

MASSOFF

II 25

# INTRE VIATĂ ȘI TEATRU

de  
rins pe  
Te ref  
trăie





II 25

IOAN MASSOFF  
ÎN TRE VIAȚĂ ȘI TEATRU

**Toate drepturile rezervate Editurii Minerva**

<https://biblioteca-digitala.ro>

II 25

IOAN MASSOFF

# ÎNTRE VIAȚĂ ȘI TEATRU

PORTRETE

MĂRTURII

PROFILURI



EDITURA MINERVA

București — 1985



***Pentru Marta și Dinu***





# I. ÎN CĂUTAREA UNUI DRUM



## LA „CATOLICI“

Tata avea o vorbă : „E bine ca omul să cunoască o limbă străină“. Desigur că o vreme nu prea am înțeles însemnătatea acestui principiu de viață.

Într-o zi de început de toamnă tata m-a anunțat : „Miine mergem la școală“. Mama m-a îmbrăcat în haine noi, de la „Au bon goût“ sau „Ruleta“ (acestea erau dintre puținele magazine cu prețuri fixe, unde nu exista tocmeală). L-am întrebat pe tata : „Mergem la General Adrian“ ? — „Nu.“ — „La maidanul dulapului“ ? (Acestea erau școlile unde știam că merg copiii de pe strada noastră). — „Mergem la catolici“, mi-a spus tata într-un tîrziu.

N-am umblat mult. Pe la începutul Căii Călărași ne-am oprit în fața unei clădiri care mi s-a părut mare și care avea o curte în față. Casa era dominată deasupra intrării de o inscripție cu litere de bronz : „Lăsați copii să vină la mine“. În curte am observat copii de o seamă cu mine și chiar mai mari, care se tot învîrteau în jurul unui domn cu barbă, un preot — după îmbrăcăminte — care, păcănind dintr-un instrument curios, ai fi spus o jucărie — două bețișoare lustruite prinse de un arc — tot șuiera numărînd : „eins-zwei! eins-zwei!“ Copiii se aflau desigur în recreație și înconjurau curtea în ritmul mașinuței manevrate de Herr Bruder. Tata a intrat, ținîndu-mă de mîină, într-un birou — aveam să aflu că era „cancelaria“ — a vorbit ceva în nemțește cu un preot, un preot mult mai arătos decît cel din curte, dar care avea și el pe birou o mașinuță din aceea cu arc. Peste cîteva minute, m-am trezit încolonat în

curte, învărtindu-mă în jurul celui care, neobosit, pă cănea și număra : eins-zwei, eins-zwei. Din cînd în cînd am observat că supraveghetorul se repezea la cîte unu dintre copii și-l ardea cu o nuielușă : „Deutsch sprechen, Deutsch sprechen” ! Nuielușa pleznea pulpele dezgolite — se purtau pantaloni și ciorapi scurți —, în timp ce roata se tot învărtea : „eins-zwei, eins-zwei, Deutsch sprechen ! Deutsch sprechen !”

„Vorbește nemțește !” — m-a îndemnat un binevoitor coleg din spate. Dar nu știam o boabă de nemțească și, după cîte mi-am dat seama, nu aveai voie să fii nic mut.

Tata m-a așteptat pînă după sfîrșitul pauzei și apoi m-a luat binișor și m-a împins, tot binișor, în clasă care avea pe ușă inscripția A. În A, aveam să aflu limba de predare era cea germană cu doar două ore de română pe săptămînă ; și în B predomina limba germană, dar exista totuși o mare, foarte mare deosebire : în A toți elevii aveau germana ca limbă maternă, pe cînd în B limbile erau amestecate.

Celor din clasa mea le turuia gura ; nu înțelegeam o vorbă și începusem să cred că niciodată nu voi putea învăța limba lor. Pînă una-alta mă hotărîsem cu orice risc să fiu mut ; doar la puținele ore de română mă scoteam cîte o vorbă ; am aflat că pe profesorul de română îl chema Alexandru C. Ionescu — dar, prin felul de a fi, era atît de departe de mine, cred că și de întreaga clasă.

Acasă, tata mă privea pieziș, dar ochii frumoși ai mamei lăcrimau. În sfîrșit după cîteva zile, tata m-a întrebat : — „Ei, cum merge ? — „Bine, cum să meargă !...”

Nu i-am reproșat nimic : faptul că-mi dăduse vînt într-o apă mare, știind că nu sînt înotător, convins totuși că voi rămîne la suprafață, putea fi o dovadă de încredere.

M-am simțit măgulit.

Un fel de mai mare peste clasă mi s-a părut a fi Bruder Antonius. Era înalt, deșirat, ciolănos, cu fața prelungă, roșcovană, întotdeauna lucioasă, cu barba rară dar cu firele lungi, lungi. Mîinile pe care le agita mai fără întrerupere erau descărnate, cu pielea ca de

foiță, zbîrcită și pătată. Urmăream frămîntarea acestor mîini, care întovărășea vorba șuierătoare a lui Antonius.

Cînd povestea despre Andreas Hofer, despre prințul Eugen sau Barbarossa, și atîția alți eroi, părăsea catedra și, prins în vîrtejul isprăvilor acestora, apuca scaunul catedrei mai-mai să-l azvirle peste capetele învățăceilor care se chirceau în bănci din pricina pericolului ce-i pîndea. Măreț dar și fioros era Bruder Antonius cînd vorbea despre faptele cavalerilor cruciați. În asemenea momente el părea și mai deșirat, barba-i răsfirată stătea parcă să zboare, ochii spălăciți și fără culoare definită se injectau, cele două bărbite, albe, de obicei scrobite, ale antereului se înmuiau; Antonius își smulgea rasa, nasturii păcăneau cu zgomot de șrapnele, apăreau o cămașă cadrilată, niște pantaloni burlan și o pereche de pantofi enormi cu semnele bătăturilor în relief. Fratele Antonius, în poziție de atac, șuiera, trăznea dușmanii, — apoi, în poziție de drepti, cu mîna dreaptă ridicată, blestema, anatemiza, hotăra mersul istoriei întru gloria germanismului „über alles in der Welt“.

Nu ținea seama de sunetul clopotului (în realitate era — o sonerie) și continua să reinvie pe marele Friederich. Urmărind fizionomia atît de variată a profesorului, cei mai mulți dintre elevi făceau impresia unor spectatori interesați de o partidă de tenis, uitînd de subiectul lecției. În sfîrșit, fratele Antonius trecea din legende la realitate; din străfundul unui buzunar făcea să se ivească o batistă roșie, adevărată basma, o trecea peste lăcăraia de pe față, își încheia la cei doi nasturi necăzuți sutana, descoperea păcănitorea și „eins-zwei, eins-zwei“, doi cite doi pe clase, — aveai n-aveai trebuință la toaletă, — apoi plimbarea, tot doi cite doi, în ritmul aceluiași, din ce în ce mai insuportabil, „eins-zwei“.

Disciplina nu lipsea pînă și în cele mai omenești nevoi.

Clasa înfățișa o lume în mic, nu numai sub raportul vîrstei aceloră din bănci. Distanțele erau bătătoare la ochi, desigur mai ales prin aspectul vestimentar — erau fii ai bogaților fabricanți, proprietari de uzine, directori ai unor societăți de construcție, cei mai mulți de ori-

gine germană și austriacă, — alături de copii ai unor meseriași, meșteșugari și chiar simpli „oameni de serviciu“ ; dar nu numai vestmintele ci și conținutul pachetelului desfăcut în pauza mare descoperea marile deosebiri.

Intr-o zi și-a făcut apariția secretarul școlii — și el un „Bruder“ —, a deschis un registru și a pronunțat câteva nume ; vădit speriați, cei strigați au format un mic front ; li s-a spus să plece acasă și să nu revină decât după ce părinții vor achita taxele restante ; au plecat rușinați, unii chiar înlăcrămați. A fost prima mea dureroasă dezamăgire. Crezusem, în naivitatea mea, că școala, toate școlile din lume sînt libere și gratuite pentru toată lumea, așa cum ar fi aerul.

Continuam să tac, dar nu a trecut mult și mi-am dat seama că mutismul nu mă va duce la mal. În realitate, trăiam prima mea dramă ; nici nu contam în clasă ; cînd unul dintre cei trei „Bruderi“ mă arăta cu degetul și-mi punea o întrebare se auzeau cîțiva : „er spricht nicht deutsch“ ; cu un gust de ușor dispreț, profesorul renunța.

Și totuși doar profesorul de română părea să-mi acorde oarecare atenție (mă însărcina să-i dau lista absențelor). Dar ce folos că pentru el ora de predare nu trecea de cincisprezece minute ; se așeza apoi la catedră, scotea dintr-o imensă servietă cărți groase și ziare, un teanc întreg, și se așeza pe scris parcă dus pe altă lume ; îl urmăream : scria, sublinia apăsător, zîmbea satisfăcut, dar citeodată se și încrunta și vorbea singur (aveam impresia că injură). Mare mi-a fost surprinderea cînd, după citva timp, am aflat că acest Constantin A. Ionescu nu era altul decât celebrul Caion, denigratorul lui Caragiale.

Incredințat că muțenia nu-mi va fi de vreun folos am început să „vorbesc“ nemțește și mai ales să ascult pe alții fără să mă sinchisesc de risul și chiar batjocura pe care le stîrnea vorbirea mea disperată. Mi-a fost de mare ajutor un pedagog — un tînăr slab și palid, de fel din Sibiu — care m-a luat sub protecția lui ; se numea Hofman ; îl conduceam în fiecare zi de la școala de pe Călărași pînă acasă ; stătea pe Cometa — astăzi Că-

derea Bastiliei —, într-o căsuță care de pe atunci stătea să cadă, dar care se menține pînă astăzi, înconjurată de blocuri; vorbeam tot drumul nemțește; el nu rîdea de neștiința mea, cum făceau alții.

Și s-a întîmplat miracolul: limba s-a dezlegat, urechile s-au desfîndat, zăvorul care păstra taina „die, der, das-ului” și a „Zusammengesetzteswort”-ului a cedat. Vorbeam nemțește! Vorbeam prost, caraghios, le dădeam prilej de rîs colegilor, dar vorbeam! Spre sfîrșitul anului am cucerit primul „Fleisszettel” — un cartonaș galben pe care-l primeau cei cu lecția bine învățată (zece asemenea cartonașe îți dădeau dreptul la o poză mai mare cu subiect moral — biblic). Grafia mea poartă și astăzi pecetea evenimentului: forma literelor ascuțită, știu să descifrez goticul, ceea ce face pe unii să mă ia drept cine știe ce învățat.

În orice caz, îmi găsisem un locșor în viață.

Multe se vor mai fi întîmplat în vremea aceasta, dar îmi amintesc de izbucnirea holerei. Lumea era înspăimîntată; școlile s-au închis; cei ce aveau moșii au părăsit orașul. Mama mi-a atîrnat de gît o punguță cu camfor ca să mă ferească de holeră.

Ce bine că nu am fost crescut cu guvernantă și nici măcar de „femeie la copii”! Eram liber să hălăduiesc pe o întinsă „stradă a copilăriei”: începea de la Podul lui Șerban Vodă, se întindea pînă la biserica Sfîntu Spiridon, Dealul Mitropoliei — apoi, în cealaltă parte, pe Cheiul Dîmboviței, pe la Morgă, pe unde trecea trenul de gunoi fluierînd strident, strada Negru Vodă, pînă-n Calea Văcărești și chiar pînă-n Vitan. Dar erau străzi pe care le iubeam și altele de care mă feream. Nu-mi plăcea să trec pe-nserat pe Calea Șerban Vodă pentru că riscam să mă întîlnesc cu cortegii mortuare încadrate de cioclii fioroși ce purtau în mîini imense facle aprinse, evitam să trec pe strada Italiană, unde fusese omorîte două bătrîne putred de bogate — Sița Manolescu și Străchineasca —, ucigașii fiind, se spunea, tinerii lor „oameni de încredere”; ziarele vorbeau de un „adevărat mister”.

A înfiorat o lume așa-zisa „Afacere Filipovici“, cum scria la ziar : o familie întreagă, de la bunic pînă la băiețelul de opt ani — zece persoane — s-a sinucis prin asfixiere — zece ligheane cu mangan, zece cadavre. Pe strada Popa Rusu, în apropierea casei unde fusese asasinată Sița Manolescu (începusem să cred în „străzi blestemate“), sinucigașii au lăsat scrisori : „Adio viață tristă, că mult am suferit ; adio viață amară, lume haină“. Cauza „funestului gest“ : mizeria, viața dezordonată a șefului familiei.

„Luvru“ nu a fost un muzeu, ci un mare magazin cu cîteva etaje, așezat în colțul Căii Victoriei cu Sărindar. Într-o dimineață s-a aflat că „arde Luvrul!“ Lumea, din toate cartierele, a alergat să vadă. Și chiar că era de văzut. Luvrul arăta ca un imens cuptor frămîntat de flăcări, iar clădirile din jur păreau ca însingurate. Acoperișul de zinc se topea și ardea cu flăcări verzui sau violete. Era frumos de departe, de pe Academiei, că mai aproape nu puteai veni din pricina jandarmilor care făcuseră cordon la bulevard.

Cîteva zile orașul a mirosit a mătase arsă.

Pretutindeni auzeai :

— A zburat, domnule !

— Nu se poate !

— Ascultă-mă ce-ți spun, a zburat Vlaicu !

— Pînă la ce înălțime ?

— A trecut de 140.

— Cît de iute ?

— O sută douăzeci pe oră.

— Mare lucru, domnule !

— Minune, nu alta !

Și nu a trecut mult și a ieșit „ediția specială“ ; s-a prăbușit avionul lui Vlaicu ; oamenilor nu le venea să creadă.

Pe ziduri s-au lipit afișe cu titlul „Cine știe unde este?“ În mijlocul afișului unul cu barbă și cu pălărie cu boruri ; dedesubt scria : „banditul Pantelimon“. Unul spunea : „Pot ei să dea cît or vrea premiu, care-i ăla să-l dea de gol pe Pantelimon?“ — „Nu-l prinde pe Pan-



telimon, să pună după el toate puterile!" — „Ba bine că nu, ăsta ajută țărani; ia de la bogați să dea la săraci“.

Peste câteva zile am citit un alt afiș: „Teatrul de vară Rașca: *Pantelimon*, dramă cu Victor Antonescu“.

O altă ediție specială: „s-a scufundat Titanicul, giganticul mărilor; s-au înecat o mie cincisute de oameni, aproape toți milionari și chiar miliardari; muzica a cântat pînă în ultima clipă; comandantul s-a sinucis.“

„Ei, vezi că poți fi miliardar și totuși să ți se umfle burta cu apă“ — își dau cu părerea unii. Italianul în haine de catifea roasă, cu pălăria a la Garibaldi îndemna papagalul „să scoată bilete“, învîrtea manivela mașinării lui și cînta noul vals al „Titanicului“.

Tata face politică, întreținîndu-se cu domnul Angelescu, fost funcționar la „Tutunuri“, unde l-a cunoscut pe Caragiale. Trăgeam cu urechea: — Să știi de la mine c-o s-avem război. — Crezi? — N-ai decît să citești la „Ultimele știri“. — Cine cu cine? — Balcanul, butoiul de pulbere al Europei. — Crezi că intrăm și noi? — Păi nici nu se poate altfel!

Domnul Angelescu știa ce spune, în puține zile a apărut o altă „ediție specială“: „Balcanii în flăcări!“ Am intrat și noi.

Tata a fost pus să păzească uzina de la Grozăvești. De câteva ori i-am adus mîncare cu sufertașul.

Dar războiul nu a durat.

Vremea trecea și cu ea anii.

La școală lucrurile se desfășurau normal, adică în ritm de „eins-zwei“. Strînsesem destule *Fleisszettel*, eram „tare“ la *Geschichte*. Se mai descoperise că aș fi fost un bun recitator și mă lăsam plîmbat prin toate clasele de categoria A pentru a spune o poezie care începea cu:

*Mein Vaterland, mein Oesterreich,  
Wie schloss ich tief in's Herz dich ein,  
Wie bin ich stolz dein Sohn zu sein.*

Dar, nici nu se putea altfel, a venit și ziua trezirii: pe lume trăiam.

Nu mă mai puteam înțelege cu băieții de vîrsta mea de la celelalte școli ; nu știam ce capitală are județul Ilfov, dar răspundeam pe loc că Innsbrukul este capitala Tirolului. Mă apropiam de intrarea în gimnaziu și auzisem vag de o Transilvanie românească, de un Mihai Viteazul. A fost o adevărată zguduire.

Evenimentele ce se rostogoleau au avut darul să mă dezmeticească de-a binelea. Gimnazist acum al secției reale, nu mi-a fost greu să observ o schimbare a atmosferei, așa spune o înăsprire a ei, în școală. Izbucnise primul război mondial și lecțiile de istorie ale lui Bruder Antonius, căruia i s-au adăugat Bruder Hypolit și Bruder Matheus erau și mai șuierătoare în proclamarea superiorității germanismului. Se tot cînta, mai apăsător, mai demonstrativ „Ich hat einen Kameraden“, și „Wer will unter die Soldaten der muss haben ein Gewehr“. Dar și pe străzi se auzea cîntecul „La arme... să cucerim ce-avem de cucerit!“ Pe garduri și ziduri s-au lipit afișe care anunțau spectacole de revistă : „Intrăm sau nu intrăm ?“ „Cu cine mergem ?“

Cinematografele, nu numai de pe strada Doamnei dar și de pe Grivița aveau în program *Jurnalul de actualități* cu „scene de război“ întîmpinate de public cu ovații sau fluierături, deși erau vizibile „ordonanțele“ prin care se interziceau orice manifestații.

Sala cinematografului Volta, se pare prima sală destinată de la început filmelor, se afla pe strada Doamnei (cartierul cinematografelor din centru), pe locul ocupat astăzi de niște prăvălii la intrarea în așa-zisele „Galerii Blanduzia“ ; avea trei categorii de locuri : stal I, în fund, cel mai scump, întrucît se spunea că de departe se vede mai bine, stalul al II-lea, în mijlocul sălii, despărțit printr-o bară învelită cu catifea roșie de stalul al III-lea, cel mai ieftin, frecventat de tineret școlar (mai mult clandestin), soldătime, golănime, care în timpul iernii pe ger se instala de la deschidere (ora 2 jumătate după-amiază) pînă la închidere. În pauze, băieți nefingriți, purtînd pe umeri tăvi, vindeau „napolitane“ sau rahat cu „apă

rece" ; pe pereți se aflau afișe cu fel de fel de sfaturi, între altele „nu mâncați semințe, că mâncați bătaie!”

În timp ce aparatul de proiecție făcea un zgomot infernal iar pe ecran aveai impresia că plouă, publicul suferea, citeodată pînă la lacrimi, sau se prăpădea de rîs — aceasta în timp ce o pianistă clorotică executa la pianul dezacordat marșuri, valsuri, polci, după cum era acțiunea filmului ; deseori, pelicula se rupea, se făcea lumină și publicul striga „kix”.

Cînd pe afișe scria „Domnișoarele sînt rugate să nu asiste” sau „Numai pentru domni și doamne” era bătaie la casă, — pentru ca la sfîrșit publicul să protesteze, simțindu-se păcălit.

## ÎN RĂZBOI

A venit și ziua cea mare ; riposta nu s-a lăsat așteptată ; în mijloc de august, Zeppelinul cel faimos și-a făcut apariția pe cerul Bucureștilor azvîrlind bombe la întîmplare.

Intunericul a pus stăpînire pe oraș. Zile în șir, orașul a fost terorizat noaptea de băzdîgania de forma unei imense țigări de foi — ziua, la orice oră, de aeroplane germane de toate tipurile. Dangătul clopotului de la Mitropolie și țipătul sinistru al vardiştilor le anunța sosirea.

Am trecut pe la școală ; am găsit-o sigilată ; un vecin mi-a spus că profesorii au fost trimiși undeva în Ialomița, ca un fel de ostateci. Mi-a părut rău, căci în ciuda prozelitismului lor, mi-au insuflat un spirit de ordine, de disciplină.

Eram acum pe deplin lămurit asupra rostului războiului : aveam de reparat străvechi nedreptăți, să eliberăm provinciile românești și o populație oprimată. Am intrat printre cercetașii din cohorta „Păstorul Bucur”, comandată de un pitoresc profesor de dincolo, Nedelcu ; tata — milițian, cum se numeau cei care prin vîrstă ieșiseră

din cadrele active ale armatei, îmbrăcat jumătate civil jumătate militar, făcea de pază, înarmat cu o pușcă lungă și veche, pe la diferite depozite.

Aveam o misiune ingrătă : odată cu apusul soarelui, înarmat cu un fluier și un baston lung de alpinist cu pălăria largă de covboi alergam din casă în casă, bătteam pe la ferestre și strigam „Stingeți luminile !” ; unii supărați, plictisiți mă puneau pe fugă ca pe o piază rea o cobe.

Mă înghesuiam pe la cinematografe, foarte frecventate nu atât pentru filmul propriu-zis cît pentru „jurnalul” care cuprindea scene de război. Nu funcționau decît trei săli : Lux (strada Doamnei), Clasic (pe bulevardul ce se numea Elisabeta), Zaharia (pe strada Lipscani) care asigurau pe spectatori cum că sînt instalate în clădiri de „beton armat” prin care nu puteau pătrunde bombele lansate de avioanele dușmane. Se aplauda armata română care trecuse Carpații și înainta în Cîmpia Transilvaniei, dar se și huiduia la apariția armatei Kaiserului.

Din păcate, bucuria nu a durat, deprimarea luîndu-locul ; se vorbea despre lupte dîrze, dar că nemții erau mai numeroși și mai bine echipați. Nu a trecut mult și am aflat că ne vom evacua și, într-adevăr, orașul fu mega ; se dăduse foc arhivelor. Și apoi a început exodul spre Moldova, nu numai pe acoperișul vagoanelor sat în trăsurii, dar și pe jos.

Luptele au început însă în jurul Bucureștilor ; bubuitul tunurilor se auzea din ce în ce mai distinct ; casele chiar în centru, începuseră să fie zguduite, ferestrelor zăngăneau, în timp ce escadrile de avioane azvîrleau bombe pe unde se nimerea. În ziua de 6 noiembrie 1916 Bucureștii au fost invadați de armate străine ; era, cum adevărat, așa cum se spune, „o zi de toamnă tristă”. Chiar în prima zi de ocupație „Guvernămîntul imperial” a început să lipească pe ziduri și uluci „ordonanțele (Verordnung)”, prin care se aducea la cunoștința populației felurite dispoziții în limba germană și în românește, în deosebi opreliști a căror nerespectare se pedepsea cu amendă sau închisoare sau cu amîndouă deodată (amenințarea a devenit un adevărat refren) ; au început și

rechizițiile, de alimente, lingerie, plăpumi, saltele, aparate Rontgen de pe la medici, ocupantul fiind interesat îndeosebi de aramă și alamă; clopotul de la Mitropolie era amenințat.

O vreme pîinea a fost mai mult mălai amestecat cu nu știu ce și a fost bine, dar pe urmă cînd rupeai codrul dădeai mai mult de paie. Și cine știe la ce s-ar fi putut ajunge, cu maestrii „Ersaturilor” și ai surogatelor!

Din păcate, spusele celor mai vîrstnici se adevăresc adeseori: o nenorocire nu vine niciodată singură; nenorocirii celei mari — o parte din țară ocupată de armate străine — i s-a adăugat iarna, o iarnă rea cum nu prea se pomenise. A început să ningă cu fulgi ce-ți mîngiau obrazii, pentru ca apoi fulgii perfizi adunați mormane să te copleșească, cu tendința de a te îngropa de viu; mormanele s-au transformat în adevărați munți de nu se mai vedea om cu om de pe un trotuar pe altul. Adevărată panică au stîrnit dispozițiile privitoare la numărătoarea populației, recensămintele fiind îndeobște hărăzite să provoace întrebări: ce rost au? ce se urmărește?

Dar populația umilită și chinuită nu trăia doar frica, explicabilă, ea știa să și disprețuiască; cînd pe la opt dimineața, mareșalul Mackensen, comandantul armatei germane, își făcea apariția pe Calea Victoriei, călare, tanțos, cu căciula împodobită cu capul de mort, însoțit de la distanță de un aghiotant, strada, ca la un semn, devenea pustie, tăcerea așternută avînd ceva de sfîrșit de lume; în spatele obloanelor și a jaluzelelor oamenii se refugiau, de silă, care poate fi mai mult decît ură.

Sînt în viață fapte și întîmplări pe care nu ți le poți explica decît mai tîrziu, cînd ele s-au consumat.

Astfel, nu am înțeles la timp ce le-a venit germanilor ocupanți (căci aliații lor nu contau), care ne dădeau să mîncăm paie, ne luau salteaua de sub noi, ne confiscau cazanele de rufe și ibricele, într-un oraș-cimitir, în care vii păreau doar cozile din fața brutăriilor, să ne ferească organizînd spectacole de teatru cu actori aduși din Germania. Cotropitorul, naiv, urmărea, prin asemenea măsuri, să „normalizeze” lucrurile.

Dar s-au înșelat, au rechiziționat Teatrul nostru Național, dar la spectacolele lor (care se pare că nu erau lipsite de valoare artistică) sălile erau pustii. Ca să mă îndrepte lucrurile, dându-și cam târziu seama de jignirea adusă sentimentului național al populației și așa îndestul de umilită, s-a dat voie și românilor să joace în teatru lor, mutându-i apoi de colo pînă colo.

## „DESCOPERIREA” TEATRULUI

Războiul adusesse schimbări în fizionomia vieții școlii; s-au desființat școli, îndeosebi cele confesionale (catolice, evanghelice ș.a.) și s-au înființat așa-zise institutute, mai mult sau mai puțin „particulare”, asociații alcătuite din profesori fără obligații de ordin militar. Am nimerit la un asemenea tip de școală, la care predau dascăli ce fuseseră pensionați mai de mult, oameni în vîrstă sau mai tineri dar suferinzi, reformați, cu fețe de fel de metehne, palizi, ofiliți înainte de vreme, unii cu știință de carte dar aproape toți plictisiți, obligați fiind să ia de la început o viață care nu le fusese prea binevoitoare.

De o paloare ce imprima distincție, dar nu-i anunț prea mulți ani înainte, îngrijit îmbrăcat (chiar elegant ținea bucata de cretă cu vârful degetelor, apărîndu-i hainele) era Constantin Damianovici, profesorul de limbă română, căruia pentru felul cum predă și cum se comporta în genere îi păstrez o bună amintire (ignorând faptul că era scriitor, apropiat al fostului său profesor Ovid Densusianu, colaborator al revistei moderniste *Vieața nouă*).

Nu pot uita că într-o zi de toamnă gălbuie și liniștită, după sfîrșitul orei în care ne vorbise frumos despre Eminescu, profesorul de română s-a adresat clasei: „Am o invitație pentru simbătă după-amiază la Teatrul Național; se joacă o comedie după care vor urma niște recitări”. Profesorul, după un moment de gîndire, mi-a

oferit biletul, mi-a zîmbit și a părăsit clasa potrivitându-și haina pe talie și strîngîndu-și nodul cravatei de o culoare stinsă dar cu atît mai elegantă. Nedumerit, am rămas cu biletul de culoare roșie în mînă, cercetîndu-l pe ambele fețe: „invitație”. Cine m-a invitat? „Misterul” aveam să-l dezleg peste ani: la propunerea lui Ion Bacalbașa, girantul Teatrului Național, se înființaseră așa-zise „matineuri pentru școlari”, urmînd ca elevilor silitori să li se distribuie de către școli un număr de bilete gratuite — „invitații”.

Și am intrat cu alți „silitori” în sala vechiului Teatru Național. Priveam ca fermecați: aur și catifea roșie, candelabrul imens care lumina feeric; o cortină cu scene din povești. S-a reprezentat *Înșir'țe mărgărite* în care apăreau Făt-Frumos, Zmeul, Ileana Cosînzeana, Păcală, Vrăjitoarea. În pauză ne priveam ca fermecați. Și după această intrare într-o lume atît de atrăgătoare prin multele ei surprize nu am mai așteptat să fiu „invitat”.

Venise o vreme cînd într-o viață abia la început, dar nelipsită de puncte de răscruce, să intervină un element menit s-o influențeze puternic — momentul „descoperirii” teatrului: se zămislise încă o viață — paralelă — un fel de joc secund. Ajunsesem să cred, pentru o vreme, că nu există pe lume lucru mai frumos, mai încîntător decît teatrul, și că realitatea e pe scenă, la teatru, nu în afara lui.

(Mai tîrziu, mult mai tîrziu, Iancovescu îmi va povesti că, aflîndu-se pe stradă cu Nottara și fiind prinși de o furtună cu bubuituri și fulgere, Nottara a observat: „Privește, Puiule, e ca la *Furtuna* de Shakespeare !)

## HAMLET

Îmi e greu să trec peste o întîmplare care, oricît îmi stîrnește astăzi un zîmbet îngăduitor, dovedea o stare de adorație, chiar de exaltare.

Astfel, m-a tulburat pînă a mă zgudui Aristide Demetriade în rolul lui Hamlet. Am fost de două ori să-l văd. După cel de-al doilea spectacol am simțit o imperioasă nevoie să-i vorbesc, să-l întreb ceva despre „a fi sau a nu fi”, nu atît pe Demetriade cît pe Hamlet. M-am postat în dreptul grilajului de pe strada Cîmpineanu pe unde știam că circulă cei din spatele decorurilor. Ploua mărunt și rece, ploaie de sfîrșit de toamnă ; în orașul crotopit domnea starea de asediu și circulația pe străzi după lăsarea întinericului era interzisă. A apărut Hamlet, neînsoțit, cu gulerul raglanului ridicat, cu pălăria moale de fetru trasă pe ochi. A trecut pe lîngă mine și am simțit inima zvîcnind ; parcă am bîlbîit ceva, nu mai știu, dar el nu și-a dat seama și a trecut mai departe. Încat de emoție, m-am hotărît să-l urmăresc, în nădejdea că voi prinde curajul care mă părăsise ; Hamlet s-a urcat în tramvai la „Carpați”, în stația din colțul bulevardului cu Academiei — tramvai fără remorcă, în care s-a înghesuit o lume mohorîtă și grăbită să ajungă acasă. Îmi venea să strig : „Oamenilor, faceți loc lui Hamlet, prințul Danemarcei !” — dar iarăși mi-a lipsit curajul.

Am coborît la „Rond”, unde tramvaiul o lua spre Antrepozite. Hamlet a prins să urce cu pași mărunți o stradă în pantă accentuată (nu mai fusesem pe această stradă interminabilă) ; a descuiat o poartă, a urcat cîteva trepte, o fereastră s-a luminat ; m-am aflat în situația de a amîna dialogul cu nefericitul prinț ; în beznă am descifrat tăblița indicatoare : strada Arionoaiiei 47.

## NAE BASARABEANU

Evacuarea militărească — brutală — a Teatrului Național a întîmpinat rezistența unui om — a lui Nae Basarabeanu, bibliotecarul teatrului. El a prins cu o pioneză un bilet pe ușa camerei sale aproape de podul clădirii pe care a scris „Verboten” și s-a baricadat.



Ocupanții, crezînd că au de a face cu un bătrîn „puțin cam așa” l-au lăsat, mai ales că odaia de la cucurigu nu le stătea în drum. Și picior de dușman nu a călcat locul în care Basarabeanu adăpostise din proprie inițiativă relicve ale teatrului românesc.

Am ținut să-i cunosc comoara. Aflasem de la inten-  
dentul teatrului, care-și mai păstra odăița de la subsol,  
că Nae Basarabeanu nu iese decît dimineața să-și cum-  
pere pîinea. M-am așezat la o coadă lungă, de la Cișmi-  
giu pînă-n Brezoianu. I-am cîștigat pare-se încrederea ;  
m-a invitat cu el. Emoționat, după ce bătrînul a mînuit  
un lanț întreg de chei de felurite forme, am pătruns în  
sanctuar. Priveliștea merita emoția : dulapuri pline de  
cartoane burdușite cu cărți, pe pereți ciudate tablouri.  
Mi-a făcut un semn care semnifica o invitație. Am în-  
ceput cu tablourile : sub sticlă se aflau, după cum indica  
inscripția, flori presate de la mormîntul Doamnei cu  
camelii de la cimitirul Père Lachaise din Paris ; o șuviță  
de păr aparținînd Matildei Pascaly ; o buclă din părul  
lui Grigore Manolescu, cercei, diademe, peruci, farduri  
aparținînd celebrităților scenelor, bilete de intrare la  
teatru, pariziene și londoneze, bilete de omnibuz, tram-  
vai, metrou din cîteva țări europene, pe care le vizi-  
tase nenea Nae — apoi tablouri cu indicația : „cele mai  
frumoase artiste românce și străine”, „artiste și cîntă-  
rețe de care au fost îndrăgostiți împărați, regi, prinți”,  
„primii Hamleți din lume”, și altele, și altele de acest  
soi.

L-am privit mai îndeaproape pe nenea Basarabeanu  
care, între timp, se așezase la o măsuță să-și taie mă-  
runt pîinea, pentru el și pentru păsărelele de sub strea-  
șină. La început mi s-a părut că are capul lui Voltaire,  
dar repede mi-am schimbat părerea : era bătrînul din  
*Coppelia*. S-a arătat dispus nu numai să mă lase să ci-  
tesc în „bibliotecă”, dar să-mi și împrumute cărți. Și  
am citit zeci și zeci de manuscrise și tipărituri adunate  
prin osîrdia și sacrificiile lui.

Vizitele mele s-au înmulțit și nenea Nae mă întîm-  
pina cu salutul destinat celor pe care, se pare, îi sim-  
patiza : „ceau, ceau !”

„Ceau-ceau!” — nene Nae. \*

Funcționînd, dacă se poate spune astfel, în clandestinitate, biblioteca era foarte puțin vizitată.

Dar într-o zi a apărut un domn înalt, tînăr, blond-argintiu. Ceea ce m-a izbit de la început a fost faptul că hainele-i cam ponosite, necălcate, nu se potriveau defel cu pălăria „melon” pe care o purta, și nici cu gulerul scrobit, înalt pînă la bărbie. Nenea Nae l-a primit cu un surîs binevoitor ; domnul i-a șoptit ceva ; am înțeles că noul vizitator nu era chiar nou și că el căuta o piesă pe care ar fi vrut s-o traducă ; s-a așezat într-un colț tot cercetînd originalul pe care-l transpunea în românește. Privirile ni se întîlneau ; am aflat că domnul cu melon era un scriitor de care auzisem, pe care îl citisem chiar : Liviu Rebreanu.

Intrînd în vorbă, împrumutîndu-i o ascuțitoare pentru creion, noua mea cunoștință m-a invitat să „vin cînd vreau” la „Amicii Orbilor” (acesta era un teatru de vară pe strada Academiei, unde se jucau reviste de actualitate). Am răspuns chiar în seara aceea invitației : mi-am dat seama că domnul Liviu Rebreanu era acolo un fel de „mai mare peste controlori”.

Într-o dimineață de început de iulie 1918, vin la bibliotecă și-l găsesc pe Nae Basarabeanu țopăind în-

---

\* Nae Basarabeanu, de fel din Craiova, era fiul unui bărbier. Atras de teatru, a intrat în trupa lui Teodor Teodorini, unul dintre fondatorii teatrului oltean, unde nu prea s-a distins. Năzuind să-și încerce norocul la București a izbutit să fie primit, în 1877, ca elev în Teatrul Național din Capitală. Dîr aici nu a avut parte decît de roluri de cîte două vorbe, ajungînd să se specializeze în apariții de călăi, ce abundau în vechile melodrame. Convins că nu face de actor, a avut ideea salutară de a strînge textele pieselor pe care de obicei le lepădau regizorii după ce „seria” spectacolelor (care rar treceau de două-trei reprezentații) se termina. După un timp, cînd era vorba să se reia piesa, Basarabeanu se prezenta prompt cu textul-manuscris (nu se introdusese mașina de scris) și regizorul se arăta mulțumit. Moștenind o sumă de nimica Basarabeanu a cumpărat două dulapuri în care și-a instalat textele manuscrite și cele tipărite. A fost începutul Bibliotecii Teatrului Național.

tr-un picior (vai cum mai semăna cu bătrînul din *Copelia* !):

— S-au dus ! — mă întîmpină el.

— Cine, nene Nae ?

— Nemții ! Nu mai e picior de neamț în teatru !

Într-adevăr, ansamblul german părăsise Teatrul Național.

Dar plecaseră definitiv ? Puteau românii să-și reia locul ?

Da, plecaseră definitiv. Și-au dat seama, probabil, că nu aveau pentru cine să joace — sau părăsirea clădirii avea motive strategice, într-o perioadă cînd lumea aștepta să se întîmple ceva ? Vestea s-a răspîndit repede și mulțimea a socotit întîmplarea ca un semn bun.

Și „semn bun” a fost. Ordonanțele, amenințînd cu închisoarea sau amenda, sau chiar cu amîndouă deodată, nu mai înfricoșau. După capitularea Austro-Ungariei, tricolorul a început să filfiie din nou în țara încă ocupată.

În grădina Episcopiei (astăzi a Ateneului) fanfara cînta, am spune neconvinsă, „Wacht am Rhein” și „Deutschland über alles”, dar de pe aleea paralelă se auzeau „La arme !” și „Deșteaptă-te române !”.

## STUDENT

Satisfăcînd dorința tatălui meu (care ar fi vrut să-mi transmită reprezentanțele sale comerciale), am devenit student al Academiei de înalte studii comerciale și industriale (ASEUL de astăzi).

Neavînd încă un sediu propriu (măreța clădire ce domina Piața Romană fiind în curs de construcție), Academia era chiriașă într-un imens edificiu din Piața Palatului, întins pe trei străzi — Calea Victoriei, străzile C. A. Rosetti și Franklin — ce mai adăpostea, între multe altele, un cinematograf, transformat în teatru de întrepridul Iancovescu, aristocratul Jokei-Club, imensa

cafenea „High-Life“; avea însă Academia mai multe „sucursale“, printre care și amfiteatrul Bibliotecii Centrale Universitare de astăzi.

Nu era ceea ce năzuisem, dar nu a trecut mult și am început să fiu din ce în ce mai atras de felul cum unii eminente profesori, reputați oameni de știință predau materii oarecum aride: Andrei Rădulescu, Ion Răducanu, I. N. Angelescu, Stanilas Cihoski, Vasile Stoicovici, Victor Slăvescu, Virgil Madgearu; izbutisem chiar să-mi atrag simpatia profesorului de Istoria doctrinelor politice, Gheorghe Tașcă, acesta mirat de știința mea puțin comună în materie: — „Dumneata ai citit cumva *Capitalul* lui Marx?“ — „Nu chiar, dar l-am citit pe Carlo Caffiero, despre *Capitalul* lui Marx (cum-părasem broșura de la Librăria Socialistă de pe Sfintu Ionică unde mă abăteam din când în când).

Toate ar fi mers binișor dacă, între timp, agitațiile studentești nu ar fi luat amploare. Desigur că studenții, întocmai altor pătri exploatate, aveau motive să fie nemulțumiți — numai că de nemulțumirea studenților profitau politicienii neonești, care au deviat îndreptățile motive de agitație ale tineretului pe un drum cu totul greșit, generat de periculoase diversiuni, așa cum, din nefericire, se va dovedi.

Dar așa-zisa „generație de la 1922“, din ce în ce mai agresivă, obținuse „succese“ nu numai la Academia economică, unde se distingea un grup de tineri macedoneni ușor de manevrat ci și, de necrezut, la Medicină. Și zile la rând am participat, ca să spun așa, în amfiteatrul „Fundației“, adică al Bibliotecii universitare, la adevărate bătăi între colegi; într-o totală beznă, se loveau tinerii; am căpătat cîțiva pumni de la nu știu cine, am dat și eu cîțiva pumni nu știu cui; cînd am auzit că se condamnă Tratatul de la Versailles și altele ce consfințiseră înfăptuirea României Mari nu am mai înțeles nimic (desigur că cea mai mare parte a studenților trece prin aceeași stare de spirit, dar „puținii“ se arătau cei mai gălăgioși). Am dat mai rar pe la Academia economică, apăsător de sentimentul devastator al „timpului pierdut“. M-a bătut un moment gîndul să intru voluntar în armată, adică înainte de termen, pen-

tru a mă alege cel puțin cu „serviciul militar satisfăcut”, dar mi s-au cerut atâtea documente și am fost supus la atâtea interogatorii în legătură cu motivele care mă îndemneau la acest pas, încît am renunțat, așteptîndu-mi cuminte rîndul.

Mi-am găsit totuși un „adăpost” (provizoriu desigur) la Facultatea de Litere și Filozofie, care recent se mutase în localul din Edgar Quinet; audient și atîta tot; cînd și cînd, mai ales în preajma examenelor, treceam pe la Academia de înalte studii...

## LA „RAMPA”

Cișmigiul e splendid chiar cînd e trist; ploua mă-runt, îndesat, fără pauză, fără sfîrșit, ploaie de toamnă. Într-un loc mai ferit, deschid *Rampa* (cotidianul de teatru și literatură, fondat încă din 1911 de către A. Davila și N. D. Cocea). Mi-a atras atenția un anunț destul de întins: *Rampa* căuta, și încă de urgență, doi reporteri tineri, „la curent cu viața literară și teatrală”. Ca fulgerat mi s-a părut că aș îndeplini, măcar în parte, condițiile — și, cu pași hotărîți, am ieșit prin cea mai apropiată poartă îndreptîndu-mă pe Sărindar, unde era redacția ziarului, încadrată în „palatul” ziarului *Advăzărul*.

O încăpere în care nu se vedea om cu om, din pricina fumului gros; am distins pe un domn cu ochelari în dreptul unui birou cu oblon; vreo doi-trei stăteau tolăniți pe scaune, cumpănind tocurile, desigur în așteptarea inspirației. Am constatat că habar nu aveau de anunțul ce mă adusese la ei. Cel de la biroul mai arătos, probabil în dorința de a scăpa mai repede de mine, căci era sigur că le picasem, cum se spune, ca un ciine într-un joc de popice — mi-a spus să trec miine (de unde avusesem naivitatea să cred, după cum era redactat anunțul, că treaba era urgentă). Și am venit și a doua, și a treia, și a patra zi, și aș fi venit, de necazul

lor, la nesfârșit ; dar, exasperați probabil de problema ce li se crease — „ăla cu anunțul” — care-i deranja zi de zi de la lucru, au pus la cale un „complot” ; cred că de-abia așteptau să reapar ; și cînd am apărut, unul dintre ei, făcînd semn celorlalți (ia să vedeți ce repede scăpăm noi de pisălogul ăsta !) s-a îndreptat cu pași apăsători spre mine : „Mi se pare că mătăluță ții neapărat să te faci ziarist, să publici ; ce idee, cînd sînt atîtea alte meserii mai interesante — dar fie ; oricum, pentru asta trebuie să dai un examen ; știi care e subiectul ? Să iei un interviu profesorului Iorga. Să te vedem !

După atîtea amînări, promisem, în sfîrșit, un fel de răspuns ; tot era ceva (mai tîrziu aveam să aflu că picasem la *Rampa* într-un moment cînd se dădea o „luptă între generații” ; vîrstnicii erau convinși că lucrurile mergeau destul de bine, tinerii, în frunte cu primul redactor nou venit, Scarlat Froda, credeau că redacția trebuia înprospătată (anunțul se dăduse fără asentimentul „bătrînilor”).

## SPRE VĂLENII DE MUNTE

Din cartea de telefon am aflat adresa profesorului N. Iorga : șoseaua Bonaparte 5 ; o fetișcană care mi-a deschis ușa m-a informat că „domnul profesor e la Văleni”, că „nu vine înainte de o săptămînă”.

Nu era timp de pierdut ; m-am repezit acasă să-i cer mamei bani de drum ; biata mama nu știa ce s-a întîmplat, dar m-a văzut prea hotărît ca să mă poată refuza.

De la Ploiești spre Vălenii de Munte circula un tren pe o linie îngustă ; pe cît mă grăbeam, pe atît nu se grăbea trenulețul, care oprea la stații cu denumiri e-adevărat pitorești : Blăjeni, Scăieni, Lipănești... Și din ce în ce, mirosul țuicii devenea mai stăruitor.

Cobor grăbit și întreb pe primul ce-mi iese în cale unde locuiește domnul profesor Iorga : „La ora asta

dumnealui trebuie să fie la școală". „Școala de misiunare"; urc niște trepte, în vestibul, pe o masă rotundă stil „Biedermeier", se aflau, în afara unei lămpi cu un glob albastru, o umbrelă și o pălărie cu boruri mari, tot accesorii, ca să zic așa, cunoscute; dintr-o odaie se auzea o voce vibrantă, sonoră, cu simpaticul „r" tot atât de cunoscut; profesorul le vorbea elevelor despre Mircea cel Bătrîn.

Nu am așteptat prea mult; ușa clasei s-a deschis; a apărut silueta impunătoare a Profesorului; a dat cu ochii de mine — ochi pătrunzători, strălucind ca diamantul, pe care nu-i poți uita și mi-a zîmbit încurajator (cel puțin așa mi s-a părut). I-am spus scopul vizitei. Mi-a răspuns: „Ei, acum vrei să mă pui în vitrină!" — și m-a luat de umeri plimbându-mă prin tot Vălenii, arătându-mi cam tot ce era de văzut (era plimbarea pe care o făcea zilnic după orele de curs); m-a invitat la masă, m-a lăsat să mă odihnesc pînă la ora trenului de seară.

În noaptea aceea am scris, nefolosind vreo însemnare, despre *Vizita la Văleni*.

## DEBUT GREU

Reapariția mea, a doua zi, la *Rampa* a provocat consternare și enervare: „Iar dumneata!"; „Nu ne lași în pace, domnule!"; „Credeam că ne-ai iertat!"

„Am adus interviul!" — am proclamat, tot trecînd sulul de hîrtie dintr-o mîină într-alta.

Revoltat peste măsură, un ins (aveam să-mi dau seama mai tîrziu că e un băiat de treabă, dar își păzea și el scaunul, nu cumva să i-l tragă careva) și-a lăsat lucrul baltă și a venit spre mine, interogîndu-mă pe un ton justițiar:

— Cui spui că i-ai luat un interviu?

— Profesorului Iorga.

— Și profesorul a stat de vorbă cu tine (tutuiala aceasta m-a supărat mai mult decât orice).

— Uite că a stat!

— Fuși, domnule de aici!

M-am pomenit plîngînd și un moment am avut intenția să-i dau un pumn în burtă acestui dușman apărut peste noapte și s-o iau la fugă. Dar s-a deschis o ușă, a apărut Scarlat Froda (mă cunoștea, l-am avut profesor la liceu, la materia ce se numea „instrucție civică drept, economie politică”; și a întrebat ce s-a întîmplat; mi-a luat paginile, a început să le parcurgă, a cerut un creion și s-a așezat la un birou liber; i-am urmărit fizionomia; nu părea a-mi fi potrivnică; a șters ceva, a pus o virgulă, un „de la capăt”, a adăugat un subtitlu și, după un moment de gîndire a scris în capul primei pagini: *Domnul profesor N. Iorga vorbește „Rampei”*; după un alt moment de gîndire mi-a șters semnătura (la care țineam atît de mult) înlocuind-o cu inițiale. Spre stupefacția celor din jur, care urmăreau scena, a înmînat paginile domnului de la biroul cu oblon — secretarul de redacție: „Să vedem ce-o mai ieși!” — „Ce-o să iasă altceva decât o dezmințire!” — a observat omul meu, ce nu-și revenise încă în fire.

Și Profesorul Iorga a vorbit *Rampeii* în numărul din 25 septembrie 1924.

Au trecut una, două, trei zile — și nu numai că așteptata, de către unii, dezmințire nu a venit, dar în a patra zi cea mai mare parte a interviului a fost reprodusă în *Neamul românesc*, ziar condus de Profesorul Iorga.

Mi se deschisese o ușită prin care, cel mult, mă puteam strecura. Mi-a fost dat repede să întîmpin și primul refuz; prezentîndu-mă, în vederea unui interviu profesorului Ovid Densusianu, eminentul învățat mi-a spus că nu dorește să aibă de-a face cu ziarul care m-a trimis (pierdusem din vedere faptul că profesorul Ovid Densusianu nu se avea deloc bine cu profesorul Nicolae Iorga).

Și am făcut și prima gafă: m-a luat gura pe dinaintea și l-am întrebat pe profesorul Al. Tzigara Samurcaș, în vremea aceea director al bibliotecii Fundației, dacă



adevărat că e fiul regelui Carol I (lucrul era de notorietate publică) ; a tăgăduit și a doua zi i-a spus, făcînd haz, lui Victor Eftimiu : „Auzi, mă Victore, a venit ieri la mine un ziarist, un băiețuș, care m-a întrebat dacă e adevărat că sînt băiatul regelui...”.

Aceștia au fost primii pași pe un drum ce nu se înfățișa defel neted. Mi l-am ales, l-am dorit, m-a fascinat și nu am voie să mă plîng.



## II. DINTR-O GALERIE DE PORTETE



## ALEXANDRU DAVILA

### UN CONDAMNAT

1. Printre primii cu care am ținut să stau de vorbă în calitate mea cea nouă a fost Alexandru Davila (știam cîte ceva despre el, despre familia lui pe care eram înclinat s-o cred damnată, demnă de preocupările unui romancier. \*

Scarlat Froda a fost de acord, ba chiar m-a încurajat: „Vezi poate că-l împaci (ignoram că ar fi existat vreo neînțelegere); și la privirea mea nedumerită: „Nu știu cine i-a rătăcit un manuscris, i-a mai schimbat și un cuvînt; împacă-l, să-și reia colaborarea; ia să te văd!”

Încărcat cu delicata misiune (aproape că uitasem de interviu) am pornit-o spre Ateneu, pe unde știam că se află strada Franklin; la numărul 7, m-am oprit să răsuflu adînc și apoi am alergat trei etaje (deși ascensorul funcționa). Pe o ușă, o plăcuță de metal galben: A. Davila, publicist — plăcuță menită, cum îmi va fi dat să constat, să-și schimbe des locul.

După o apăsare mai întii timidă, apoi mai curajoasă (fie ce-o fi!) a butonului soneriei ușă s-a deschis și mi-a apărut, cu totul și cu totul neașteptat, un omuleț zîmbitor; l-am recunoscut deîndată: era Vasile Ro-

---

\* Cu nouă ani în urmă, în 1915, Alexandru Davila, director general al teatrelor, fusese victima unui atentat: în timp ce dormea, un dezechilibrat mental, servitorul său, i-a înfipt în timplă un cuțit de vînătoare, producîndu-i o rană adîncă; găsit în stare de comă, a fost transportat la spitalul Colțea; șansele de scăpare (anunțau ziarele) erau excluse; au procedat la intervenții doctorii Toma Ionescu și Mantil.

mano actor la Național, specializat în roluri de servitori, feciori, lachei de casă mare etc.

I-am spus de cine sînt trimis ; mi-a răspuns : „Stăpînul e ocupat, dar cred că te va primi ; să ne ierți că e puțină zăpăceală, d-abia ne-am mutat, am stat pe Transilvaniei la numărul 17, aproape de Popa-Tatu, dar Stăpînului nu i-a priit“.

Și, într-adevăr, stăpînul m-a primit. \*

Priveliște de neuitat : cameră mare cu vedere spre stradă (bazinul Lido nu exista), dominată de un fotoliu imens, ce se sfîrșea cu o pernă imensă ; în fotoliu, un om aproape pleșuv, cu ochelari negri enormi pe un nas proeminent ; în fața fotoliului, un pupitru, un fel de strană, încărcat de cărți deschise ; în stînga fotoliului, așezată pe o ramă trepied, fotografia lui Caragiale cu dedicație ; în dreapta, fotografia principesei Maria, și ea cu dedicație ; omul dicta și își îndrepta privirea, destul de des, spre un ceas și un barometru atîrnat pe un perete de culoare verde (s-ar fi spus că-și măsura viața după aceste două indicatoare).

Davila dicta unui tînăr așezat la o măsută alăturată (vorbea gros și de abia înțelegeam cite un cuvînt). Apariția mea nu a întrerupt dictatul, cel din fotoliu consultînd, din cînd în cînd, cu gesturi descompuse ale

---

\* Se născuse la 12 februarie 1862, fiu al generalului doctor Carol Davila, chemat din Franța pentru a organiza învățămîntul medical românesc — și al Anei născută Racoviță-Golescu, soră a celor patru frați Golești ; în 1874 a fost trimis la Paris, elev al Liceului St. Louis ; în 1877 s-a oferit voluntar în război ; în 1879 și-a luat la Paris bacalaureatul în Litere ; în 1881 a funcționat ca atașat la Legațiile din Roma și Bruxelles ; după moartea tatălui, 1884, a colaborat la ziarele *Epoca și Indépendance Roumaine* (se împrieteniise la Paris cu Take Ionescu, V. G. Morțun, N. Filipescu) ; în 1902 a avut premiera la *Vlaicu Vodă* ; în 1904 i s-a reprezentat în grădina Palatului Cîroceni pantomima *Domnița din vis* ; în 1905 a fost numit director general al teatrelor, post din care a fost scos la cererea primului ministru D. A. Sturdza, care, în caz contrar amenința cu demisia guvernului ; în 1909 a înființat Compania de teatru „A. Davila” ; ani de zile a fost obiectul unor campanii violente, îndeosebi în legătură cu paternitatea lui *Vlaicu Vodă* ; în 1915 a fost victima unui atentat de pe urma căruia a paralizat, păstrîndu-și însă intactă vioiciunea spiritului.

miinii drepte (singura ce părea că o putea folosi) un foliant sau o carte. În sfârșit, și-a întrerupt acel ciudat dictat aruncându-mi o privire mirată.

I-am expus rostul vizitei (auzul se pare că funcționa).

Vădit supărat, Davila m-a întrerupt pe un ton înalt, ascuțit, cu gesturi dezarticulate. Romano actorul mi-a tălmăcit: „Stăpînul e supărat pe *Rampa* pentru că-i rătăcește manuscritele și-și permite să-l cenzureze; în acest timp tînărul căruia i se dicta mi-a făcut niște semne care ar fi vrut să semnifice: „Fii liniștit, că-i trece!” (în aceste momente, cînd se părea că pentru mine partida era pierdută, și-a făcut apariția un zdrăhon de femeie de doi metri purtînd o tăviță pe care se aflau o farfurioară cu dulceață de nuci și un pahar cu apă.

Romano mi-a șoptit: „E menajera, doar ea e în stare să-l ia în brațe pe Stăpîn, să-l spele, să-l culce; ia dulceața, că e bună”.

Situația în care mă aflam nu-mi era deloc comodă; dîndu-mi seama că orice discuție ar fi fost de prisos în acele momente, am avut ideea fericită de a-mi împreuna miinile a rugăciune îndreptîndu-le spre Stăpîn; acesta s-a înduișat, a început să rîdă — un rîs gros, în trepte, cu totul aparte —, mi-a întins cu greu o mîră de împăcare, ceea ce a avut darul să însenineze atmosfera (secretarul mi-a făcut semn: „Vezi că am avut dreptate?”) Pacea a fost însă legată de unele condiții pe care trebuia să și le ia *Rampa*; și Davila a dictat secretarului condițiile împăcării: nimeni nu silește *Rampa* să publice articolele mele, dar nimeni nu o îndreptățește să le modifice deoarece sînt iscălite.

Mi s-au încredințat condițiile reluării colaborării, Davila mi-a întins mîna și mi-a oferit un bloc-notes; primind acest dar mi-am amintit de ce-mi povestise un actor bătrîn: cînd conducea repetițiile la vestita sa „Companie dramatică”, nenea Alecu îi mai înjura uneori între dinți, le mai scăpa cîte o palmă în goana energicilor, pentru ca la prima pauză să ofere „victimelor” fie o cravată scumpă, fie niște butoni de manșete, un lăncșor de ceas, sau să le promită un rol nou.

Desigur că din pricina emoției am făcut gafa de a-l întreba cînd îl găsesc acasă; Davila mi-a răspuns și

Romano m-a lămurit : „Stăpînul spune că e de opt ani  
tot acasă”.

2. Deși într-un fel „victorios”, eram ca năuc. Simțeam  
nevoia să fiu singur ; toamna venise repede și băncile  
din parcul Ateneului erau neocupate. Mi-am luat capul  
în mîini, preocupat să readuc în amintire un trecut  
Așadar, acesta este Alexandru Davila despre care m-  
se spusese că lua parte la curse automobilistice în țară  
și peste hotare, că putea fi văzut în fiecare dimineață  
pe un cal superb, străbătînd „aleea călăreților” de la  
Șosea, că juca tenis la Clubul britanic, că era un pasio-  
nat vînător, că frecventa saloanele la modă purtînd  
fracul impecabil, ca pe o haină de fiecare zi, că venind  
la direcția Teatrului Național (adus de ministrul Take  
Ionescu, fostul său coleg de bancă de la liceul Saint  
Louis din Paris) a îndrăznit să răstoarne lucruri ce pă-  
reau definitive (în ziua cînd a cutezat să-i „arate” ma-  
relui Nottara, care în persoana sa întrupa Teatrul româ-  
nesc, cum „să joace”, mulți au avut impresia că s-a  
produs un cutremur), — a rămas indiferent față de ame-  
nințarea cu „greva societărilor”, a sfidat „campanii de  
presă”, a înfruntat, cu un simplu baston în mînă, postul  
de unul singur la intrarea teatrului, mulțimea de huli-  
gani cărora nu le plăcea o anumită piesă pe care erau  
incapabili s-o înțeleagă ; declarat „inamic public”, a  
respins sfatul prefectului de poliție de „a se ascunde”  
viața fiindu-i în pericol.

Și toate acestea și atîtea altele au culminat cu mîr-  
șăvia în legătură cu acuzația de plagiat al lui *Vlaicu  
Vodă*.

Cutremurat, am căutat să-mi închipui ce gîndește  
ce crede acest paralytic cu memoria și vioiciunea spiri-  
tului neatînse, cînd era nevoit să apeleze la acea „me-  
najeră” zdrăhon pentru a putea părăsi fotoliul de con-  
damnat la imobilizare pe viață ; îmi dădeam seama cît  
de sfișietoare era lupta pe care o dădea pentru a-și men-  
ține vie activitatea intelectuală.

Cu slabele mele puteri aș fi dorit să fiu de folos  
acestui mare nedreptățit ; încă nu știam cum, și ceea  
ce mă întrista era faptul că nu-i înțelegeam vorba.



L-am vizitat în ziua următoare ; nu era nici Romano [pe lângă actor, el mai era de ani de zile și casier de bilete în Gara de Nord], nu era nici secretarul, elev la Conservator ; menajera trebuia prin bucătărie.

Davila mi-a dictat un articol — *Regisoratul* — (a apărut în numărul din 18 octombrie 1924 al *Rampeii*) ; încet, încet am început să-i înțeleg vorba.

Într-o pauză mi-a putut satisface curiozitatea, descifrînd dedicația de pe fotografia lui Caragiale : „Cu cele mai călduroase complimente bravilor cu care începi lupta. Nu vă mai urez succes. Sînt sigur că mergeți drept la el. Să trăiți toți sănătoși și veseli. Dumnezeu cu voi înainte”. (Din exilul său Caragiale saluta înființarea, în 1909, a celebrei Companii Davila.)

Pe o fotografie a prințesei Maria scria : „En souvenir de nos peines et de nos succès.”

Se știe că sînt scriitori care, de-a lungul vieții, lucrează la una din opere cu năzuința de a o duce, pe cît se poate, la perfecțiune. Așa s-a întîmplat cu Davila și cu *Vlaicu Vodă*. S-ar putea spune că „îmbunătățirea” a început chiar după prima lectură a piesei în casa lui Petrache Grădișteanu din strada Dionisie, cînd Iacob Negruzzi și D. C. Ollănescu, aflați printre ascultători, au opinat pentru unele modificări privitoare la felul de comportament al personajului Mircea Basarab. Autorul a ținut seama de părerile exprimate aducînd unele schimbări, după cum, în preajma începerii repetițiilor va ține seama și de opiniile regizorului Paul Gusty în legătură cu construcția piesei (lucrul mi-a fost relatat de către marele regizor, amic al lui Davila, care-și amintea cît de mirați au fost protagoniștii cînd a doua zi, nu mai tîrziu, Davila a prezentat un act aproape nou, scris în aceeași tonalitate ca restul piesei) \* ; Aristide Deme-triade, cel de-al doilea interpret al lui Vlaicu, după

---

\* *Vlaicu Vodă* a fost concepută ca prima piesă dintr-o trilogie despre Mircea Vodă ; a doua piesă ar fi fost intitulată *Dan Vodă* (fratele mai mare al lui Mircea) ; a treia s-ar fi numit *Mircea Vodă* ; proiectase, între altele, o piesă despre Ștefan cel Mare adunase un interesant material documentar din Biblioteca Vaticanului, în vremea cînd funcționa la Legația din Roma.

Nottara, își amintea că la reluarea piesei, în 1907, Davila a scris, „chiar în preziua reprezentației”, tirada din actul al cincilea în care este vorba de chinurile și de durerile domnitorului.”

Venind, în 1924, la direcția Teatrului Național, scriitorul Corneliu Moldovanu s-a arătat deosebit de binevoitor, arătând sollicitudine față de Alexandru Davila, pe care l-a anunțat că intenționează să deschidă stagiunea 1925—1926 cu *Vlaicu Vodă*.

Înștiințarea l-a măgulit dar l-a și tulburat; de mai multă vreme el „cocea” să dea o nouă înfățișare, chiar structurală, personajului Mircea, care părea a fi „buba” piesei; în mare parte îl „lucrase”, în orele lui din ce în ce mai prelungite de singurătate, dar lucrul se cuvenea să fie trecut pe hîrtie. Și tocmai în aceste momente se produsese o defecțiune în organizarea atît de șubredă a vieții sale: secretarul și-a dat demisia; absolvind Conservatorul, tînărul și-a simțit aripile în stare să zboare mai departe, pînă la Paris, și cumsecadele George Atanasiu a plecat (în arhivă se află un fel de atestat — dovadă de prețuire din partea lui Charles Dullin, cunoscutul regizor francez, dar, revenind în țară, și-a dat seama că-și pierduse ani ce nu mai puteau fi recuperați.

În casă lăcerea era însoțită de murmurul, ca de rugăciune, al Stăpînului ce rostea desigur versuri care ar fi dorit să iasă la viață; în pauze mă privea semnificativ; nu se putea rezista; i-am arătat hîrtia și am ridicat stiloul, semn că putea începe. S-a grăbit să-i trimită directorului Moldovanu cîteva rînduri: „Fac importante corecturi la *Vlaicu Vodă*, rog să mi se trimită volumul din biblioteca teatrului pentru a face îndreptări conforme cu corectările”.

---

\* Își amintea Paul Gasty: „La început *Vlaicu Vodă* a fost pusă în scenă de Nottara, dar, într-o zi, Davila mi-a dat-o mie s-o pun în scenă; am găsit că are lungimi; Davila a aflat părerea mea și mi-a spus: «Taie tu, scurtează tu». «— Nu, ia-o dumneata acasă.» Într-o singură noapte a refăcut aproape în întregime actul al cincilea. S-ar fi băgat de seamă dacă o mină, un gînd străin s-ar fi amestecat.” În altă ordine de idei: „Nu e adevărat că n-a mai scris nimic bun; mi-a citit un act foarte bun din *Sutașul troian*.”

Și a început o nouă „remaniere” a personajului Mircea Basarab, care trebuia „limpezit”: după ce încerca să-l omoare pe domnitor, nimerind însă în locu-i pe credinciosul Gruie, era trimis în temniță; Vlaicu prevedea că poporul îl va blestema, binecuvîntîndu-l însă pe Gruie, — situație ce nu se potrivea de fel cu imaginea domnitorului învingător al lui Baiazid, cuceritor al pămînturilor dintre Dunăre și Mare, cel preamărit de Eminescu. În noua versiune sfîrșitul era mai acceptabil: Vlaicu îl iartă pe Mircea, care promite ca prin fapte de vitejie să-și răscumpere păcatul. S-a renunțat și la unele pasagii ce păreau că țin în loc acțiunea, s-au accentuat altele; Davila a dictat aproape o sută de versuri noi.

Munca nu-mi era ușoară, pauzele se impuneau, prilej de a-mi lămuri unele lucruri: da, întocmai mai tuturor dramelor istorice valoroase apărute de-a lungul timpului în dramaturgia universală — lucrări ce nu sînt doar simple reconstituiri istorice —, și *Vlaicu Vodă* se referea, într-o măsură, la oameni și întîmplări din vremea cînd piesa a fost scrisă; între altele, la „construcția” personajului central, Vlaicu, Davila mi-a spus că a folosit unele trăsături de caracter ale regelui Carol I. (Vlaicu nu e doar păstrător al datinei, ci și un diplomat.) Strădania mai de seamă a autorului a fost de a transfigura omenescul sentiment patriotic pe planul înalt al artei; nu era incredințat că a izbutit pe deplin — de aici lanțul versiunilor cărora le-a pus capăt doar sfîrșitul vieții. (Pompiliu Eliade spunea că Davila „a salvat” patriotismul în teatru.)

L-am întrebat de ce nu a dat în judecată pe calomniatori, pe cei ce l-au învinuit de furt literar; după ce s-a gîndit cîteva clipe: de cînd mă știu am fost birfit, hulit, calomniat de cine vrei și nu vrei; ar fi însemnat să mă tot țin de judecăți; arareori am răspuns; m-am mulțumit să-mi văd de treabă; nici nu mi-am putut permite luxul de a-l imita pe iubitul meu Caragiale, care a cheltuit 15 000 de lei cu judecăți care nu au dus la nimic.

În seara de 20 august 1925 s-a deschis stagiunea Teatrului Național cu *Vlaicu Vodă* într-o nouă versiune,

rolurile principale fiind deținute de Aristide Demetriade și de Ana Luca (Doamna Clara); ziarele au anunțat că sala arhiplină a aplaudat nu numai pe interpreți, dar și pe autor, care, dintr-o lojă, a mulțumit de pe scaunul de suferință. (Împreună cu fostul secretar, ce nu-și făcuse încă bani de drum pînă la Paris, am împins fotoliul cu roțile în care se afla Alexandru Davila; de altfel nu era pentru prima oară cînd făceam acest lucru.)

Grijuliu pentru soarta „copilului” său drag, ce-i fusese tăgăduit de răuvoitori, Davila se arăta deosebit de preocupat de viitorii protagoniști ai presei: cine va fi viitorul Vlaicu, viitoarea Doamna Clara? (afirma că Vlaicu trebuie să fie tînăr, „nu e un Lear”, și că Doamna Clara trebuie să aibă „autoritate”. Cu oarecare bruschete l-a înlocuit pe Nottara, ce realizase totuși o creație, înlocuindu-l cu Aristide Demetriade, de asemenea un prestigios Vlaicu. Dar nu a trecut prea mult și i s-a părut că și Demetriade îmbătrînise. Mi-a spus: „Să-mi recomanzi un Vlaicu, eu nu mai sînt la curent cu noii actori.” I-am adus unu-doi-trei (rolul era ispititor), i-a ascultat, dar nu s-a hotărît. M-am gîndit la George Calboreanu; i-a indicat „să spună” anumite pasagii și scene; a fost încîntat. S-a grăbit să-i scrie lui Corneliu Moldovanu: „...Să te mai rog încă ceva: să-i dai, spre dublare, rolul lui Vlaicu d-lui Calboreanu. E actor de mare talent și de mare viitor, va dubla bine pe amicul Demetriade și îl va întrece chiar, pentru că, însușindu-și extraordinar de frumoasa compoziție alcătuită de splendidul societar, va zice rolul cu vocea sa caldă și cu puterea tinereții. Ce ar zice d-na Ana Luca dacă aş ruga-o să dubleze pe splendida Constanța Demetriad în rolul Clarei?” \*

Și-apoi, în altă scrisoare: „Pe cine să preparăm pentru rolul Doamnei Clara, cînd titulara (adică d-na Ana Luca) nu ar putea juca? Asemenea pentru rolurile Banului Miked, al lui Costea Mușat, al lui Mircea și al lui Pala Italianul?... Am scris ieri d-nei Cleo Pan

---

\* Vezi Marin Manu Bădescu, Alexandru Davila, *Correspondență inedită*, Ed. Dacia, 1973; Corneliu Moldovanu în *correspondență*, ediție îngrijită de Julieta Moldovanu, Ed. Minerva, 1982.

că o rugăm (d-ta și cu mine) să deție ca titulară rolul Ancăi... \*

În seara de 27 septembrie 1925 s-a reprezentat pentru a o suta oară *Vlaicu Vodă*, cu George Calboreanu (Vlaicu) și Eugenia Zaharia (Doamna Clara).

A fost ultima oară când autorul și-a văzut piesa.

3. Dar, deocamdată, autorul mai trăia și poate că ar mai fi dorit să trăiască, deși își considera cu luciditate starea: „...Justiția crede că munca silnică pe viață e pedeapsa cea mai mare. Se-nșeală! imobilizarea silnică pe viață e canon și mai mare. Uf!” — îi scria unuia dintre fiii lui, Dorel (Theodor).

Ținea să arate că nu e sfârșit, că mai poate fi de folos teatrului românesc: avea păreri, unele deosebit de critice, s-ar fi spus că voia să mai conducă din căruciorul său cu roțile. Au fost oameni ce s-au potrivit acestui „joc”, solicitându-i părerea, consultându-l, cerându-i chiar colaborarea: I. Valjan, director general al teatrelor, Al. Mavrodi, dar mai cu seamă Corneliu Moldovanu, în mai multe rânduri director al Naționalului; acestuia îi oferea cea mai potrivită distribuție pentru *Richard al III-lea* de Shakespeare propunându-i traducerea sa „foarte exactă”; își dă părerea asupra unor machete de decor, îi indică locul din magazia teatrului unde știe el că se găsesc anumite părți de decor ce ar putea fi refolosite, își arată dezacordul pentru felul cum a fost reprezentată *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (de altfel are gata un întins studiu despre Shakespeare), îi înaintează modele de repertoriu săptămînal, cuprinzînd reluări ale unor piese românești și străine, dăruiește bibliotecii teatrului lucrări ce ar fi de folos confecționării decorurilor, costumelor, recuzitei — „aș vrea să-ți fiu bun la ceva”, încheia o scrisoare din august 1927 — și tot în acest timp solicita să i se împrumute doar pentru cîteva ore „cele trei volume din *Vlaicu* ca să le fac două corecturi în actul I, în rolurile Anchii și a lui Mircea...”

\* *Ibidem.*

Și totuși, după cum vom vedea, părerile sale mai au greutate: tânărul regizor Soare Z. Soare, de obicei foarte sigur de el, a venit să i se „justifice” de ce a procedat așa și nu altfel la montarea unui spectacol.

Ceea ce poate surprinde este faptul că cel ce se socotea condamnat la „imobilism pe viață” nu renunțase nici la preocupările lui, să le spunem de ordin tehnic, pe care le avusese din tinerețe (într-adevăr, motoarele feluritelor mărci de automobile nu aveau secrete pentru el); director de teatru, uimise pe specialiști prin cunoștințele sale în domeniul electricității și al aviației; mai de mult, propusese lui V. G. Morțun, ministru al Lucrărilor Publice, un proiect în vederea construirii pe țărmul stîng al Dunării al unui drum pe care s-ar fi putut trage la edec, în susul apei șlepurile, ceea ce ar fi stabilit o mai ușoară comunicație între părțile de munte și cele de șes.

Acum, se consultă cu fiul său Dorel, care reprezenta în România firma „Ford”, dacă nu ar fi cazul să propună miliardarului american deschiderea unui canal Cernavodă-Constanța: „Aci a fost în vremuri sau un braț al Dunării sau, poate, chiar un canal... Deosebirea de nivel între Cernavodă și Constanța s-ar recupera prin ecluze și ar permite puternice uzine hidro-electrice...” Cu ajutorul unui elev de la Școala de Arhitectură întocmește un „plan de teatru” cu totul original; este interesat în construirea unei mașini de gătit cu petrol, — dar duce și corespondență cu Ovid Densusianu în probleme de lingvistică, profesorul fiind dispus să-i expună părerile la un congres al filologilor.

Dar, într-o zi, „condamnatul să trăiască” și-a dat seama că e părăsit de cei pe care ar fi dorit să-i vadă, de cei care-i datorau ceva. Scrisorile, semnate cu parafa sau cu amprenta digitală, se sfârșeau cu adevărate implorări: „aș dori să te văd”, „ascensorul funcționează”, „dacă te-aș vedea fie un minut”, „aș vrea să-ți fiu bun la ceva”, „ascensorul e în bună stare”, „ți-aș mai spune multe idei de ale mele în materie de teatru, dacă te-aș vedea, fie un minut”. Dar cei implorați și alții pe care i-am invitat din proprie inițiativă s-au lăsat în zadar așteptați, mulțumindu-se, cîtiva doar, să

trimită scrisori de ziua numelui sau la împlinirea unui număr de ani de la înființarea Companiei Davila, care le fusese rampă de lansare; (scuza: „îmi face rău să-l văd acuma, dumneata nu știi ce mîndrețe de om a fost!”, se repeta din ce în ce mai des).

Mă tulbura faptul că rămăsese doar un singur actor, actor de două vorbe, cum se spune, ce nu-l părăsise — Vasile Romano, zis Bibicu, care, între o repetiție și funcția de casier de bilete în Gara de Nord se repezea să-l pună chipurile la curent cu ce e „mai nou” la teatru (parcă el știa!) și să-i citească ziarul. De aceea a fost adevărată sărbătoare în ziua cînd, neanunțat, și-a făcut apariția Camil Petrescu (recunoscător pentru această vizită atît de plăcută pe cît de neașteptată i-a dedicat o poezie — *Himera*). Într-o zi s-a anunțat Tony Bulandra, apoi ne-am trezit cu Ghiță Ranetti, care i-a sărutat mîna rugîndu-se să fie iertat (fusese printre acei ce porniseră campania în legătură cu paternitatea lui *Vlaicu Vodă*).

Ce-i drept am asistat și la alte vizite, mai mult sau mai puțin plăcute: se arăta mai des „sora mai mare”, o doamnă înaltă, dominatoare, cu nasul proeminent, care cînd vorbea îți făcea impresia că dădea ordine; doamna general obișnuia să aducă vorba despre originea nobilă a familiei (era convinsă că doctorul Carol Davila era fiul lui Franz Liszt și al contesei d'Agoult, revoltată fiind de faptul că unii publiciști, desigur nu cu rea intenție, scriau numele Davila cu doi de l; cîteodată izbucneau, în limba franceză, și neînțelegeri violente, din fericire de scurtă durată, la care căutam, pe cît îmi era posibil, să nu asist.

Dar, spre bucuria celor „ai casei”, venea, din cînd în cînd, o doamnă cu părul argintiu, cu trăsături ce aminteau o mare frumusețe, era doamna Buzoianu, fosta soție a lui Alexandru Davila\*, mama celor doi fii —

---

\* Hortensia Keminger de Lippa (născută în 1864) a fost scurt timp soția lui A. Davila, apoi a lui G. T. Buzoianu, profesor de geografie, și a lui D. Racoviță; a fost marea și nefericita pasiune a lui A. Odobescu, mai vîrstnic decît ea cu treizeci de ani; după sinuciderea marelui scriitor, în 1895, a fost profesoară la Botoșani, la Abrud, la București; autoare, între altele, a unui dicționar geografic al județului Bacău.

Citta (Carol) Davila, diplomat de carieră și Dorel (Teodor) Davila, un moment ofițer, apoi reprezentant al unor firme străine (va sfârși peste ani în groaznică explozie de la Odesa). Venea încărcată de pachete pentru „cher Alexandre” din care ne trata cu prăjituri.

Și ne mai vizita foarte rar o actriță frumoasă și deosebit de cultivată, însoțită de o fată, leit capul lui Davila tânăr; era Ana Luca, debutantă în Compania Davila, acum societară a Naționalului, fostă soție sau numai prietenă a lui Davila, cu care avea copilul; cel din fotoliu o chema la el pe fată s-o mîngîie (în urma unei poliomelite fata s-a sfârșit repede).

Au venit apoi vremuri mai grele, din ce în ce mai grele. Criza economică mondială și-a arătat colții și în micul apartament din strada Franklin 7 (astăzi 9).

Situația financiară a lui Alexandru Davila din totdeauna precară, se dezechilibra zi de zi și Vlaicu Vodă se reprezenta din ce în ce mai rar (publicul dorea piese mai „ușurele”), chiriile se urcaseră vertiginos, locuința din Franklin devenise prea scumpă. Au început mutările, în case cu chirii proporționate veniturilor din ce în ce mai scăzute (situația materială a celor doi fii a fost întotdeauna instabilă). Deocamdată, înapoi în strada Transilvaniei nr. 17, doar pentru scurt timp, apoi într-o căsuță din fundul curții, în strada Nicolae Golescu nr. 9 (așa-zisa Casa Iarca unde se află astăzi sediul Asociației Scriitorilor din București), dar tot pentru scurt timp; (divorțînd Citta Davila, el a înapoiat zestrea în care intrau și casele cu pricina); au urmat alte adrese, printre care strada general Lahovary 108, strada Dimitrie Ghica 26, strada arhitect Ioan Mincu 26, în sfîrșit pe aceeași stradă la nr. 5 (aci nu ar fi fost rău, intrucît proprietăreasa auzise cine este noul ei chiriaș, dar, păcat că în curtea largă locuiau cîțiva birjari, rămășiță a vechiului cartier al birjarilor și jocheilor, care trebuiau toată ziua, încît chiriașul cel nou nu avea liniște).

Davila, în mare nevoie (unde erau vremurile cînd, risipitor, își dădea ultimul ban de dragul frumuseții unui vas, a unui covor sau a unei stufe de haine!), s-a gîndit să vîndă Ministerului Artelor, odată pentru tot-



deauna, drepturile sale de autor, cerînd, deocamdată, un aconto în vederea tranzacției care nu s-a încheiat, situația financiară a statului fiind precară. Totuși, ministrul Al. Lapedatu, istoric și profesor ce prețuia în mod deosebit pe *Vlaicu*, ținea să-l ajute; a dispus ca teatrele naționale să reprezinte cît mai des piesa, dar dispoziția nu prea a fost urmată; în iunie 1928 i-am înmînat ministrului o scrisoare: „Mărturisesc (și mă laud cu una ca asta) că *Vlaicu Vodă* e singura mea avere. Mult, puținul rămas de la părinți a fost cheltuit ca să dau teatrului o îndrumare nouă. Nu mă plîng, deoarece am izbutit. Scump, dar face.”

În iarnă, situația devenise tragică, ultimul ban trebuia dat tipografiei „Oltenia” unde i se tipărea, pe cont propriu, trei volume *Din torsul zilelor*. Salvarea a venit sub forma Premiului Național de 100 000 de lei (s-au străduit pentru a-i fi acordat N. Iorga, Al. Lapedatu, Al. Mavrodi).

Davila s-a adresat din nou ministrului Al. Lapedatu: „...Mai mărturisesc (fără a roși cîtuși de puțin) că nu țineam atît la decernarea premiului, cît la suma ce comportă, deoarece aș fi putut, mulțumită ei, să-mi îndulcesc amarul trai. Bugetul mi-e foarte mic. Am absolută nevoie (fiind dată paralizia de care sînt lovit) de multe lucruri (cum de pildă un fotoliu mecanic pe roțițe) și mai voiesc să am cu ce plăti imprimatul a trei volume pe care se codesc editorii să le imprime pe socoteala lor...”

4. Dar, ca de atîtea ori, salvarea vine deseori prea tîrziu. Pe la mijlocul lui octombrie s-a simțit rău, din ce în ce mai rău; a fost chemat doctorul Danielopol, care a spus că trebuie internat cît mai repede; revenindu-și din „starea comatoasă” a preferat să fie internat la Spitalul militar; l-am însoțit în salvare pe Dorrel; generalul medic Butoianu a arătat multă bunăvoință; într-un moment de luciditate Davila a cerut portretele părinților; le-a privit lung cu ochii înlăcrimați.

Sfîrșitul a fost repede — uremie! Condamnatul la „imobilism pe viață” ispășise; era în 19 octombrie 1929. A fost vorba de incinerare (desigur soluție mai puțin

costisitoare). I-am spus preotului că nu aceasta a fost dorința defunctului; preotul a propus o altă soluție fiind fiu de general, să fie înmormântat la cimitirul militar.

Capela spitalului era neîncăpătoare. Veniseră aproape toți ce fuseseră „invitați” în ultimul an, dar nu răspunseseră invitației. Compania Davila s-a reconstituit pentru ultima oară; Ion Manolescu, unul dintre componenți, a atras atenția că se împlinesc douăzeci de ani de la înființare; amănuntul s-a răspândit în șoaptă de la unul la altul, punându-i, desigur, pe unii, pe gînduri: nu mai erau chiar tineri. Au vorbit Ion Marin Sadoveanu din partea scriitorilor, regizorul Vasile Enescu, Aristide Demetriade (un ziarist consemnează faptul că marea actriță Marioara Voiculescu plingea în hohote); în drum spre cimitir, panglicile, pe ambele laturi ale carului mortuar au fost ținute de „artiști frunțași”. Cortegiul s-a oprit în fața Teatrului Național; Constantin Nottara, decanul a adus ultimul salut; trecînd peste unele neînțelegeri, chiar jigniri în relațiile sale cu cel ce străbătea ultimul drum — neînțelegeri în legătură cu felul de a privi arta actorului — Nottara a adus omagiul primului teatru al țării aceluia care proclama că „Teatrul Național e cea mai însemnată instituție a culturii populare”.

Înainte să înceapă sinistrul zgomot al bulgărilor de pămînt, s-a desprins din grup Vasile Romano actorul și a lăsat să alunece în groapă un exemplar din cea de a cincea ediție a lui *Vlaicu Vodă*, apărută recent.

Așterneam aceste rînduri, cînd, plăcut surprins, aflu că Teatrul Național reia *Vlaicu Vodă*, cu prilejul împlinirii a optzeci de ani de la premieră (care fusese în 1902).

Peste cîteva zile întilnesc un cunoscut pe care-l știam frecventator asiduu al teatrelor. Fusese și la *Vlaicu Vodă* și mi-a expus părerile lui, bune și mai puțin bune, asupra spectacolului. Cînd să ne despărțim, după ce făcuse cîteva pași, revine și mă întrebă candid: — Ia spune-mi, te rog, de cine crezi că e *Vlaicu*? — De cine să fie? De Alexandru Davila. — Ei, asta-i!

Cum se face că nu a scris nimic nici înainte, nici după premiera piesei? Nu ți se pare suspect? — Deloc, pentru că a scris și a publicat și înainte și după; și chiar dacă ar fi fost așa — și nu a fost defel — tot n-ar însemna că piesa nu e de el; de altfel chiar cei ce au pus în discuție paternitatea au recunoscut pînă la sfîrșit că nimic, dar absolut nimic nu dovedește că Alexandru Davila nu este autorul lui *Vlaicu Vodă* — Da? (un da prelung). Și omul care s-a îndepărtat încet, dus pe gînduri, nu mi-a făcut impresia că era pe deplin convins de explicațiile mele.

Se pare, așadar, că blestemul dăinuia.

S-a schimbat însă, în decurs de optzeci ani, ceva de ordinul biologiei, dacă ne amintim că unul dintre „puternicele argumente” ale calomniatorilor a fost că prelinusul autor și-a prezentat piesa la o vîrstă „mult prea înaintată”; într-adevăr, el avea 38 de ani!

Nu uit că am găsit într-un ziar mai vechi o notiță despre moartea actriței Maria Constantinescu-Blonda: „A murit la o vîrstă înaintată, la 51 de ani”, anunța ziarul.

## VICTOR EFTIMIU

### DIN SĂT DE LA BOBOȘTIȚA LA TEATRUL NAȚIONAL

1. Foarte tînăr începător în ale ziaristiceii, solicitam, prin telefon, maestrului Victor Eftimiu o întîlnire, în vederea unui interviu. Fără să mă cunoască, maestrul, neașteptat de binevoitor, mi-a fixat ziua (mîine!) și ora întrevederii. Îi știam adresa: blocul din coasta Cișmigiului, la capătul străzii doctor Marcovici. Era o zi rece și ploioasă de noiembrie (1924), toamna se pregătea să facă loc suratei sale, dar Cișmigiul, deși melancolic, cu arborii răzvrățiți de vînt arăta superb.

Mi-a deschis o „subretă”, o fată în rochie neagră, cu sorțuleț alb și cu o bandă de dantelă tot albă în creștet;

din zbuciumul de afară m-am trezit în altă lume, unde era cald și bine, iar covoarele moi — un birou somptuos, cu pereții împodobiiți cu tablouri, printre care domina acela al actriței Agepsina Macry-Eftimiu ; prin colțuri, busturi și etajere cu cărți ; te-ai fi crezut într-o sală de muzeu.

După câteva minute a apărut maestrul înfășurat într-un impresionant halat de casă, roșu ca focul. Nu-mi era necunoscut — îl văzusem doar de atâtea ori pe scenă, solicitat de aplauzele publicului ; (cu câteva zile înainte, îl ascultasem vorbind despre teatru în ciclul de conferințe culturale organizate de Partidul socialist, după care recitase din opera sa ; arăta însă ceva mai altfel : mai greoi, parcă mai scund (purta papuci), mai împlinit la față ; cît despre claua de păr, buclat și rebel, ce-i cădea pe frunte în mai vechile fotografii, se rărise amenințător. O undă de tristețe i se vedea pe obrazul ras proaspăt, ba i-am surprins chiar lacrimi ; era deosebit de afectat de știrea pe care i-o adusese în zori o telegramă din Paris : încetase din viață marele actor francez de origine română Edouard de Max. Mi-a vorbit cu însuflețire și durere despre artistul fără seamăn care nicicînd nu și-a uitat țara de baștină și care, uneori, fără să-și dea seama, vorbea franceza cu accent moldav ; și apoi am trecut la obiectul vizitei mele atît de amabil acceptată — interviul pentru *Rampa*, unde îmi începusem ucenicia. În acele zile Maestrul trecea printr-o stare contradictorie : pe de o parte, la Teatrul Național recoltase un nou mare succes cu *Thebaida*, tragedie în cinci acte ce împlinise în cursul unei stagiuni 55 de spectacole pe scena Teatrului Național, ceea ce nu se mai întîmplase cu vreo altă piesă românească — pe de altă parte, era obiectul unei furibunde campanii de presă și de cafea, învinuit fiind că pentru *Thebaida* nu făcuse decît să folosească „materialul” cîtorva tragedii antice, inspirate din sfîrșitul tragic al Thebei, al neamului blestemat al labdacizilor.

Mi-a vorbit despre începuturile lui grele, despre directoratul său, despre proiecte nenumărate ; avea ușurința exprimării, umor, chiar un fel de cinism „amabil” — un om fermecător, să-l tot ascuți. Am adus vorba

despre campania împotriva *Thebaidei*, pornită nu numai la București, și care întrecuse măsura, atacurile fiind îndreptate cum se spune „la persoană” : băiat de prăvălie, eliminat din școală, metec, plagiator, întreținut și altele de felul acesta. Mi-a răspuns liniștit, sau așa părea : „Sînt învățat cu de-alde astea, nu e prima dată ; treci, dacă vrei, pe la casă și Tereza casierita îți va spune că nu mai sînt bilete la *Thebaida* pînă luna viitoare”.

A scris ceva pe un exemplar din *Thebaida* și mi l-a dăruit ca pe o ofrandă ; m-a condus și mi-a spus că do-rește să „mă revadă pe curînd”. Am alergat pe scări, curios să văd ce mi-a scris ; nu mi-a venit să cred : „Omagiu domnului...” M-am simțit măgulit, dar și adînc contrariat : cum, adică, d-abia m-a văzut, pînă acum o oră nici nu știa de existența mea și mă și omagiază ? Dar curînd aveam să aflu de la un confrate cam de teapa mea că și el fusese omagiat de maestru ; și așa m-am liniștit. Era primul autograf ce mi se oferea ; l-aș fi dorit altfel. Am început să citesc piesa : m-au emoționat rîndurile din prefață : „Am adunat din dărîmăturile templului păgîn, încercînd cu reparațiuni grosolane, cu ne-trebnice aurării, cu vopsele care se vor trece curînd, să le dau ofrandă în biserica nouă a literaturii românești...”

Am gîndit : cită umilință, cită pietate, cită modestie ! — dar de îndată mi-a venit în minte acel încîntător a-forism din *Vorbe, vorbe, vorbe*, în care Maestrul spune multe adevăruri cu inteligență, înțelepciune dar și ci-nism : „Sînt modest dar țîn să se știe aceasta !”

2. Încercarea unui portret psihologic al omului și scriitorului Victor Eftimiu — personalitate marcantă a culturii românești ar fi cu neputință fără cunoașterea unor „antecedente”, a perioadei dinaintea vizitei făcute de un ziarist debutant. Totuși, tînărul de altădată nu se angajează să reconstituie o biografie, romanțată sau nu. Se restrînge la ce are strictă nevoie : să reînvie mo-mente semnificative dintr-un destin mai puțin obișnuit.

(Ce păcat că Victor Eftimiu nu și-a scris „Memorii” — propriu-zise, care presupun o cronologie a faptelor și a întîmplărilor, mulțumindu-se cu confesiuni dispa-rite, nu întotdeauna semnificative, — unde mai pui că

unele perioade rămân „secrete“ ? (adevărate enigme.) Așadar, încerc să aduc la lumină doar secvențe ce mi se par grăitoare, hotărît să rezist oricărei ispite de romanțare.

Prin 1897, familia Ceavov, care cuprindea trei băieți, cel mai mic, de șase-șapte ani, fiind Victor, părăsea satul natal Boboștița din Epirul albanez, sărac și bîntuit de pericole, pentru a se stabili în România, unde avea ceva rude. Victor, care purta fes și opinci cu pămătufuluri, vorbea în limba de la Boboștița (care nu era albaneza, ci un fel de slavă cu sonorități latine), știa ceva grecește și cîteva cuvinte românești.

S-au stabilit în cartierul „Silivestru“, Făgădău, cum i se mai spunea : tatăl a deschis o băcănioară, Victor a fost dat la școala primară din cartier, apoi la gimnaziul „Mihai Viteazul“ din apropiere. De mic era convins că se deosebește de ceilalți colegi, că poseda daruri pe care ei nu le aveau.

Cum au decurs cele două clase de gimnaziu nu prea știm, cert este că directorul școlii, criticul și istoricul literar G. Bogdan-Duică, nu-i păstra fostului elev o amintire prea bună. Adversarii și dușmanii lui, mulți, de mai tîrziu au scormonit acest „trecut“ al adolescentului cu intenția de a-l denigra : a fost băiat de băcănie careva l-a văzut chiar, într-o zi toridă, stropind trotuarul din fața băcăniei — tot lucruri „infamante“, dar care într-o vreme au fost prilej de glume proaste. A absolvit două clase gimnaziale și apoi nu a mai dat pe la școală. Ce se întîmplase ? Nu știm cu precizie. Este de reținut faptul că fratele său mai mare, Stelian — om bizar și cam excentric — procedase la fel, deși cit a trăit trece drept savant. Se poate presupune că băiatul, de o fire sentimentală, nu cunoscuse în școală nici un coleg, nici un profesor de care să se fi simțit atras, apoi credința lui că era deosebit față de ceilalți și că anii de școală prea mulți îi întîrzia „apoteoza“ de care nu se îndoia, mai era și exemplul viu al fratelui, învățat fără diplomă.

Și, într-adevăr, Stelian i-a fost profesor, care i-a fost metoda pedagogică nu am aflat-o. Fapt este că Victor și-a însușit atît de repede limba franceză, încît, în scurt

timp, recita fără urmă de accent din Baudelaire și Verlaine — după cum tot fără urmă de „accentul de la Boboștița” și-a apropiat „româneasca de la București”, cunoscînd greaca a început să studieze pe elini în original. \* A avut „revelația” teatrului și a fost deosebit de impresionat cînd l-a văzut pe Nottara în *Macbeth* — și, pentru că avea talent la desen, a început, cu cretă și cărbune, să acopere gardurile cartierului, cu conturul marelui actor. La 17 ani s-a văzut „singur, abandonat pe caldarîmul Bucureștilor”, familia plecînd, pentru un timp, în Macedonia. Și-a găsit un post de „ajutor de corector de noapte” la ziarul *Adevărul* al lui Constantin Mille (dormea pe o „saltea de ziare”), apoi a ocupat aceeași funcție la *Epoca*, ziar conservator; s-a pomenit cu darul versificației, pe care și l-a valorificat confecționînd catrene ce însoțeau mărtișoarele — „debutul meu anonim în vitrina bucureșteană”.

A început să apară, prin 1905, în mai multe publicații obscure cu apariție scurtă: *Speranța*, revistele umoristice, *Bibiloitul*, *Țivil-Cazon*, specializîndu-se în romane foileton de genul *Misterele Bucureștiului*, deosebit de căutate; a fost remarcat pînă și de N. Iorga, care, în 1907, i-a publicat versuri în revista *Floarea darurilor*, însoțindu-le de aprecieri favorabile: „De un timp publică prin reviste poezii, dintre care unele sînt cu adevărat frumoase, un tînăr Victor Eftimiu”. (Între timp, familia își luase numele de Eftimiu, în memoria bunicului patern, ucis după o luptă crîncenă cu bandiții, în munții Pindului.)

Trecînd pe la felurite publicații cu apariție incertă, și tot frecventînd tipografiile, l-a cunoscut pe Ilarie Chendi, reductabil critic, venit de peste munți, și care, în condiții grele, se străduia să facă să apară *Viața literară*, patronată de G. Coșbuc și Ion Gorun, susținută financiar de *Adevărul*, și apoi *Viața literară și artistică*; Chendi l-a simpatizat din primul moment și i-a publicat

---

\* Șerban Cioculescu va consemna privitor la Victor Eftimiu: „Unul din farmecele conversației sale era, cine ar crede? — erudiția, și mai ales cea de ordin filologic... deținea secretul multor etimologii curioase și propunea soluții la probleme pe care le creșteam insolubile” (*Amintiri*, Ed. Eminescu, 1981, p. 378).

nuvele și cronici rimate semnate Victor. Prin Chendi a ajuns, desigur, în mediul scriitorilor ardeleni veniți în „Țară” să lupte cu condeii pentru dezrobirea fraților lor. Tot prin Chendi trebuie să-l fi cunoscut și pe Octavian Goga, ziarist militant, consacrat ca poet în urma apariției volumului *Poezii*, salutat ca un triumf al literelor românești; (mărturisește că din prima clipă nu a mai putut scăpa de vraja marelui poet, de vorbitorul „cu rezonanțe adânci, cu vibrații grave”) — mai vîrstnic decît el cu opt ani.

Și Goga l-ar fi simpatizat din primul moment și l-a invitat la Sibiu să lucreze în redacția revistei *Țara noastră*, ce apărea sub auspiciile *Astrei*; un fericit prilej de a strînge relații cu unii conducători ai publicațiilor de peste munți al căror colaborator va deveni.

3. În anul 1909 a plecat la Paris, contînd doar pe onorariile ce urma să le primească din partea publicațiilor față de care-și luase obligația să le trimită *Scrisori* („nostalgia Parisului am purtat-o de mic în mine, fără ca vreunul din neamurile mele să fi fost vreodată acolo, fără ca prieteni sau oaspeți să fi vorbit, în auzul meu părinților mei despre orașul visurilor mele de totdeauna”).

O vreme a dus-o greu, căci promisiunile drepturi de autor veneau cu întîrziere. S-a nimerit vecin în aceeași pensiune din Cartierul Latin cu E. Lovinescu, aflat la Paris pentru a-și lua doctoratul. Cei doi compatrioți erau de firi cu totul deosebite, s-ar spune antitetice. Lovinescu, închis, mizantrop, sceptic, cu ore fixe, grîjă juliu să-și împartă cît mai judicios modica „întreținere” trimisă de acasă, — privea uimit pe tinerelul (avea opt ani mai mult decît el) nepăsător, noctambul, un fel de aventurier oriental (îi va face mai tîrziu și un portret a cărui autenticitate va fi însă dezmințită de către model, care va susține că nu recunoaște a fi fost un aventuros, un vagabond nepăsător la greutățile vieții, ci doar un iremediabil optimist: „Cu cît eram mai sărac cu atît eram mai vesel”).

Continua să scrie pe mese de cafenea — unde se puneau gratuit la dispoziția clienților hîrtie și plicuri —



*Scrisori din Paris* și versuri pe care le trimetea publicațiilor din țară („masa de cafea mi-a fost totdeauna bună tovarășă de singurătată și de reverie“).

V. Eftimiu ne încredințează că tot la o masă a cafelei *Vachette* a început, în toamna lui 1909, să scrie „fără nici un plan și fără nici o speranță“, fără „să știe măcar despre ce va fi vorba“ poemul dramatic *Înșir' te mărgărite*. Intenționa tocmai să înceapă o *Scrisoare din Paris*, dar s-a pomenit, influențat poate de o ploaie stîrnită din senin pe Bulevardul Saint-Michel, că aruncă pe hîrtie cîteva crîmpeie de vers; jocul l-a amuzat și în loc de corespondență pentru vreo publicație din țară a scris prima scenă din poemul *Ileana din poveste*.

Pe terasa cafelei Cluny i-a citit piesa lui Lovinescu; acestuia nu i-o fi displăcut, căci altfel nu s-ar putea explica faptul că, peste puțin timp, trecînd amîndoi pe Bulevardul Saint-Germain, zărindu-l pe Pompiliu Eliade, în vremea aceea director al Teatrului Național, coborînd dintr-o trăsură pentru a intra într-o librărie, Lovinescu l-a prezentat: „Un tînăr poet a scris un act în versuri!“ Fericit cînd i se întîmpla să descopere un autor și o piesă românească, Pompiliu Eliade a fost gata să asculte piesa, care i-a fost citită într-o cameră de hotel, de față fiind și doamna Eliade; au ascultat cu mare atenție, înduioșați pînă la lacrimi; Eliade a luat cu el caietul cu piesa, a doua zi plecînd acasă.

Încurajat de atmosfera favorabilă ce i se crease la teatru de către director, a scris în puține zile încă un act — *Mărul de aur*, ce a constituit prima parte a lui *Înșir' te mărgărite*.

Dramatizînd eroi legendari din basme și plăsmuiri populare a dovedit fantezie și îndrăzneală, încercînd demitizarea lor: Făt-Frumos nu mai este întruparea tuturor virtuților, ci mai degrabă mediocritate lustruită, pe cînd Zmeul calomniat ar înfățișa ideea de progres în luptă cu tradiția înțepenită.

S-au ales interpreți dintre cei cunoscuți a fi artiști în rostirea versurilor — Nottara, care a fost și regizorul (nu degeaba l-a desenat băiatul pe zidurile de pe

Silvestru), Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Iancu Petrescu, Vasile Leonescu, Maria Filotti, Alexandrina Gusty; cînd a fost vorba să se aleagă interpreți pentru rolurile mai mici, directorul Eliade a recomandat-o autorului pe o tînără actriță cu o înfățișare distinsă, care tocmai se întorsese de la Paris, unde urmase studii de artă dramatică, Agepsina Macry. Premiera „poemului feerie” în două părți a avut loc la 2 februarie 1912. S-a vorbit despre cel mai strălucit debut în dramaturgia românească. Cine ar fi bănuit că tînărul autor ce abia împlinise 23 de ani, apărut la rampa primului teatru al României pentru a mulțumi aclamațiilor, era copilul care, cu 15 ani în urmă, venise de la prăfuita Boboștița fără să cunoască boabă românească!

Intrunit spre sfîrșitul stagiunii, pentru a împărți premiile destinate dramaturgilor români, Comitetul de Lectură al teatrului a acordat premiul de 2 000 lei lui I. L. Caragiale, aflat la Berlin (era ultimul lui premiu pentru *O scrisoare pierdută*, pe cel de 1 000 de lei lui Victor Eftimiu pentru *Înșir’te mărgărite*, premiul de 500 de lei revenindu-i lui A. de Herz pentru piesa *Bi ruința*.

Vestea succesului s-a răspîndit: Emil Gîrleanu, no director al Teatrului Național din Craiova, a înscris *Înșir’te mărgărite* în repertoriu; cei de la Naționalul ieșean nu s-au grăbit (de altfel ieșenii — *Viata românească* — vor manifesta rezerve de-a lungul anilor Dimpotrivă, la București, Compania Davila îi va reprezenta *Poveste de Crăciun*, „alegorie în trei persoane”, — iar în cuprinsul spectacolului cu care s-a inaugurat sala Comedia din Pasaj a figurat și *Rapsozii*, apoteoz în versuri a celor doi mari poeți, Alecsandri și Eminescu.

Victor Eftimiu e „la modă”; antreprenorii Teatrului Comedia, nefixați asupra „profilului” teatrului, îi încredințează conducerea artistică; tînărul director face însă greșeala de a-și include în repertoriu mai multe din lucrările sale: *Peșitorii Oliviei*, farsă în două acte, *Mireasa roșie* (e-adevărat că a înlesnit debutul lui Mihail Sorbul, respins de Teatrul Național, jucîndu-i act

*Poveste banală*). Ironizat de unii critici cum că nu ar fi în stare decât să dramatizeze basme, pune la cale o farsă: reprezintă drama *Akim*, pe care o anunță ca o traducere după Cehov; piesa e lăudată, cronicarii au fost păcăliți, numărul dușmanilor a crescut simțitor.

Dar Comedia tot „nu merge”; gustul publicului se îndreaptă spre revista de actualitate (sîntem în preajma unuia din războaiele balcanice). Eftimiu se supune și scrie o revistă, *Nu te supăra*, dar în același timp încredințează lui Davila, venit pentru a doua oară director al Naționalului, *Cocoșul negru*.

Și de astă dată a urmărit să atace un „subiect universal”, *Cocoșul negru* fiind drama unui suflet sortit de la naștere păcatului, ispitei (în Albania, dar și în unele părți ale Transilvaniei, mai exista credința întrupării Diavolului într-un cocoș negru, cel căruia îi cîntă (în piesă Voievodul Nenoroc) întrînd sub stăpînirea Necuratului. S-a făcut, inevitabil, o legătură între *Cocoșul negru* și *Faust*, deși Nenoroc nu-și vinde sufletul Diavolului asemenea eroului lui Goethe, care chinuit de îndoieli soarbe pînă la fund din cupa plăcerilor. Critica a primit piesa — în care protagoniștii au fost C. I. Notara (Diavolul), Tony Bulandra (Nenoroc), Maria Filotti, Elvira Popescu, Agepsina Macry — cu păreri și obiecții dintre cele mai felurite, care au mers de la „nu e decât o simplă imitație plată, copilărească a unei capodopere” pînă la „o lucrare de valoare universală”. Dar indiferent de aceste păreri extreme, succesul de public a fost enorm. Dialogul dintre Diavol și Nenoroc s-a răspîndit repede, ca o melodie și, într-o vreme, nu a existat festival artistic, manifestare pe la ateneele populare din cartiere, chiar din școli, care să nu cuprindă în program acea *Baladă a aurului*, cu care-și încercau talentul și vocea mai toți candidații la gloria scenei: „Arunci un pumn de aur și cea mai mîndră fată...”

După închiderea stagiunii, Victor Eftimiu a plecat la Paris în voiaj de nuntă; nu a mai tras la pensiunea din rue de Cernes, ci la un hotel de lux, unde avea rezervat un apartament cu vedere spre grădina Tuille-

riilor ; Agepsina Macry, fiica unui bogătaş din Galați, îl scăpase de nevoi.

Reprezentarea piesei *Ringala*, dramă istorică în cinci acte de Victor Eftimiu, cu acțiunea în vremea domniei lui Alexandru cel Bun, a provocat un conflict între cele două instituții culturale, Academia și Teatrul Național și chiar printre „nemuritori”, aceasta datorită felului cum este înfățișat domnitorul, un bătrinel aflat la chemul soției ; aceasta, soră a craiului polon Vladimir Jagelonul, se ambiționează să treacă Moldova la catolicism.

Profesorul Iorga, se pare, influențat de adversarii din ce în ce mai numeroși ai autorului, a protestat, împreună cu alți membri ai Academiei, pentru reprezentarea piesei care ar coborî luminoasa figură a domnitorului, — și *Ringala* a fost scoasă de pe afiș, în ciuda opoziției lui George Diamandy, directorul Teatrului Național, și a lui Duiliu Zamfirescu, reprezentantul Academiei în Comitetul de lectură, care a atras atenția asupra pericolului ce s-ar crea printr-un precedent nedorit. Întimplarea, cum era de așteptat, a dezlănțuit un nou val de ură împotriva „acaparatorului scenelor românești, care batjocorește istoria națională”. Dar, nestînjinită, „producția” a continuat : *Ave Maria* și *Crăciunul lui Osman* la teatrul condus de Marioara Voiculescu ; *Napoleon* la Comedia cu, marele actor Constantin Radovici în rolul principal ; împreună cu Emil Gîrleanu a scris scenariile a două filme : *Spionul* și *Dragoste la mînăstire*.

Războiul i-a prins în străinătate. Cînd s-au hotărît să se reîntoarcă în țară era prea tîrziu ; mînași de „bi-ciul evenimentelor” au mers de colo colo, pînă s-au stabilit în capitala Franței, oraș înghețat și bombardat ; ar fi dus-o greu cunoscînd și ingratitudea prietenilor, pînă cînd Eftimiu a izbutit să publice o serie de articole, unele sub pseudonim, în ziarele *Le Gaulois* și *Paris-Midi*, ba să facă să-i apară și un volum de povestiri, *Contes roumains*.

Amici din țară au pus în circulație cum că „albanezul” (era cînd albanez, cînd grec, cînd turc dar în-

totdeauna balcanic) ar fi „înjurat țara care l-a oploșit în nerușinatele lui articole”, dar, în cele din urmă, prin cercetarea colecțiilor ziarelor încriminate, s-a dovedit că nu era vorba decît de calomnii, al căror ecou a mai dăinuit încă, spre neascunsa mîhnire a celui calomniat.\*

După război, teatrele duceau lipsă de spectatori; directorul Naționalului, profesorul universitar Ion Petretz, părea să se fi resemnat: din pricina războiului, susținea el, lumea s-a dezobișnuit să mai meargă la teatru; să mai așteptăm.

Dar, această atitudine fatalistă nu a fost împărtășită de Victor Eftimiu, care, reluîndu-și activitatea publicistică (după reapariția ziarelor democratice), arăta că lumea nu mai venea la teatru din pricina repertoriului, îndeosebi aceluia al Naționalului; publicul era dezamăgit; (s-a reamintit de un fenomen confirmat de-a lungul timpului: după un eveniment ce zguduie viața societății se impune o revizuire a repertoriilor teatrelor în vederea unei concordanțe a lor cu spiritul public). Deocamdată se supune și el gustului publicului: scrie reviste și comedii muzicale (*Inspectorul broaștelor*, *Migdale amare*, libretul operetei *Sfirșitul pămîntului*, cu muzica de Ionel Brătianu, tot piesulețe, pe care le „comite” jucîndu-se, spunea el, dar care nu numai că nu i-au adăugat gloriei sale de dramaturg, dar i-au dăunat; în același timp însă înaintează Teatrului Național o piesă „mare” dar pe care Comitetul de lectură o socotește „revoluționară”; izbutește s-o treacă în repertoriul teatrului condus de soții Bulandra și asociații, unde a avut loc premiera tragediei *Prometeu*.

---

\* În martie 1919, Victor Eftimiu era suferind. Alexandru Macedonski îi scrie: „Nu mă tem deloc de mersul boalei. Eu am o teorie că oamenii cu chemări înalte nu mor înainte de a și le împlini. Ești dintre aceștia...”

Felicîtîndu-l de Anul nou 1920, Macedonski se adresează „strălucitului urmaș al meu” (Șerban Cioculescu, o.c. p. 382, 383); dar la 24 noiembrie Macedonski moare, convoiul funerar a făcut un popas în dreptul Teatrului Național, de pe treptele căruia directorul Eftimiu a făcut elogiul marelui poet; spunea că a fost pentru prima și ultima oară cînd „a vorbit la mort”.

Umanizînd personajul legendar, autorul a găsit accente avîntate în propovăduirea iubirii între oameni. Cel ce-a furat lumina din Olimp în folosul oamenilor întrupează umanitatea cu durerile, năzuințele și revoltele ei. Versurile, teatrale, sonore le-a rostit cu măiestrie Tony Bulandra, deținătorul rolului principal. A fost un mare succes, unele dintre pasajele piesei devenind populare.

4. Înfruntînd nu numai opoziția velearilor din propriul partid (din care Eftimiu nu făcea parte), dar și a cohorții dușmanilor coalizați ce au mers pînă a-i contesta lui Eftimiu cetățenia română, Octavian Goga, ministru al Cultelor și Artelor în guvernul așa-zis al Poporului, prezidat de Alexandru Averescu, a propus, în vara anului 1920, numirea lui Victor Eftimiu în postul de director general al teatrelor, implicit al Teatrului Național. Salutată de C. I. Nottara, decanul, noul director, în vîrstă de 31 de ani, s-a arătat de la început preocupat îndeosebi de problema unei noi înfățișări a spectacolului, problemă ce frămînta, de altfel, în acești ani de după război, viața teatrului din țările de veche tradiție în domeniul artei scenice — așadar reforme ce se refereau cu precădere la jocul actorilor și la cadrul scenic.

Cel ce s-a socotit un „actor ratat” (s-ar fi făcut actor, spunea el, dacă ar fi fost mai înalt, și făcea caz de vocea lui profundă, de arta de a rosti versurile) s-a simțit dator să-și exprime părerile, în cadrul unor confătuiri cu actorii, despre necesitatea adoptării unui ritm nou, mai accelerat, în felul de a se vorbi pe scenă, renunțîndu-se la prea lungile pauze între replici, — despre nevoia de a se renunța și la demodată tradiție romantică, ce mai dăinuia, cu falsul patos, recomandînd mai multă simplitate, omenesc, totodată mai multă vioiciune în interpretarea comediei; dar e greu de crezut că cei mai mulți dintre auditori îi împărtășeau părerea că trebuia jucat mai mult cu fața la public pentru ca spectatorul să nu piardă măcar o silabă din spusele actorului.

În ceea ce privește scenografia, căreia i se dădea din ce în ce mai multă însemnătate, față de numărul mic de pictori decoratori din țară, credea el, a recurs la serviciile pictorului rus George Pogedaeff, pe care l-a însărcinat cu executarea unor schițe de decor și costume, totodată numind pe pictorul Traian Cornescu, elev al lui Luchian, director tehnic; la propunerea sa, Paul Gusty a fost desemnat prim-director de scenă și membru în Consiliul de administrație.

Îndrăgostit al artelor plastice s-a gândit că, în afara misiunii de a face educație prin teatru, Naționalul ar putea fi și un muzeu de artă. A invitat pe cei mai de seamă pictori și sculptori, solicitându-le să înfățișeze pe pânză și în marmoră pe cei mai de seamă actori români în rolurile lor reprezentative, pe marii poeți dramatici ai lumii; de asemenea, urma ca în fiecare an un pictor român să lucreze o cortină cu motive din basmele și istoria românilor, pe care s-ar odihni privirile spectatorilor în așteptarea începerii spectacolului. Pentru executarea primei cortine a solicitat pe pictorul Camil Ressu (o bună parte dintre aceste lucrări de artă plastică au intrat în patrimoniul artistic național).

A început să acorde mulțime de „avansuri” (bineînțelese nerambursabile) îndeosebi actorilor tineri, care, în ultimul timp, se „fereau” de roluri, oricât de ispititoare, din piesele moderne, întrucât nu aveau mijloace să-și facă haine pe care le pretindeau acele roluri (desigur că toate acestea, și altele, nu și le-ar fi putut îngădui fără aprobarea, expresă sau tacită, a ministrului Goga).

Pentru a da caracter de eveniment fiecărei premiere a înființat așa-zisele „repetiții generale” cu un public invitat, a organizat „diminețele muncitorilor”, în cadrul cărora s-au jucat, duminicile și în zilele de sărbătoare, cu prețuri mult reduse și chiar gratuit, spectacole pentru muncitori; dacă și-a amânat deocamdată proiectul de a desființa parchetul rulant care se întindea peste sală în serile de bal (erau la mijloc prea multe inte-

rese, nu numai mondene, în joc) \* a luat măsura, am spune „revoluționară”, introducând „ora exactă” a începerii spectacolelor, după care intrarea în sală era interzisă întârziatilor.

În mod firesc, după atâtea inițiative bine venite, directorul ar fi trebuit să convoace confrății, scriitorii, în vederea unei colaborări, a îmbogățirii repertoriului cu noi lucrări de teatru românești (un gol în această privință se produsese în ultimii ani și s-ar fi convenit să fie împlinit); dar nu s-a întâmplat acest lucru (e ade-vărat că funcționa un Comitet de lectură, dar mult prea oficial, pentru a îndemna la lucru pe cei ce s-ar fi încercat să scrie teatru).

Am urmărit desfășurarea stagiunii (1921—1922) a Naționalului piesă cu piesă, devenind și un obișnuit al „premierelor”, aceasta mulțumită bunăvoinței șefului controlor „domnul Tacu”, care mă îngăduia fără frac-smoching sau cel puțin haină neagră, ținuta premie-riștilor (cine avea timp să se ocupe de un băiat stre-curat cine știe cum, în pofida regulamentelor de diverse categorii, fericit să prindă câte ceva din ceea ce vor-beau ocupanții băncii H (locurile erau nu numai nume-rotate dar și alfabetizate), cronicarii dramatici, de care depindea în mare măsură soarta spectacolului. \*\*

---

\* În serile, am spune și nopțile, când aveau loc baluri, mascate și nemascate, destul de frecvente, prin închirierea sălii la fel de fel de societăți, mai mult sau mai puțin filantropice, sala se cu-venea amenajată: un imens parchet se întindea deasupra scaunelor din sală pînă la înălțimea lojilor zise de rangul întâi; pe scenă se instala orchestra, la galerie fanfara, în foaiere se improvizau pră-vălioare unde se vindeau cusături de mînă; în foaierele de sus se improvizau și un fel de cramă; cînd balul era în toi se dezlănțui o ploaie de cofete și serpentine; în realitate, gloriosul edificiu se degrada bal cu bal, dar „noii îmbogățiți” țineau să petreacă.

\*\* După ce s-a deschis stagiunea cu o piesă clasică românească (aceasta potrivit tradiției) — *Vilorul de Delavrancea* — întâi premieră originală a fost *Odinioară*, poem dramatic în versuri de I. C. Aslan; s-a reluat *O scrisoare pierdută* (pentru prima oară în „costume de epocă”); *Răzvan și Vidra* a fost destinată Indcoșei spectacolelor de matineu; un deosebit succes a obținut *Noaptea regilor* de Shakespeare, în regia lui Paul Gusty; *Tartuffe* de Molière a alcătuit un spectacol cu actul *Femei ciudate* de Constantin Răduț și Al. T. Stamatiad; s-au mai reprezentat pînă la sfîr-



Au urmat, în 1921, două piese de Ion Minulescu — una în trei acte și cealaltă într-un act : *Lulu Poppescu* și *Pleacă berzele* ; s-au reluat *Fîntîna Blanduziei*, *Hamlet*, *Regele Lear* ; premiera piesei *Bătrînul* de Hortensia Papadat-Bengescu ; după două comedii în cîte un act — *Nodul gordian* și *Lacrima* de I. Valjan — a avut loc premiera *Sonata umbrelor* de Alexandru Dominic, spectacol tulburat de fluierături (scandalurile din sălile de teatru erau în ultimul timp frecvente. \*

Cu prilejul centenarului lui Tudor Vladimirescu s-a reprezentat drama în cinci acte *Tudor Vladimirescu* de N. Iorga — apoi *Sorana* de I. Al. Brătescu-Voinești și A. de Herz împreună cu *Vălul fericirii*, un act de Georges Clemenceau. „Omul Victoriei“ a trimis lui Victor Eftimiu o scrisoare prin care îi mulțumește pentru reprezentarea piesei.

Deși spre sfîrșitul stagiunii, Eftimiu a ținut să facă o „demonstrație de teatru modern“, punînd chiar el în scenă *Electra*, piesă a scriitorului austriac Hugo von Hofmannsthal, o adaptare în spirit contemporan a legendei elene (procedeu răspîndit în epocă) ; cadrul scenei a fost lucrat după schițele pictorului Pogedaleff, fost colaborator al lui Stanislavski, orchestra fiind dirijată de Umberto Pessione, care a adaptat muzica de scenă după opera *Electra* de Richard Strauss ; rolul principal a fost deținut de Agepsina Macry-Eftimiu, care a impresionat prin timbrul profund al vocii și atitudinii statuare ; spectacolul s-a distins prin suflul tragic și disciplina scenelor de ansamblu ; tot în cadrul acestei

---

șitul primei părți a stagiunii *Domnul notar* de Octavian Goga, *Fără reazăm* de Igêna Floru și *Cain* de Al. Sabaru — teatrul fiind deosebit de frecventat pînă în zilele grevei generale, prilej de reintroducere a cenzurei și a stării de asediu.

\* În toil fluierăturilor a apărut în fața cortinei directorul Eftimiu, care, pe un ton vehement, cu dreapta întinsă, agitînd arătătorul s-a adresat locului unde părea să fie centrul scandalului : — Să vă fie rușine ! Să vă fie rușine ! Vreți să se creadă să sînteți studenți ? Pe cine vreți să induceți în eroare ? Cine poate să creadă că niște studenți au venit să pîngărească acest lăcaș al culturii și artei românești ! Sînteți niște huligani, asta sînteți — și dacă nu vă potoliți de îndată pun să vă dea afară ca pe niște netrebnici ! Spectacolul a continuat într-o atmosferă apăsătoare.

demonstrații de teatru modern s-a reprezentat și *Domnișoara Iulia*, tragedie modernă în două tablouri de suedezul August Strindberg, în care s-au remarcat Dida Solomon și Gh. Ciprian.

După închiderea stagiunii, directorul Victor Eftimiu a fost criticat pentru atitudinea sa de dispreț față de dramaturgia românească, pentru tendința sa de a „acapara” scenele (director general al teatrelor, nu numai al Teatrului Național, făcuse greșeala de a admite reprezentarea pieselor sale *Cocoșul negru* și *Prometeu* pe scena teatrului Comedia).

În vederea pregătirii viitoarei stagiuni a plecat nu la Paris, ca de obicei, ci la Berlin, unde în acest timp se experimentau felurite formule menite să innoiască teatrul. La revenirea în țară a aflat un lucru ce nu-i putea face plăcere: se constituise, în mai 1921, din inițiativa unui grup de scriitori în frunte cu Liviu Rebreanu, „Societatea Teatrului Românesc”, avînd ca scop „sprijinirea și răspîndirea operelor dramatice românești și construirea unui teatru în care să se joace numai piese românești”. Pe lângă marele număr de aderenți s-a întîmplat un lucru merit să-l descumpănească: Octavian Goga, ministru al Cultelor și Artelor, a primit oferta de a fi președinte de onoare al societății a cărei înființare însemna în fapt o dezavuare a directorului Eftimiu pentru felul lui de a trata producția de piese originale.

Mimînd dezinteres pentru cele întîmplate, dar aces fals dezinteres a fost merit de-a lungul anilor să exas pereze, directorul a pus în repetiție două piese românești — *Suflete tari* de Camil Petrescu și *Serenada din trecut* de Mircea Rădulescu — precum și *Macbeth* de Shakespeare și *Puterea întunericului* de Tolstoi, asu mîndu-și regia tragediei shakespearene.

Îmi amintesc cum s-au desfășurat lucrurile într- seară neobișnuit de caldă din toamna lui 1921, cu prilejul deschiderii stagiunii la Național; astfel, după ce a fost admise de către cei mai mulți tablourile și busturile din foaiier, o adevărată expoziție, spectatorii, pă trunzînd în sală s-au izbit de un lucru nou: cortina în

taie, lăsându-se aplaudat ca în trecut. Se bucura de prestigiul de a fi reintrodus ordinea într-o lume în dezordine. Nu știu dacă era „iubit“ de toată lumea din teatru, dar era greu să i se conteste competența; din numeroasele și unele interesante remarci din condicile despre desfășurarea spectacolelor reține una menită să caracterizeze un climat: „Țin să atrag atenția că atunci când eu, ca director, respect în orice împrejurare pe artiștii cu râvnă de meserie, cer imperios de la subalternii mei aceeași atitudine...”

Pe unde trecea directorul, lăsa o diră bine marcată de „Paciuly“ dar nu toată lumea agreea parfumul acesta stăruiitor. Avea capacitatea să-și schimbe fizionomia, probabil în legătură cu regimul alimentar; arăta în cuprinsul aceleiași perioade, și fotografiile o atestă, când buclat, când slab, cu fața prelungă. I-am surprins o lacrimă când s-a aflat că Parisul a căzut sub nemți: „anii Parisului au fost cei mai frumoși pentru mine. La Paris, cu Marietta, am frecventat lumea de teatru și am recitat, cu creionul în mână, cea mai mare parte a literaturii franceze. Cu Mișu Ralea, Nicolae Vlădoianu, cu Emanuel Ciomac am trăit viața de student, cu lipsurile și cu amuzamentele ei...”

A aflat apoi de dispozițiile inspirate din legislația rasistă în Reichul hitlerist; îl văd ridicînd brațele implorator și apoi lăsîndu-le a neputință; „e trist, e foarte trist, dar ce putem face!”; într-adevăr, nu el le născocise; le-a aplicat însă cu rigoare; prin acomodare, adaptare la situație, se putea trăi; împăcat cu sine, se spăla bine pe mâini de orice vină.

Dar a venit, nu putea să nu vină și ziua când acomodarea nu mai era cu putință, — cu prilejul începerii repetițiilor pentru stagiunea 1940—1941. Ministrul legionar, un avocat obscur, a înșirat niște parascovenii: cică s-ar fi rîs prea mult în teatrul românesc, că era nevoie să se cultive un actor cu sensibilitate autohtonă, că trebuia îndepărtat de pe scenă accentul străin în felul de exprimare, și alte d-alde astea.

Încă director, Ion Marin Sadoveanu a ascultat prostiile. Un moment a crezut că se va adapta și de data aceas-

ta. Dar nu a fost așa : „Nu stau cu ăștia, să mă pice cu ceară!” Nu a fost nevoie să-și înainteze demisia ; a doua zi portarul cel nou nu l-a lăsat să intre în teatru. Era convins că legionarii îl urmăresc, credea că era pînă dit ca „om al Palatului” (era prieten cu generalul N. M. Condiescu, adjutant regal și scriitor).

L-am întilnit, întîmplător, în această nenorocită perioadă, într-un amurg străbătînd Grădina Icoanei ; era slăbit, purta ochelari fumurii cu rame exagerat de groase, hainele de obicei atît de călcate mi s-au părut mototolite ; divorțase, nu știu, pentru a treia sau a patra oară, nu mi-a spus precis unde locuiește („p-aici pe aproape”), nu avea telefon, nu vedea decît pe prietenul său Tudor Vianu, și el lovit de împrejurări.

6. A scos din nou capul în lume, odată cu revenirea lui Liviu Rebreanu la direcția Teatrului Național ; Rebreanu, care-l prețuia într-un mod deosebit, i-a dat să facă traduceri, i-a jucat dramatizarea *Moartea lui Fulger* după Coșbuc, l-a invitat să țină o conferință despre Alexandru Macedonski, cu prilejul reprezentării piesei *Unchiul Sărăcie*, l-a numit dramaturg al Teatrului Național, l-a adus în starea de a-și putea continua lucrul la *Sfîrșit de veac în București*.

Se refăcuse, se adaptase, monoclul își reluase locul în orbita stîngă ; ca înfățișare era în faza „slabă” arăta un bărbat distins ; era din nou „liber”, căci divorțase recent, de o mare artistă.

Se vede însă că omului nu-i pria liniștea ; simțea nevoia să vorbească în public ; ocazia, am putea spune din nenorocire, s-a ivit repede : Ion Marin Sadoveanu a fost invitat, în vara lui 1943, să țină o serie de conferințe în mai multe orașe germane, la Madrid și Lisabona. Prietenii (și avea prieteni) ce-i prețiau talentul și vasta lui cultură l-au sfătuit să nu plece în trei țări cu regimuri fasciste — dar Ion Marin le-a repetat vechiul slogan cum că el nu face politică și că se duce să vorbească despre teatrul românesc, necunoscut sau rău cunoscut peste hotare. Și a plecat, spre dezolarea celor ce nu-i voiau răul.

Se pare că Ion Marin s-a bucurat de „succes” în acele țări dar, după cum se exprima un mai puțin amic al său (erau destui) „nota păcatelor sale se lungise și sorocul ei era pe aproape”.

7. Îndată după 23 August 1944, Ion Marin Sadoveanu s-a văzut trecut pe liste — e adevărat neoficiale — de „trădători”, „colaboraționiști”, „vânduți nemților”, propus să fie epurați din viața socială (întotdeauna când se produc mari schimbări în sistemul social exagerările sînt am spune inevitabile).

Cînd am citit, într-un oficios, un articol intitulat *Trădătorul*, dedicat în exclusivitate lui, articol plin de neadevăruri, m-am speriat; îi cunoșteam firea și mă gîndeam, cu infiorare, cum oare va întîmpina acele rînduri, care-l condamnau la o adevărată moarte civilă. L-am găsit într-un apartament de la un etaj al blocului „Wilson”. Era de un calm surprinzător; nu i-am pomenit de articolul cu pricina; el a adus vorba; m-a privit în ochi și mi-a declarat simplu că nu a trădat pe nimeni niciodată, că tot ce a întreprins în viața publică a făcut-o cu cele mai bune gînduri, în primul rînd pentru teatrul românesc, după el nedreptățit în atîtea privințe, recunoștea că a făcut și greșeli; se arăta gata să jure în fața altarului și primea, chiar dorea să se supună și judecății oamenilor de bună credință.

Am coborît repede cele șapte, sau așa ceva, etaje ale blocului, cu imaginea unui „nou” Ion Marin Sadoveanu.

Nu știu să fi fost supus cercetării vreuneia din așa-zisele comisii de epurare.\*

---

\* Din păcate, „cazul” nu era izolat și dăinuia încă de pe vremea cînd primii tineri români au fost trimiși să studieze în străinătate; unii dintre ei s-au identificat într-atîta cu limba, cultura și chiar moravurile acelor țări, desigur evaluate, încît, reveniți în țară, făceau impresia că și-au uitat baștina. Supuși unui „examen” în perioadele eroice ale neamului, nu au putut, întotdeauna, să-i facă față, incapabili fiind, să-și reprime anumite sentimente. Așa s-a întîmplat și cu prilejul celui de-al doilea război mondial, cînd în dragostea lor îndreptățită pentru tezaurul culturii germane, ei păreau să nu-și dea seama că Germania, de care-i lega formația

A străbătut o perioadă, grea ; cărțile sale din bibliotecă au început să ia drumul anticariatelor.

Din fericire, carantina, atît de greu de suportat, nu a durat prea mult. Știința sa de carte, talentul său literar — romanul *Sfîrșit de veac în București* s-a bucurat de cel mai mare succes — s-au cerut valorificate ; putea fi înțilnit colaborator permanent în „pagina a doua“, cea culturală, a ziarelor *Timpul*, *Universul* ; curînd a început să publice cronici dramatice în ziarul *Națiunea* de sub conducerea lui G. Călinescu ; vocea sa atît de plăcută s-a auzit din nou la radio și nu a trecut mult și s-a arătat la televiziune ; editurile îl solicitau să semneze contracte pentru fel de fel de cărți ; și el le semna cu intenția să le scrie.

8. Între timp — după o nefericită îndepărtare a lui Zaharia Stancu de la direcția Teatrului Național și înlocuirea lui cu un om, onorabil desigur dar total necunosător al problemelor de teatru — venise la conducerea primului teatru al țării un tînăr ardelean simpatic, cultivat, care dovedise competență și multă bunăvoință de înnoire atît de trebuitoare, ca director al Teatrului Național din Cluj — Vasile Moldovan (între altele, el a avut meritul de a fi readus, și lucrul nu i-a fost deloc ușor, piesa *Apus de soare* pe scena Teatrului Național din București).

Într-o zi, Vasile Moldovan mi-a spus ; „Ce-ar fi să-l aducem pe Ion Marin Sadoveanu să-și continue conferințele lui ? (se dusese pînă la Cluj fama acestor conferințe) ; vrei să-ncerci să-l convingi“ ? \*

lor intelectuală, decăzuse, din vina unei politici greșite pe plan mondial, în abisul barbariei, devenind dușmană a omenirii.

E adevărat că Ion Marin Sadoveanu nu a studiat în Germania (în vederea doctoratului în Drept a fost la Paris) — dar el a crescut de acasă în dragostea pentru marii scriitori, filozofi, muzicieni germani ; și, pentru îmbogățirea vastei sale culturi teatrale, a recurs îndeosebi la sursa germană, deosebit de bogată în respectiva perioadă.

\* În scurtul său directorat, Vasile Moldovan a avut necontestate merite în readucerea pe scena Naționalului a pieselor clasice din dramaturgia românească. A avut un sfîrșit tragic, asupra căruia stăruie Mihai Berechet în interesanta și frumos scrisa carte *Caiete albastre*, Ed. Muzicală, 1983.

În viața mea nu am primit misiune mai plăcută.

L-am aflat într-o cameră nu prea mare dar burdușită de cărți, din fundul unei curți din strada Aurel Vlaicu; stătea „la comun”, dar părea mulțumit; era preocupat de orînduirea unei imense documentații pentru romanul său *Taurul mării*. I-am expus într-o frază rostul vizitei; a tăcut cîtva timp, apoi s-a repezit spre comutator și a aprins lumina probabil să mă vadă mai bine; am avut impresia că nu-i venea să-și creadă urechilor; pe urmă am văzut însă cum arăta un om fericit. Fericit a fost și Vasile Moldovan și publicul care a umplut sala Comedia pentru a-l asculta din nou pe Ion Marin.

Dar Moldovan nu a zăbovit la direcția teatrului; suferise o complicată intervenție chirurgicală; a fost trimis la ambasada noastră din Budapesta (cunoștea limba maghiară).

Alegerea unui alt director nu a fost lucru ușor; se făcuse nu de mult o experiență nefericită, care dovedise cu prisosință că nu oricine poate conduce Teatrul Național. S-au ventilat nume cunoscute și mai puțin; cînd s-a pronunțat numele lui Ion Marin Sadoveanu multora nu le-au venit să creadă. Cînd mi-am dat seama că zvonul prindea din ce în ce aripi, m-am dus să-l văd (tot în odaia din Aurel Vlaicu 39); l-am găsit înecat în cărți cu semne puse și în hîrtiuțe, material pentru *Taurul mării*; se pregătea să plece la Histria, tot pentru documentare; era vesel, căci i se promisese o altă locuință. Într-un tîrziu i-am spus despre ceea ce se vorbește în tîrg. Mă așteptam să se repeadă la comutator ca altădată, dar el mi-a spus cu voce calmă „cine a mai inventat și asta?” Apoi: „și dacă ai știi cîte am pe cap!; nu știu de ce să m-apuc mai întîi, mă fac de rîs față de edituri, tot cerîndu-le păsuire”; și amintindu-și de ceva: „cînd o auzi Nini, care-mi repetă pînă la plictiseală să mă potolesc”. (Nini era profesorul doctor Nini Niculescu).

A biruit orgoliul omului care, îndepărtat dintr-un loc, este invitat să revină, fiind nevoie de el.

9. În toamna lui 1956, Ion Marin Sadoveanu a revenit la Național.

Dacă nu a fost entuziasm, se putea vorbi de o primire respectuoasă, prudentă. Temători de „zguduiri” (vorba lui Caragiale), tradiționaliștii s-au arătat liniștiți căci nu se puteau aștepta la răsturnări prea mari; cît privește pe tineri, îl cunoșteau mai mult din reputație (au ziseră și ei de faimoasele conferințe experimentale).

Dîra de Paciuly s-a făcut din nou simțită, dar vechiu — nou director s-a arătat celor mai mulți îmbătrînit greoi, cu părul albit și rărit; puțin din emfaza de altădată, nici măcar monocul. Era neobișnuit de prudent, aproape fricos, în tot ceea ce făcea; întreba în dreapta și în stînga, convoca, nu numai cînd era cazul, Comitetul teatral, sindical, de a cărui menire nu prea era lămurit, consultîndu-se cu cei din Comitetul de lectură, întocmea liste de repertorii cuprinzînd piese interesante, unele foarte potrivite; în mîna cui cădeau aceste liste, care nu primeau răspuns, nu s-a știut!

În realitate, Ion Marin avea de luptat cu un adversar nevăzut și totuși omniprezent: dogmatismul, care izbutea să „cucerească” poziții; se răspîndise vorba prin culise că directorul e depășit de împrejurări, că unele considerații ale sale, în cuprinsul conferințelor, ar fi idealiste, chiar dușmănoase. Deosebit de tulburat, Ion Marin m-a invitat să citesc cîteva rînduri de pe o hîrtie împălurită; am citit-o și m-am înfiorat: un actor, și regizor în același timp, își anunța demisia din teatru, motivînd-o prin faptul că nu ar putea colabora cu un fost membru al Asociației germano-române.

Fără dezlegarea directorului, m-am întîlnit cu cel demisionat; era un om cunoscut prin onestitatea sa, un om ce suferise în ultimul timp; l-am îndemnat să-și retragă demisia, argumentîndu-i că spiritul de disciplină îl obligă să respecte deciziile forurilor competente care l-au solicitat pe cel ce greșise și că omul a făcut sa crificiul să-și abandoneze masa de lucru pentru a lăsa conducerea teatrului într-un moment dificil. Nu l-am putut convinge, dar am obținut totuși o „victorie” — aceea de a convinge pe alți doi să nu-l imite pe cel ce-și înaintase demisia.

Proape că m-am „luptat” cu Ion Marin spre a smulge o scrisoare, probabil de justificare către ace



Saint Just. Cine știe ce-ar fi scris! Nu voiam să-l las să se umilească.

În iulie 1957, Teatrul Național a fost invitat să participe la Festivalul internațional, în cadrul Bienalei de la Veneția, prilejuită de împlinirea a 250 de ani de la nașterea lui Carlo Goldoni, ilustrii venețian.

S-a ales comedia *Bădăranii* (I. Rusteghi), care făcea parte din repertoriul Naționalului și prilejuia apariția unor interpreți de înaltă clasă. La pregătirea spectacolului, regizat de Sică Alexandrescu, a luat parte activă cu intervenții de ordin istoric și Ion Marin Sadoveanu, ascultat cu interes.

Cele două spectacole, din zilele de 24 și 25 iulie, s-au bucurat de un mare succes consemnat în cronicile din numeroase publicații italiene. Prezent la toate manifestările legate de Bienală, Ion Marin Sadoveanu a făcut, după câte am aflat, o excelentă impresie ceea ce a contribuit la succesul în general al temerarei întreprinderi a românilor de a-l reprezenta pe Goldoni la el acasă.

Spre sfârșitul vacanței mă aflam cocoșat într-o cameră mansardară de la Pelișor; era răcoare, liniște relativă și încercam să lucrez ceva. La o oră destul de târzie, neobișnuită pentru vizite, mă pomenesc cu Ion Marin; mi-a cerut scuze, nu ar fi îndrăznit, dar portarul i-a spus că la mine se vede lumină; suferea de insomnie, venise la Sinaia, după turneul din Italia, cu gândul să se odihnească, ceea ce nu izbutea; și-a dat cuvântul de onoare că nu el a hotărât cine să plece sau să nu plece la Veneția (se referea la faptul că, deși aveam calitatea de primul secretar literar al teatrului, fusesem înlocuit cu cineva străin de Teatrul Național); mi-a spus că e bolnav, că face din ce în ce mai dese crize anginoase, că postul de director al Naționalului e mai complicat ca altădată, că are răspundere prea mare, că ar trebui încercat unul mai tânăr, că dacă ar fi știut..., că suferă cumplit că nu-și poate respecta contractele față de edituri, că va fi socotit un om nereserios care își asumă obligații în neștire.

Și, dintr-odată, a schimbat subiectul și tonul : este datorია lui, înainte de orice, să-i facă dreptate Stolnicului Cantacuzino : „Știi dumneata că Stolnicul e mai important pentru istoria culturii noastre decât Dimitrie Cantemir ? Nu a fost înțeles de contemporani, e timpul să se facă dreptate !” Și a urmat un adevărat imn închinat învățatului Stolnic. (La un moment dat am avut impresia, dar cred că m-am înșelat, că Ion Marin își împletea viața cu aceea a Stolnicului). De afară, prin fereastra deschisă, se auzea susurul Peleşului, foșnetul frunzelor, țîrîitul ploii mărunte.

Dar, banală constatare, toate au un sfîrșit.

Într-o dimineață a intrat în biroul directorului regiilor Sică Alexandrescu. I-a întins lui Ion Marin un text, așteptîndu-i părerea : „O știi, îi cunosc și alte piese, dar, drept să-ți spun, nu prea mă dau în vînt după el ; știi că are succes la Paris, poate, știi eu, ar prinde și la noi, — dar să știi că ai o greutate ; același actor trebuie să joace două roluri” — „Știi, și am găsit actorul”. — „Pe cine ?” — „Radu Beligan”. — „Bun, și pe fată ?” — „Marcela Rusu” — „Foarte bine, dar, repetă să știi că nu cred că e ceva extraordinar”. Era vorba de piesa lui Jean Anouilh *L'Invitation au château*. De urgență *Invitația la castel* s-a pus în repetiție și, cum piesa a plăcut interpreților, pregătirea spectacolului a durat puțin. La repetiția generală, la „vizionare”, cum începuse să se spună, spectacolul a fost aprobat și după cîte îmi amintesc, chiar aplaudat. În ziua următoare însă, așa putea spune în zori, s-a produs catastrofa : piesa a fost declarată „otrăvitoare” și „dușmănoasă” (ce repede se aruncau într-o vreme asemenea etichete). De către cine ? Nu se știa cu precizie. Circulau doar zvonuri care se băteau cap în cap.

Bineînțeles că s-au impus noi vizionări, piesa fiind deocamdată, îndepărtată de pe afiș. Cei care o admiseseră, ba chiar au aplaudat-o la repetiția generală, începuseră să se clatine în părerile lor ; unii care au cerut textul acasă pentru a-l analiza mai îndeaproape au revenit cu puerile observații pe marginea paginilor, întrebîndu-se dacă unele replici erau oportune. Biata piesă —

cel mult inutilă — ajunsese să fie bănuită de subversiune. Dar trebuia găsit neapărat vinovatul, acela care, nu întâmplător, ci cu bună știință, a lăsat să se „strecoare” asemenea piesă în repertoriu. Cine altul decât secretarul literar, care a fost îndelung interogată asupra împrejurărilor în care s-a făcut crima. (Citind piesa, după o evident, culpabilă întârziere, mărturisesc a nu fi găsit nici un cuvânt, cu atât mai puțin o replică ce ar fi putut leza ordinea statală.)

În realitate, lucrurile nu s-au limpezit pînă astăzi : cine a venit mai întii cu părerea cum că piesa e dușmănoasă, cine a dat primul alarma, dovedind vigilență, mai presus decît ceilalți. Dintre numeroasele presupuneri rețin pe aceea care, ținînd seama de împrejurări, mi se pare mai veridică, mai verosimilă : la ultima repetiție generală a urmărit din fundul unei loji din sala Comediei, menținîndu-se tot timpul într-un clar-obscur, o doamnă, fiica unui mare demnitar, cunoscută pentru velleitățile sale scenice. Doamna a crezut, probabil, că rolul principal din piesă i-ar fi venit, cum se spune, ca o mănășă, mai ales că protagonistă arborase și niște toalete extraordinare ce-i veneau de minune. Și așa, *Invitație la castel* a devenit o piesă periculoasă ; și așa s-au irosit muncă, bani, nervi, destabilizîndu-se totodată activitatea unei instituții.

Pe directorul Ion Marin Sadoveanu întâmplarea l-a pus pe gînduri. Mi-a făcut impresia, mai mult ca oricînd, că i se făcuse tare dor de masa lui de lucru de acasă (locuia acum într-un comod apartament la etajul al treilea al blocului zis „Carlton”), de pagina pe care o lăsa-se neîncheiată, de *Ion Sîntu*, mai ales de nedreptățile Stolnic.

A intrat, deosebit de agitat, Emil odăiașul : „A căzut pe scară domnu director, veniți să-l ajutăm !” L-am ajutat, s-a întins pe o canapea, respirînd greu ; „Nu vă speriați, așa mi se întâmplă în ultimul timp, m-am învățat, nu mai spuneți la nimeni, îmi trece”, a cerut doar un pahar de apă pentru a înghiți o tabletă. Cînd a plecat odăiașul mi-a spus cu glas istovit : „Sînt un invalid, și așa avea atîta treabă !” — apoi, după ce a răsuflet adînc :

„Aici, la teatru, e acum greu de tot, toți cred că s'ar pricepe...”

Nu și-a înaintat nici o demisie. Totul s-a petrecut într-un consens s'ar putea spune tacit.

Așadar, locul de director al Teatrului Național era din nou liber.

Spre sfârșitul lui mai 1958, Ion Marin, simțindu-se mai bine, pretindea el, a plecat la marea ce-i era atât de dragă, — apoi la Berlin, pentru o lună de zile ; o editură germană urma să-i tipărească traducerea unuia dintre romanele sale.

10. Urmașul său la Național, Zaharia Stancu, îl prețuia pe Ion Marin Sadoveanu dar nu-l simpatiza („e prea afectat”).

Stancu a avut o idee, o inițiativă (nici nu știu cum să-i spun) care, cel puțin în primele momente, m-a cutremurat : fără să mă anunțe a făcut cunoscut Comitetului că m-a desemnat să țin conferințele de duminică ce se dovediseră utile ; dispoziția era menită să mă onoreze dar, totodată, mă gîndeam, cu adevărată frică, ce să spună Sadoveanu. L-am vizitat neîntîrziat (pentru ce ca să-i cer voie ?, să-i cer scuze ?, să-l asigur că nu pornești nici o vină ?)

L-am găsit aplecat pe *Taurul mării*, pregătit de plecare la mare și — apoi, pentru „cel puțin două luni” din nou la Berlin. Cînd a aflat care era scopul principal al vizitei a izbucnit într-un hohot de ris ce nu se mai termina, ris forțat, în care mi s-a părut că disting unele note stridente, de ironie. „Concurența, concurența !” — după o foarte scurtă pauză s-a ridicat solemn m-a îmbrățișat și mi-a dat și unele îndrumări ; rețin : nu e nici o rușine să-ți pregătești efectele ; și cei ce ne adresăm publicului sintem, în felul nostru, niște actori.

Am ținut cîteva cicluri de „conferințe demonstrative”, publicul nu a lipsit ; bineînțeles, că au fost departe de strălucirea pe care le-o dădea Ion Marin.

Și, vrînd-nevrînd, l-am mai „moștenit” într-o altă direcție : întrucît Zaharia Stancu „nu putea vedea morții

am devenit pentru un timp destul de lung panegiristul teatrului, vorbind la toate cimitirele din București la căpătiiul atitor actori din generații și genuri deosebite. (îmi amintesc că Ion Marin venea la înmormântări îmbrăcat de sus pînă jos în negru, și, în mod excepțional, își citea panegiricul, așa cum cere protocolul).

A fost o vreme cînd l-am întîlnit mai rar, dar l-am urmărit cu același interes; îl citeam (îi apăruse *Taurul mării* și *Ion Sîntu*, cronicile și portretele de actori și scriitori); îl ascultam la radio și-l vedeam la televizor (slăbise, cu mult sub obișnuitele lui faze), obosit dar deloc obositor.

Pe urmă a început un adevărat iureș (nu știu cum să-i spun altfel): Ion Marin Sadoveanu răspundea tuturor invitațiilor de a conferenția. Nu exista societate, asociație, ligă, uniune la care să nu cuvînteze, și aceasta nu numai în București dar și în provincie, în orașe și orășele. Și, totodată, aflam cu inima strînsă pe unde a „căzut” Sadoveanu (pe stradă, aproape de casă, după conferință, de multe ori fiind condus acasă sau pînă la taxi de către binevoitori, care nu știau întotdeauna cine e domnul căruia i s-a făcut rău, s-ar fi spus, pentru că nu se potolea, că se învățase cu crizele anghinoase, care se tot înmulțeau și se prelungeau).

De la o cunoștință comună am aflat că-și confecționase un fel de deviză, pe care o tot repeta: ori îmi trece, ori trec dincolo; și a trecut, era în ziua de 2 februarie 1964; nu împlinise 71 de ani; de la înmormîntare mă urmărește figura descompusă de durere a lui Tudor Vianu.

În fond, el, omul muncii aprige, adaptabilul de altădată, a înfruntat moartea; nu a înțeles pînă în ultima clipă să-și abandoneze uneltele.

Știu, și îmi pare nespus de rău, că a plecat cu un mare regret: ar fi dorit să vină printre academicieni, unde ar fi făcut desigur figură frumoasă. L-a propus Argezi printre membrii corespondenți, fără succes însă.

Abordînd, cu chemare, mai toate genurile literare, excelînd în roman — *Sfîrșit de veac în București* este

o capodoperă — Ion Marin Sadoveanu a fost, mai presus de toate, un om al teatrului, căruia se poate spune că i-a închinat viața. Teoretician, de o erudiție puțin comună, a fost, în același timp, prin funcțiile pe care le-a ocupat în administrație, un priceput îndrumător.

Teatrul românesc îi datorează enorm.

## TUDOR VIANU

### UN CUGETĂTOR

1. Într-o dimineață de început de primăvară a lui 1945, am primit un telefon: domnul ministru vă roagă să veniți pînă la minister. Mihail Ralea, noul ministru al Artelor, m-a întrebat fără prea multă introducere: „Cine crezi că ar fi mai potrivit director la Național — Vianu sau Cocea?, — adăugînd, „te întreb ca pe un vechi slujbaș al instituției“.

Întrebarea m-a surprins; nu am putut răspunde prompt, și nici nu era ușor. Am cumpănit în răgazul pe care mi l-am luat; mi-am spus: oare lui Cocea, cu trecutul lui consecvent revoluționar, nu i s-ar potrivi un post nu mai mare (mi-am amintit că Ion Ghica a venit la direcția Naționalului după ce fusese de cîteva ori șef de guvern), — ci unul de organizator pe o arie mai largă? Dar, mi-am amintit de o întîlnire recentă, pe stradă, cu profesorul Tudor Vianu, care, între altele, mi-a spus, în legătură cu teatrul că este de o mare urgență refacerea Teatrului Național în forma dinainte de a fi incendiat de nemți.

Nu am mai ezitat: Tudor Vianu!

Nu știu dacă o fi cîntărit ceva „alegerea“ mea (desigur că nu am fost singurul consultant) dar, la sfîrșitul lui martie 1945, s-a prezentat la teatru, în calitate de director, profesorul Tudor Vianu.

Spre deosebire de trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, cînd se întîmpla ca actorii, aflînd de un nou

director, se întrebau nedumeriți „cine o mai fi și asta?” — de data aceasta era vorba, ca să spun așa, de vechi cunoștințe: Vianu fusese și mai era invitat deseori să țină conferințe la teatru, fusese unul dintre animatorii Academiei de studii teatrale de pe lângă Teatrul Național, făcuse cronică dramatică și, mai presus de toate, el scrisese un studiu despre „arta actorului”, argumentînd, năgulindu-le orgoliul, că actorul nu e doar un simplu interpret, el putînd ajunge pînă a fi un adevărat creator, cu influențe în viața socială, în educația publică, arta lor dispunînd de puternice mijloace de sugestie, ei făcînd parte dintre învățătorii cei mai influenți ai publicului avînd răspunderea uriașă față de contemporanii lor.

2. Dar ponderatul, distinsul profesor, cu înfățișare sfioasă și gesturi rituale picase la teatru tocmai cînd era în toi „scandalul” stîrnit de scoaterea de pe afiș a unui spectacol doar după două reprezentații, eveniment menit din totdeauna să descurajeze pe actori (nu numai pe cei implicați direct), dar să și provoace o proastă impresie în opinia publică. Era vorba de piesa *Cavalcada spre stele* a irlandezului William Butler Yeats, laureat al Premiului Nobel, mai mult un poem dramatic de o certă valoare poetică, al cărei erou e un fel de Don Quijote, care năzuiește să schimbe lumea. Cam confuză piesă, nu tocmai potrivită momentului, dar în nici un caz „otrăvitoare”, periculoasă, cum s-a susținut.

Noul director a fost tare mirat de întîmplare (mi-a mărturisit-o), neputînd înțelege cum așa, printr-o simplă adresă, poate fi sugrumat un spectacol făurit cu atîta trudă.

Așadar, aveau prioritate repertoriul și problema refacerii teatrului pentru care el acceptase postul deținut în decursul vremii, de ilustre personalități ale culturii românești. Și mai era și o altă problemă urgentă, aceea a înființării unei cantine (poate s-ar fi putut pune capăt sau măcar domoli „fuga” atîtor actori din Teatrul Național, atrași de către trupele particulare, care le ofereau o leafă ceva mai apropiată de realitățile zilei).

S-a gândit că pentru alcătuirea unui repertoriu demn de Academia teatrală a țării întregi, cum aprecia Teatrul Național, nu-i lipseau colaboratori pricepuți. Și într-adevăr, din Comitetul de lectură făceau parte Mihail Sadoveanu, Basil Munteanu, Alexandru Rosetti, N. Carandino, Ion Manu, reprezentant al actorilor. Convocați de două sau chiar de trei ori pe săptămână, aceștia păreau că-și fac o datorie de onoare contribuind la alcătuirea unui repertoriu cit mai potrivit noilor împrejurări.

Am luat parte la un adevărat curs, lecții de dramaturgie universală, vrednice să fie consemnate (cel mai la curent cu stadiul de dezvoltare a literaturilor dramatice mondiale părea să fie profesorul Basil Munteanu). Comitetul, la inițiativa directorului, a fost lărgit, invitându-se și directorii de scenă, adică regizorii.

S-a întocmit, după discuții uneori animate, o listă de propuneri de piese, care ar fi putut alimenta repertoriul câteva stagiuni, păstrându-se locuri libere îndeosebi pieselor românești mult așteptate, inspirate din viața cea nouă pe care o începuse țara. În frunte, în mod firesc, au figurat clasicii dramaturgiei românești: Caragiale! s-a strigat în cor, Caragiale ce lipsea de câțiva timp din repertoriu — apoi Alecsandri, Hasdeu, Davila și ceilalți.

Au fost ceva controverse în legătură cu unele lucrări românești zise „dintre cele două războaie”; s-au propus, de către cei ce le citiseră, câteva piese din dramaturgia sovietică, din cea anglo-saxonă, din cea germană și franceză, cu atenție mare să nu fie incluse lucrări ale unor profasciști sau colaboraționiști. Lumea părea încântată de treaba pe care o făcuse și începuse chiar un fel de ciondăneală între regizori care țineau să li se repartizeze anumite piese, gata fiind să propună cele mai nimerite distribuții.

Lista, mîndrețea de listă, elaborată de oameni cărora nu li se putea pune la îndoială competența și nemărginita dorință de bine a fost înaintată spre aprobare, nu știu cărui „sector”. Peste câteva zile a sosit răspunsul: ștersături, semne de întrebare, de exclamații, adnotări cele mai multe neadecvate. Și așa a început im-



provizația, chiar deruta. (Directorul mi-a spus că-i este rușine de atita lume pe care a deranjat-o, solicitînd un sfat, un ajutor, sustrăgînd oameni de la ocupațiile lor principale). Stagiunea trebuia însă să continue, iar profesorul să-și comprime deziluzia, chiar amărăciunea. Începusem să am remușcări; fusesem doar unul dintre cei care l-au „propus”.

Trebuia mers mai departe fără un program stabilit : la Studio, *Ana visează* de Anton Bibescu și *Așa va fi* a sovieticului Constantin Simonov ; la Sava, *Norocul* de I. Valjan, *Ești al meu* de Margareth Kennedy, iar în sala de la Matei Basarab s-a reluat *Patima roșie* de Mihail Sorbul.

Public puțin, deși spectacolele nu erau lipsite de valoare ; sălile păreau triste ; orașul era în beznă, nu se ridicase camuflajul extern ; în teatre garderoba nu era obligatorie ; în spatele decorului își făcuse loc indisciplina : actori, mai ales tineri, nu puteau rezista tentațiilor „particularilor”, care dîndu-și seama că nu mai aveau mult de viețuit, jucau ultima carte, oferind lefuri disproporționate ; directorul mai mult se ruga : „nu mă obligați să vă amendez !”

Spre sfîrșitul stagiunii s-a deschis, amenajată într-o fostă magazie, și mult așteptata cantină (oul ajunsese 800 de lei). A fost un fel de eveniment, la care au ținut să ia parte Mihail Ralea, ministrul Artelor, Octav Livezeanu, secretarul general, N. D. Cocea directorul general al teatrelor ; s-au ținut și cuvîntări iar în prima zi, consumația a fost gratuită (s-a dus vestea în oraș că o actriță proeminentă ar fi mîncat o găină întregă, cu oase cu tot).

După această inaugurare, directorul, dezolat, mi-a spus : „Ai observat ? Despre reconstrucția teatrului nici nu s-a pomenit !”

Pe vară, profesorul Vianu a stat mai mult la Poiana Țapului, preocupat de repertoriu și de unele lucrări pe care fusese nevoit să le întrerupă.

L-am vizitat de mai multe ori. O dată, cînd se însera și mă pregăteam să plec (drumul pînă la Sinaia îl fă-

ceam pe jos), m-a oprit cu aerul omului care vrea să-ți împărtășească ceva important : „Stai, ce-ar fi să reluăm tradiția și să deschidem stagiunea cu un clasic român ?” — „Bună idee, dar cu cine ?” — „Cu Alecsandri, cu *Despot Vodă*”. — „Știți doar că Alecsandri nu e bine văzut”. — „Nu știu deloc, și vă rog să mă lăsați în pace !” (unul din rarele momente cînd l-am văzut ieșindu-și din fire, fruntea sa de învățat încrețindu-se). Apoi, după o pauză de gîndire : „Am să vorbesc și cu Sadoveanu” (era vorba de Mihail Sadoveanu, membru în Comitetul de lectură).

3. La 15 august a avut loc tradiționala festivitate de începere a repetițiilor în vederea viitoarei stagiuni. „Absențele sint bătătoare la ochi” — a observat directorul, făcînd aluzie la numărul mare al actorilor care părăseau sau erau pe cale s-o facă Teatrul Național : „Ei se vor reintoarce pentru a întreține focul moștenit de la înaintași, foc care nu trebuie să se stingă !” Pe urmă, schimbîndu-se parcă la față, a anunțat vestea cea mare : peste cel mult o lună vor începe lucrările de reconstrucție a teatrului ; a fost îndelung aplaudat.

Conu Mihai, dealtfel ca întregul Comitet de lectură, au fost de acord ca stagiunea să se inaugureze cu *Despot Vodă*, piesă despre care se spune că Alecsandri a lucrat-o pînă la sfîrșitul vieții. Înaintea începerii primei repetiții, profesorul T. Vianu le-a vorbit interpreților despre însemnătatea lui Vasile Alecsandri pentru cultura românească, pentru teatrul românesc. Și-a îngăduit, cum a subliniat, să atragă atenția că în privința pregătirii spectacolului nu poate fi vorba de o reconstituire a lui, stăruind asupra necesității „confecționării unei haine de interes contemporan operelor dramaturgiei clasice”.

Dar vestea revenirii lui Alecsandri la Teatrul Național a stîrnit indignarea cercurilor dogmatice, care-l socoteau pe bardul de la Mircești „terminat, depășit, inutil”. Notițe perfide, în acest sens, se strecurau prin diverse publicații. În cursul spectacolului, la Sava, s-au putut auzi izolate exclamații, rumoare, chiar aplauze, dar care nu aveau semnificația celor obișnuite în teatru.

În pauza ultimă, și mai ales la sfârșit, s-a putut afla pricina supărării unora, care au decretat piesa reacționară și cel puțin neoportună. De ce oare? Există un pasaj în care se preamărea tradiția și un lucru mai grav îl constituia scena în care se refuză cu dispreț un dar, — scenă pusă în legătură cu un eveniment recent, care nu avea însă cu piesa lui Alecsandri, nici în clin, nici în minecă.

A fost sesizat secretarul de la Arte, aflat în sală, care a promis o anchetă, cerind, pentru documentare, să i se trimită urgent textul piesei incriminate.

Întimplarea putea scoate din fire pe orice om cu mintea întreagă. Vianu a avut un moment de uluială.

Era o noapte instelată, liniștită, puțin răcoroasă, din acelea care fac trecerea de la vară la toamnă. Am luat-o împreună pe străzi, hai-hui, ocolind mereu, trezindu-ne prin locuri pe unde am mai fost cu câteva minute înainte, în cele din urmă stabilindu-ne pe Dorobanți. O vreme am tăcut; toamna ce se anunța ne-a îndemnat să ne ridicăm gulerele pardesiurilor. În fosta Piață a Confederației, profesorul a rostit sentențios: „Te pome-nești, domnule (pînă atunci mă tutuia) că Alecsandri, bardul de la Mircești, ne dă afară pe amîndoi!” Deși momentul era dramatic, m-a pufnit rîsul: — „S-ar putea!” Schimbînd tonul, reluîndu-și ținuta sa obișnuită de mare demnitate, mi-a spus: „Uite ce te rog: te duci mîine seară la Sava, te așezi în față sau unde crezi că se aude mai bine, să fii numai urechi, și să notezi ceea ce crezi că ar putea fi nepotrivit, că ar putea face o aluzie cit de mică la evenimentele zilei”.

Așa am și făcut. Înarmat cu un carnet și un stilou m-am instalat în banca întîi gata să iau notă de orice replică ce ar putea fi socotită — să spunem subversivă. Mărturisesc că nu am găsit nimic — dar, mai mult ca să mă aflu în treabă, am fost de părere că ar fi bine ca unele replici și tirade să fie rostite cu mai puțin patos. Directorul și-a însușit această părere și a comunicat-o regizorului piesei (Victor Bumbesti) și acesta, la rîndul lui, interpreților (rolul lui Despot era jucat de Alexandru Critico).

Secretarul general de la Arte nu a găsit nici el nimic aluziv ; ministrul Ralea a făcut haz.

Aflind de cele întâmplate, actorii și-au pierdut elanul de care aveau atita nevoie în piesă ; spectacolul s-a destrămat ; publicul a aflat cum stau lucrurile, și *Despot Vodă* a dispărut încet-încet, dar totuși destul de repede, de pe afiș.

Desigur că din motive de pietate recunoscătoare pentru acela care i-a încurajat începuturile, Tudor Vianu a propus reprezentarea, la Studio, a piesei *Nebun ?* de Alexandru Macedonski, scrisă inițial în franțuzește, autorul sperînd, poate, ca lucrarea să-i fie reprezentată la Paris.

Sub direcția Vianu s-au mai jucat, la Sava și la Studio, *Don Carlos* de Schiller, *Ospățul nebunilor* de autorul italian Sem Benelli, cunoscut antifascist, *Arleziand* de Alphonse Daudet, cu Maria Voluntaru în principalul rol, *Hedda Gabler* de Ibsen (cu Dida Solomon) *Madona* de Tudor Mușatescu, *Sburător cu negre plete* de Felix Aderca, *Turneu în provincie* de Lucia Demetrius, cu Madeleine Andronescu, noua versiune a lui *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, în regia autorului, cu Niki Atanasiu.

Este de relevat preocuparea de zi cu zi a lui Tudor Vianu la reușita unor spectacole, participarea sa la competiții, prilej pentru a face expuneri, în cuprinsul cărora se analiza respectiva piesă, caracterul personajelor.

Un punct de onoare și-a făcut Vianu pentru reprezentarea în cît mai bune condiții a lui *Don Juan* de Molière, care se juca pentru prima oară în românește, în traducerea lui Alexandru Kirîțescu. Spectacol greu de realizat, cu atit mai greu pe o scenă neutilată ca cea de la Sava ; *Don Juan* a însemnat o reușită atit pentru Ion Șahighian, regizorul, cît și pentru numeroșii interpreți în frunte cu marele actor Nicolae Băltățeanu, cel ce a dominat scena românească timp de aproape trei decenii.

I-a fost dat „clasicului” director al Teatrului Național să patroneze cea mai îndrăzneată experiență scenică : *Macbeth* „cu măști”. Ideea a fost a lui Ion Sava,

mult înzestratul dar și mult fantezistul regizor. Vianu a „rezistat“ o vreme propunerii, dar, în cele din urmă, a cedat.

Experiența, lăudată totuși de unii, nu a reușit. Inviuirea principală adusă lui Sava a fost de a fi eliminat din tragedia lui Shakespeare elementul uman: le-a lăsat personajelor glasul, dar le-a suprimat gura: măștile au înăbușit cuvintele.

Vianu va recunoaște mai târziu că în calitate de director al Naționalului, a manifestat „slăbiciune“, făcând aluzie îndeosebi la „măștile din *Macbeth*“ (ceea ce nu și-a iertat a fost faptul de a fi încuviințat regizorului să suprima replici și scene din originalul shakespearian).

Într-o dimineață, devreme, l-am găsit adâncit în citirea unui caiet cu pagini dactilografiate; mi-a făcut semn să iau loc și a mai citit ultimele pagini. A închis caietul cu un zîmbet mulțumit și mi l-a oferit: „Citiți-o, pregătiți un referat (eram coleg la Secretariatul literar cu admirabilii Florian Nicolau, Constanța Trifu, Mara Nicolau, Polixenia Carambi) și convoacă de urgență Comitetul de lectură; nu mă întreba nimic, căci nu vreau să vă influențez“.

Comitetul a aprobat în unanimitate reprezentarea piesei *Ultima oră* de Mihail Sebastian, care a obținut un mare succes, pornită fiind pe o cale lungă. Spectacolul a prilejuit și debutul, ca regizor, pe scena Teatrului Național, a lui Moni Ghelerter, debut mult promițător.

Toate ar fi fost bune, deși iarna era greu — sîntem în ianuarie 1946 — și instalația de calorifer de la Studio era defectă — dacă, scurt timp de la premieră, nu s-ar fi primit o adresă prin care se propunea, în cadrul unui program de colaborare între teatrele naționale, ca rolul principal din piesa lui Sebastian să fie interpretat și de către o tinăra actriță a Teatrului Național din Cluj; (cum respectiva „poseda“ rolul, nu ar fi fost nevoie decît de o repetiție-două pentru încheierea ansamblului).

Conciliant, incredințat că nu se face gaură în cer, dacă va juca și actrița clujeană rolul, directorul Vianu

a pus o apostilă favorabilă adresei cu pricina. Aprobarea s-a arătat însă buclucașă, stîrnind proteste, instigatorul fiind chiar Moni Ghelerter, regizorul care nu admitea să i se „strice” spectacolul. (Fire ciudată, talentatul Ghelerter, cu un sfîrșit atît de tragic, a manifestat de-a lungul carierei presărate de altfel cu succese, un mult prea dezvoltat simț de proprietate asupra pieselor pe care le-a pus în scenă). Scandalul de la teatru s-a răs-pîndit și în afară, lucru ce l-a tulburat îndeosebi pe Vianu, neînvățat cu asemenea întîmplări. S-a instituit un fel de juriu de arbitraj, menit să rezolve litigiul, prezidat de Ion Șahighian, primul regizor; dar juriul nu a ajuns la vreo soluție. Actrița de la Cluj, bucurîndu-se, probabil, de „trecere”, a jucat, mi se pare de două ori, fără să se cutremure pămîntul. Dar s-a cutremurat directorul Vianu, încredințat, din ce în ce, că nu va putea „rezista”.

Profesorul se regăsea doar la catedră (nu-și pusesese suplinitor), unde după fiecare prelegere (la cîteva am luat parte) era îndelung aplaudat, însoțit de studenți pînă în stradă\*.

Intr-o zi mi-a spus cu un zîmbet amar: „M-au dus cu vorba!” (făcea aluzie la promisiunea că „în curînd” vor începe lucrările pentru restaurarea teatrului).

Avînd, probabil, remușcări, dîndu-și seama, cam tîrziu, că a exagerat, Moni Ghelerter l-a invitat la o repetiție, cu *Unchiul Vania*; a răspuns invitației și a vorbit interpreților despre Cehov și „lumea” pieselor sale: „să sperăm că o să iasă bine”.

---

\* Profesorul Tudor Vianu din această tulbure perioadă, atmosfera din sala în care-și ținea cursul ne sînt evocate de către un fost student, poetul Petre Stoica: „În contextul epocii, un loc singular, unde cel interesat de cultură găsea izvoarele ei vii, nepoluată de sociologismul vulgar... Rigorile umanismului, în sensul nealterat al cuvîntului, se aflau la el acasă. Concesiile de limbaj și de conținut erau excluse din capul locului!... Știa că noi, cei de pe bănci, ne-am adunat nu numai pentru a asculta un profesor, dar și pentru a primi exemplul unui om...” (Petre Stoica, *Amintirile unui fost corector, Cartea Românească*, 1982).

L-am găsit într-o dimineață „punînd ordine” în sertarele istoricului birou (nu mi-a mirosit a bine, văzusem pe atîția directori punînd ordine înainte să plece, făcînd loc succesorului). În timp ce trebăluia, mi-a spus printre altele : „Știi, plec la Belgrad”, — și față de figura mea dezorientată : „Da, am fost numit ambasador”. Mi-a stat pe limbă, dar nu am spus-o : „Vasăzică, fugi de la teatru !”

4. Peste cîteva zile (era pe la mijlocul lui martie 1946) l-am condus cu un numeros grup de actori (printre care se afla și Ghelerter) la gara Mogoșoaia de unde, atunci, pleca trenul spre Belgrad. Era, vădit, emoționat, deși căuta să nu se arate, — noi, cei ce-l conduceam (printre care și numeroși studenți) nu ne ascundeam emoția. Curios lucru : mi-a șoptit cu un minut înainte de plecării trenului : „Îmi pare rău” (nu am înțeles deîndată de ce-i părea rău, dar mi-am amintit că mai toți directorii au regretat plecarea de la Național, indiferent de piedicele pe care le înfruntaseră.

De la Belgrad am primit o scrisoare datată 9 aprilie 1946 : „Sper că Teatrul Național, unde am lăsat o parte din inima mea, se ține ferm pe marea lui linie...” \*

---

\* Din cuprinsul scrisorii : „...Am vrut să-ți scriu din primele zile ale sosirii aci, dar lucrul n-a fost pînă acum posibil : poșta funcționează destul de neregulat, iar autorizarea trimiterii unui curier diplomatic mi-a sosit abia acum. Folosesc deci primul prilej pentru a-ți transmite veștile mele, împreună cu cele mai bune amintiri.

Mă găsesc încă în faza de adaptare la noua situație. Acest prim moment este legat mai cu seamă de dificultățile practice : n-am încă locuință, n-am mașină, n-am bani. Nădăjduiesc însă că toate vor veni pe rînd, și că, în cele din urmă, îmi voi găsi așezarea în orașul destul de frumos și bine întreținut, unde distrugerile războiului, desigur mari, n-au izbutit totuși să altereze imaginea lui.

Cealaltă latură a preocupărilor mele de aci a făcut progrese mai mari : am început treaba. Am vizitat personalitățile conducătoare și multă lume din cercurile diplomatice. Situația noastră aci este bună.

Credeam că mă voi întoarce de Paști în țară. Acum am luat o altă hotărîre : îi voi aduce pe ai mei aci pentru intervalul vacanței, iar eu voi veni în țară, pentru raport, la începutul lui

Între timp, spectacolul cu *Unchiul Vania* se dovedise un mare succes. A fost „moștenirea” lui Tudor Vianu, care pe unde trecea lăsa o undă de civilizație, cultură, omenie.

Terminându-și misiunea la Belgrad a revenit în țară.

Îl vedeam destul de des la Academie, unde fusese numit director general al Bibliotecii.

Mă întâmpina, de fiecare dată, cu „ce mai e pe la teatru?”

Înclin să cred că întrebarea nu era formală — doar mărturisese că și-a lăsat o parte din sufletul lui la teatru.

## SOARE Z. SOARE

### UN CINIC... SENTIMENTAL

1. Când l-am cunoscut personal, cum se spune, căci reputația i-o știam mai de mult, Soare Z. Soare începuse să fie cineva în ceea ce s-a numit (după evocatoarea expresie a lui Alexandru Kirițescu) „marea și mica băătăie teatrală”. Mi-a rămas înfățișarea sa mai deosebită, întâi prin ciudățenia vestimentară, în total dezacord cu moda timpului: tinărul de statură medie, cu gesticulație nervoasă, cu un nas acvilin proeminent, slab de i se vedeau oasele, cu ochii sclipitori și adinci de insomnii, exagerat de pudrat, purta un veston pe talie, întotdeauna de culoare închisă, cu minecuțe, vestă (confectionate din cele mai fine materiale), cravată de

---

mai. Când ne vom revedea vom sta mai mult de vorbă și poate că-ți voi spune unele lucruri interesante... Ce se petrece în țară?

Aș fi foarte fericit, dacă aș primi... câteva rinduri de ale d-tale... Mă gândesc mereu, scumpul meu Massoff, la anul nostru de colaborare, la ajutorul pe care mi l-ai dat, la marea prietenie arătată. Și, pentru toate astea, îți spun un mare și cordial: *muf-jumesc!*... Cum lucați cu dl. Pas? Sper că Teatrul Național, unde am lăsat o parte din inima mea, se ține ferm pe marea lui linie... pe d-ta, scumpe și vechi prieten, te îmbrățișez cu căldură.”



mătase de o culoare discretă, ornată cu un ac mare, nu întotdeauna de aur, guler și manșete scrobite; se înfățișa iarna cu pălărie „tare” (gambetă), iar vara cu pălărie de paie cu borurile drepte; rîdea ușor, un rîs mărunt înfundat à la Păstorel Teodoreanu, cu care de altfel se asemăna în multe.

Așa arăta Soare Z. Soare de-a lungul anilor (părea că nu îmbătrînește) pînă la sfîrșitul său atît de timpuriu și de tragic.

Era fiul de-al doilea al unui bogat, se pare foarte bogat, negustor și industriaș din Galați. Indisciplinat în clasele primare, pînă a se răsti la profesori, tatăl, exasperat, l-a trimis prin străinătăți la felurite pensioane: la Viena, în mai multe orașe elvețiene, respectivele direcții arătîndu-se mulțumite să scape mai repede de acest tînăr zurbagiu de la Dunăre.

Cu trecerea anilor, a ajuns student în ultimul an al Facultății de Drept din București și, totodată, secretar al unui avocat cu renume, Constantin Xenî, apropiat amic politic a lui Take Ionescu. Maestrul (ce-și avea locuința somptuoasă și biroul pe fosta stradă Atena, unde astăzi este sediul Automobil Clubului Român) era mulțumit de secretarul descurcăreț, dar tînărul ajuns avocat nici nu se gîdea să illustreze vreodată bara. Frecventator asiduu al teatrului, încă din adolescență, visul său era să servească teatrul românesc.

A luat-o binîșor, începînd a fi, prin 1919, șeful de cabinet al profesorului Ion Peretz, director al Teatrului Național. Șefia de cabinet în vremea aceea constituia o rampă de lansare în viață (oare Mateiu Caragiale nu a rîvnit la șefia de cabinet, cea deschizătoare de drumuri noi?).

Deși de foarte scurtă durată, șefia de cabinet i-a folosit totuși lui Soare: a cunoscut mai îndeaproape pe actori — „materialul” cu care urma să lucreze într-un viitor, în general ceva din „bucătăria” destul de complicată a teatrului.

Partea de moștenire ce i-a revenit după plecarea din viață a tatălui, avutul negustor, a fost impresio-

nantă, ceea ce i-a dat posibilitatea să plece în lume să cunoască teatrul, să vadă cât mai mult teatru, să se apropie de animatorii lui, cu gândul să se întoarcă acasă pentru a încerca cele învățate. L-a interesat cu deosebire teatrul german, probabil pentru că în acest timp în Germania se făceau fel de fel de experimente pentru înnoirea teatrului. A poposit mai întâi la Viena cu ambiția de a sta în preajma „idolului” multora, Max Reihardt. A pătruns în cercul cîracilor celebrului regizor, tineri ca și el, ce voiau să prindă meseria; a putut urmări felul cum lucra Reinhardt și, făcînd pași mici, a ajuns chiar lângă el; probabil că marele om de teatru l-a simpatizat dintru început, dîndu-i și niște misiuni în realizarea spectacolului; și astfel s-a putut spune că i-a fost „colaborator”. A trecut apoi la München, după care a plecat din Germania, (poate din pricina situației economice, care se deteriora zi de zi pînă la o adevărată catastrofă valutară).

După o scurtă ședere la Paris s-a îndreptat spre țară (lipsise mai bine de doi ani) cu un bagaj de prețioase cunoștințe, dar și cu punga mult mai ușoară.

2. Peste doi ani, cu prilejul unui interviu, îmi va mărturisi privitor la încercările sale de a se afirma într-o indeletnicire pentru care părăsise pe alta: „Dorința mea de a lucra, de a fi supus unui examen, nu avea margini.” Firesc ar fi fost să mă adresez Teatrului Național, unde, de bine, de rău, mai mă cunoștea careva, dar m-am gîndit că o să se spună; «Ala care împărțea bilete de favoare și se lăsa tapat de toți figuranții? ce l-a apucat să facă pe regizorul?»

Pînă una-alta s-a gîndit să se afirme printr-o publicație de specialitate — revista *Teatrul*, de o înfățișare luxoasă, cum nu se mai pomenise la noi, cu reproduceri de artă și colaborări alese, — în care proclama faptul că regizorul este pivotul oricărui spectacol, el fiind artist creator, intermediar între poet-operă și interpret (din păcate revista atît de somptuoasă și pretențioasă nu a putut apărea decît de șase ori).

În cele din urmă, s-a adresat soților Bulandra, care, în asociație, conduceau un teatru ce se bucura de prestigiu, fiind socotit al doilea teatru al țării, după Național. Era o perioadă când teatrele zise particulare treceau printr-un impas: aveau obligații fiscale peste puterile lor, erau dezorientate în privința repertoriului (se făceau salturi de la o capodoperă la un vodevil stupid, doar se va putea atrage publicul).

Soare nu s-a propus ca unul ce ar putea să redrezeze situația, ci a recomandat pe cineva care ar fi introdus și la noi, care eram rămași, după părerea lui, în urmă, un teatru de artă, un fel de teatru nou, merit să intereseze publicul.

Cei de la Bulandra s-au lăsat convinși și astfel a fost invitat la București — în martie 1922 — regizorul german Karlheinz Martin, în prealabil, convenindu-se asupra pieselor care urmau să fie reprezentate într-un adevărat ciclu: *Nyu* de Osip Dimov, ce ar fi constituit un spectacol cu *Pelicanul*, un act de August Strindberg; *Bejic* (Rausch) tot de Strindberg; eventual *Lysistrata* de Aristofan.

O colaborare amicală, prin intermediul lui Soare, s-a statornicit de la început între actori și regizor (acesta nu era un oarecare: doctor în litere și filozofie de la Berlin; avusese conducerea teatrelor din Hamburg și Frankfurt pe Main). Colaborator apropiat a lui Max Reinhardt, Karlheinz Martin își „trădase” maestrul devenind un convins adept al curentului suprarealist în domeniul regiei de teatru, în care, susținea el, trebuie să pătrundă „gîndirea”.

Dar, nu a trecut mult și s-au produs și disensiunile, controversese dintre regizor și interpreți — neînțelegeri de altfel firești, am spune așteptate, ținînd seama de tradiția realistă a teatrului românesc. Principalul recalitrant, ca să spun astfel, s-a dovedit Ion Manolescu, marele actor crescut la școala lui Davila; dar, departe de a fi degenerat, lucrurile s-au potolit repede, mulțumită temperamentului fericit, răbdător al regizorului, trecut prin filiera lui Soare Z. Soare, care, se pare că, împăciuitoare, atunci cînd traducea, mai punea ceva și

de la el (de altfel Martin părea să se consulte foarte des cu Soare, ceea ce făcea să-i „crească acțiunile” acestuia).

Și astfel, — ne referim la spectacolul cu *Nyu și Pelicanul* — decorul și accesoriile au fost reduse pînă la ultima expresie, culisele au fost înlocuite cu draperii, singurul decor „mobil” fiind fundalul pe care se proiectau pete de culoare, regia urmînd să scoată în relief scenele „hotărîtoare”, — toate acestea și altele în strădania de creare a atmosferei, acel „Stimmung”, năzuința principală, se spunea, a teatrului modern.

Pentru crearea atmosferei de teroare din actul lui Strindberg s-au folosit elemente tipice regiei expresioniste — ferestre și uși strîmbe ce se izbeau de vîntul care urla sinistru, o canapea roșie ca o imensă pată de sînge, muzică stridentă, actorii negrimați ce păreau niște spectre.

Spectacolele au interesat și, firesc, au suscitât discuții în contradictoriu.

O întrebare ce se impune: influențau demonstrațiile expresioniste, cît de cît, evoluția teatrului nostru? Într-o oarecare măsură da: s-a încurajat tendința spre stilizarea decorului; s-a arătat însemnătatea folosirii adecvate a luminii și, mai presus, s-a confirmat importanța prezenței regizorului în realizarea spectacolului.

S-a abătut, cum s-a spus, un vîntuleț într-o atmosferă cam stătută. Și cel care a stîrnit „mica furtună” a fost Soare Z. Soare, — dar care nu s-a declarat niciodată „expresionist”.

3. S-a prezentat noului director al Teatrului Național, I. Valjan, cunoscut avocat și dramaturg. Cum s-ar spune doi juriști împătimiți de teatru au stat față în față. Întîmpinînd obiecțiunile care i s-ar putea aduce privitoare la pregătirea sa profesională (că a lucrat pe lîngă Reinhardt era ceva cam vag), Soare a proclamat că regizorul se naște, întocmai poetului; s-a nimerit ca Valjan să fie de aceeași părere (realitatea este că în această perioadă teatrul românesc ducea o mare lipsă de regizori). Directorul i-a cerut să-i propună piesa pe care

ar vrea s-o monteze, cu respectiva distribuție. Pregătit, Soare le-a înfățișat pe loc. Piesa era *Năluca*, o prelucrarea a lui Hugo von Hofmannsthal după Calderon, lucrare croită în 12 tablouri. În câteva minute, distribuția, cu data începerii repetițiilor, a fost afișată.

Dar s-a întâmplat un lucru pe care nu-l prevăzuseră nici directorul, nici regizorul; parcurgînd lista, un actor „tradiționalist” dînd de numele lui Soare Z. Soare a observat destul de tare, pe un ton iritat: „Da de unde și ăsta director de scenă? unde a învățat el ca să ne învețe și pe noi!” Observația a avut un efect neașteptat de prompt; la prima repetiție s-au „îmbolnăvit” în mod suspect de subit doi dintre interpreții desemnați; la a doua repetiție numărul a crescut cu încă unul.\*

Soare (își amintea) s-ar fi lăsat păgubaș dacă nu era în joc autoritatea, prestigiul, respectabilitatea directorului, acesta a stăruit să se anunțe o nouă repetiție pentru ziua următoare; Valjan a venit la ora indicată în foaierul unde urma să se țină repetiția; absentau patru dintre cei desemnați să dețină roluri (a aplicat amenzi pentru „refuz de serviciu”). Soare și-a remaniat distribuția inițială și, în primăvara lui 1924, a avut loc premiera spectacolului cu *Năluca*, a cărei acțiune se desfășura într-un singur decor mobil, care se schimba și recompunea sub ochii încîntați ai spectatorilor, — lucru cu totul nou în tehnica montării; printre interpreți s-a distins un tînăr merit unei strălucite cariere — George Vraca; în general, spectacolul a constituit un succes, regizorul Soare debutînd mai mult decît promițător.

Se vede că nu numai nenorocirea nu vine niciodată singură ci și norocul. Soare Z. Soare a fost invitat de către Tony Bulandra să pună în scenă, la Comedia, nici

---

\* Apreciînd absențele ostentative, Soare Z. Soare a scris, nu fără ironic, în *Condica* asupra repetițiilor: „Deoarece văd că sînt primit cu atîta ostilitate în teatrul acesta, unde totul este perfect și unde nu mai e nevoie de nimeni, deoarece nu am nici un motiv să simulez repetiții: a) încetez pe ziua de 1 ianuarie 1924, repetițiile piesei *Năluca*; b) retrag această piesă, pe care eu singur am dreptul să o fac să se reprezinte; c) retrag schițele decorurilor, care sînt proprietatea mea, fiind plătite de mine.

mai mult nici mai puțin decît *Hamlet* ; într-adevăr, marele actor, care mai înfățișase pe eroul lui Shakespeare, ținea să redea o altă concepție acestui rol care se pretează la atâtea „formule”. Și Hamlet nu a mai apărut atît de nehotărît, ci mai mult un tînăr ce-și cumpănește acțiunile ; regizorul i-a stat alături, preocupat de armonizarea ansamblului ; la crearea atmosferei apăsătoare a contribuit cadrul în care predominau perdelele intens colorate.

Așadar, Soare Z. Soare pe două scene ; deocamdată.

Un alt mare actor, de astă dată al Naționalului, Ion Brezeanu, ținea să joace un rol pe care-l rîvnea mai de mult — tot un rol shakespearian — cel al eroului din *Shylock* sau *Neguțătorul din Veneția*. Realizarea spectacolului, destul de pretențios, i-a fost încredințată lui Soare, gata să preia orice misiune. S-a pus pe lucru, începînd cu unele schimbări menite să sperie pe unii : a desflințat rampa și a adăugat venerabilei scene trei trepte care coborau în orchestră. Cînd, la spectacol, au pătruns în sală, prin ușile laterale, peste o sută de figuranți, care s-au instalat în prosceniu, s-au produs cîteva momente de adevărată stupeoare (ocupam un loc în stalul al doilea cu perspectivă asupra întregii săli), după care, ca un fel de dezmeticire, au urmat ropote de aplauze, dar și unele manifestări de protest, de indignare ; s-a auzit destul de tare : „Ce, sîntem la Cărbuș !”

Desigur că ceea ce a urmărit regizorul a fost un fel de „contopire” între sală și scenă ; decorul a fost redus la elemente esențiale, schițele fiind desenate de regizor, care dovedea un netăgăduit simț al culorii, ca și o bună cunoaștere a tehnicii scenei ; deținătorul rolului litoral a avut meritul de a nu fi șarjat.

Încrederea în posibilitățile lui Soare, pînă mai dăunăzi contestat, a crescut, — dar faptul de a fi „concentrat” unele scene ale piesei, mergînd pînă la a suprima altele, i-au adus critici, unele severe ; s-au iscat polemici în jurul „libertății” în genere a regizorului. Printre cei mai supărați s-a arătat Alexandru Davila, care a dictat un articol împotriva celor ce cred că pot dispune cum cred ei de textele clasice (a „dictat” fulminantul

articol, intrucit marele om de teatru era paralizat în urma unui odios atentat).

*Shylock* a realizat un neașteptat număr de spectacole.

Montînd la Bulandra piesa lui Ion Minulescu, *Omul care trebuie să moară*, Soare a folosit un decor fără plafon, ceea ce se întîmpla pentru prima oară, încît o bună parte dintre spectatori au crezut că decorul era neterminat.

Doritor, probabil, să mai încrerupă o vreme rolurile de „amarez”, în care excela ca nimeni altul, Tony Bulandra a ținut să apară în rolul lui Othello din tragedia lui Shakespeare; pentru realizarea proiectului l-a solicitat pe Soare în care, se părea, că avea din ce în ce mai multă încredere.

A fost un Othello mult mai puțin „sălbatec”, sfîșiat de o gelozie dementă, și mai mult un om torturat — concepție ce a surprins publicul, ca de altfel și cadrul scenic stilizat la extrem. Rolul Desdemonei a fost interpretat de Lily Popovici, Iago fiind Nicolae Bălățeanu care se afirma cu fiecare apariție pe scenă. Dar strădaniile nu au corespuns rezultatului.

Aceasta a fost prima stagiune a regizorului Soare Z. Soare. Indiferent dacă „nebuniile” lui au fost acceptate sau respinse, el a contribuit la înviorarea vieții teatrului.

Între timp, Soare se căsătorise cu Ecaterina (Țușchi) Caragiale, fiica marelui dramaturg, distinsă, frumoasă, cultivată. Din nefericire căsătoria nu a durat decît vreo doi ani (din 1924—1926), spre marele regret al soțului (această despărțire a fost drama vieții lui).

4. Încă mai de mult, cinematograful, încă mut, dădea dureri de cap oamenilor de teatru, preocupați de concurența pe care le-ar putea-o face filmul (pe care nici nu-l recunoșteau ca artă).

Deși frica aceasta de un mut avea ceva tragi-comic, realitatea era că, în așteptarea timpului care nu era prea departe, cînd mutul amenința să înceapă a vorbi, casele de filme din Europa și de peste Ocean se anga-

jaseră febril să producă pelicule de mare montare, folosind trucuri pe cât de simple pe atât de ingenioase; producătorii aceștia se concureau sălbatic, prețurile de intrare la cinematograful erau mici, sălile de proiecție, din ce în ce mai numeroase, fiind frecventate de un public din ce în ce mai extaziat.

Soare Z. Soare a „prins” momentul și a propus să „reconstituie” spectacolul cu *Bolnavul închipuit* de Molière întocmai cum s-ar fi reprezentat, în 1673, în fața lui Ludovic al XIV-lea — trei divertismente și un prolog (Soare afirmă că ar fi găsit documente, conturi de cheltuieli, ce-i vor folosi reconstituirii). Noului director al Naționalului, scriitorul Corneliu Moldovanu, i-a suris oferta. Și, într-adevăr, comedia lui Molière s-a înfățișat într-un cadru de mare fast: laturile scenei au fost încadrate de o ramă „aur” de stil; pe ambele laturi ale scenei s-au așezat loji de unde priveau spectacolul figuranți în costume de epocă; dintr-o lojă urmărirea desfășurarea „intermezzo”-urilor Argan, bolnavul închipuit; membrii orchestrei (s-a executat partitura lui Charpentier) erau îmbrăcați în costume de epocă, purtând peruci — totul, s-a zis, ca pe vremea Regelui Soare.

Interpreții (printre care Vasile Toneanu, Nicolae Bălățeanu, A. Pop-Marțian, Marișara Zimniceanu, Natașa Alexandra, Madeleine Andronescu, N. Brancomir) au ținut seama de intențiile regizorului, cu atât mai mult pictorul decorator Traian Cornescu (elev, ba chiar, cum se crede, colaborator al marelui Luchian). „Sărăcirea” lui Soare a avut și un efect binefăcător: de unde pînă mai deunăzi el se adresa pentru executarea schițelor de decor scenografilor străini, pe care-i plătea din pungă lui, s-a văzut nevoit să facă apel la pictori români, mai întii la Ștefan Ioanid și apoi la Traian Cornescu cu care s-a înțeles tot atât de bine.

Spectacolul a plăcut, se arăta pornit pe serie — dar, scurt timp după premieră, specialiștii în Molière au arătat că nu era vorba de nici o reconstituire, că „documentele” fuseseră inventate, că *Bolnavul închipuit* nu a trezit interesul lui Ludovic al XIV-lea (probabil victimă a unor intrigi) și că, în cele din urmă, Molière și-a jucat piesa pe scena propriului și sărăcăciosului



său teatru, unde nici vorbă de montare fastuoasă, de divertismente costisitoare.

Soare a fost învinuit de fals istoric, de contrafacere, de inducere în eroare, totul reducîndu-se la un pretext pentru desfășurarea unei fantezii dezordonate.

Propunînd spre reprezentare noua sa piesă *Don Quijote*, dramatizare după romanul lui Cervantes, Mihail Sorbul a stăruit ca regia să-i fie încredințată lui Soare Z. Soare.

Menținîndu-se, pe cît era cu putință, aproape de textul capodoperei, desigur fără să se poată sustrage inerentelor defecte ale dramatizărilor, piesa, împărțită în douăsprezece tablouri, fiecare reprezentînd un episod din viața legendarului erou, constituia un material pe placul lui Soare Z. Soare cel îndrăgostit de grandios, de culoare. Și-a ales pentru rolurile principale doi mari artiști dramatici — pe Aristide Demetriade în rolul „Cavalerului tristei figuri” și pe Nicolae Soreanu în cel al lui Sancho Pancha, credinciosul lui scutier, Dulcinea de Toboso fiind Tanți Bogdan.

Soare și Traian Cornescu s-au oprit la o serie de decoruri stilizate, sintetice, sugestive, foarte ușor de manevrat (într-o vreme cînd, pe scenă, se mai „construiau” adevărate case greoaie) totul fiind pus în valoare printr-un adecvat sistem de iluminat.

Dar nu e cu putință ca luptătorul să nu înregistreze și nereușite: un ritm greșit de joc imprimat spectacolului cu *Bărbierul din Sevilla* la Național a făcut ca piesa lui Beaumarchais să nu obțină așteptatul succes. Apoi Soare a fost din nou criticat de specialiști pentru că a suprimat un personaj din piesa *Un joc periculos* de August Strindberg.

Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin din Pasajul Comedia l-a solicitat pe Soare Z. Soare să pună în scenă *Kean*, prelucrarea modernă a scriitorului german Casimir Edshmid (unul dintre doctrinarii curentului expresionist), după celebra melodramă a lui Alexandre Dumas. În piesă, Kean simbolizează pe actorul condamnat să redea simțiri ale altora, uneori atît de străine

sufletului său. Rolul actorului Kean, a cărui viață agitată a oscilat „între geniu și dezordine” ispitise de-a lungul anilor pe mari actori ai timpului, întrucît le prilejuia să-și desfășoare mai multe fațete ale talentului; Tony Bulandra l-a înfățișat cu mijloace simple de mare artist, culminînd în scena teatrului în teatru, cînd interpretează un fragment din *Romeo și Julieta*.

Soare, care mărturisea că e expresionist doar „cînd e cazul”, adică „acolo unde se poate” a încadrat spectacolul în decoruri pe alocuri în stil expresionist.

Reprezentarea lui *Kean* ar putea constitui un moment în teatrul nostru, întrucît, poate pentru prima oară, regizorul a fost chemat la rampă laolaltă cu actorii, apoi împreună cu protagonistul; spectacolul a relevat certele calități scenice ale unei începătoare, Leny Caler.

Așadar, regizorul, personaj anonim pînă mai deunăzi a ieșit la lumină pentru a fi aclamat; sosise timpul ca numele lui să fie trecut pe afiș, cu litere subliniate.

Continuîndu-și așa-zisele „reconstituiri”, desigur într-o măsură fanteziste, Soare Z. Soare a montat pe scena Comedia *Slugă la doi stăpîni* de Carlo Goldoni, cu intenția, afirma el, să redea un spectacol italian de pe la 1750; nu au fost folosite decoruri în sensul obișnuit, cele trei locuri unde se desfășoară acțiunea fiind marcate prin panouri; pentru cuplete (compuse de A. de Herz a fost folosită muzica lui Mozart; din ansamblu s-a detașat marele actor V. Maximilian, trecut, recent, de la operetă la comedie și chiar la dramă.

Soare Z. Soare e „la modă”; marea actriță Marioara Voiculescu, care deschisese (în locul unui cinematograf) un teatru în aripa dinspre bulevard a Casei Centrale a Armatei de astăzi, l-a invitat să monteze piesa lui Frank Wedekind, *Lulu*, în care atît de singularul autor condamna șubreda morală, mascată de o pudoare ipocrită, — dar el tratează sexualitatea printr-o exprimare uneori prea crudă, ceea ce a făcut pe alocuri unde piesa a fost reprezentată să stîrnească scandal. Meritul lui Soare a constat îndeosebi în faptul de a fi dat spectacolului o tonalitate ce l-a ferit de trivial.

Tănase, popularul actor, l-a solicitat să pună în scenă, la Cărbuș, două reviste — *Până aici!* și *Țin-te bine!*

A plecat apoi în călătorie — de astă dată cu bani împrumutați din dreapta și din stînga.

Mutații însemnate se puteau observa în acest timp în toate compartimentele artei teatrului — regie, interpretare, scenografie.

Un lucru era învederat: ficțiunea își cîștiga pe zi ce trecea drepturile, realizarea scenică nu se mai mărginea la reproducerea fidelă a vieții, a oamenilor, a locului; cu oarecare emfază se proclama „apusul fotografiei reușite”; în locul decorului de pînză vopsită (care odată a însemnat un progres), a mobilelor greoaie, s-a impus decorul sintetic, sugestiv și mai cu seamă fascicolul de lumină, reflectorul, a cărui domnie a pretins actorului „pus în lumină”, pe lîngă dicțiune perfectă, o mască expresivă, un joc stilizat.

5. Cînd au început teatrele pregătirea stagiunii 1925—1926, într-un august torid, Soare Z. Soare a intrat în repetiții cu două piese dintre cele mai „grele”: *Faust* de Goethe la Național și *Discipolul diavolului* la Bulandra. Rolul lui Faust (piesa se juca pentru prima oară în românește) a însemnat pentru George Vraca ceea ce se numește consacrarea; cu emoție artistică și dramatism sfișietor, Aura Buzescu a apărut în rolul Margaretei; Romald Bulfinsky a fost Mefisto.

Conceput în 24 de tablouri, spectacolul a prilejuit momente de autentică poezie, înfățișîndu-se grandios, într-o armonie de mișcare, culoare, lumină; a însemnat un act de cultură, un eveniment artistic.

Peste mai puțin de trei săptămîni a avut loc la Comedia premiera cu piesa lui G. B. Shaw, urmat, la un scurt interval, de o altă piesă a mult jucatului în epocă irlandez — *Sfînta Ioana*, cu Maria Ventura — spectacol desfășurat pe scena Teatrului Național, încadrat în elemente de decor simple — șase coloane și două panouri, aproape fără pictură (colaborarea dintre Soare Z. Soare

și scenograful Traian Cornescu s-a arătat, și de astă dată, fericită).

După ce a condus repetițiile pentru un nou *Hamlet* (Ion Manolescu), a trecut la Tănase, unde a montat revistele *Este dar s-a isprăvit și Nostimă și cu picățele*.

Intrucît România nu trimisese (probabil din motive financiare) un delegat la Congresul internațional al Teatrului ce s-a ținut la Berlin, Soare Z. Soare a participat „pe contul lui”, luînd cuvîntul (în germană), subliniînd realizările teatrului românesc, nu îndeajuns de cunoscut peste hotare.

Revenit acasă a montat la Național *Iuditha și Holofern* de Hebbel (cadrul scenic : în spatele unui plan neutru au fost plantate fie o ușă, fie o poartă, înlocuite uneori printr-o draperie — pictură aproape deloc).

Au urmat două „căderi”, care au tulburat viața Teatrului Național : *Regina Cristina* de August Strindberg (el văzuse piesa la Viena și fusese încîntat de jocul Elisabetei Bergner) — și *Mioara* de Camil Petrescu ; i-a dat însă satisfacție succesul spectacolului cu *Doctorul în dilemă* de G. B. Shaw.

Dacă Teatrul Național își mai putea îngădui, din cînd în cînd, un „insucces”, care totuși lăsa urme — o insatisfacție pentru atîta muncă irosită, o bilă neagră la un examen —, pentru o asociație nesubvenționată „căderea” lua aspectul unei catastrofe ce punea în pericol un întreg plan de activitate. Era tocmai cazul Asociației Balandra-Manolescu-Maximilian-Storin care, la începutul stagiunii 1926—1927, se afla în impas : nu se hotărîse, de teama unui insucces, cu ce să inaugureze stagiunea ; riscul fiind prea mare, se căuta ceva cu care să se meargă la sigur. Soare a propus *Livada cu vișini* de Cehov : „E o piesă grea, cere timp” — „În trei săptămîni spectacolul e gata”. Și s-a văzut „minunea” : în trei săptămîni a putut avea loc premiera, aplaudați fiind Lucia Sturdza-Bulandra (Liubova) Tony Bulandra (Gaiev), Ion Manolescu (Trofinov), G. Storin (Lopatin), V. Maximilian, Maria Mohor, Ion Talianu, Al. Giugaru ; autorul schițelor de decor a fost Victor Feodorov ce se va dovedi de-a lungul anilor un deosebit de înzestrat scenograf.

6. Victoria a fost categorică, o adevărată performanță. În mod firesc, s-a pus încă o dată întrebarea cum „lucrează” Soare, acest mare producător de spectacole de teatru, care, deși nescutit de unele nereușite, propune totuși termene atât de scurte pentru „predarea” premierelor, unele dintre ele deosebit de reușite?

Întrerup înșiruirea pieselor, adevărată cascadă (și peste câte titluri am trecut?) încercind să risipesc ceva din acest adevărat „mister”.

Este de constatat că, întocmai atîtor teoreticieni, care trecînd la practică și-au „uitat” argumentele, — și Soare Z. Soare și-a „trădat” crezul dinaintea debutului regizoral, mărturisit într-un articol publicat în revista sa *Teatrul*.

Rolul regizorului, menționa Soare, e să scoată în evidență personalitatea actorului. Fără să-și piardă această personalitate, actorul trebuie să dispară înapoia rolului, astfel ca pe scenă să nu vedem decît omul creat de poet. Regizorul, spunea Soare, va arăta actorului fiecare gest, fiecare intonație, oricît de „mare” ar fi acest actor, pentru că trebuie să fie armonie între gesturile și intonațiile tuturor interpreților. După cum într-o orchestră toate instrumentele sînt acordate după același diapazon, tot așa și într-un spectacol, toate vocile trebuie acordate după diapazonul regizorului; directorul de scenă va arăta însă actorului, nu așa cum ar juca el rolul, ci transpunîndu-l personalității lui.

Era împotriva „actorului-regizor”, întrucît acesta ar căuta să-și impună mijloacele de exteriorizare, prea pronunțate, în orice caz limitate și celorlalți parteneri.

Ce-i drept, cu prilejul primelor sale realizări, Soare a ținut să aplice „crezul” său ba, ceva mai mult, să-și înfrîngă temperamentul și să se țină de recomandarea lui Reinhardt, cum că regizorul nu trebuie să se enerveze — cel puțin să nu-și exteriorizeze această stare —, întrucît accesele de nervi l-ar deruta pe interpret, care ar imprima jocului său false stări psihologice.

Dar, în scurt timp, s-a văzut nevoit să renunțe la unele dintre precepte și recomandări (în fond nu există un cod sau un ghid al bunului regizor), incredințat că

multe din acele metode și recomandări pot fi de folos în locurile unde un spectacol poate avea viață lungă, nu la noi unde premierele (din lipsa unui public mai numeros) se succedau vertiginos.

A aplicat, adaptându-se situației, o altă metodă, oarecum personală: cunoscând, rareori înșelându-se, calitățile fiecărui actor, avînd și darul de a prevedea și posibilitățile, în perspectivă a dezvoltării lui, știa să se angajeze, mai întotdeauna, distribuțiile cu actori „făcuți” pentru respectivele roluri (rolurile principale), fără să mai fie nevoie să-și piardă timpul pentru a-i „dădăci”, „dăscălirea” fiind treaba profesorilor de la Conservator.

S-a spus că Soare avea „trupa lui” și afirmația nu era cu totul neîntemeiată.

Și-apoi, din păcate, la distribuirea rolurilor mai conta un criteriu, oricît de tragi-comic ni s-ar părea: superstițios din cale afară, era încredințat că unii actori, dar mai cu seamă actrițe, i-ar fi „purtat ghinion”, pînă a-i „trînti” spectacolul, după cum alții, din potrivă, i-ar fi purtat noroc.

Și poate, mai presus de concepții și superstiții, mai era nevoia lui Soare de a activa, de a se agita, de a iniția, de a se strădui în proporții anormale, aceasta datorită unei cumplite suferințe: Soare era bîntuit de o chinuitoare insomnie, căreia nu i-a găsit leacul; în lungile sale nopți, puneă la cale fel de fel de planuri, pe care, în zori, cînd alții de-abia se trezeau, el încerca să le realizeze.

7. După acest „interludiu” ce ar putea constitui un reper în descifrarea „misterioasei” vieții a lui Soare Z. Soare, reiau firul povestirii pe care am întrerupt-o după performanța prilejuită de spectacolul cu *Livada cu vișini* de Cehov de la Bulandra.

Fără pauză (nici nu putea concepe așa ceva), a trecut la Național, unde a pus în scenă *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello, apoi *Hoții* de Schiller, prilejuind creații lui N. Băltățeanu (Franz Moor), Vraca (Karl), G. Calboreanu (Hermann), zguduitor fiind Nottara în rolul bătrînului Maximilian. A trecut din nou la teatrul din Pasaj, unde a pus în scenă, una după alta, două

piese de Franz Molnar, autor la modă: *Povestea lupului și Moara roșie*; cu prilejul unei noi vizite a Mariei Ventura (de data aceasta artista și-a dat spectacolele la Comedia) a pus în scenă *Omul de altădată* de G. de Porto-Riche; pe aceeași scenă din Pasaj a montat o altă melodramă, *Necunoscuta* (La Famme X) după Bisson, care a atras un mare număr de spectatori de toate categoriile.

Între timp, criza teatrului, cu caracter european, dar cu aspecte distincte la noi, se întetise punând în cumpană însăși existența teatrului nesubvenționat. Când s-a aflat că cinematograful dădea semne că va ieși din muțenie, s-a produs panică în lumea teatrului de pretutindeni.

La 16 septembrie 1927 s-a reprezentat pentru prima oară în limba română *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, în traducerea lui Mihai Codreanu, în regia lui Soare Z. Soare, cu Tony Bulandra (invitat pentru acest rol de Teatrul Național). După piesa lui Rostand, care nu a întrunit numărul de spectacole scontat, s-a jucat, în regia lui Soare, *Comedia fericirii* de Nicolai Evreinov, interpretată în ritm de arlechinadă. În cadrul noului „Ciclu Ventura” s-a reprezentat *Lorenzaccio* de Alfred de Musset și *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu, ambele în regia lui Soare Z. Soare.

Ultima premieră a stagiunii, la Teatrul Național, în regia lui Soare, pictorul scenograf fiind Victor Feodorov, a fost *Cleopatra*, dramă în cinci acte de N. Iorga.\*

O altă piesă de mult jucatul Molnar — *Riviera* — (cu Leny Caler și Tony Bulandra), după care Soare a

---

\* Un „incident” nelipsit de haz s-a petrecut cu prilejul unei repetiții la care a asistat și autorul. Ca să fie înțeles, e nevoie să se știe că pe scenă se folosesc unele „expresii” convenționale atunci când se ivesc scene în care figurația se „agită” și autorul piesei a neglijat să-i scrie unele „replci”; printre aceste expresii convenționale este și „bîra-bîra”. Profesorul Iorga a „prins” aceste „bîra-bîra” și, surprins, s-a adresat regizorului: „Ce-i asta, domnule Scare, eu nu am scris nici o «bîra-bîra» în piesa mea!” Soare i-a spus cum stau lucrurile, dar autorul nu s-a lăsat convins: a cerut o bucată de hîrtie și, pe loc, a scris cîteva replci ca să nu mai fie nevoie de „bîra-bîra”.

„sărit” tocmai la *Don Carlos* de Schiller, în care protagoniștii au fost Tony Bulandra (Don Carlos), Ion Manolescu (Posa), G. Storin (Filip al II-lea), Marietta Sadova (Regina), Marioara Zimniceanu (prințesa Eboli), George Groner (cardinalul inchișitor).

Repertoriul, alcătuit din piese de genuri și valori atât de deosebite, reflecta dorința teatrului de a satisface toate gusturile.

Întia premieră a stagiunii 1928—1929 a Teatrului Național a fost *Principesa Turandot*, comedie de Carlo Gozzi, venețian, creator al dramei inspirate din vechile povești italiene. Spectacolul a constituit prilej pentru Soare de a încerca să modernizeze Commedia dell'arte, păstrându-i totuși spiritul. La succesul spectacolului — protagoniști au fost Marioara Zimniceanu, George Vraca, Ion Manu, Romald Bulfinsky, Maria Mohor, Nora Peyov, Puia Ionescu — au contribuit Victor Feodorov, autorul decorului și Elena Barlo, desenatoarea schițelor de costume.

De la Commedia dell'arte, regizorul a trecut la două piese românești — *Coriolan Secundus* de Mihail Sorbul și *Marcel și Marcel, rochii și mantouri* de Alexandru Kirîțescu.

(Între timp, venise la conducerea Teatrului Național Liviu Rebreanu care, cu prilejul instalării sale, a spus că este potrivit montărilor fastuoase menite să acopere goliciunea textelor.)

Tot Soare a pus în scenă *Amantul anonim* de Ion Minulescu, piesă ce a stîrnit agitație și proteste, fiind socotită de unele cercuri oficiale ca „imorală” (s-a mers atât de departe încît s-a interzis, cităva vreme, elevilor de școală să frecventeze spectacolele Teatrului Național).

Un *Hamlet* cu G. Calboreanu a fost pregătit sub conducerea lui Soare.

Prima piesă a lui Lucian Blaga reprezentată pe scenă a fost *Meșterul Manole*, în regia lui Soare Z. Soare, avînd ca protagonist pe A. Pop-Marțian; pictorii Demian și Feodorov au asigurat cadrul poemului dramatic. Și, fără odihnă, Soare a trecut la G. B. Shaw,



pregătind *Om și supraom*, „o comedie și o filozofie”, cu Romald Bulfinsky și Puia Ionescu în primele roluri (piesă pe care a și tradus-o).

Cei din „Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin-Iancovescu” l-au solicitat să pună în scenă *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu. La unul din teatrele „trustului”, cel condus de Sică Alexandrescu, (Teatrul Mic de pe Sărindar) a montat piesele *Cabaretul* de americanii Dunning și Abbott, inspirată din „viața de noapte” a New Yorkului și *Vișelul gras* de Bernard Zimmer. La Bulandra a pregătit spectacolul cu piesa *Societate* (Loyalties) de scriitorul englez John Galsworthy, reprezentat pentru prima oară în românește și al cărei rol principal a fost încredințat lui Tony Bulandra.

Cu un „aconto” aprobat de directorul Liviu Rebreanu, în contul unor ipotetice traduceri, Soare s-a aventurat, în vara lui 1929, să plece peste hotare. Repede însă și-a dat seama că nu va putea „rezista” prea mult din pricina scumpetei excesive a vieții (criza economică, avînd caracter mondial, luase proporții dezastuoase), — dar, în tot cazul, nu-i era dat să stea decît două-trei zile: o telegramă urgentă l-a rechemat la București, unde urmau să înceapă pregătirile pentru Congresul Internațional al Criticii dramatice și muzicale în cadrul căruia Teatrul românesc trebuia să se înfățișeze — adevărat examen — în fața unora dintre cei mai prestigioși critici, aparținînd la cincisprezece țări.

Organizat de Asociația Criticilor dramatice și muzicali, Congresul a fost o reușită nu numai prin deosebit de interesantele discuții din care s-a desprins faptul că teatrul este un puternic instrument de cultură, de prefacere socială, ci, cu deosebire, prin calitatea spectacolelor care s-au desfășurat la Operă (a dirijat Ionel Perlea), la Teatrul Național, unde s-au reprezentat, între altele, *Măsură pentru măsură* de Shakespeare și *Georges Dandin* de Molière (prima în regia lui Soare, cea de-a doua în regia lui Victor Bumbești), — de asemenea la nou înființatul Teatru Maria Ventura, unde s-a jucat *Lupii de aramă* de Adrian Maniu, în regia lui Victor Ion Popa.

Avînd ca protagoniști pe C. I. Nottara, Romald Bulfinsky, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, Marioara Zimniceanu și pe o debutantă (Eugenia Popovici) spectacolul cu piesa lui Shakespeare s-a remarcat prin ritm adecvat și unitate; pentru cadru (scenograf Victor Feodorov) au fost folosite machete profilate pe un fundal de catifea gri, acțiunea desfășurîndu-se pe un podium — concepție ingenioasă — tablourile desfășurîndu-se rapid, figurația avînd posibilitatea să se grupeze cît mai sugestiv; congresiștii au apreciat în mod deosebit originalitatea viziunii regizorale.

După ce a montat *Lctopisești*, drama istorică a lui Mihail Sorbul, cu care s-a deschis stagiunea 1929—1930 a Naționalului, Soare a înscenat *Maior Barbara* de mult jucatul G. B. Shaw (cu Marioara Voiculescu, Romald Bulfinsky, Puia Ionescu, Grigore Mărculescu, Marietta Sadova, Alexandrina Gusty în primele roluri), apoi *Heidelbergul de altădată* de W. Meyer-Förster (cu N. Bălțățeanu).

În cadrul primului Studio al Teatrului Național (așezat în fosta Piață a Palatului) a montat piesa polițistă *Este Mary Dugan vinovată?* de americanul Bayard Veiller și-apoi propria sa piesă *Jocul iubirii și al geloziei*, pentru care și-a luat pseudonimul A. Ralea; tot la Studio a regizat comedia *Amorul veghează* de Robert de Flers și G. A. de Caillavet, cu Leny Caler.

Acestea la noul Studio.

Trecînd la Național (între timp venise la direcția teatrului Victor Eftimiu), Soare a montat *Este așa cum vi se pare*, comedie de Luigi Pirandello, de unde a „sărit” la Pierre Frondaie (piesa *Uitarea*) și apoi la *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas fiul, în care protagoniști au fost Așepsina Macry-Eftimiu și V. Valentinianu.

În noul teatru al Asociației Bulandra-Maximilian-Storin din Piața Senatului — astăzi Teatrul de Operetă — (în sala Comedia din Pasaj urmînd să activeze noul Teatru Maria Ventura), Soare a regizat spectacolul cu piesa *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw (cu

Lucia Sturdza-Bulandra, Marietta Sadova, G. Storin, Ion Manolescu, Alexandru Finți), apoi *Acela care primește palmele*, piesă cu o filozofie pesimistă de Leonid Andreev, prilej de o demonstrație de adevărată virtuozitate artistică pentru Ion Manolescu; la 5 martie 1930 a avut loc premiera primei versiuni a piesei *Gaițele*, ce s-a numit la început *Cuib de viespi*, rolul Anetei Duduleanu fiind interpretat de Lucia Sturdza-Bulandra; și tot Soare a pus în scenă o amuzantă revistă — *Maximilian-Bar* de Ion Manu, jucată cu prilejul sărbătoririi lui V. Maximilian ce împlinea 30 de ani de activitate artistică.

La noul Teatru Maria Ventura Soare a montat melodrama modernă — *Melo* de Henry Bernstein, în care au apărut Aura Buzescu, George Vraca, V. Valentinianu, Marieta Deculescu — spectacol merit unei lungi serii.

8. În 1930, cinematograful a început să vorbească și să cînte și la București; publicul invadea sălile de proiecție, „sonorul” înfățișându-se, deocamdată, prin comedii muzicale, unele în color, montate fastuos, în care apăreau cîte un „idol” și chiar două-trei vedete. Pentru a combate „concurența”, teatrele au pregătit o seamă de spectacole noi — s-a vorbit de un adevărat „meci al premierelor” — oprindu-se uneori la piese, chiar la capodopere, dar care nu întoldeauna se potriveau „momentului”. Așa s-a întîmplat cu tragedia *Iulius Cezar* de Shakespeare, pusă în scenă de Soare Z. Soare și care nu a interesat publicul; s-ar fi putut spune o „cădere”.

Enervat, oarecum, Soare s-a supus, desigur nu fără oarecare ironie, gustului publicului, înjghebînd un spectacol de „mare montare”, din care nu au lipsit cîntecele, dansurile, „încăierările”, costumele de mare efect pentru care s-a străduit șefa atelierului de croitorie, vrednica și priceputa Florica Scîrțan: *Femeia și paița*, piesă extrasă de Pierre Frondaie din romanul *La femme et le pantini* de Pierre Louis, principalii interpreți fiind Marioara Zimniceanu și Nicolae Bălțățeanu; a fost ceea ce se numea un „succes de public” memorabil.

Diversitatea repertoriului era menită să dea ameli: Soare a trecut fără pauză la Oskar Wilde, la *Evantaiul doamnei Windermeere*, cu Marioara Voiculescu și Nicolae Bălățeanu în principalele roluri, apoi la *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, de aici la *R.U.R.* (Robot Universal Republic) de cehul Karel Čapek, a cărei acțiune se desfășoară în anul 2000; apreciată de autorități ca „subversivă”, piesa, după câteva spectacole, a fost scoasă de pe afiș.

Evenimentul stagiunii (Alexandru Mavrodi revenise pentru a treia oară la direcția Teatrului Național) l-a constituit însă piesa despre care „se vorbea în lume” — *Elisabeta, regina Angliei*, piesă „misterioasă” într-un fel, căci nu se știa cu precizie cine era autorul, Ferdinand Bruckner fiind un pseudonim (în realitate era vorba de scriitorul german Tagger). Piesa năzuia, în principal, să arate cât de mici sînt uneori figurile mărite pînă la desfigurare de lentilele istoriei, — deci o piesă din categoria demitizărilor. Acțiunea desfășurîndu-se sincron în locuri diferite (desigur o influență a cinematografului) piesa pune regiei probleme nu ușor de dezlegat în epocă. Soare le-a biruit, adoptînd așa-zisa „scenă simultană”, împărțind scena în două sau chiar mai multe compartimente, lucru nu tocmai lipsit de complicații, ținînd seama de dimensiunea relativ modestă a scenei vechiului Național.

Susținut de talentați interpreți — Maria Filotti (Elisabeta), A. Pop-Marțian (Essex), Nicolae Bălățeanu (Francis Bacon) — spectacolul s-a bucurat de o lungă serie.

Întîia premieră a stagiunii 1931—1932 la Național a fost *Burghezul gentilom* de Molière; ambiționînd să revie o seară de teatru la curtea lui Ludovic al XIV-lea, Soare a imprimat întregului spectacol, încadrat de decoruri și costume somptuoase (lucrate după modele obținute de la Comedia Franceză) un ritm de menuet. Spectacolul a avut cel puțin meritul de a pune în discuție (poate pentru prima oară în mod serios) capacitatea regizorului de a intui în operele clasice sensul lor contemporan.

În *Ana Karenina*, dramatizare a francezului Edouard Guiraud după romanul lui Tolstoi, Soare a încredințat rolurile principale Mariei Filotti (Ana), Ion Manolescu (Karenin), N. Bălțățeanu (Vronski), care au izbutit notabile creații; publicul a întâmpinat cu aplauze câteva tablouri, îndeosebi pe cele ale balului și hipodromului. Și tot Soare a înscenat o altă dramatizare după un roman rusesc — *Idiotul*, șase acte de Arcadie Baculea după Dostoievski, în care rolul lui Mișkin a fost deținut, alternativ, de G. Calboreanu și V. Valentineanu, Maria Zimniceanu apărînd în cîl al Natașei.

În *Intrigă și amor* de Schiller, tradusă de Em. Ciomac, regizată de Soare, s-a distins în mod deosebit tînăra actriță Marietta Anca (Lady Milfost).

*Judecătorul din Zalamea* de Calderon înscenat de Soare în decoruri și costume somptuoase, cu muzici, cîntece și balet a avut ca protagoniști pe Romald Bulfinsky, Grigore Mărculescu, N. Bălțățeanu, G. Demetru, Elvira Godeanu, Marietta Anca.

Același Soare a regizat o farsă reușită, cu acțiune rapidă, o satiră a unei laturi a justiției — *Crima din strada Justiției* de talentatul George Costăchescu, atît de repede dispărut.

La „Bulandra”, în cuprinsul aceleiași stagiuni, Soare a montat piesa „polițistă” *Salto mortale* de J. Burell, apoi *Moartea în vacanță*, pe care autorul italian Alberto Casello o intitulează „fabulă tragică”, apoi *Sybill* de autorul englez Roland Perthwere, adaptare după un roman (se trăia sub zodia adaptărilor și a dramatizărilor); la Teatrul Ventura, Soare a fost solicitat pentru spectacolele *Hoțul* de Henry Bernstein și *Amorul vechiază* de Robert de Flers și Armand de Caillavet (cu Leny Caler, Mihai Popescu, Marcel Enescu) \*.

În acest timp a pornit din America vestea cum că la New York s-ar fi descoperit mijlocul de a se trans-

---

\* Causeur spiritual, Soare a luat de mai multe ori cuvîntul în cadrul nou createi Academii de studii teatrale, inițiată de Al. Mavrodi, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, surprinzînd uneori prin părerile sale cu totul originale.

Apariția „portretelor” sale a interesat, pentru fina lor psihologie din care nu putea lipsi nuanța satirică.

mite „spectacolele acasă”. Televiziunea! — ce ar fi fost menită, după unii, să facă să dispară atât teatrul cât și cinematograful.

Dar, din fericire, lucrurile au evoluat altfel.

Tot prin inscenarea unei dramatizări și-a început activitatea Soare în stagiunea 1932—1933, într-un climat social deosebit de agitat: *Manon Lescaut* de autorul german Carl Eternheim după romanul abatelui Prévost, în care principalele roluri au fost interpretate de Marietta Anca și Nicolae Bălățeanu.

O adevărată fervoare a depus Soare Z. Soare în regizarea spectacolului cu *Ion*, dramă în 16 scene și 3 pauze de Mihail Sorbul după romanul lui Liviu Rebreanu, cu Nicolae Bălățeanu (*Ion*), Aura Buzescu (*Ana*), într-un rol episodic distingându-se tînăra Maria Voluntaru.

Profesorul N. Iorga i-a mulțumit pentru felul cum a pregătit spectacolul cu piesa *Moartea lui Asur*.

În aceeași stagiune a montat la Bulandra o altă adaptare după romanul *Nopti din Boston* de Pierre Frondaie, — iar la Ventura *Mademoiselle* de Jacques Deval un foarte recent succes parisian, tradusă de Ion Minulescu, în care protagoniști au fost Marioara Văiculescu, Leny Caler, G. Timică, Mihai Popescu, — *Florăreasa* (*Pygmalion*), cu Leny Caler, George Vraca, Marietta Deculescu, Romald Bulfinsky, G. Timică, — *David Golder*, adaptare a lui A. Pop-Marțian după romanul Irenei Nemirovski (cu Romald Bulfinsky, Tantzî Cocea).

După ce a regizat noua piesă a lui Tudor Mușatescu intitulată „...escu” (în decembrie 1933), Soare a fost preocupat intens de pregătirea spectacolului cu *Richard al III-lea* de Shakespeare, în traducerea lui Ion Marin Sadoveanu, piesă în general mai puțin reprezentată din pricina problemelor de ordin regizoral pe care le pune — în primul rînd găsirea principalului interpret, în stare să facă față rolului, piesa fiind o „întîmplare sinistă, cu un monstru înfiorător, înfrumusețată însă de fantezia poetică”. Soare s-a oprit, mai întîi, și nu a

greșit, la Ion Manolescu a cărui interpretare a însemnat un succes.\*

Într-un timp record, de abia două săptămîni, a pregătît spectacolul cu piesa *Catapeteasma ruptă în două* de N. Iorga.

La Bulandra a pus în scenă *Ingerul* de dramaturgul maghiar Melhior Lengyel, piesă cu o temă delicată — emanciparea sexuală a femeii (Marietta Anca a fost protagonistă).

Stagiunea 1934—1935 a marcat o „minună”: năvala publicului la teatru, la spectacole în general (în București funcționau 8 teatre și 62 de cinematografe); miracolul avea totuși o explicație: într-o lume frămîntată de griji și amenințări de tot felul, interne și externe (în ianuarie 1934 fusese instaurată starea de asediu), teatrul, spectacolele deveniseră un loc de refugiu, un mijloc de evaziune din sumbrul trai cotidian.

La Național, Soare a regizat spectacolul ce comporta o montare somptuoasă cu piesa *Tinerețea unei regine* de austriacul Syl Vara, inspirată din viața Reginei Victoria a Angliei (Puia Ionescu-Mihailide a jucat rolul principal. Piesa *Insula* a autorului suedez Harold Bratt, a cărei acțiune se desfășoară în lumea diplomaților — „lume specială” — nu a interesat publicul; după aceasta, simplă coincidență, s-a jucat piesa unui diplomat de carieră — *Trică* — de Radu Cruțescu, inspirată din lumea rataților, a stilpilor de cafea. În cadrul „Cicluului Ventura” la Teatrul Național (Teatrul Ventura, în ciuda unor spectacole memorabile, se desființase din pricina unei defectuoase conduceri), s-au reprezentat; în

---

\* Marele actor își amintea în legătură cu acest rol: „A fost cel mai complex, cel mai greu, cel mai lung și cel mai istovitor rol din cîte am jucat. Regia o avea Soare Z. Soare. Am avut cu el, în timpul repetițiilor, multe discuții, unele din ele foarte aprinse. Soare avea, cum am spus, mari calități, dar, ca mai toți regizorii, ținea să-și impună totdeauna punctul de vedere, ceea ce este o greșeală... Dar, trecînd peste toate discuțiile pe care le-am avut atunci, recunosc deschis că mi-a dat un sprijin efectiv în interpretarea acestui rol. Am muncit cot la cot și cred că spectacolul a fost bun, judecînd după călduroasa primire a publicului” (Ion Manolescu, *Amintiri*, Ed. Meridiane, p. 245).

regia lui Soare, *Monna Vanna* de Maurice Maeterlinck, *Dri-Dri* de Ion Cantacuzino, lucrare inspirată din nuvela cu același nume a lui Vasile Alecsandri.

În aceeași stagiune a pus în scenă un spectacol deosebit de dificil, ce se cerea interpretat de protagoniști de înaltă clasă: *Penthesilea* (Regina amazoanelor) a clasicului german Heinrich von Kleist (legenda amintește despre o regină-amazoană, care a luptat împotriva grecilor la asediul Troiei). Marioara Voiculescu susținută de talentați parteneri (Marietta Anca, Romald Bulfinsky, A. Pop-Marțian, Eugenia Zaharia, Sorana Țopa, Nicolae Brancomir) a interpretat rolul principal. În figurație au apărut peste o sută de „amazoane” însoțite de ciini de rasă „nobilă” (închiriați prin mijlocirea „micii publicității”). Pictorul Traian Cornescu și „mașiniștii” teatrului care au manevrat scena turnantă i-au fost lui Soare colaboratori fideli.

Și, de la Kleist, Soare a sărit la un „musical” — *Ninon* de Noël Coward tradus de Mircea Eliade și Mary Polihroniade, pe care l-a înscenat la Bulandra, în colaborare cu Elly Roman; la același teatru a regizat comedia *O aventură în balon* de John Alexander, cu Tony Bulandra. Concomitent a pregătit spectacolul cu celebră operetă *La calul bălan* de Ralph Benatzky, care s-a reprezentat în sala Eforie, de către un ansamblu de două sute de persoane în frunte cu Tănase.

După închiderea stagiunii, Soare s-a „repezit” pînă la Londra; la întoarcere a povestit că a asistat la un spectacol cu *Hamlet* în care Regina era străină de crima săvîrșită de Rege asupra fostului ei soț, încît întreg sensul piesei era schimbat.

Fenomenul interesului deosebit pentru teatru a stăruit și în stagiunea 1935—1936, sălile dovedindu-se neîncăpătoare; omul-spectator, fugind de realitatea care nu promitea nimic bun, căuta ficțiunea. Soare Z. Soare și-a luat din nou răspunderea pregătirii unui spectacol „greu”: *Henric al IV-lea* de Shakespeare (în realitate două piese în cadrul unui singur spectacol, care a durat nu mai puțin de cinci ore). Pentru montarea celor zece acte au fost instalate, pe scena rămasă în urmă



în privința înzestrării tehnice, un plafon rulant, merit să ușureze schimbările repezi de decor, un circular, două fundaluri de draperii de pluș gri, numeroase reflectoare. Ion Manolescu a fost Henric al IV-lea, George Vraca a apărut în rolul principelui de Walles, Romald Bulfinsky l-a interpretat pe John Falstaff.

Piesa *Licuricii* de Tudor Mușatescu, regizată de Soare, nu a constituit un mare succes pentru atît de înzestratul autor de comedii, care a urmărit de data aceasta să scrie o tragi-comedie. În schimb, s-a bucurat de o lungă serie *Casa Hervey* de R. Avery, frescă în 16 tablouri a societății britanice, începînd din preajma secolului al XX-lea pînă după primul război mondial.

O altă frescă — a Renașterii —, *Borgia*, de Alexandru Kirițescu a fost reprezentată în „Ciclul Ventura”, marea artistă apărînd din nou în travesti în rolul lui Cesar Borgia. Concomitent, Soare s-a străduit pentru realizarea, la Bulandra, a spectacolului cu *Tessa* de Jean Giraudoux, adaptare după un roman englez de Margaret Kennedy, interpretată de un ansamblu omogen (Leny Caler, Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Beate Fredanov, Marietta Deculescu, Jules Cazaban, V. Maximilian, G. Storin, Fory Etterle, Vili Ronea, Marcel Enescu, Nineta Gusty). Pînă la închiderea stagiunii a mai regizat tot la „Bulandra” spectacolul cu piesa *Trei generații* de autorul iugoslav Peter Prevadovici — iar în sala Comedia, unde juca trupa lui Tănase, opereta de răsunet mondial *Rose Marie* de Friml și Stolhart (cu acțiunea în vestul sălbatec, în lumea căutătorilor de aur), în care au apărut Tănase, Mia Apostolescu, Olga Solomonceanu, Maud Mary, Elena Burmaz, Aurel Munteanu, Al. Giugaru, G. Trestian, la pupitru fiind Gherase Dendrino.

Pe timpul vacanței Teatrul Național l-a delegat pe Soare Z. Soare să călătorească la Paris și Londra pentru a „referi” asupra vieții teatrului din cele două capitale.

Întîia premieră a stagiunii 1936—1937, la Național, a fost *Troilus și Cressida* de Shakespeare, tradusă de Em. Ciomac, în regia lui Soare ; spectacolul s-a desfă-

șurat pe o „scenă elisabetană” (două planuri fixe legate printr-un pod), costumele fiind croite după tradiția engleză; George Vraca și Elvira Godeanu au interpretat cele două roluri principale. Tot Soare a înscenat noua versiune, îmbunătățită, a comediei *Sosesc discara* de Tudor Mușatescu.

Intr-un cadru somptuos (s-a căutat să se respecte cit mai fidel înfățișarea interioarelor palatelor Buckingham și Windsor) s-a reprezentat piesa *Victoria-Regina* de Lawrence Housman (13 episoade din epoca victoriană) cu Marioara Voiculescu în rolul principal, — după care Soare a trecut la piesa *Vreau să trăiesc* a Cludiei Millian-Minulescu.

În cadrul așa-zisului „trust cultural” — S.C.I.T.A., ceea ce semnifică Societatea de Întreprinderi Teatrale și Artistice, condus de Sică Alexandrescu — Soare a regizat comedia *Prima zi de primăvară* de autoarea engleză Doddie Smith, apoi *Poveste de iubire*, una din numeroasele prelucrări, adaptări, versiuni ale cuplului Tudor Mușatescu-Sică Alexandrescu.

În toamna lui 1937, Bucureștii s-au trezit cu nu mai puțin de douăsprezece teatre, o bună parte dintre ele născute cu scopuri comercialiste, teatrele fiind încă o posibilitate de „afacere” ce merita a fi încercată.

Îmbolnăvind-se Paul Gusty, care începuse repetițiile cu *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri, cu care urma să se deschidă stagiunea, Soare a preluat pregătirea spectacolului — după care a trecut la *Cavalcada* de Noël Coward, titlu simbolic ce ar semnifica acea cavalcadă a anilor ce trec peste omenire; acțiunea se desfășoară în cadrul unei familii engleze de tineri căsătoriți — un adevărat film de mare montare (străbatem doar perioadele când unii autori, speriați de posibilitățile, din ce în ce mai mari, ale cinematografului, țineau să nu se lase mai prejos).

În celebra piesă *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou și Émile Moreau rolul principal a fost jucat de Marioara Zimniceanu, iar cel al lui Napoleon de Nicu Dimitriu, alternativ de G. Calboreanu.

După inaugurarea Studioului din Piața Amzei cu un „spectacol Caragiale” (regizat acesta de Vasile Enescu), Soare a pus în scenă „comedia de factură nouă” *George și Margareth* de Gerald Savory, o așa-zisă „piesă de conversație”, menită să intereseze mai mult prin subtilitatea dialogului decât prin acțiune (un frumos joc de nuanțe a realizat Marietta Deculescu).

O nouă dramatizare, mai bine spus adaptare după Liviu Rebreanu — *Pădurea spînzuraților* de Atanasie Mitric, cu George Calboreanu (în rolul lui Apostol Bologna) și în care a surprins plăcut o începătoare, Eugenia Popovici —, după care Soare a regizat o melodramă modernă — *Actrița* de Ronald Schacht, în care eroina, o mare actriță, se străduie, dar nu izbutește, să-și fe-rească fiica de mediul culiselor teatrului.

În sala Comedia din Pasaj, unul din teatrele care aparțineau pomenitului trust, Soare a montat *Ionescu G. Maria*, localizare de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, — după care, chemat urgent, a trecut la teatrul din așa-zisa Piața Senatului și a pregătit, într-un timp record, un spectacol de o înaltă valoare — *Frații Karamazov*, adaptare de francezii Jacques Copeau și Jean Croué după Dostoievski, prilej de creații pentru George Vraca (Dmitri), Fory Etterle (Smerdiakov), G. Storin (Zossima), Tony Bulandra (Ivan), Tantzî Cocea (Grusenka), Clody Bertola (Caterina Ivanova).

Într-un climat de violență, întreținut de grupările de extremă dreaptă, în așteptarea gravelor evenimente — sintem în toamna lui 1938 —, teatrul continua să constituie un deconectant colectiv.

Soare și-a reluat activitatea ce se desfășura, uneori, concomitent pe mai multe scene, montînd *Summa cum laudae* de Franz Karl-Franchy, cetățean român de naționalitate germană, piesă antirăzboinică, un „monument închinat soldatului necunoscut al spiritului”, după care a trecut la *Bumbury* (*Despre importanța de a fi serios*) de Oscar Wilde.

Venind la direcția Naționalului Camil Petrescu, dornic să desfășoare un interesant program de reforme, Soare a pus în scenă la Studioul din Amzei *O căsnicie*,

„comedie socială” de Gheorghe Ursachy, străduindu-se să impună personajelor ticurile și ținuta altor vremuri, — și apoi, în cadrul așa-zisei Școli de regie experimentală inițiată de Camil Petrescu, folosind aproape exclusiv elemente tinere, a pus în scenă bătrîna melodramă *Curierul de Lyon*, căreia, în colaborare cu George Mihail-Zamfirescu, i-au dat o nouă față (s-a motivat alegerea melodramei pentru ca actorii să trăiască pe scenă „sentimente profunde și patetice”).

La „Trust” (în sala Comedia) a regizat piesa-reportaj *Intr-un mare magazin* de autoarea maghiară Karády Katalin. Pe vară, Soare a montat la grădina Colos de pe Calea Victoriei (deținută tot de trust) comedia muzicală *O noapte pe Riviera*, localizare de Eugen Mirea, cu muzica de Elly Roman.

Într-o atmosferă dominată de frică, așa cum nu se mai întimplase, a început pregătirea stagiunii 1939—1940; teama a fost fondată, căci, la 3 septembrie 1939, a început cel de-al doilea război mondial. Cu neobișnuită întârziere s-a deschis stagiunea.

Soare a montat, la Național, o altă dramatizare, *Domnul și doamna Dodsworth*, după romanul americanului Sidney Howard, spectacol în 14 tablouri, cu Agepsina Macry-Eftimiu și Ion Manolescu în principalele roluri —, apoi a regizat spectacolele cu *Fericirea mea*, comedie dramatică de Claudia Millian-Minulescu și *Fata de la mansardă* de N. Kiriteșcu; la Comedia, în Pasaj, a „supus judecății noii generații” glorioasă de altădată „comedie de salon” *Păianjenul* de A. de Herz; la Colos a regizat comedia-operetă *Un vals ca pe vremuri* de Nicușor Constantinescu (cu Ion Dacian, G. Timică, Niculescu-Buzău, Florica Demion).

În mod fatal, am spune, șuvoiul de rele, de nenorociri, de cataclisme care s-au abătut asupra țării în perioada 1939—1941, dintre care ne amintim, în primul rînd, smulgerea unei părți din Transilvania, trei cutremure, dintre care unul catastrofal, au tulburat adînc viața socială, implicînd a teatrelor.

La Național (între timp, Ion Marin Sadoveanu, ce urmase la direcția teatrului după Camil Petrescu, a fost

înlocuit cu un director legionar) Soare, a „remontat” *Faust*, noua Margareta fiind Lilly Carandino.

Revenind la direcția teatrelor (după înfrângerea rebeliunii legionare) Liviu Rebreanu, Naționalul și-a reluat activitatea, nu încă la sediu, întrucât sala suferise stricăciuni de pe urma cutremurului, ci, provizoriu, la Comedia.

În regia lui Soare s-a reprezentat, la Studioul din Amzei, mai puțin avariat, drama, celebră într-o vreme, *Sapho* de Alphonse Daudet și Adolphe Belot, rolurile principale fiind deținute de Marioara Voiculescu și Mihai Popescu; la noul Teatru din Sărindar, condus de Maria Filotti, Soare, „salvatorul”, a montat *Gîstele*, parodie după Aristofan de Ion Cantacuzino.

Și pe urmă a venit războiul.

În scurt timp Teatrul Național a reintrat în vechiul său lăcaș.

Întia premieră a stagiunii, în regia lui Soare, a fost *Madame Bovary*, dramatizare a lui Gaston Baty după celebrul roman al lui Gustave Flaubert; regizorul român a „prelucrat” și el (și nu chiar fără o justă viziune scenică) textul lui Baty, adăugînd un tablou, suprimînd un altul, extinzînd rolul Emmei, modificînd ușor finalul. Rolul principal, al eroinei, a fost deținut, alternativ, de două actrițe din generații diferite, Agepsina Macry-Eftimiu și tînăra Maria Botta.

Soare a condus apoi ceea ce s-a numit „bătălia pentru Hamlet” încredințînd, la sugestia directorului Liviu Rebreanu, rolul nefericitului prinț la trei interpreți; în ordine cronologică, lui George Vraca, G. Calboreanu, V. Valentineanu, — experiență interesantă, Soare avînd meritul de a fi dat „libertate de exprimare” celor trei interpreți, care, în mod firesc, s-au străduit să difere unul de altul.

O încercare de „înnoire” a vechiului succes *Marșul nupțial* de Henry Bataille a prilejuit un debut fericit actriței Migri Avram Nicolau.

În *Lucrezia Borgia*, dramă istorică în șase acte de Victor Hugo s-a produs un interesant și rar proces de armonizare a jocului a doi mari interpreți, aparținînd

totuși unor „școli” și generații deosebite — Marioara Voiculescu și Mihai Popescu.

La Studio, Soare a montat celebrul într-o vreme vodevil *Pălăria florentină* de Eugène Labiche și Marc Michael, trecînd apoi la o lucrare din dramaturgia engleză (inițiativă ce comporta din partea directorului Rebreanu îndrăzneală, ținînd seama de împrejurări — *Fascinație* de Key Winter, în care s-a distins Marietta Deculescu, și a regizat apoi un alt vodevil, de data aceasta original — *Accident-Palace* de Constantin Colonaș cu Birlic și Niculescu-Buzău; la Alhambra-Excelsior de sub direcția lui N. Vlădoianu (astăzi Teatrul de Comedie) a pus în scenă o serie de operete, prelucrate în „versiune românească”, avînd colaboratori pe Vasile Timuș și Puiu Maximilian.

Se intrase în cel de-al patrulea an de război și se părea că s-a ajuns la o decisivă cotitură a lui (marea bătălie din jurul Stalingradului era în toi).

Împlinindu-se treizeci de ani de la moartea lui Caragiale, Rebreanu a inițiat un „Ciclu Caragiale”; Soare a solicitat să monteze *D-ale carnavalului* într-o viziune proprie (el afirma că ar fi fost vorba de „o stilizare a elementelor de spectacol pur”, ceea ce spunea foarte puțin). Rebreanu i-a acordat întreaga libertate și spectatorii s-au trezit cu o „frizerie a lui Nae Girimea” elegantă, înzestrată, am spune, cu aparatură modernă. Dar, din păcate, pînă la sfîrșit, spectacolul s-a transformat într-un fel de arlechinadă, străină textului și indicațiilor lui Caragiale; interpreților le-a lipsit „sinceritatea”, de care trebuie să fie animați chiar cînd joacă în farse. Soare a fost primul care a recunoscut că experiența nu i-a reușit. Cu fantezie și bun gust a pus însă în scenă *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu după Vasile Alecsandri, prilejul unei memorabile creații a Soniei Cluceru.

Inspirată de străvechea problemă țărănească, de un caracter s-ar fi spus sămănătorist, piesa *Pămînt* de Nicolae Vlădoianu și Soare Z. Soare, deși „bine intenționată”, se îndepărta de adevărata realitate a problemei.

O inițiativă curajoasă (în cunoscutele împrejurări putînd semnifica o solidaritate cu Franța îngenuncheată) a fost comemorarea a douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Edmond Rostand, prin reprezentarea dramei romantice *Prințesa îndepărtată*, tradusă de Mihai Co-dreanu, căreia Soare i-a asigurat un ansamblu armonios, în frunte cu Marietta Anca, Al. Critico, Toma Di-mitriu, Nicolae Brancomir, A. Pop-Marțian.

Ultima premieră de la Național a fost *Nevestele ve-sele din Windsor* de Shakespeare căreia Soare i-a im-primat un adecuat ritm de farsă, protagoniști fiind Ro-nald Bulfinsky, Maria Voluntaru, Fifi Mihailovici, Na-tașa Alexandra, Nicolae Brancomir, Niky Atanasiu, Ion Lucian.

La Studioul din Amzei, Soare a montat în acest in-terval *Corsarul* de Marcel Achard, ce urmărea să sati-rizeze felul cum se lucrează în studiourile de la Hol-lywood — apoi *Intermezzo* de Alexandru Kirițescu, — *Taina nunții* de Edouard Bourdet, tradusă de Camil Pe-trescu, piesă influențată de teoriile lui Freud, prilejul unei creații pentru Eliza Petrăchescu, în rolul unei pa-ralitice —, *Serisori de dragoste* de autorul italian Ge-rardo Gerardi (cu Lilly Carandino, Marietta Sadova, Corina Constantinescu, M. Balaban, M. Gingulescu).

La Alhambra-Excelsior a pus în scenă mai multe opere, adaptate împrejurărilor, printre care celebra *Mascotta* de Audran, la pupitru fiind Egizio Massini.

De-a lungul stagiunii, o seamă de spectacole au tre-buit să fie întrerupte din pricina alarmelor aeriene, une-le urmate de bombardamente, publicul fiind invitat să se refugieze prin apropiatele adăposturi.

9. I-a fost dat acestui neastîmpărat Soare Z. Soare, de un caracter „gen mușchetar”, să-și încoroneze atît cariera, cît și viața, printr-un act de curaj, aruncînd cu tifla unei perioade de tragică aducere aminte cînd ira-tionalul luase locul rațiunii, cînd absurdul își bătea, zi de zi, propriul record.

Mă refer la acțiunea sa în așa-zisul cîmplot al *Stelei fără nume*, al cărei inițiator a fost Mircea Șepti-lici, actorul înzestrat și omul de mare caracter. Într-ade-

văr, din pricina unor stupide<sup>4</sup> dispoziții, copiate de aiurea, lui Mihail Sebastian îi era interzis să fie jucat pe scenele românești. Soare, solicitat, a fost gata să facă parte dintr-o conspirație ce număra câteva persoane — printre care Nora Piacentini, talentata actriță cu un sfârșit atât de dramatic, avocatul Ștefan Enescu (acesta, fără vreun interes personal, era gata să se dea drept autorul „provizoriu” al piesei) și, desigur, N. Vlădoianu, ca director al teatrului Alhambra unde ar fi urmat să se reprezinte piesa, — ce puseseră la cale nu fără riscuri reprezentarea piesei *Steaua fără nume*, deocamdată sub pseudonim; Soare trebuia să regizeze spectacolul și, la nevoie, să se declare autorul piesei.\*

Complotul, nescutit de momente tragi-comice, a izbutit, — a izbutit datorită unor bravi care au știut să înfrângă întunericul. Premiera piesei *Steaua fără nume* a avut loc în plină dictatură militaro-fascistă.

Intr-o atmosferă de grea așteptare s-a deschis stagiunea 1943—1944, menită să nu semene cu nici o alta; era anul decisiv pentru soarta omenirii confruntată cu forțele răului; teatrul mai continua să fie pentru o masă de spectatori un loc de uitare.

Soare a regizat pe scena Teatrului Național comedia *Gloria* de Nicușor Constantinescu și *Scarlat Froda* (cu acțiunea în lumea teatrului) — apoi *Ochii strigoiului* de Cezar Petrescu și *Vintilă Rusu-Șirianu*, dramatizare a romanului cu același nume.

În aceeași perioadă a pregătit, la Studioul din Amzei, *Strigoii* de Ibsen, cu Marioara Voiculescu (Elena Alving), Mihai Popescu și Emil Botta (Oswald), Cella Dima și Migry Avram Nicolau (Regina), Marcel Gîngulescu (pastorul Manders), Vasile Lăzărescu (Engstrand), — precum și propria sa piesă, *Tragedia inimii*,

---

\* Mihail Sebastian consemnează: „...Soare primește. Primea cu simplitate, cu prietenie fără ezitare, fără întârziere, fără îndoieli. Primea cu un singur «da» — fără să întrebe atunci (și nici mai târziu) dacă nu va trebui, la o eventuală descoperire a înscenării noastre, să răspundă odată cu noi și pentru noi toți. N-am reușit niciodată să-i mulțumesc lui Soare. Mă oprea cu o înjurătură sau un blestem (colosalele lui înjurături și blesteme care ascundeau extrema lui discreție, marea lui delicatețe” (*Cortina*, 2 martie 1945.)



al cărei erou, deși convins că „nimeni nu moare din dragoste”, sfârșește, totuși, din pricina unei vieți dezechilibrate, să-și ia viața.

La prietenii săi de la Alhambra a montat opereta *Masca albastră*. Cine ar fi bănuțit că era ultima sa montare!

A fost apoi un răstimp cînd teatrele se deschideau și se închideau — în legătură cu bombardamentele severe pe care le aveau de suferit Bucureștii. Aceasta pînă în noaptea de 23 August cînd țara a fost vestită că România s-a desprins din nefasta alianță cu puterile Axei, armata română alăturîndu-se Coaliției statelor antihitleriste.

Ce s-a întîmplat? Cum s-a întîmplat? — nu se știe precis nici astăzi. Spun unii că Soare era la Alhambra cînd a aflat vestea cea mare; ar fi cerut de urgență să i se aducă un taxi; nemaiavînd răbdare să aștepte, a zbughit-o; în cele din urmă a găsit o mașină, pare-se a unui prieten, și a pornit-o, se spune, spre Valea Prahovei unde s-ar fi aflat prietenul său Nicolae Vlădoianu, cu intenția de a schimba păreri (s-a vorbit și despre un rămășag: Soare susținea că era „chestie de zile” ca „nemții să se curețe”, pe cînd Vlădoianu spunea că ar fi fost vorba de o săptămîină-două). Se pare, dar numai se pare, că pe la „Miorița” mașina a fost somată de o sentinelă, poate din pricina vitezei excesive, să oprească; fie că șoferul nu a auzit somația, fie că nu a ținut seama de ea, la îndemnul lui Soare, sentinela a tras și glontecele a nimerit din plin; Soare a fost transportat la spitalul Filantropia; s-a declarat o emoragie internă și nu a mai putut fi salvat; de-abia împlinise 50 de ani.

Soare era căsătorit pentru a doua oară cu o tînără și drăguță actriță, Corina Barbu — de o înfățișare inocentă, gingașă, pură, sfioasă, prezență aproape nesimțită — care, de bună seamă, îl iubea atît de mult, încît a ajuns să creadă ca lucruri firești toate năzdrăvăniile lui Soare, om fără ore de casă și de masă. La înmormîntarea făcută în grabă, la cimitirul Bellu, nu a asistat decît această Corina, înfruntînd singură, fără să-i pese, bom-

bele ce cădeau ploaie (dușmanul alungat căuta să se „răzbune” pe morți și pe vii).

10. Incercînd acest portret al lui Soare, pe care l-am dorit cît mai veridic, am avut deseori impresia că am stăruit poate prea mult asupra titlurilor pieselor pe care le-a regizat; mi-am dat însă seama că numai astfel s-ar putea recunoaște diversitatea ameteitoare a genului de piese pe care le-a abordat, ușurința sa de a trece de la Shakespeare la un oarecare vodevil pregătit la repezeală pentru a salva o situație într-o vreme cînd „gustul publicului”, de care nu putea să nu se țină seama, era atît de fluctuant, atît de imprevizibil; trebuia lucrat repede, operativ spunem astăzi; și numai Soare, printre atîția confrăți dăruiți ai timpului — ne mărginim să amintim pe marele Paul Gusty, Vasile Enescu, Sică Alexandrescu, Victor Bumbescu, mai tinerii Ion Șahighian, Victor Ion Popa, Ion Sava, Aurel Maican — se preta la asemenea adevărate aventuri.

Cît a trăit s-a bucurat de învinuirea că ar fi copiat, că s-ar inspira din ceea ce vedea la teatrele de peste hotare, pe care, într-o vreme, le vizita, deși chiar dacă ar fi fost, într-o măsură, așa, nu văd păcatul, căci nu se poate concepe o civilizație, un progres fără inevitabile influențe, o ipotetică autarhie în această privință putînd fi fatală.\*

---

\* În această privință, a „influențelor” (în teatru), mi se par deosebit de lămuritoare unele afirmații ale celui mai „român” dintre regizori. Aflat la Paris, tînărul Victor Ion Popa se destăinuie, la 1 august 1927, lui Corneliu Moldovanu, director al Teatrului Național din București: „...Sînt multe lucruri de văzut și multe lucruri de învățat. Venirea aici am luat-o ca pe-o vreme de adevărată muncă. Am luat legătura cu cîțiva dintre oamenii scenei... Am prins astfel senzul unui întreg sistem de regie extrem de interesant ca speculație psihologică și ca simplificare a decorului... sper să-mi lămuresc multe lucruri și interesante... În epoca aceasta de frămîntare teatrală și în criza mea de formație cele ce le pot vedea pot să-mi fie ca ploaia cea prielnică de primăvară... Noi vom avea desigur o regie românească, așa cum nemții și-o au pe a lor, așa de deosebită de cea a francezilor sau de cea a rușilor, dar ajungerea pînă acolo nu poate să se facă — socot eu — decît subtilînd și în noi nervul artistic pînă să ajungem lîngă bunele pilde de aici”. (*Corneliu Moldovanu în corespondență*, ediție îngrijită, note și indici de Julieta Moldovanu, ed. *Minerva*, 1982, pp. 236—237).

Una din preocupările regizorului Soare a fost tocmai descifrarea acestui „gust al publicului”, ameliorarea lui, dacă putem spune.

Dar nici un împrumut, nici o influență n-au dăunat specificului artei teatrului românesc; cu prisosință s-a dovedit aceasta cu prilejul Congresului internațional al Criticei dramatice și muzicale ce s-a ținut, în 1929, la București, cu participarea unor prestigioși critici din 15 țări. Cei ce ne-au vizitat nu au căutat la noi imitații, mai mult sau mai puțin reușite, ale propriilor lor căutări și realizări, ci elementele proprii ale spiritualității românești, pe care le-au constatat și reliefat.

Inzestrat cu un dezvoltat simț al decorativului, cu tendință spre monumental, cu o remarcabilă viziune plastică, disponibil pentru ce era nou, om de cultură și de gust, talentat mînuitor al condeiului, de numele lui Soare Z. Soare sînt legate realizări cu totul remarcabile.

După sfîrșitu-i tragic s-a reprezentat, în septembrie 1944, la Stadioul din Amzei, „în amintirea lui Soare Z. Soare”, *Tragedia inimii*.

Pe urmă, mai că nu s-a mai pomenit de Soare.

O dată, l-am întrebat dacă îi place teatrul. O clipă s-a mirat de întrebare și mi-a răspuns simplu: „E singurul lucru ce-mi place”. Dealtminteri am și defectul de a nu putea face nimic în silă. În ziua cînd m-aș sătura de teatru, sînt sigur că n-aș mai putea înscena o singură piesă, dar nici n-aș mai avea vreun rost pe lume”.\*

---

\* Ca o „completare”, propun reamintirea unor rînduri scrise cu ani în urmă, cînd erau de strictă „actualitate”.

În fundul sălii, prăbușit într-un fotoliu, Soare Z. Soare, livid la față, cu guler „staif”, urmărește atent desfășurarea repetiției. Ține capul între mîini și stă nemișcat.

Cu o voce cavernoasă intervine:

— Încă o dată, scena!

— Mai repede, cu o sută de kilometri pe oră!

— Nu face tragedie, că joci comedie!

— Te-ai prostii, stai ca o momie!

Din cînd în cînd, observațiile, probabil judicioase, sînt agremate cu expresii neuzitate de alți regizori dar cu timpul oamenii s-au obișnuit nemaiîlîndu-le în considerație.

Uneori, Soare își îngăduie lucruri menite să revolte: colaborează cu autorul. Cînd un pasaj i se pare prea lung cere sufleuru-

lui textul și cu un creion colorat taie și în dreapta și în stînga. A avut îndrăzneala să colaboreze și cu Shakespeare!

Dacă-i ceri explicații, își susține îndrăzneala: „Sînt un criminal, cum cred unii, dar dacă e inutil ce să fac?”

După prima repetiție Soare, proclamă: «Așadar, actul întii se știe, mine, fără sufler!»

Actorii rămîn uimiți, dar le trece repede.

În ziua premierei, Soare e mai neastîmpărat. Încă de la ora șase seara se înființează la teatru în smoking și pudrat ca un fronzelar. Dar rar se întîmplă ca la premierele lui Soare reprezentația să înceapă la ora anunțată, căci, dacă din întîmplare, o persoană pe a cărei părere regizorul Soare pune bază întîrzie, începerea spectacolului întîrzie de asemenea.

Ține neapărat, dintr-o superstiție, ca, în persoană, să ia ciocanul și să bată gongul.

Apoi începe o navetă, atît cît ține spectacolul, între scenă și sală. Cînd îl vezi în fundul sălii, cînd irumpe în scenă, frămîntat ca un ins în așteptarea unui posibil dezastru. Aprinde o țigară, trage două fumuri, o calcă în picioare, spre disperarea pompierului de serviciu.

Alargă din nou în sală, (urmărește spectacolul, în picioare, din fund), și se întoarce în scenă cînd trebuie să între figurația: se postează în dreptul arlechinului, unde sînt reflectoarele, și strigă, laolaltă cu figurații, din fundul rărunchilor: Ura! — Să trăiască! Bîra, bîra!

În pauză se amestecă în public, caută să afle păreri, să convingă cronicari dramatice.

După spectacol, la vreun restaurant, Soare Z. Soare își face cea mai severă și nemiloasă autocritică.

A doua zi, începe pregătirea unui alt spectacol.

(1933)

Regizorul Soare Z. Soare a stat o săptămîină în inactivitate. Scena, foaierele, culoarele nu au răsunit de vocea lui ascuțită, și teatrul părea trist, ca o casă din care lipsește copilul cel mai zburdalnic. Trist era și Soare, căci el nu concepe viața decît ca să vină în zori la teatru și să plece la miezul nopții. Dacă nu are trei repetiții pe zi, Soare se ofilește ca o floare neudată, sau devine „periculos”, în stare să pună la cale cine știe ce. Ca să-și compenseze parcă timpul «cînd n-a făcut nimica» a intrat deodată cu două piese în repetiție. A luat-o cu noaptea în cap. Cu minile afundate în buzunare, călcînd apăsător și cu privirile ațintite în caldarîm, se îndreapta spre teatru. La subțioară poartă textele. Ajuns la teatru trece prin rotocoalele de praf ridicate de măturile oamenilor de serviciu și se miră că dactilografele n-au venit încă la serviciu. În așteptare, se apucă singur să bată la mașină, iar la apariția primei dactilografe îi spune că-și pierde serviciul dacă nu-i scoate rolurile într-un ceas și că, dimpotrivă, dacă se grăbește va primi o cutie mare de bomboane fondante de la Capșa. Și pe la ora 8 încep să-și facă apariția în foaiere interpretii pe care-i convocase cu o zi înainte. Pe fiecare în parte îl ia într-un colț și-i

## O VIAȚĂ MAI PUȚIN OBIȘNUIȚĂ

1. Cred că l-am văzut pentru întâia oară prin 1926 — într-unul din numeroasele „birouri” ale Profesorului Iorga, în realitate camere mai mult înguste burdușite de cărți din podea pînă-n tavan.

Tinărul smead, cu ochii albaștri-verzui, cîrn, purta niște haine „bleu-marin” care-l prindeau; mai tîrziu, va mărturisi: „N-am purtat niciodată lavalieră. Niciodată nu mi-am lăsat mustăți sau barbă, cu atît mai mult nu mi-a plăcut să fiu lățos și slinos”. Era ocupat, așa părea, cu sortarea unei imense corespondențe, din care construia adevărate turnulețe cu echilibru nestabil. Vădit indispus de această preocupare, își îngăduia pauze privind pe fereastra ce dădea pe fosta șosea Bonaparte (astăzi Ilie Pintilie), la doi pași de Piața Victoriei. Răsfoiam o carte din biblioteca Profesorului și, fără să vreau anume, îmi întilneam privirea cu aceea a tinărului plictisit. Pînă într-o zi, cînd a intrat Profesorul și, dîndu-și seama de muțenia noastră, ne-a prezentat.

„Ei, ce nu vă cunoașteți? Dumnealui e Zaharia Stancu, poetul, trebuie să fi auzit de el” (într-adevăr, auzisem și-i citisem versurile în *Gîndirea*); concomitent, ne-am ridicat, am înaintat un pas și ne-am întins mîna. Am constatat că morocănosul constructor de turnuri instabile era un ins înalt, și — lucrul acesta m-a impresionat, — că trăgea puțin un picior.

Nu am bănuît în momentul acela, cînd, peste drum, la cazarma „sergenților de oraș” suna o goarnă, că îmi va fi dat să-mi trec ani din viață în apropierea aceluî ins cam ursuz.

Am revenit în casa Profesorului. Poetul, care continua să tot sorteze, mi-a zîmbit forțat și m-a făcut să

---

spune cu priviri laterale: — Să știi că-ți dau cel mai bun rol din carieră! Nu spui însă la nimeni! Fiecare dintre interpreți ezita să vorbească vreunui coleg despre rolul său — lovitură! — de teamă să nu i-l «sufle».

(1934)

înțeleg, prin ușoara ridicare a mâinilor, cită silă avea de ceea ce era obligat să facă.

Prietenia sau cel puțin dorința de revedere nu s-a produs. Și, într-o zi, cu prilejul altei vizite, în casa cu ziduri de cărămidă aparentă, locul poetului era deținut de un altul, poate tot poet, părînd și el să fie plictisit.

Întîmplătoare și rare întîlniri pe stradă (între timp îi citisem placheta *Poeme simple* și subiectul de discuție n-ar fi lipsit) Poetul nu se arăta prea mulțumit de producția sa și cred că era sincer.

O dată am adus vorba despre teatru ; a strîmbat ușor din nasul lui cîrn ; mi-am dat seama că subiectul îi era străin și că nici nu-l interesa ; m-am oferit să intervin pentru a-i da posibilitate să publice ceva în caietul care însoțea programul de sală ; poetul a dat din umeri : „dacă vrei...”

Nu mică mi-a fost mirarea cînd, peste puține zile, m-am pomenit cu „antiteatralul” la secretariatul literar al Teatrului Național ; mi-a făcut un de abia perceptibil semn să ies pe culoar (nu eram singur în birou). În fraze încurcate mi-a spus că ar dori (mereu repeta scuza „dacă se poate”) să apară o reclamă în programul teatrului, program care în vremea aceea era concesionat unei agenții de publicitate. Reclama a apărut și m-am gîndit să-i aduc personal comisionul acasă (mai nimica toată).

O străduță, în plină iarnă, ce dădea în Șoseaua fostă Jianu. O odaie cu înfățișare simpatică dominată de o bibliotecă înghesuită ; la masă un băiețel își făcea lecțiile, dar în casă era frig, tare frig (mai tirziu se va confesa : „Toată viața am suferit de frig, poate chiar din prima clipă a venirii mele pe lume”. \*)

Prietenia nu s-a încheiat însă ; cînd mă zărea lăcea un evident efort să fie cît mai zîmbitor (o trăsătură de caracter a omului pe care-l voi cunoaște mai îndeaproape : nu uita pe cel ce-l ajutase odată, cît de cit, dar nici pe cel ce îi arătase, credea el, adversitate).

Dar viața își are surprizele ei : cu trecerea anilor, cel ce sta la colțul unei mese și ridica turnulețe de scri-

---

\* Vezi *Viața, proză, poezie*, Editura Eminescu, 1975.

sori în casa savantului, acesta dornic să-i vină oricum în ajutor, a devenit un cunoscut ziarist militant ale cărui articole demascatoare dovedeau, în perioada tulbure din preajma celui de-al doilea război mondial, un deosebit, surprinzător curaj civic. Era de așteptat ca omul să aibă de suferit, să fie amenințat, hăituit, — a știut însă să reziste atîtor ispite, promisiuni, dar mai cu seamă amenințări. Vremea, cînd cu deosebire intelectualii treceau peste noapte cu atîta ușurință dintr-un loc într-altul opus a trecut peste el.

Nu intenționez să scriu o biografie sau o monografie a lui Zaharia Stancu (deși lucrarea nu ar fi defel lipsită de interes, mai ales că ar prilejui o reevaluare a bogatei sale opere literare, firesc inegale), ci să evoc momente dintr-o colaborare, aș spune nelipsită de un oarecare dramatism (în decursul povestirii, un *Jurnal*, nesortit publicității, îmi va fi de ajutor).

2. În perioada dintre 23 August 1944 și începutul lui decembrie 1946, Teatrul Național din București a avut patru conducători, personalități ce aveau, mai mult sau mai puțin, legături cu teatrul: Victor Eftimiu, fost într-o vreme director al teatrelor, N. Carandino, cronicar dramatic, Tudor Vianu, estetician, teoretician al artei actorului, Ion Pas, cronicar teatral, la curent cu viața teatrului (marele lor merit este că s-au luptat și au izbutit pentru existența și continuitatea uneia din primele instituții de cultură românească, amenințată, în acel moment, în existența sa).

Prin trecerea lui Ion Pas la conducerea Ministerului Artelor, locul de director al Teatrului Național devenise vacant. Au început să circule tot felul de nume de posibili candidați. Cel mai „valabil” părea, la un moment dat, criticul Pompiliu Constantinescu — care, în toiul „crizei” ce se prelungea, mi-a dat un telefon prin care își exprima dorința să mă întâlnească (eram secretarul literar al teatrului). Întîlnirea a avut loc în aceeași zi. Într-adevăr i se vorbise de posibila sa numire la Teatrul Național, dar criticul, lipsit de cunoștințe în privința administrației unui teatru, și încă a primului teatru al țării, ținea să-mi ceară unele amănunte. I le-am

dat, evitînd să-i înfățișez lucrurile într-o culoare prea neagră, cum și erau în acea perioadă, dar criticul nu părea să arate vreo urmă de entuziasm pentru postul într-o vreme atît de rîvnit.

Numirea în fruntea Teatrului Național a lui Zaharia Stancu a constituit o surpriză, atît pentru cei din teatru — el nu era un „om de culise”, nu cultiva prietenii cu actorii, iar cele cîteva cronici dramatice publicate în reviste puțin citite nu atrăseseră cu nimic atenția —, cît și pentru publicul larg, care aprecia îndeosebi pe „articlierul” de mare curaj, pe ziaristul demascator al relelor din perioada cînd se pregătea războiul.

Sfîrșită solemnitatea „instalării”, la care a vorbit și directorul (nu i-au lipsit unele accente retorice), l-am surprins pe noul venit vizibil dezorientat, cu mîinile adîncite în buzunare, făcînd pași încolo și înapoi, neștiind încotro s-o apuce, la propriu și la figurat, invadat de elevii de la Sava ieșiți în recreație (căci pînă la refacerea vechiului edificiu, incendiat de către hitleriștii puși pe fugă, se crezuse că Naționalul și-ar putea afla un adăpost în sala de festivități a școlii.

Omul avea motive să fie dezorientat. Căci, în realitate, „zestrea” preluată de cel nou investit era foarte săracă; adevărul era că nici unul dintre numeroșii directori ai Naționalului aproape centenar nu s-au aflat într-o situație atît de grea și numai un „nespecialist”, un ageamiu și-ar fi putut asuma o sarcină cu atît de puține șanse: în mijlocul unei piețe a Capitalei, chinuită de bombardamente și cutremure, zăceau ruinele vechiului și altădată impozantului teatru pe care ploile toamnei și furtunile le împutîneau zi de zi. Se dovedise că atît sala de la „Sava” cît și cea de la „Matei Bașarab”, închiriate pentru adăpostirea Teatrului Național, erau ocolite de public; la Studioul din Piața Amzei, scăpat parțial de la bombardamentul nazist, nu funcționa sistemul de încălzire (și frigul venise mult mai devreme decît de obicei), nu existau ateliere pentru confecționarea decorurilor și costumelor, materialele respective lipseau, după cum locurile de repetiție, de pregătire a spectacolele erau extrem de puține, în vigoare fiind



dreptul primului ocupant, adică al celor ce se sculau mai de dimineață, care puneau stăpînire pe un coridor, vreun colț întunecat, se aciua pe sub scări, la bufete. Și iarna nici nu începuse de-a binelea.

M-a invitat să-l însoțese (la Sava nu exista nici măcar un colțisor rezervat directorului Teatrului Național). M-a luat de braț și am pornit-o în vîntul toamnei timpurii, care ne filfia poalele raglanelor și ne obliga să îmfundăm pălăriile în cap. Încotro? Am urcat străduța care ne-a scos din „groapa de la Sava”, cum spunea el, am cotit-o pe strada care a purtat nenumărate nume (acum se numește — de ce oare! — Nuferilor) și ne-am trezit pe Luterană, de vale. Stancu directorul tot mormăia, privea în dreapta și-n stînga de parcă ar fi căutat o adresă, se desprindea de brațul meu, intra prin ganguri, se oprea în dreptul unor locuri virane, tîrîndu-și din ce în ce mai greu piciorul, aruncînd priviri circulare, spre mirarea bănuitoare a unor locatari, vorbea de unul singur: „Căutați pe cineva?” Omul dădea din cap a negare.

La un moment dat, pierzîndu-mi răbdarea, am îndrăznit: „În definitiv pe cine tot căutăm?” — „Un loc pentru atelierul de pictură, măcar pentru croitorie”. Dar era cu neputință de găsit așa ceva prin partea locului.

Am străbătut încet, tot cercetînd, fosta stradă Cîmpineanu și ne-am oprit în dreptul clădirii galbene ce mai rămăsese în picioare din falnicul „Național”. Ținîndu-se de balustrada care tremura și ea, directorul a urcat ușurel, dorind parcă nu cumva să mai strice din rămășițe (desigur că nou venitul ignora faptul că aceste scări, altădată zdravene, fuseseră urcate de B. P. Hasdeu, Ion Ghica, T. Maiorescu, A. Davila, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Nottara, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, mai încoace de Rebreanu, Camil Petrescu, Tudor Vianu și încă alții, fiecare mare în felul lui). Am intrat în biroul directorial; de pe pereții cu zidurile crăpate de atîtea cutremure și bombardamente ne-a întîmpinat, încadrați în rame de un aur mîncat de vreme, Demetriade — Hamlet, Iancu Brezeanu — cetă-

țeanul din *O scrisoare pierdută*, Iancu Petrescu în *Domnul notar*, Maria Ciucurescu într-o subretă din *Molière* și chiar domnitorul Barbu Știrbey ce se numără printre ctitorii Teatrului cel Mare.

Cu un oftat prelung, directorul cel nou a luat loc în fotoliul ce se mai numea „al lui Ghica” :

„Cu ce începem ?”

Neavînd răbdare să-mi aștepte răspunsul bâlbiit (în realitate nu aveam nici un răspuns), directorul și-a dat singur răspunsul : „Începem cu scriitorii !”

Ca să pună capăt nedumeririi mele mi-a explicat : „Ne trebuie piese noi, pe lângă cele vechi de valoare”.

A scos din buzunar o listă cu nume de scriitori consacrați, mai puțin cunoscuți și debutanți în dramaturgie.

(Așadar, noul director nu venise chiar nepregătit să înfrunte o situație mai grea decît a oricărui director din trecut.)

Mi-a dictat cel puțin douăzeci de nume : „Îi invităm și le cerem să scrie piese, cît mai multe piese”.

Părîndu-i-se că nu arăt destul entuziasm inițiativei sale, directorul s-a încruntat, așa cum nu-l văzusem încă : „Ce ? Văd că nu crezi că o să iasă ceva din aceste invitații ; te înșeli, îți voi dovedi-o”. Și după o pauză : „Știu la ce te gîndești : oamenii care o duc greu vor aștepta avansuri ; află că am promisiuni”. Și-apoi, trecînd de la încruntare la un suris aproape copilăresc : „Hai la Capșa să luăm un filtru ; de cînd cu noul post, în care nu cred să pot face mare lucru — nu vezi că s-a uscat cerneala în călimară ? — nu am mai băut un filtru ca lumea !”

Nu exista oră exactă de repetiții, oră fixă de încercare a spectacolelor, repertoriul era întocmit de azi pe mâine ; în atelierile din curtea dinspre Cîmpineanu și care scăpaseră parțial nu se lucra din lipsa materialului. Și, mai presus de toate, curgeau nu zi de zi, ci oră de oră demisiile actorilor mai tineri și mai bătrîni. Circula chiar zvonul, lansat nu din simplă flecăreală, ca atîtea altele, că „s-a terminat cu Naționalul !” Și s-au găsit destui care au crezut, gata fiind să se „salveze”, după cum alții au declarat că ori ce-ar fi nu se

vor despărți de Naționalul care însemna pentru ei viața. O seamă de actori s-au lăsat momiți de către feluriți întreprinzători de teatru ce se concureau pe viață și pe moarte, oferind lefuri astronomice, care, deseori, nici nu puteau fi plătite. La această „bătălie” a valorilor actricești, „săracul” Teatrul Național, nici nu putea să ia parte.

3. De abia se făcuse lumină. Ziua se arăta mohorită și înghețată. Grăbeam spre teatru, încredințat că voi fi primul venit. Dar m-am înșelat. În biroul în care vîntul bătea din toate părțile, directorul, cu paltonul pus pe umeri, străbătea lungul și latul camerei cu pereții crăpați, împodobită cu ilustre figuri. Într-un tîrziu m-a zărit, dar un moment parcă nu m-a recunoscut: „Ce e domnule?” Apoi pe un ton de jelanie: „Nu mă așteptam să găsec toate în halul ăsta!” Și, după o scurtă pauză, trecînd la un ton imperativ, ca omul ce nu se dă bătut, hotărît să pornească lupta: „Să-mi convoci de urgență pe toți directorii de scenă!”

Era devreme, am „lucrat” cu telefonul și, în mai puțin de o oră, și-au făcut apariția, curioși să afle ce s-a întîmplat. Directorul le-a făcut semn să nu-și scoată paltoanele; și le-au pus pe umeri în formă de pelerină, după moda conspiratorilor: Ion Șahighian, primul director de scenă, crescut în Teatrul Național sub oblăduirea marelui Paul Gusty, Moni Ghelerter, fost elev al lui Mihai Codreanu la Conservatorul din Iași, proaspăt angajat al Naționalului, Victor Bumbesti, adept al regiei moderne, Nicolae Massim, apreciat de Profesorul Iorga, care-i încredințase misiuni la conducerea teatrelor oblăduite de el, Francisco Cruciatti, un italian trimis la București în timpul războiului, în cadrul acțiunii de propagandă, dar care s-a arătat atît de puțin fascist, încît și-a cîștigat de la început simpatia; pictorul-scenograf Traian Cornescu, elevul apropiat al marelui Luchian, fantastul dar atît de înzestratul Ion Sava, nu numai regizor ci și interesant teoretician al teatrului, slăbit de boală.

Directorul, cu o voce gravă, le-a spus că a asistat la câteva spectacole din cele trei săli ale Naționalului și că e pur și simplu speriat de cele văzute : în sală intra și ieșea cine voia, nu exista nici un control ; așa-zi-sele bufete arătau ca niște cârciumi la care serveau și indivizi din afară, străini cu totul de teatru ; nu există oră fixă pentru ridicarea cortinei ; puținii spectatori stăteau zgribuliți, înfășurați în paltoane, unii cu căciulile pe cap ; actorii, cei mai mulți, nu țineau seamă de costumele potrivite rolului apărînd pe scenă cu paltoanele pe ei, o actriță a venit înfășurată într-o broboadă, regizorul de culise era satisfăcut, chiar vesel, că tăiasă o scenă (lipsea un actor) și că publicul nu a observat „șmecheria” ; demisiile curgeau, în fiecare zi găsea o demisie sau mai multe pe birou. „Ce este de făcut ? Eu nu am cerut acest post, nu mă socotesc vreun priceput în ale teatrului, aș fi dorit să-mi fac meseria de jurnalist și scriitor, dar dacă am fost trimis aci — și-mi dau seama de însemnata misiune a teatrului în noua orînduire —, trebuie să facem ceva, de urgență, pentru a îndrepta din lucruri. Am nevoie de sprijin !”

S-a încins (doar la figurat, căci aburi se împrăștiu din gura vorbitorilor) o discuție, uneori în contradicțoriu : teatrul nu are sediu, publicul ocolește văgăuna de la Sava ca și sala de la Matei Basarab ; condițiile de pregătire a spectacolelor sînt lamentabile, nu se poate lupta cu concurența teatrelor particulare, repertoriul, în cea mai mare parte, e depășit ; problema cea mai importantă era aceea a refacerii Teatrului Național : cei mai mulți au fost pentru refacerea vechii clădiri căzute victimă a naziștilor, mai puțini, printre ei și directorul, ar fi dorit o clădire nouă ca un simbol al vremurilor noi (Ion Sava visa un fel de „bloc al artelor române” în care s-ar fi integrat și Teatrul Național).

S-au făcut propuneri, s-au luat, după expresia din ce în ce mai răspîndită, „angajamente”, inerția părea să-și cedeze locul.

O femeie de serviciu, care nu s-a putut despărți de clădirea altădată măreață unde îmbătrînise a adus din proprie inițiativă cafele aburinde ; „conspiratorii” s-au

grăbit să le soarbă; directorul a observat „sper ca data viitoare ceștile să nu mai fie ciobite”.

Ultimul a rămas Ion Sava, care, cu o voce emoționată, a șoptit directorului pregătit să citească un teanc de piese: „Am o rugămintă la dumneavoastră și vă rog să nu mă refuzați. Eu știu că zilele îmi sînt numărare, boala mea nu are leac. Vreau să-mi dați permisiunea să lucrez la ultimul meu spectacol”. — „Ce piesă ți-ai ales?” — „M-am gândit la *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo”. — „Nu o cunosc, dar am încredere în dumneata; fă-mi distribuția și începe repetițiile” (premierea a avut loc la 23 aprilie 1947; Ion Sava a încetat din viață la 26 octombrie, același an).

Oamenii s-au retras parcă mai treziți din amorțire.

Vremea se arăta mai departe ciufută: ninge și ploua în același timp; ruinele vechiului teatru păreau să se fărâmițeze zi de zi în uitare.

Directorul mi-a făcut semn să-l urmez. Am trecut prin ce mai rămăsese din fostele ateliere; tîmplarii, tapițerii, croitorii, pictorii, electricienii s-au arătat surprinși; nu le venea să creadă: directorul teatrului în vizită la ei? Ei poate nu știau că asemenea lucru nu se mai pomenise de pe vremea cînd Caragiale, director al teatrului, avea curiozitatea să vadă cum se fac decorurile, cum se machiază actorii, cum mînuiește butoanele electricianul.

Mi-a spus: „Am de citit un vraf de piese noi, d-alea originale, cum se spune. Repertoriul trebuie să ne intereseze în primul rînd!”

Nu-mi venea să-mi cred urechilor: indiferența poetului pentru teatru dispăruse ca prin farmec.

4. Și a început lupta, mai întii pentru oprirea plecării actorilor atrași de lefurile colosale oferite de antreprenorii teatrelor particulare, apoi pentru reinstaurarea disciplinei (erau destui care confundau democrația cu anarhia, cu lipsa oricărei ierarhii). Și, din păcate, mai exista, din ce în ce mai simțită, o împotrivire a unora care, s-ar fi spus că erau puși să sprijine activitatea uneia dintre cele mai însemnate instituții culturale ale țării. Îmi amintesc, printre atîtea altele, de lupta

pe care a dat-o Stancu pentru a nu se schimba titulatura de Teatru Național, ca și cum „național” era un cuvânt subversiv, reacționar.

A pornit acțiunea pentru îndreptarea răului (deocamdată nu avea altceva la îndemână) prin mijloace să le spunem „literare”. A întocmit apeluri răspândite prin toate colțurile și cabinele, în care era pus accentul pe conștiința profesională și chiar pe sentimentul patriotic; apelurile au dat ceva roade, dar neîndestulătoare; s-a trecut de la rugăminți și chiar implorări, la „amenințări”, transmise prin mijlocirea condicilor despre mersul repetițiilor și desfășurarea spectacolelor: „Cu părere de rău, de azi înainte mă văd silit să aplic legea cu severitate”... „Cine nu se va conforma, indiferent de grad sau vechime în teatru, și va provoca întârzieri la ridicarea cortinei, va fi aspru\* pedepsit, mergînd pînă la excluderea din cadrele Teatrului Național...” etc. Și astfel s-ar putea vorbi de un „Zaharia Stancu inedit”.

Dar directorul și-a dat repede seama că nici apelurile și nici amenințările nu impresionau prea mult, nu puteau constitui un îndemn într-o profesiune cu totul aparte, ai cărei slujitori, în marea lor majoritate, nu se bucurau de mijloacele cerute de un trai modest.\*

Se „mutase” în teatru, unde stătea de dimineța pînă după sfîrșitul spectacolelor, după care trecea în condică „impresiile”, uneori fiind în divergență cu cele ale regizorului de serviciu, „primea” fără întârziere pe toată lumea, ceea ce nu prea obișnuiau o parte dintre foștii directori, care se „închideau” în birou, lăsînd pe sollicitantul de rînd pe mîna așa-zișilor șefi de cabinet.

Izbutind de cîteva ori să obțină suplimente la subvenție, a dat premii celor care se distinseseră în vreun

---

\* T. Arghezi, care asista la repetițiile pentru pregătirea piesei sale *Seringa*, consemnează într-o deplină cunoștință de cauză, în cuprinsul unei tablete: *Prieteni noștri actorii*: „Omul chemat să figureze la rampă sentimentele, să dea senzații de durere, de biruință și optimism, trăiește în mizerie. Majoritatea actorilor vin la teatru flămînzi, fără măcar ceaiul — apă și iarbă chinezească și zahăr — de dimineța... Nu e salăhorie comparabilă cu munca infamă a unui actor...”

rol, celor care, deși bolnavi, cu temperatură mare, nu au ezitat să joace salvînd astfel spectacolul.

Cea de a doua parte a stagiunii 1946—1947, la Sava, a început cu *Nunta din Perugia* de Alexandru Kirilșescu (autorul își continua „trilogia” *Renașterii*). Spectacolul a fost apreciat ca valoros, dar cîteva zile după premieră s-au prezentat mai mulți inși de la nu știu ce sector de artă și cultură, care s-au declarat gata să contribuie la „îmbunătățirea” spectacolului ; între altele, susțineau aceștia, nu e firesc ca eroul piesei, Griffone, luptător împotriva tiraniei, deci un revoluționar, să fie înfățișat în unele scene ca un aventurier. În cele din urmă, neavînd încotro, director și autor s-au supus cererii insistente. S-a renunțat la unele scene și replici, s-au adăugat altele, piesa a fost repusă în repetiție, spre mirarea interpreților, și astfel *Nunta din Perugia* s-a bucurat de două premiere într-un interval scurt. Cele întîmplute nu se mai pomeniseră și lumea nu știa ce să mai creadă : regizorii își vedeau autoritatea știrbită, actorii nu mai căutau să respecte un text amenințat să fie schimbat, autorii, și așa derutați, chiar înfricoșați, și-au virit textele mai în fundul sertarelor.

Într-o zi de sfîrșit de noiembrie s-a întîmplat un lucru trist, care privea nu numai lumea teatrului, ci în general opinia publică : a început dărîmarea zidurilor gloriosului Teatru Național, deși, după părerea unor arhitecți și ingineri, edificiul, cu toate că părăsit în ploaie și vînt, ar fi putut fi refăcut.

Știrea s-a răspîndit repede, ca toate știrile neplăcute, și lumea a venit din toate părțile orașului să se convingă dacă e adevărat ; din păcate era. Un grup de cetățeni au urcat pînă la director să-l întrebze : „De ce ? de ce se dărîmă teatrul, care putea fi restaurat ?” Directorul a cam dat din umeri, dar poetul i-a asigurat că nu va trece mult și Bucureștii vor avea teatrul care va rivaliza cu cele mai frumoase teatre din lume. Puțini s-au lăsat convinși ; pentru mulți a fost o zi de doliu. Bucureștenii, pînă la cei din mahalalele îndepăr-

tate, iubeau, se mîndreau cu teatrul lor, chiar dacă mulți nu-i trecuseră pragul.

5. Una din cele mai grele probleme de dezlegat a fost aceea a repertoriului, fiind vorba de un teatru național. Cu repertoriul străin lucrul era ceva mai ușor: s-a recurs, deocamdată, în lipsă de altceva mai potrivit, la romantici și la melodramă, în care binele e întotdeauna biruitor. Mai greu era cu repertoriul românesc, original (învățatul N. Iorga susținuse că teatrul trebuie „să vibreze odată cu nația“).

Se spunea că trebuie scrise piese pe teme de actualității; dar a fost o vreme cînd puțini, chiar dintre cei mînați de dorința de a împlini acest deziderat, erau lămurii. Directorul Zaharia Stancu nu excela ca teoretician și nu l-am auzit vreodată să citeze din clasici sau contemporani, dar își dădea seama că în noile împrejurări o altă lume trebuia să apară pe scenă, problematica urmînd să fie alta decît pînă atunci și că teatrul, în mod firesc, trebuia să-și împlinească o misiune social-educativă. Deocamdată, se scriau, de către cei care țineau să răspundă noilor deziderate, piese cu țărani (dar cei mai mulți dintre autori nu trăiseră nici măcar o zi la țară) și piese cu lucrători (fără ca cei ce le zămisleau să fi intrat în vreo fabrică sau uzină).

În general, se împărțeau personajele pieselor în „buni și răi“, în păcătoși și neprihăniți, în pozitivi și negativi, formulă dogmatică, în speță cuprinzînd naive intenții moralist-didactice.

Ar fi fost nevoie de o acțiune de lămurire ideologică, de îndrumare. Din păcate, această acțiune a lăsat mult de dorit, dăunînd uneori în mod grav. S-au organizat fel de fel de comitete și comisii pe lingă fel de fel de direcții și uniuni, comisii alcătuite de obicei din tineri nu întotdeauna pregătiți, dar nelipsiți de aroganță, care dădeau sentințe, în prima și ultima instanță. În locul clarificării ideologice s-a produs haosul, merit să



descurajeze pe cei care ar fi dorit sincer să contribuie la alcătuirea unui repertoriu cu adevărat nou.\*

Desigur că pentru armonizarea repertoriului, pentru echilibrarea lui, pentru ca Teatrul Național să-și îndeplinească una dintre meniri, s-ar fi putut face apel la piesele clasicii români; dar, deocamdată, Caragiale era socotit reacționar, iar Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea, Davila și ceilalți, naționaliști — șovini; doar piesele sovietice și cele engleze și americane constituiau o noutate.

Din fericire, „nespecialistul” a desprins din scurta lui experiență câteva deziderate și concluzii de care depindeau într-o mare măsură îndeplinirea mult așteptatelor reforme: regruparea forțelor artistice, reconstituirea cadrelor Teatrului Național serios dislocate, îmbunătățirea situației materiale deosebit de precare a actorilor, a întregului personal de la Național (introducându-se, odată cu Stabilizarea, un nou Statut al salariaților teatrelor naționale situația acestora s-a îmbunătățit). Bucurându-se de sprijinul lui Ion Pas, ministru al Artelor, Zaharia Stancu, doritor să evite șomajul care s-ar fi produs odată cu naționalizarea teatrelor particulare, a intervenit ca naționalizarea acestora să se facă fără bruschețe.

Și s-a mai convins de un lucru directorul — e adevărat, ceva cam tîrziu: că, față de posibilitățile României pustiită de război, pîrjolită ani de-a rîndul de secetă, obligată să plătească severe despăgubiri de război era o deșartă iluzie să se creadă că „în scurt timp”, cum mai susțineau unii, capitala va fi înzestrată cu un teatru „cum nu s-a mai văzut”.

Nu știu cu precizie a cui a fost inițiativa, cine a fost primul care a făcut propunerea: Zaharia Stancu sau Sică Alexandrescu? Acesta, vechi dar nu învechit om de teatru, om al realităților — își dădea seama că

---

\* Piesa *Omul din Ceatal* de M. Davidoglu, socotită a fi inaugurat mult așteptata „nouă dramaturgie”, după ce i s-a acordat „Premiul Teatrului Național” pe stagiunea 1946—1947, a suferit „modificări substanțiale” cerute de o „comisie de producție”, încît s-ar fi putut spune că a avut parte de două premiere.

activitatea teatrelor particulare nu putea fi, în noile împrejurări, decît de scurtă durată — a propus să cedeze Teatrului Național contractul prin care deținea sala Comedia, oferindu-și serviciile și ansamblul care cuprindea actori de mîna întîia. Propunerea era îmbietoare și astfel Naționalul a dispus, pînă la vremuri mai bune, de încă o sală, simpatizată de public.

Cam în același timp, un alt „realist”, Ion Niculescu, președinte al unei societăți de construcții, s-a oferit să cedeze Naționalului, fără nici un fel de condiții, sala Teatrului Modern de sub terasa Casei Centrale a Armatei. Și această ofertă fiind primită, Teatrul Național s-a îmbogățit cu a patra sală, iar Zaharia Stancu s-a trezit conducător de patru teatre (nu se urmărea alcătuirea unui trust, ci, pe cît posibil, evitarea șomajului actoricesc care și începuse să-și arate colții).

6. Sosise, în sfîrșit, momentul, însemnat nu numai pentru teatru, de preluare critică a tot ceea ce era valoros din trecutul culturii noastre pentru a se construi punți între „ieri și azi”, în vederea creării unei noi culturi. Te întrebi cum a putut dura atîta lăsarea la o parte a acestei moșteniri.

În mod firesc, trebuia început cu Caragiale. A fost meritul lui Zaharia Stancu, susținut de ministrul Ion Pas (s-a apelat și la Mihail Sadoveanu) de a porni acțiunea curajoasă, pentru că nu era lipsită chiar de orice risc, pentru reintegrarea lui Caragiale — am spune în casa lui. Și campania pentru Caragiale a izbîndit — mai exact pentru *O scrisoare pierdută* —, căci pentru celelalte piese ale dramaturgului se mai duceau încă „tratale”.

Onoarea de a pregăti spectacolul cu *O scrisoare pierdută* i-a revenit lui Sică Alexandrescu, care s-a străduit să-i imprime „stilul lui Caragiale”, ceea ce nu a însemnat o reconstituire muzeală, imposibilă și de altfel neinteresantă; ținîndu-se seama că primul regizor al pieselor sale a fost însuși autorul, care, spun contemporanii, ținea la textul său pînă la ultima virgulă. („Lecția lui Caragiale”, afirmă Camil Petrescu, e cu adevărat perfectă și orice se abate de la ea sare în ochi.”) Deși

cunoștea piesa pe dinafară, regizorul nu lăsa textul din mină, nu cumva să se abată de la el, insuflind același respect și interpretilor.

De abia pe urmă a venit la rînd, nu chiar atît de simplu, *O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea*.

Trecuseră patru ani și mai bine de la venirea lui Zaharia Stancu la conducerea Naționalului și, pe lângă unele realizări minore, prima scenă a țării a realizat adevărate spectacole-eveniment, cum se spune astăzi.\*

Directorul își ciștigase încrederea celor mai mulți din teatru, un public nou începuse să frecventeze spectacolele.

\*

Era într-o după-amiază de toamnă tîrzie, cînd ziua începe să fie mică. În clădirea ce adăpostea birourile administrