a dat o fotografie cu mențiunea « cu cel mai bun augur pentru viitor ». M-a emoționat. El și Gregor au fost extraordinari. Vei urmări articolul pe care îl voi trimite *Vremii* mâine seară, deoarece astă seară se joacă *Figlio di Iorio* <...>.

Am făcut cunoștință cu toți. Întrunirea asta mi se pare unică și istorică. Se petrec fapte revelante pentru toată omenirea. Ciocnirile sint formidabile. Concepția Rusiei îi stăpânește pe toți, reprezentată admirabil de Tairov. A fost ales azi președinte.

Vreau să corectezi tu de la tipar articolul. *Nu permit să se schimbe nici o iotă*. Dacă vor să-mi o publice așa, bine, dacă nu dă-o tu lui Mircea Grigorescu²⁶ pentru *Adevărul*.

13 X. 1934

Am prietenia lui Gordon Craig și Tairov, cei mai mari congresiști. Craig mi-a dat azi o carte a lui, *Books and Theaters*, cu o dedicație așa: « Bunului Haig Acterian care iubește Roma și arta teatrului ».

Partea întâia e scrisă mare și « arta teatrului » mic de tot, ca să mă necăjească.

Tot congresul s-a amuzat de el; și totuși spiritul cel mai înalt era el. Din cap pînă-n picioare e artă.

16 X. 1934

Nu m-am putut duce la gară să-l conduc pe Craig. Mi-a lăsat vorbă la Signorelli²⁷ să-i

²⁵ Jean Feder, proprietar al unui magazin de muzică și al unei agenții de impresariat artistic în București, pe calea Victoriei în apropiere de Cinema « Select » (actualmente Teatrul « Tândărică »).

²⁶ Mircea Grigorescu, fost strălucit secretar de redacție la *Adevărul* și, nu de mult, la *România literară*.

²⁷ Signorelli, prietenă bună cu oamenii de teatru, soția unui profesor universitar, mare bogătaș, a cărui casă era ca un muzeu. Dna Signorelli era admiratoare și amică a lui Edward Gordon Craig.

scriu la Genova. Îi voi scrie. Așa că vezi, păstrează pe cit se poate relațiunile <...>.

N-am avut timp să scriu lui Mircea²⁸. Spune-i că-l sărut.

17 X. 1934

Vine aici și Suzanne Desprès²⁹, o voi cunoaște sper.

Am văzut aseară la Ricci un spectacol minunat ca regie și interpretare, primul spectacol pe care ar fi meritat să-l dea în fața străinilor. Cu *Les temps difficiles* de Bourdet³⁰. Formidabil jucat în gen francezesc, așa cum sînt spectacolele bune la «Akademie Theater». Joc de ansamblu unic. S-ar putea juca la Bulandri. Dar n-o joacă? ...

18 X. 1934

Mușatescu să trimită imediat la Praga, pe adresa Hilar, Théâtre National, Praga, o carte *Titanic*³¹ și ce fotografii poate trimite. Eu n-am vrut să dau fotografia *Titanicului* pe care o am. I-am arătat-o numai <...>.

Mă gîndesc la un scenariu. Trimite-mi te rog *Răscoala* lui Rebreanu. Dacă nu se va face din acest roman <un scenariu n.n.> atunci trebuie să scriu eu ceva.

<...> Astă seară mă duc cu Artemie la Petrolini³².

22 X. 1934

Astă seară le voi scrie lui Craig și Mircea. Miine seară vreau să scriu *Petrolini* pentru *Vremea*. Ție îți trimit poimiine *Craig* pentru revista *Criterion*. N-am primit încă revista.

23 X. 1934

Sînt atîtea lucruri de văzut, atîtea frumuseți pe care le-aș fi dorit, aș fi tinjit după ele la București. Dar odată în fața lor simt inutilitatea faptului că sînt eu în fața lor. M-a impresionat *Pieta*. Dar nu m-a covîrșit. Nu m-a covîrșit aici decît credința, soarele și cerul. Asta poți găsi oriunde e om, cer și întindere. Dar nu ca aici.

26 X. 1934

N-am fost la Tivoli pentru că am fost cu Craig la Signorelli. Am auzit că Romagnoli a recitat și Maeterlinck a povestit. Ei, petrecere între bătrîni. Noi tinerii am fost cu tine-

²⁸ Mircea Eliade (n. 1907), scriitor român și profesor de istoria religiilor la Chicago, coleg de școală cu Haig Acterian.

²⁹ Suzanne Desprès (1874–1951), actriță franceză de teatru și film, profesoară de artă dramatică, de la care Marietta Sadova a luat lecții la Paris.

³⁰ Edouard Bourdet (1887–1945), autor dramatic francez.

³¹ *Titanic vals* de Tudor Mușatescu (1903–1970).

³² Ettore Petrolini (1886–1936) foarte popular actor comic italian, în gen de *commedia dell'arte*.

rețea lui Craig. Era cel mai interesant. Azi i-am răspuns.

<...> Am retușat azi articolul cu teatrul românesc pe care îl dau miine la tradus³³.

Plec la Genova mai tîrziu. Gordon Craig nu pleacă. Amină după 15 ianuarie luarea datelor pentru volumul asupra lui.

1 XI. 1934

Craig a găsit planul cărții mele foarte interesant. Îl voi scrie <...>.

Aici vine Moissi³⁴ și joacă tot repertoriul cunoscut. Apoi Cimarra joacă *Geld ist nicht alles* cu succes. Aștept «I Filippi», un grup de *commedia dell'arte*. Filmele sînt toate văzute de noi anul trecut.

Am citit aseară cartea autobiografică a lui Petrolini: *Modestia a parte*. Sînt cîteva pagini de antologie, pentru o antologie a actorului. Groaznică viață: circ, taverne, music-halluri, variété, revistă, Italia, America de Sud și Nord <...>.

2 XI. 1934

A început să-mi placă Roma. Are un pas de viață solemn și senin. E ca o zeiță antică, sculptată de imitatori romani ai marilor greci. Intervine ceva rigid, voit. Dar italienii nu se potrivesc deloc orașului <...>.

4 XI. 1934

Craig îmi răspunde un lucru formidabil: se pare că se va face teatrul pe care-l vrea aici. Îmi mulțumește tot timpul și se pare că se va stabili la Roma <...>. Îmi spune «grosse Perspektiven».

7 XI. 1934

... mi-a scris un «espresso» Craig, alarmat de-o încercătură în jurul audienței. Azi dimineață am alergat și i-am aranjat totul, așa încît — cred — îmi va rămîne toată viața recunoscător. Împreună cu Orestano³⁵ i-am trimis la 12 o telegramă <...>.

Făcînd un serviciu și unuia și altuia, spune-i lui Anestin³⁶ să dea ca informație pentru vineri la *Vremea*: Silvio D'Amico, directorul revistei *Scenario*, una din puținele reviste de teatru care contează în mișcarea teatrală mondială, subtil critic dramatic italian la ziarul *Tribuna* din Roma, autor al multor volume

³³ E vorba de un articol despre teatrul românesc solicitat pentru o revistă italiană de către Silvio D'Amico, directorul revistei *Scenario*.

³⁴ Alexander Moissi, actor (1880–1935), unul dintre cei mai importanți artiști ai ansamblurilor teatrale reinhardtiene.

³⁵ Francesca Orestano (n. 1873), filozof și academician italian.

³⁶ Ion Anestin, autor dramatic, critic de teatru și caricaturist.

de dramaturgie ca *Maschere* (1921), *Tramonto del grande attore* (1929), *Il teatro del novecento* (1934), vine în țară la sfârșitul lunii noiembrie și va ține două conferințe despre teatrul italian, invitat de « Institutul de cultură italiană ». Trimite-mi imediat numărul, să i-l arăt.

1934

Prof. Orestano, mi-a telefonat acum Craig, va fi primit pe ziua de 20. Sînt foarte curios.

Craig mi-a scris de la Genova din nou. E o scrisoare tragică și cu multe inflexiuni dure-roase <...>.

Îi propusesem să scriu o carte despre el, o carte în care să conversez cu el despre teatru, oameni, artă și cărți. Aproape mă roagă să o fac în această scriosare. Dar, cum sînt prins, nu voi putea curînd. Voi merge la Genova după ce voi termina cu Studioul (Lorenzo) și în două săptămîni o scriu. O voi scrie în românește. Întrebă-l pe Mircea cine ar putea să o traducă în *italieneste* și altul în *englezește*. Îmi promite că va fi publicată la un mare editor din Londra.

În legătură cu o eventuală carte despre Craig: el vrea, vreau și eu, dar e cam greu să merg la Genova. Apoi mă cam intrigă faptul că el nu vrea să-mi dea amănunte din trecut; el ar vrea ceva prea actual, cam legată cartea de dușmăni și prietenii, ceea ce nu mă interesează. Probabil trecutul și-l păstrează pentru memorii pe care, îmi spusese aici, le-a început. De aș scri-o, aș vrea să am libertatea de a vedea eu ce vreau. Să vedem încă. Aștept răspuns la scrisoarea mea în care îi cer prefața.

18 XI. 1934

Salvarea acestei duminici a fost o scurtă trecere pe la Santa Maria degli Angeli și apoi la Muzeul Național.

După amiază mă duc la 5 la Filarmonică unde un rus, Isac Dubroven, dirijează. Craig mi-a scris că vine azi și printr-un « espresso » îmi dă o întîlnire la 9 într-o cafenea. Ne vom întinde probabil la vorbă pînă tîrziu <...>. Aste două zile mă țin de Craig. Apoi intru definitiv la « Cines ». Dacă se face chestia cu Craig cu atît mai bine. Sînt 80 la sută speranțe.

19 XI. 1934

Craig, care a venit; are nevoie de doctor și mergem la Prof. Signorelli; cred că e obosit de drum. Miine are audiența. E o comoară de om. Ziua de miine decide.

21 XI. 1934

<...> Eu nu pierd aici nici o zi. Dacă aceste zile le-am sacrificat pentru prietenia cu Craig e că omul acesta — în discuții și povestiri —

îmi dă lecții de neuitat despre frumos, care nu se pot ocoli. El pleacă miine la Genova. Sînt încredințat după audiență că se va face cu el ceva aici. Eu însă nu umblu cu șapte pepeni într-o mină. Mă interesează și desigur prietenia noastră nu va fi uitată de bătrîn cînd va acționa, eu însă îmi urmez calea (« Cines »).

25 XI. 1934

Despre Craig îți voi spune cînd ne-om vedea ... și despre audiență nu pot spune nimic decît că e o speranță, dar că momentul politic nu e favorabil și îți voi mai povesti eu multe.

Craig e un om fermecător, probabil de aceea a visat și visează toate și vede viața atît de frumos, frumoasă, ca toate cele frumoase că ți se pare egalitatea dintre artă și paradis o realitate. Totul e numai spiritualitate și frumos pentru el. Mi-a promis că îmi găsește editor în Anglia pentru carte, pentru planul căreia este colosal de interesat. Dar n-am timp s-o scriu și mi-e teamă s-o încep încă. Nu știu de ce. Vreau să mai citesc.

<...> Desigur gîndul meu, singurul, este deocamdată pînă la Crăciun « Cines » ... nu voi avea pace pînă ce nu voi ști perfect.

29 XI. 1934

Chestia Craig (nu-ți pot spune dedesubturile — sînt multe) este un ghem de intrigi din partea celor dimprejurul celui mare. El mi se destăinuiește în scrisori. Un ideal e atît de greu de realizat! De aceea trebuie îndîrjiri și înăspriri. Și îmi face impresia că Craig nu e destul de dirz în practică. Însă e un om și un artist cum nu se naște decît la un mileniu odată <...>.

10 XII. 1934

Planul lui Craig m-a captivat. Clădirea: Le Corbusier³⁷. Găzduirea: Gordon Craig. Trupă de tineri și Regia tineri. Era să începem într-un sat, apoi în alt sat, și după un an de colind, la Roma.

Repertoriul *commedia dell'arte*. Scumpul nostru și al tuturor amic, micul diavol Farzano, cu vorbe bune a venit de hac și acestei intenții bune. E unul din mediocrii oficiali care au inundat aici toate roadele Domnului. Mi s-a sfișiat inima. Craig încă mai speră. Eu însă știu de la Orestano toate dedesubturile. Nu se va face nimic. A rămas amintirea zilelor petrecute în vis parcă pe ulițele Romei cu cel mai idealist suflet al teatrului. De aceea cînd tu îmi spui de succesul unui film la care ai asistat, eu îți spun că totuși adevărul frumosului teatral nu se poate înlocui cu mașina de înregist-

³⁷ Le Corbusier (1887—1965), arhitect, pictor și urbanist francez.

trat, așa cum a făcut Capra ³⁸ în acel film sau face Brignoli la « Cines » în *Lorenzo*. Drumul filmului spre artă e departe de teatru. E o artă de linii, mișcare, forme și ritmuri care zboară din pictură, din sculptură, prinde viață în aer liber din aceste două arte, îmi face impresia că dansează avînd originea în pictură și sculptură. Așa e drumul. Pictură, sculptură animată și ritmată de sunete muzicale. Și atunci se poate spune că și filmul este artă. Mă gîndesc la un scenariu și la modalitățile de a înfăptui acest scenariu: expresia și stilul să fie pur românești. Pe de o parte sînt înclinat să cred că se vor face toate (adică Ita-Rom) și pe de altă parte mă trage sfoara spre lumea largă.

Decembrie 1934

Craig a plecat azi. Mi-a plecat un prieten bun de la care am învățat enorm, doar un singur lucru: simplitatea, linia cea mai frumoasă e cea mai simplă. Rezultatele audienței se vor vedea în viitor. Eu mă voiu ține de meseria mea <...> Tz. mi-a spus că scrisoarea răspuns pe care ne-a trimis-o Fredi e f. bună. Exemplarul trimis mie îl păstrez. De mine sînt la « Cines ».

Craig mi-a spus că a ris de mine că am fost atît de atent la « Volta » într-o fotografie publicată într-unul din numerele din *Die Bühne* (1 sau 15 Nov.). Am căutat-o aici. N-am găsit-o.

Cu umor îmi descrie Craig prima întîlnire a lui cu D'Amico. Craig era cu Fürst (fost secretar al lui Craig, un tip mediocru) și D'Amico vine să-i găsească la unul din hotelurile din Roma. D'Amico stăruise teribil să-l cunoască și se rugase de Fürst să-l vadă. În sfîrșit se întîlnesc într-un hall de hotel. Craig îi dăruiește o schiță de a lui, se așează în fotoliu, îl invită și pe D'Amico. Și D'Amico începe să vorbească și vorbește și vorbește iute timp de 3—4 minute. Craig se pomenește apoi stînd și asistînd la o conversație teribilă între Fürst și D'Amico, în care nu se spunea nimic. Craig nu mai exista. Se găsiseră ei (trebuie să-i cunoști pe ăștia doi ca să-ți dai seamă de scenă). Și cică s-au vorbit așa timp de o oră. Craig amuțise. De atunci Fürst și D'Amico sînt foarte buni prieteni. Dar Craig a rămas străin. (Scena povestită cu mimică de Craig e o capodoperă).

23 XII. 1934

Am început a citi singur (pe englezește) cărțile lui Craig. După ce am terminat cartea mă apuc de cercetările necesare pentru film.

De Moș Ajun 1934

Craig mi-a trimis o c.p. scrisă pe toate colțurile cu urări și cu iscălituri și cu un desen

³⁸ Frank Capra (n. 1897), regizor de film american, de origine italiană.

de al lui. Ce gentil e omul ăsta. Eu i-am trimis un pachetel de tutun de pipă din care știu că-i place și nu se găsește la Genova.

Ianuarie 1935

Eu încă nu știu nimic, după cum Craig nu știe nimic precis. Desigur dacă aș sta aici pentru multă vreme poate, dar eu nu văd posibilitatea de a sta decît o lună pe banii pe care-i am. <...>

Despre carte (Cu prefață)? Ce rost are Craig să scrie despre teatrul românesc? Și-apoi... cartea are un Motto Craig și o scrisoare — dedicație ție, care este prefață; s-ar putea numai *Prefață-Dedicație* și iată problema rezolvată. Tu ce gîndești?

Roma 1935

Văd din scrisoarea lui Mircea cît ați așteptat rezultatul cu Craig. Am avut și eu o deziluzie. Dar nu-i nimic. Înainte, puiule.

4 Ianuarie 1935

Eu ți-am scris odată cu cartea lui Hielscher pe care mi-a dăruit-o Tzutubei.

Craig văzînd-o s-a entuziasmat și, cu toate că țineam la ea, a trebuit să i-o dăruiesc cu dedicație.

20 ianuarie 1935

Craig îmi scrie din nou, chemîndu-mă la Genova. Este aproape imposibil să mă duc pentru că trebuie să stau la Roma, să scriu filmul <...>. Probabil Craig va lucra în acest teatru. Și totuși în scris el a creat toată viziunea teatrului și stilului decorativ de după 1920 <...>.

20 I. 1935

Îmi scrie Craig din nou, propunîndu-mi să-l asist în munca grea care i se va propune în teatrul italianesc. I-am răspuns imediat entuziasmat și primind să lucrez. Dar eu încă nu sînt sigur de concursul său în acest teatru. Are diferite propuneri, dar nu știu dacă aceste propuneri nu sînt jocuri... italienești; ca să nu se ivească o atitudine critică, împotriva celor care lucrează (Pirandello etc.) din partea lui Craig. În orice caz eu am acceptat propunerea lui; ce o fi... Dumnezeu știe.

? Febr. 1935

... răspunsul delicios al lui Craig pe care l-am găsit aseară. Îți reproduc: « Erlauben mir ein bischen english, deutsch, französisch zu schreiben weil ich kann nicht gut schreiben... (și termină) Ici, petite maison, mais beaucoup des livres anciens sur le Théâtre — et quelques dessins — aussi l'hospitalité... » .

Așa vorbește cum scrie. Dacă vii ne ducem la el.

? Febr. 1935

Am primit « Foreword » al lui Craig pentru « Pretexte », de alaltăieri. E un răspuns de o valoare europeană pentru teatrul universal, de o vioiciune și un humor unic. Sint trei pagini valoroase. I-am telegrafiat și i-am mulțumit, motivînd întîrzierea.

? 1935

Craig îmi dă să înțeleg că poate ar fi bine să i se traducă în românește *On the art of the Theatre*.

Febr. 1935

Cu Craig se cam petrece o tragedie. E din ce în ce fără bani. Se gîndește să-și vindă biblioteca care valorează vreo cinci milioane de lei. Eu știu ce însemnează asta ³⁹.

Roma, 2 febr. 1935

<...> Aștept răspunsul lui Craig. Ți-am dăruit odată *Antigona* în ediția cu bufniță « Belles Lettres ». Scoate-o din bibliotecă și vei vedea culoarea și simplitatea cu care se prezintă cartea. În loc de bufniță ar fi numai MCM XXXXV. Sint convins că îți place contrastul de culori și spațiul liber. Scriu seriile. Să vedem ce iese.

1935

Plec la Genova la 18 febr. Am primit o scrisoare de la Craig. Voiu sta cîteva zile, dacă el nu pleacă, după cum misterios îmi scrie. Sint sigur însă că îl voi vedea.

Craig îmi tot cere răspunsuri. Azi i-am scris și lui ultima scrisoare.

20 februarie 1935

Plec din Roma cum îmi vin banii. Mă duc la Genova. Aș fi vrut la Assisi, dar e frig ... Aici vînturile bat tare și peninsula e între două mări care clădesc nouri în fiecare clipă însoțită ... și ploaia cade pe romani. Vă invidiez pentru frumoasa toamnă. Craig mi-a spus că e foarte frumos acolo. Scrisoarea ta m-a cam dezorientat; îmi făcusem un vis, desigur greu de realizat, din două săptămîni la Capri cu tine. Cum? Ce fel? Nu știu! Dar devenise realitate în mine. Și în praful studioului, și în frigul odăii mă încălzea numai acest gînd. Totul a fost vis.

³⁹ În 1929 Haig Acterian și-a vindut propria sa bibliotecă ca să plece pentru două săptămîni la Viena pentru a-l cunoaște pe Joseph Gregor, teatrolog și director al bibliotecii din Viena, cu scopul de a se documenta în anume probleme de regie ce-l obsedau.

Realitatea e că tu pleci la un foarte interesant experiment care m-ar fi interesat și pe mine ⁴⁰.

Aștept o scrisoare de la Craig. În cazul cînd pleacă și el acolo, îl voi întîlni. Așa se proiectase. Nu știu cum a rămas. Așa că, dacă el pleacă, eu plec pentru cîteva zile la Assisi și apoi tot schimbînd locul voi ajunge la întoarcerea lui în Genova <...>.

Să te duci la Stanislawski ⁴¹, singurul om interesant de acolo. Întreabă-l ce a făcut cu gramatica pentru actor pe care o promite la sfîrșitul memoriilor sale.

... Mă doare că nu vii aici și îmi pare foarte bine că te duci la ruși. Iubiriță, să vezi și filme, mai ales al lui Vertof, *Trei cîntece pentru Lenin*.

Mă întreb de cartea lui Craig, de scenariu, de etc., ca și cum aș fi o fabrică de marfă în serie. Am pe șantier pentru toamnă două volume și scenariul mă persecută și nu-l pot scrie, sint prea risipit de 15 zile de cînd am primit scrisoarea lui B. Și apoi trebuie să interviev multe elemente românești, pe care le culeg greu în amintire. Cred că pînă la 1 martie scenariul va fi schițat definitiv rămîind să-și dea forma concretă chiar în timpul lucrului. Dacă mă va ajuta Dumnezeu poate să fie un lucru care să răstoarne tot ce s-a făcut pînă acum în acest gen. Dar e un lucru de îndelungă răbdare și de o amploare universală, căci țărănul român al meu este omul.

24 II. 1935

Eu stau aici (la Genova) pînă la 27 cînd plec la Paris.

Mîine și poimîine voiu munci spre a redacta portretul lui Craig. Acum e noapte. Azi după ce ți-am pus scrisoarea la cutie m-am invîrtit prin port și prin ulițele Genovei care ca orice port e extrem de interesant. Am fost la masă la Craig și am stat de la 12—8 seara iarăși discutînd și vorbind despre lucruri interesante, vîzînd comorile pe care le are în bibliotecă. Omul ăsta nu iese cu anii din casă. Ai auzit așa ceva? Dar cum să iasă cînd are atîtea comori în casă. Are să-mi dea lucruri inedite pentru cîrticica mea despre el. Dar scoate cu greu căci păstrează multe pentru *memorii*, la care lucrează. Dar paginile mele vor fi, cred, mai interesante decît memoriile lui pentru că el prea le întinde și are de înapoiat palme. Eu vreau să-l iau așa cum e. Pentru că la înapoiere ne întoarcem prin Genova și astfel îl cunoști și tu, da?

Iubire, iubire, iubire, mîine mai mă duc la el. Fac abstracție de toată frumusețea locurilor de

⁴⁰ Marietta Sadova (1897—1981), actriță și regizoare, care în 1935 urma să viziteze Rusia.

⁴¹ Konstantin Stanislavski (1863—1938), actor și director de scenă rus, animator al teatrului de artă din Moscova

prin împrejurimi doar ca să pot sta cu el. Nu mă voi duce nicăieri, mă voi duce în această bibliotecă și voi sta de vorbă cu acest om. Mi-am făcut o bogată îndrumare în Shakespeare. Ce păcat că n-avem noi bani, că cineva în țară la noi cu bani nu există spre a cumpăra cu 2—3 milioane de lei această extraordinară bibliotecă gata de vânzare, de două ori însemnată: prin valoarea în sine a cărților; sînt unele care nu există nicăieri, și prin valoarea adnotărilor lui Craig.

<...> Iubire, cînd vei primi această scrioare vei fi probabil gata de drum. Tu știi cum te aștept? Așa cum așteaptă un om care a

iernat undeva pe sloiuri de gheață la pol rătăcit, flămînd și lipsit de căldură, așa cum primește el primăvara, soarele, căldura, dezghețul. Tu nu vei ști niciodată cît, cît și cum te-am iubit în aceste luni căci ce să-ți istorisesc toate alergăturile pe terasa din Roma, singele care zvîcnește în tîmple și care tremură a nebunie, și pașii prin ulițele Romei care toate au simțit trup și suflet cu tine. Astea toate trec, cum trec și se uită zilele grele; tu vei simți toate într-un sărut. Te sărut, iubire, te sărut.

. ARȘAVIR ACTERIAN

SESIUNILE DE COMUNICĂRI ŞTIINŢIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Cu prilejul şedinţei de comunicări ținută în Institutul de istoria artei în ziua de 29 aprilie 1982, Ion Cazaban, cercetător științific, a prezentat comunicarea « *Model* » și stiluri interpretative în teatrul lui Caragiale. De la început, « modelul » originar de joc în spectacolul caragialian a fost definit prin comicul interpretat cu seriozitate, după preferința dramaturgului respectată de primii săi regizori, C. I. Nottara și Paul Gusty. Simbioza sentimentelor trăite și înfățișate în expresie gravă, uneori patetică, cu comicul fundamental de situație și cu cel de limbaj, va fi socotită îndeobște însăși tradiția interpretativă, distinctivă pentru montarea « clasică » a pieselor lui Caragiale. Prin câțiva dintre actorii memorabili, reprezentativi (Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu, Ion Anestin, C. Vernescu-Vilcea), comunicarea a exemplificat acest mod de joc, la stabilirea căruia a contribuit direct, ca un adevărat regizor, Caragiale, în contextul problemelor profesionale, concepțiilor și exigențelor precis determinate ale artei scenice românești din acea epocă. Constituirea « modelului » interpretativ se arată a fi un proces creator de durată, cu mutații necesare, în care Caragiale a intervenit la rîndul său, modelator. « Adevărul » imaginii scenice, « naturalul » și « verva » jocului comic sînt cîteva calități frecvent cerute și menționate în interpretarea comediilor lui Caragiale în perioada de început (1879—1912). Uneori însă, istoricul de teatru a trecut ușor peste diferențe și contradicții, a omis — supunîndu-se el însuși preferințelor artistice și gustului epocii — deosebiri stilistice care particularizau jocul unor actori (N. Hagiescu, Ghiță Dimitrescu, V. Toneanu, Petre Liciu, Casimir Belcot), actori care utilizau ironizarea, persiflarea, parodierea personajului. În concluzie, imaginea

scenică în care au fost cunoscute de public comediile lui Caragiale într-o primă perioadă de reprezentare, nu a fost nicidecum una monocordă, rezultînd dintr-o formulă unică de interpretare. Deși, pornindu-se de la o anumită preferință de artă și de la un gust predominant în epocă, tradiția spectacolului caragialian a fost rezumată, deseori, la un anumit « model », această tradiție, constituită atunci, este mai bogată și mai încăpătoare. Stiluri de joc, controversate la vremea lor, mai puțin « gustate » în comediile lui Caragiale, nu vor rămîne însă singulare și izolate, ci își vor afla continuatori, vor deveni o tradiție posibilă în conștiința unor momente ulterioare ale teatrului românesc.

C.I.

★

A doua comunicare — prezentată în aceeași zi de Răzvan Theodorescu, cercetător științific principal, istoric al culturii românești —, cu un caracter mai special, a fost legată de *Cîteva însemnări eminesciene despre arta veche*, cuprinse în manuscrisul 2 286 (Biblioteca Academiei R. Ș. România). Materialul inedit cercetat cuprinde conpecte ale poetului despre arta antică a Egiptului, Greciei și Romei, ca urmare a lecțiilor audiate la Universitatea din Berlin și a unor lecturi făcute în legătură cu acestea. Autorul comunicării a identificat atît sursele textului eminescian (lecturi din Hegel, privind estetica și filozofia religiei), cît și ilustrațiile ce ar fi putut inspira aceste însemnări, ca și unele opere din această perioadă (este vorba de planșele albumului *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*. . . , Berlin 1849—1859, datorat profesorului C. R. Lepsius, ale cărui cursuri fuseseră audiate tocmai în acei ani de Eminescu).

R.TH.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE ALE CERCETĂTORILOR ROMÂNI DE ISTORIA MUZICII ȘI CINEMATOGRAFIEI

A l XIII-lea Congres al Societății Internaționale de Muzicologie, care a avut loc la Strasbourg la 29 august—3 septembrie

1982, s-a centrat pe tema «Muzica în ritualul sacru și profan». De fapt, ea a constituit doar pretextul pentru explorarea unei arii foarte largi

de probleme — punctate de cele 12 mese rotunde axate pe subiecte foarte diverse, de la muzica de curte « mijloc și simbol al puterii » la cele mai noi forme cu caracter spectacular de manifestări muzicale. Accentul principal a fost pus pe istoria muzicii — o istorie privită în dinamica ei, în transformările și interconexiunile permanente dintre fenomene. Semnificativ pentru optica actuală asupra istoriei muzicii a fost caracterul interdisciplinar al temelor și împletirea strinsă dintre istoriografie și etnomuzicologie, integrarea culturilor tradiționale în contextul istoriei.

Cultura muzicală românească a fost prezentă în cadrul acestui Congres prin intervenția dedicată de Elena Zottoviceanu, cercetător științific principal, muzicii în ceremonialul domnesc din Muntenia și Moldova în secolele XVI — XVIII, intervenție primită cu interes pentru argumentele aduse în discuția teoretică deschisă asupra conceptului de muzică de curte și pentru informațiile istorice inedite pentru specialiștii occidentali. Exemple românești au fost invocate de Dimitrije Stefanović (R. S. F. Iugoslavia) — specialist de renume mondial și prieten al țării noastre —, în discuțiile privitoare la reprezentarea instrumentelor muzicale în iconografia medievală și la perpetuarea tradiției bizantine autentice în muzica psaltică românească. De asemenea nume de compozitori români contemporani au fost menționate în referatul prezentat de Detlef Gojowy (R. F. Germania) la tema « Ritualizarea manifestărilor muzicale azi », cu referiri la formele noi născute din interferența dintre spectacol și muzică, dintre instrumental și teatral, cînt și dans etc.

El. Z.

★

Inițiat și organizat de un grup de muzicologi polonezi condus de Andrzej Szwalbe, directorul Filarmonicii Pomorska din Bydgoszcz, și sub înaltul patronaj al U.N.E.S.C.O., Festivalul internațional « Musica Antiqua Europae Orientalis » (Bydgoszcz, Septembrie 1982) s-a aflat în 1982 la a șasea ediție a sa, întrunind numărul record de 54 de participanți, din 11 țări.

Cu fiecare ediție prestigiul științific al festivalului a crescut — prin participarea constantă, încă de la prima ediție, a unor personalități de renume internațional, cărora li s-au adăugat nume noi, de aceeași mărime sau aspirînd la consacrare —, M.A.E.O. devenind cea mai importantă întrunire pe teme de muzică medievală din Europa răsăriteană.

Istoria zbuciumată a acestor popoare, aflate într-un spațiu geografic aprig disputat, se reflectă în culturi cu fizionomii atât de particulare și de complexe, purtînd pecetea confluenței a două lumi: Occidentul și Bizanțul. Așa se face că, vorbind despre trecutul muzical al popoarelor est-europene, nu în puține cazuri istoricii scot în evidență lupta pentru

supremație — în unele cazuri chiar coexistența în cultura aceleiași popor — a cîntului coral gregorian, în acompaniament de orgă, cu monodia prin excelență vocală, bizantină. Implantate în pămînt străin, ele au suferit necesarele adaptări la profilul etnic al fiecărui popor —, ceea ce și explică marele interes manifestat astăzi în lume pentru aceste culturi și pentru o dezbateră științifică avînd un asemenea scop.

Cele cinci zile de comunicări științifice — 5—10 septembrie — ale festivalului s-au desfășurat în serii paralele, consacrate în primul rînd celor două tipuri de culturi muzicale: gregoriană și bizantină. Serile au fost rezervate concertelor, susținute de formații vocale și instrumentale pentru a ilustra, chiar și parțial, tradițiile muzicale ale fiecărei țări din spațiul geografic amintit, seria spectacolelor continuînd pînă în 18 septembrie. Am avut, astfel, prilejul să ascultăm formații de excepție, cum sînt « corul bizantin din Atena », corul « Angeloglasniat » (« Voci îngerești ») din Sofia, Corul Academic « M. Glinka » din Leningrad, precum și « Capella Bydgoszczensis », « Musica Antiqua » din Cluj ș.a.

Pentru un profit științific sporit, gazdele au publicat din timp comunicările în volumul ediției, punîndu-l la dispoziția fiecărui participant, astfel ca întîlnirile să se axeze pe discuții. Delegația română, formată din Romeo Ghircoiașu — conducătorul ei —, Titus Moiescu, Hrisanta Petrescu și Adriana Șirli, a prezentat comunicări foarte variate sub aspect tematic și care au stîrnit interesul vădit al participanților. În *Structures modales et éléments acoustiques dans la musique Est-Européenne et Orientale* Romeo Ghircoiașu a stabilit legătura între muzica est-europeană și orientală prin diverse structuri modale comune aflate « la limita sistemului cromatic ». Titus Moiescu, în *The turning to good account of the Byzantine music treasure in Romania*, s-a referit la modalitățile de preluare a muzicii bizantine la noi și la bogăția și varietatea conținutului manuscriselor din bibliotecile românești. Hrisanta Petrescu a continuat în *The relation text-melodical and rhythmical formulas, an element of continuity in the Romanian post-medieval church music (II)* o modalitate de analiză muzicală propusă anterior la Congresul de bizantinologie de la Viena, de data aceasta cu aplicare la altă categorie de cîntări. În ce mă privește, am punctat cîteva din aspectele mai importante ale evoluției muzicale, ale formei, ca și ale rolului liturgic al unei creații cu un destin singular, Imnul Acațist (*The Akathistos Hymn in the Greek and Romanian Manuscripts of the 14th—18th centuries*).

Discuțiile de înaltă ținută științifică, atmosfera colegială din timpul dezbaterilor — pentru a nu mai vorbi de modul cum gazdele au știut să le întrețină și să le sporească — sînt

o garanție pentru nivelul viitoarelor ediții ale festivalului.

A.Ș.

★

În cadrul cursurilor sale de vară, organizate în fiecare an la Sitges lângă Barcelona, Universitatea Internațională « Menendez Pelayo » reunește o multitudine de Seminarii internaționale consacrate celor mai diverse domenii — de la științele exacte la științele sociale și politice, de la cuantică la istoria artelor — pentru a oferi studenților săi și numărului public care umple pînă la refuz sălile somptuosului Palat Maribel posibilitatea să audieze și să intre în dialog cu specialiști ai lumii științifice și culturale veniți de pe toate meridianele.

Desfășurat între 6 și 10 septembrie 1982, Seminarul « Culturi mediteraneene » (aflat la cea de a doua sa ediție) a fost consacrat temei de largă și generoasă deschidere istorică și filozofică « Tradiție și modernitate ». La lucrările seminarului, conduse de J. M. Castellet și J. F. Yvars, personalități ale vieții universitare și literare catalane, au participat reprezentanți din Spania, Franța, Maroc, Italia și România (prezența României în acest seminar consacrat « culturilor mediteraneene » explicându-se prin asimilarea noastră în grupul țărilor de limbă și cultură latină) cu comunicări care au constituit punctul de plecare pen-

tru dialoguri deosebit de fructuoase cu participanții la seminar. Urmărind să le ofere acestora un evantai cît mai amplu de sinteze din toate domeniile, organizatorii au inclus în program următoarele comunicări: *Contemporaneitatea culturii mediteraneene* (Luigi Preti, vicepreședinte al Camerei Deputaților din Italia), *Forme de viață mediteraneene: permanențe sau persistențe* (Frederic Mauro, Universitatea Nanterre), *Societatea platonică a dialogurilor* (Pierre Vidal-Naquet, Universitatea din Paris), *Persistența tradițiilor creștine în idealurile culturii clasice* (Angel Latorre, Universitatea Complutense din Madrid), *Criza gîndirii arabe contemporane* (Abdellah Laroui, Universitatea din Rabat), *Prezența catalană în aria Mediteranei* (Joaquim Molas, Universitatea Autonomă din Barcelona), *Rațiune și superstiție în societatea preindustrială* (Franco Cardini, Universitatea din Florența), *Tradiție și modernitate în lumea arabă* (Pedro Martinez Montales, Universitatea din Valencia), *Mărturia artei asupra umanismului mediteranean* (Jose Francisco Yvars, Universitatea din Valencia), *Limbajul cinematografic mediteranean: adevăr și ficțiune* (Manuela Cernat, Universitatea Cultural-Științifică București). Însumarea unor perspective atît de variate a reliefat odată mai mult contribuția solarei spirituașității mediteraneene la perpetuarea idealurilor umaniste ale omenirii.

M.C.

MARIA VODĂ CĂPUȘAN,

Despre Caragiale, Cluj-Napoca, Editura «Dacia», 1982, 243 p.

Punctele de vedere noi, descoperirile unor sensuri necunoscute acolo unde totul părea știut și cercetat au încetat să ne mai surprindă, pentru că una dintre cuceririle epocii noastre este și aceea « a lecturilor deschise », a faptului că o operă de artă autentică și mare este descifrată de fiecare critic într-o altă cheie, punându-se în lumină atât profunzimea ei, cât și optica și punctul de vedere al cititorului.

Apariția unei noi cărți despre Caragiale, datorate de data aceasta uneia dintre cele mai fertile și avizate cercetătoare a fenomenului dramatic și spectacologic modern, sensibilă la semnificații și modul lor de constituire, și anume Maria Vodă Căpușan, a trezit o firească dorință de a vedea ce noi dimensiuni ale operei caragialiene a găsit, ce anume i-a atras atenția în creația marelui autor, pe ce anume a pus accentul, în ce constă noua ei lectură. Mai mult poate decît în cazul altor cărți sau studii, *Despre Caragiale* de Maria Vodă Căpușan unește în chip fericit obiectivitatea cu subiectivitatea, cea dintîi datorită metodelor de cercetare structuraliste și semiotice utilizate, cea din urmă oglindindu-i personalitatea, sensibilitatea, universul spiritual, lecturile și puterea asociativă. Pas cu pas, pagină cu pagină o descoperim astfel pe Maria Vodă Căpușan citindu-l pe Caragiale. Tonul subiectiv este dat chiar de primele propozițiuni, de comunicarea « sentimentului de sfială » încercat atunci cînd a pipăit cartonașele din sertarele bibliotecii, cînd s-a uitat peste tot ceea ce a scris marele nostru autor sau s-a scris despre el, cînd i-a văzut spectacolele și i-a auzit cuvintele rostite de actori sau risul exploziv al publicului. Tonul unei critici « impresioniste » este însă în curînd schimbat cu acela al unei critici « structuraliste » sau « semantice », pentru că tot ceea ce la prima vedere poate fi luat drept « impresie » se transformă în demonstrație științifică, bine și solid susținută.

Nu lipsesc din această lucrare nici considerații legate de Caragiale « autor comic », după cum nu lipsesc nici cele legate « de autorul tragic »; dar nu despre modul în care marele nostru scriitor a îmbogățit sau a slujit genurile « clasice » ne vorbește Maria Vodă Căpu-

șan, ci despre creatorul unor mituri moderne, despre artistul care s-a luptat să « demitizeze » falsele mituri și să pună la loc pe cele adevărate.

Aspectul cel mai interesant și nou descoperit de Maria Vodă Căpușan în creația lui Caragiale îl avem în relația lui permanentă cu oamenii, cu cititorii, cu lumea. Și nu o relație abstractă, ci din contră una concretă, relația ziaristului care scrie pentru oameni, a publicistului care se adresează direct și trebuie să-și ciștige cititorii, a omului de teatru dornic să fie înțeles imediat, stăpîn pe toate secretele meseriei sale. De aici și una dintre marile teme ale creației caragialiene și anume, aceea a influenței exercitate de mijloacele de comunicare, de ziare, de lectura lor, de actul de inițiere pe care-l constituie citirea gazetei (*O noapte furtunoasă*). Vorbind despre « textul impur », Maria Vodă Căpușan se referă concret la modul în care sînt inserate în numeroase schițe ale lui Caragiale anunțurile din ziare, informațiile de tip publicistic, telegrame etc., acestea ajutînd atît la crearea unui ton parodistic, cît și la elaborarea tehnicii « colajului », cu mult înainte ca acesta să se impună prin intermediul artelor plastice.

Fără să nege cîtusi de puțin realismul creației caragialiene, Maria Vodă Căpușan atrage atenția însă asupra faptului că judecarea valorii ei doar prin prisma legăturilor cu realitatea timpului sau cu puterea de observare a contradicțiilor este mult prea limitativă, Caragiale fiind un artist care trece peste granițele vremii datorită capacității sale de a generaliza experiența umană, forței cu care a creat mituri, mitul « depersonalizării », prin unicul și inimitabilul său « moftangiu », după cum și mitul regăsirii individualității prin dorința de înfrățire cu toți oamenii lumii, prin ridicarea deasupra cotidianului. Nenumărații « moftangii », oamenii fără nume sau cu nume asemănătoare, fără personalitate, manipulați cu ușurință de tot ceea ce aud, crezînd — fără nici o putere de distingere a adevărului de minciună — în tot ceea ce li se spune, sînt precursorii eroilor alienați din literatura contemporană, intruchipînd în forme sugestive temele majore ale multor autori moderni. Lor li se opun însă fără

nici o tăgadă Ion din *Năpasta* și eroii nuvelor, cei ce știu să sufere pentru oameni, luptînd pentru dreptate.

Un alt erou mai puțin obișnuit este publicul. În opera lui Caragiale publicul studiat cu atenție, cu sensibilitate, este prezent tot timpul. Îl găsim în *O scrisoare pierdută*, dar și în nenumărate schițe și momente. Este viu, sensibil, atent, gălăgios, influențabil. Este văzut, observat, descris, apreciat, criticat, este amorf sau din contră individualizat, dar întotdeauna adevărat și convingător, determinînd prin prezența lui o bună parte din originalitatea și valoarea creației caragialiene, accentuînd carac-

terul ei oratoric, impunînd verbul expresiv, colorat, sugestiv, după cum și prezența unei autentice vizualități, Caragiale fiind un mare scriitor, dar și un mare om de teatru care spune dar și arată în același timp.

Incitantă și îndrăzneată, cartea Mariei Vodă (Ăpușan se înscrie printre cele mai importante studii consacrate lui I. L. Caragiale, dovedind în chip convingător că mai există aspecte încă insuficient cercetate, cu atît mai mult cu cît sîntem în fața unui creator de « semne », iar distanța dintre semnificat și semnificant în literatura caragialiană nu este dintre cele mai mici.

ILEANA BERLOGEA

ION TOBOȘARU,

Consemnări, Asociația oamenilor de teatru și muzică, 1982, 160 p.

Prin volumul recent apărut al lui Ion Toboșaru, estetician și teatrolog, « a consemna » își regăsește sensul originar și pregnant : a pune o pecete, într-un spirit, asupra fenomenului de cultură, pentru a-l fixa în sensurile lui perene, așa cum e merit el să dăinuiască în posteritate, dincolo de clipa efemeră a zămislirii sale. Un act de cultură care este aici acel obiect estetic dinamic și tensionat, nu prea lesne de cuprins în tipare și măsuri — spectacolul teatral. Și tocmai de aceea, dificultatea demersului — dus la bun sfîrșit cu remarcabila acuratețe a criticului întemeiat pe solide postuleri — poate fi învinsă doar admițînd și cealaltă alternativă pe care « con-semnarea » o sugerează și implințește : participarea la semne, angajare ideatică dar și afectivă în și pentru actul teatral, asumat în spiritul său dar și trăit deopotrivă în frumusețea lui omenească, în tot ce are el valoare. Căci teatrul înseamnă indiscutabil pentru Ion Toboșaru axiologie, într-un sistem de o reală organicitate și rigoare. Sau cum o spune atît de frumos profesorul Ion Zamfirescu în cuvîntul însoțitor al cărții, « Teatrul, într-o asemenea optică, reprezintă un întreg univers. Reclamă atît „rugăciuni pe Acropole”, adică ritualuri dedicate perfecțiunii, cît și confruntări sau dezbateri pasionante, în numele aspirației la cunoaștere ».

Teatrul e asumat deci prin eseurile, studiile și cercetările de estetică și teatrologie întrunite în volum cu multiforma sa diversitate, reclamînd deosebite optici de abordare, fie că e vorba de fixarea tilcurilor și funcționalității textului, de conturarea viziunii și atmosferei prin care se realizează spectacolul, de actul ludic actoricesc și, nu mai puțin, de modul de a răspunde al publicului. Acestei diversități a perspectivei, singura capabilă să îmbrățișeze fenomenul dramatic în alcătuirea sa proteică, îi răspunde o gamă largă de modalități

ale discursului teoretic și critic, prezentă în paginile cărții, de la marginaliul de spectacol la profunda pătrundere a esențelor genului.

Volumul debutează, programatic am spune, cu un amplu studiu intitulat « Teatrul în viziunea estetică a lui I. L. Caragiale ». Subiectul este, fără îndoială, generos, cu deschideri spre toate aspectele reprezentației; esteticianul-teatrolog le centreează aici, în funcție de modernitatea lor, în raport cu teoria și practica teatrală de astăzi. Pornind de la rădăcinile pașoptiste ale gândirii dramaturgului, de la legăturile cu literatura și mișcarea dramatică a timpului, se conturează concepția sa despre spectacol ca artă, « constructivă », vădînd teatralitatea ca opusă modalității literar-narative. Reflexiile privind arta actorului sînt menite să statueze un raport necesar al teoriei teatrologice cu critica de spectacol, al cărei rol este tocmai de a orienta o artă perfectibilă, poate mai mult decît altele, prin însăși natura sa de obiect estetic dinamic. Sînt puse în valoare ecourile deosebit de actuale ale unui concept precum « sinceritatea sincerității », statuînd raportul complex actor-personaj. Considerațiile despre public sînt și ele valorizate prin prisma rosturilor sociale, morale, civice și estetice ale teatrului. Caragiale înseamnă astfel, în ultimă instanță, un stil în cultura românească, un moment de referință în gîndirea despre teatru cu durabile prelungiri pînă astăzi.

Pe linia acestor ilustre antecedente, autorul poate afirma acum, deplin îndreptățit, « Atitudini » ale teatrului contemporan românesc — așa cum se intitulează următoarea secțiune a volumului. Ele sînt « Vocația patriotică, revoluționară a teatrului » sau « Dimensiunile devenirii : teatrul politic de artă » ; conceptul formulat de Piscator își dobîndește astfel, în context românesc, solide întemeieri și til-

curi sporite, cînd actul creativ se află sub semnul unei angajări și conștiințe majore.

Numeroase pagini consemnează în continuare participarea la mișcarea vie a scenei de astăzi. De la montări shakespeariene la piesele lui Paul Everac sau Teodor Mazilu, spectacolul este constant apreciat în dimensiunea sa estetică. Nu înseamnă aceasta, așa cum se mai întîmplă uneori, a privilegia absolut textul, într-o viziune literaturizată asupra actului teatral, dimpotrivă. Înseamnă a descoperi în fenomenul dramatic, în chiar efemera înfățișare a unor clipe de spectacol, ceea ce îl validează ca obiect estetic, în capacitatea sa de a esențializa lumea, de a revela sensurile perene ale existenței omenești. Profiluri de mari actori, în buna tradiție a lui Caragiale însuși care le închinase pagini memorabile, întregesc

fericit această complexă perspectivă asupra spectacolului, definindu-l și pe acest teren care scapă adeseori cercetării teoretice. Nu mai puțin, regia de teatru se bucură de observații pertinente, pînă la delușirea unor stiluri ce marchează astăzi lumea scenei. Și în fine, considerată privind « Metodologia spectacolului » și « Rosturile culturii în devenirea actorului », într-o viziune de sinteză asupra fenomenului dramatic.

Nu e aceasta o lectură doar pentru omul de teatru ; il poate interesa și îl interesează — prin complexitatea demersului și multitudinea sensurilor implicate — pe fiecare cititor ce simte chemarea scenei, o trăiește și o realizează în dimensiunea ei elevată și perenă, sub semnul esteticului.

MARIA VODĂ CĂPUȘAN

CAROL ISAC,

Permanențe în dramaturgie, Iași, Editura Junimea, 1982, 216 p.

Întîlnit nu odată cu articole consacrate teatrului în paginile periodicelor, Carol Isac — de îndelungată vreme secretar literar apreciat al scenei băcăoane — ne reține atenția iar prin al doilea volum al său publicat în ultimii ani. De astă dată este vorba de prezentarea analitică, minuțioasă, în capitole monografice, a trei dintre dramaturgii noștri cu activitate începută în perioada interbelică și încheiată cu o operă bogată, reprezentativă, în contemporaneitate, trei dramaturgi despre care s-a scris totuși mai curînd în context, în tratate de istorie literară sau în articole ocazionale : Ion Luca, Tudor Mușatescu și Mircea Ștefănescu.

Intenția autorului este precizată de la început : „Toate observațiile și interpretările cuprinse în aceste pagini nu-și propun să catalogueze sau să dea verdicte, ci se vor, cum credem că e firesc, contribuții de cunoaștere către alte considerații”. Deci, o acumulare și o ordonare a informației, ținîndu-se seama de operă, de modul cum a fost primită, într-un moment sau altul, de opinia critică sau de publicul sălilor de spectacol și, în măsura în care este necesar, de tot ce au dorit și au ambiționat înșiși dramaturgii. Capitolele sînt organizate asemănător, cu date biografice, cu comentarii lămuritoare — incluzînd, fără a fi încărcate, citatul critic și mărturisirile de creație ale scriitorilor — cu gruparea de obicei judicioasă a pieselor fiecăruia, relevîndu-se astfel speciile dramatice preferate, cele în care au reușit texte de rezistență, descoperîndu-se aporturile de substanță și noutate, ca și conexiunile, filiațiile literare inerente. Este un prilej de a sublinia piese încă ignorate, mai ales de reperto-

riile teatrelor, unul din țelurile principale al cărții fiind rememorarea, o bibliografie a operelor dramatice completînd, nu întîmplător, în final. Lui Ion Luca i se discerne « punctul de vedere psihologic și polemic », prezent în dramele sale istorice — aducînd o interpretare tragică, dintr-un unghi actual, a trecutului —, în satirele sale sociale. Specificul național al viziunii dramatice, tendința filozofică, preocuparea constantă pentru destinul omului, interesul pentru cerințele reprezentării scenice sînt alte trăsături menționate ale unei opere inegale, dar care poate fi luată în seamă. Dintre toate, capitolul « Ion Luca » ni s-a părut cel mai bine realizat. Cu privire la Tudor Mușatescu, sînt precizate sursele și factura comicalui, marcîndu-se diferențele stilistice și calitative sau introducerea unor modalități predilecte (schitele dramatice cu obiecte sau epistola-monolog umoristic), pe lîngă cultivarea comediei lirice sau a melodramei sociale. Bun constructor în majoritatea pieselor sale, îngrijindu-se cum se cuvine de succesul de public, Mircea Ștefănescu este comentat în evoluția unei cariere scriitoricești de cîteva decenii, timp în care a cunoscut reușite în direcții diverse : în formula proprie a « romanului dramatic », ori în comedia satirică, în piesa de evocare, în drama lirică.

Carol Isac are meritul de a demonstra, atît prin observațiile sale de analiză asupra textului dramatic, cît și prin notele sale concludive, că despre fiecare din cei trei dramaturgi se poate scrie și altfel, aducînd acum suficiente elemente și argumente pentru trei viitoare monografii separate.

ION CAZABAN

Folclorul copiilor reprezintă o « zonă a folclorului » a cărei importanță majoră pentru conturarea imaginii coerente a unei lumi spirituale originale s-a lăsat târziu descoperită. Abordarea acestei teme la un nivel global semnificativ nu numai o tentativă îndrăzneată (meritorie și în sine) ci, de asemenea, împlinirea unei lacune în folcloristica românească. Astăzi, nici un etnomuzicolog cu experiență nu mai vede în cîntecele și jocurile copiilor doar o categorie laterală, ne semnificativă, a folclorului maturilor, ci încearcă să descifreze în acest fenomen accentuat sincretic, în aceste « alcătuirii complexe, plurifuncționale, cu un puternic accent afectiv », date primordiale, arhetipale, deci general umane, care stau la baza creației artistice în general. (În 1954, în studiul său *La rythmique enfantine*, C. Brăiloiu analiza, în premieră mondială, una din aceste coordonate). Studiul, prin metoda comparativă a unor producții variate ca vechime și arie geografică, a dus la descoperirea unor « formule universale » (metrice, intonaționale etc.), care se lasă cu greu circumscrise în forme particularizate etnic; ele ne evocă « epoci imemorabile, în etapă de copilărie a omenirii », cînd sunetului, în forma vorbită sau cîntată, i se atribuiău puteri magice. În naivitatea sa, copilul crede în puterea de înriurire a mediului (el cere soarelui să iasă din nori, discută cu păsările, animalele, obiectele, își vindecă bolile etc.). Formele invocatoare, expresiile fără sens noțional (forme flexionare părăsite în vorbirea adulților sau inedite, uneori veritabile paradoxuri ritmate: « Unica, donica, trei mărgele, acri, macri, farnecele, țui, țui, papagal, moș Dumitre, ieși afar' »; « Ieda, peda, moș Adam, ițic, pițic face ham »; « Iese mama din jurnal, cu găina-n buzunar » etc.) apropie aceste producții, din punct de vedere al structurii și al modului de execuție, de descîntec. De altfel, este vorba de un adevărat « cod tradițional ritmat și rimat », de care copilul ține seama în mod inconștient în toate acțiunile sale (inclusiv în micile asociații de copii, supuse unor norme bine precizate).

Frecvența deosebită a unor formule originale nu înseamnă sărăcie în structura muzicală; în special în planul organizării temporale a discursului muzical, se pot releva cîteva sisteme ritmice, tipare metrice mai variate decît în folclorul adulților (de 2, 4, 6, 8 ... pînă la 13

silabe), iar în planul organizării melodice, formulele predominant prepentatonice apar în contextul unei « flexibilități sintactice » maxime. Trebuie precizat faptul că ritmul în folclorul copiilor nu implică în mod necesar melodia, formulele incantatorii aparînd de multe ori scandate, semicîntate. Continuînd ideea lui C. Brăiloiu — care a descris seria de 8 optimi a « ritmului copiilor », în combinații izomorfe — autoarea analizează sintetic trăsăturile celorlalte serii (de 2, 4, 6 și 10, 12 optimi), inclusiv condițiile de amestec ale seriilor heteromorfe, natura și întinderea « strofelor ritmice » — contribuție personală de incontestabil interes științific.

Toate acestea se găsesc ilustrate în ceea ce constituie o adevărată comoară documentară și artistică: o bogată antologie de texte literare și melodii (orînduite independent, conform unor criterii considerate optime, relaționate prin trimiteri duble), însumînd 500 texte (inclusiv variante, descrieri de jocuri etc.) și 257 melodii. Travaaliul științific asupra materialului este completat prin: bibliografie (comentată în studiul introductiv și inclusă în note), 3 anexe, 12 tabele (de informatori; localități de unde a fost cules materialul în perioada 1909—1977 — precizăm că, cercetarea propriuzisă a autoarei se întinde pe perioada 1932—1978, dar se folosesc informații documentare datînd de la începutul secolului al XVIII-lea; tipuri de rime, sisteme sonore, tipuri de serii ritmice, variante melodice etc.). În modestia sa, autoarea consideră ideile dezvoltate în lucrarea sa ca « o primă încercare de a pătrunde în esența folclorului copiilor » (se recomandă chiar cîteva principii metodologice celor interesați a continua acest studiu); de fapt, *Folclorul copiilor* de Emilia Comișel ne dă măsura calității lucrului unui etnomuzicolog din școala lui C. Brăiloiu — experimentat, minuțios, atent la toate aspectele fenomenului cercetat, cu largă deschidere culturală. Chiar dacă unele afirmații rămîn, în mod firesc, discutabile, ni se oferă aici concluziile unor decenii de cercetare asiduă, ale unei vieți puse cu pasiune în slujba descifrării tainelor unei culturi muzicale profund originale, care — sub forma unui încîntător și nevinovat joc de sunete — pare a desfide timpul.

CORNELIU DAN GEORGESCU

Dacă în domeniul istoriei sau al istoriei literaturii noastre maturitatea disciplinei se prăjina pe baze documentare deja demult constituite, publicarea sistematică de documente muzicale a fost până de curind încă în safurintă. Doar în ultimii ani inițiativa prețioasă a publicării unei serii de «Izvoare ale muzicii românești» a luat în fine ființă în cîteva foarte binevenite volume dintre care ne vom opri la primele două; ele conțin culegeri de folclor și cîntece de lume (vol. I) și muzică vocală, instrumentală și psaltică din secolele XVI—XIX (vol. II). Îngrijitorul de ediție al ambelor volume este Gheorghe Ciobanu.

Planul de editare al seriei propus în prefața volumului I, chiar dacă ar mai putea fi completat, oferă o imagine cuprinzătoare a liniilor principale de dezvoltare ale muzicii de-a lungul istoriei noastre și a celor mai însemnate categorii de documente ce se cuvin scoase la lumină. Publicarea nu respectă cronologia documentelor din motive obiective — stadiul actual al cercetărilor nu permite încă o asemenea ordine ideală — și volumul I nu cuprinde cele mai vechi mărturii, ci muzică din secolul al XIX-lea.

Limitele temporale propuse de Gheorghe Ciobanu sînt 1823—1866, ani marcați de primele tipărituri psaltice ale lui Macarie Ieromonahul și de primul concert simfonic. S-ar putea obiecta că cele două evenimente se petrec în planuri diferite — unul al creației, celălalt al vieții muzicale — și că deși ele se înscriu bineînțeles în același flux istoric, se desfășoară totuși pe linii a căror conexiune e greu de stabilit. Ar fi fost poate preferabilă alegerea (și mă refer la cel de al doilea termen) unui moment legat tot de creație, de o operă marcantă. Oricum, selecția cuprinzînd colecțiile lui Eftimie Murgu, I. A. Wachmann, Carol Mikuli, Anonimus Moldavus, precum și cîntece de lume, este perfect reprezentativă pentru spiritul epocii, pentru repertoriul în circulație, pentru diferitele straturi ale culturii unei

perioade ce se poate defini prin complexitate și instabilitate. Nimic nu este mai greu decît a fixa profilul unei epoci de tranziție și faptul că oferă o imagine veridică, nuanțată, este meritul principal al acestei antologii.

Volumul al II-lea îmbrățișează o arie temporală mai largă — secolele XVI—XIX —, implicit și materialul e mai diversificat. Structurarea în trei secțiuni — melodii instrumentale, vocale și psaltice — poate suscita întrebarea dacă ultimul capitol nu se include în cel de al doilea. În tot cazul materialul muzical antologat este de cel mai înalt interes căci, parte inedit, parte răspîndit prin publicații greu accesibile, el este adunat pentru prima oară între copertile aceleiași cărți, întemeind documentar ceea ce începe să se contureze ca peisajul culturii noastre muzicale pînă în secolul al XIX-lea.

De o extremă utilitate și dovedind un spirit științific exemplar, o probitate și o meticulozitate impresionante, este tabloul circulației melodiilor ce însoțește fiecare piesă. O muncă uriașă dusă cu răbdare de benedictin pune la dispoziția celor interesați «biografia» fiecărei creații — oferind un foarte interesant material de analiză sociologiei muzicii, istoriei vieții muzicale, și chiar celei a poeziei.

De asemenea se cuvin subliniate studiile introductive, îndeosebi cel de la începutul volumului II, operă de erudiție în care Gheorghe Ciobanu aduce clarificări prețioase la probleme încă neaprofundate ca de pildă apariția repertoriului de cîntări religioase și morale de influență protestantă din Transilvania, melodii care, în parte, au păstruns și în folclor.

Colectia «Izvoarele muzicii românești» inaugurată prin cele două volume de o ținută științifică notabilă datorate lui Gheorghe Ciobanu se înscrie printre cele mai valoroase realizări ale Editurii muzicale și fundamentează astfel cu instrumente de absolută necesitate o muzicologie științifică, animată de un suflu modern.

ELENA ZOTTOVICEANU

MANUELA CERNAT,

A Concise History of the Romanian Film, București,
Editura științifică și enciclopedică, 1982, 120 p.

Adresîndu-se cititorului străin nefamiliarizat cu cinematografia noastră, volumul Manuelei Cernat *A Concise History of the Romanian Film* își propune să popularizeze filmul românesc peste hotare. Deci, în principal, o acțiune

de propagandă, dar și de informare științifică în măsura în care această carte este destinată și specialiștilor dornici să afle date (cronologice, de generic, de conținut, de formă) despre o cinematografie mai puțin cunoscută.

Importanța unei asemenea lucrări este deosebit de mare deoarece ea reprezintă în peisajul editorial o premieră absolută. Cu excepția câtorva articole apărute în dicționarele și enciclopediile străine și a unor scurte capitole inserate în istoriile de cinema mondiale, despre filmul românesc nu s-a scris nimic într-o limbă de circulație universală.

Înțelegându-și perfect menirea, cartea Manuelei Cernat răspunde în primul rînd dezideratului propagandistic. Nu numai pentru că prezintă în culori foarte favorabile fenomenul cinematografic din țara noastră, trecînd în majoritatea cazurilor sub tăcere greșelile, neîmplinirile, eșecurile, ci mai ales pentru că pune în lumină efortul real de constituire a unei cinematografii naționale în formă și în conținut, care țintește să atingă unitatea în diversitate. Avînd grijă să nu treacă cu vederea nici un moment cît de cît important, nici un film semnificativ (sau chiar mai puțin semnificativ mai cu seamă în perioada antebelică unde producția este sporadică), Manuela Cernat sugerează febrilitatea căutărilor, dorința fiecărui realizator de a-și impune personalitatea și totodată de a contribui la propășirea cinematografilor în ansamblul ei, sugerează creșterea progresivă în amploarea fenomenului.

Deși de dimensiuni reduse, volumul trece în revistă întreaga istorie a cinematografului românesc de la primele proiecții publice din 1896 și pînă la producțiile generației anilor '70. Autoarea alege o formulă de prezentare pe care

însuși materialul analizat o impune. Și anume: o expunere cronologică a evenimentelor cinematografice din perioada de pionierat (1896—1949) și o grupare tematică a producției mai abundente din ultimele trei decenii. Deși structurate diferit, prezentările celor două etape au câteva elemente comune care dau cărții unitate și fluentă: pe de o parte grija de a insera cît mai multe date și titluri, iar pe de altă parte atenția de a puncta momentele cheie ale evoluției artei a 7-a în România. Fără a analiza în profunzime (spațiul și caracterul lucrării nici n-ar fi permis-o), Manuela Cernat izbuteste să redea în câteva fraze trăsăturile distinctive ale fiecărui film mai important și ponderea acestuia în cadrul ansamblului. Acest efort deloc lesnicios de sintetizare nu se concretizează însă într-o expunere seacă a faptelor, ci într-o prezentare colorată, autoarea știind să asculte atît de imperativul sobrietății și al acurateții (în conținut) cît și de cel al vivacității și al diversității (în formă). Aceasta face ca volumul de față să fie ușor și agreabil de citit.

Desigur că *A Concise History of the Romanian Film* este un prim pas pe calea popularizării filmului românesc peste hotare. Pasul următor ar trebui să fie o lucrare de amploare în care fenomenul cinematografic să fie analizat în profunzime cu toate implicațiile sale în cultura românească de azi.

CRISTINA CORCIOVESCU

PAUL CĂLINESCU,

Proiecții în timp. Amintirile unui cineast, București, Editura Sport-Turism, 1982, 239 p.

La originea *Proiecțiilor în timp* — spune Paul Călinescu în prefață — se află « un gest de maximă intimitate, ivit din nevoia de a da corp amintirilor în care se topeau și se amestecau oameni și evenimente, bucurii și necazuri, planuri, speranțe și vise, succese și infringeri. Cartea s-a născut însă fără să vreau, treptat, și materia cuprinsă în ea a determinat structura, ritmul și particularitățile volumului ». Spontaneitatea confesiunii, mișcarea liberă a memoriei, nota pitorească a evocării, familiaritatea și dezinvoltura tonului fac din *Proiecții în timp* o lectură seducătoare. Interesul pe care îl trezesc aceste pagini memorialistice vine însă, înainte de toate, din capacitatea lor de a recompune lapidar traiectoria unui destin, « istoria personală » a cineastului: istoria pasiunii lui pentru film, înfiripată în fragedă tinerețe, păstrată vie de-a lungul deceniilor; istoria împlinirii unei vocații, printr-o aspră confruntare cu dificultățile inerente epocii de pionierat; istoria entuziasmului și a abnegației cu care regizorul, autor al câtorva opere de

referință în evoluția cinematografului nostru vechi și nou așa cum sînt *Țara Moșilor*, *Răsună valea* și *Desfășurarea*, a slujit cauza filmului românesc.

Mărturie a unei cariere însuflețite de neîntrepută aspirație spre autodepășire profesională, cartea pune în lumină, uneori într-o lumină neașteptată, diversitatea înclinațiilor, impulsurilor, preocupărilor (inclusiv a stăruitoarelor preocupări de ordin tehnic) ale lui Paul Călinescu, oferind o cheie utilă pentru înțelegerea filmografiei și, în general, a itinerarului său cinematografic. Într-un pasaj, regizorul își formulează răspicat profesiunea de credință: « În ceea ce mă privește, eu sînt adeptul cinematografului realist, gata să întrebuițez toate mijloacele de expresie specifice artei cinematografice ». În altă parte, el face elogiul documentarului și al viziunii documentariste: « Am crezut întotdeauna și cred în continuare că documentarul este în același timp atît o prețioasă școală a vieții, cît și o componentă neprețuită pentru bogata cultură generală indispensabilă

unui cineast. Cred că nu numai începuturile muncii creatorului de film ar trebui legate de documentar ci, de-a lungul activității sale, cineastul trebuie să se întoarcă ades pe tărîmul veridicului, al realității direct grăitoare ». Altundeva, Călinescu vorbește despre unul dintre planurile lui urmărite cu cea mai mare consecvență : « M-am străduit să atrag în cinematografie cît mai mulți oameni talentați, să-i cuceresc pentru tinăra artă care avea atita nevoie de talentul lor ». (În treacăt fie spus, volumul conține o serie de amănunte inedite privind colaborarea regizorului cu prestigioase personalități ale culturii noastre ca Paul Constantinescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Marin Preda sau Tudor Mușatescu). Statutul filmului-reportaj sau problemele estetice ale comediei cinematografice, travaliul echipei de filmare sau avatarurile criticii de specialitate prilejuiesc considerații nu mai puțin judicioase. Din toate aceste reflecții și din multe altele încă,

din toate aceste confesiuni fugare și însemnări răslețe de jurnal, cartea încheagă deopotrivă imaginea cineastului și a omului. Totodată, ea reface — din dubla perspectivă a participantului și a martorului — un întreg drum parcurs de cinematograful nostru în anii '30—'60 ; evocînd experiențele, climatul, mentalitățile epocii, Călinescu se dovedește un observator lucid, mereu preocupat să extragă învățăminte pentru viitor. Între vibrația lirică a amintirii și încercarea de investigație istorică, *Proiecții în timp* se adaugă acelor lucrări menite să fie consultate cu folos de cercetătorul fenomenului cinematografic românesc.

Scrisă cu imaginație și cu vervă eseistică, străbătută de o căldură umană care lasă intacte exactitatea, luciditatea judecății de valoare, postfața semnată de Ecaterina Oproiu trasează un amplu, minuțios portret critic al regizorului.

GEORGE LITTERA

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.
- * * * *Enesciana*, vol. II – III, *Georges Enesco, muzicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- 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
- REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE
- REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
- REVISTA DE FILOSOFIE
- REVISTA DE PSIHOLOGIE
- REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
– SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
– SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
- REVISTA DE ISTORIE
- REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
- STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
- REVUE DE ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO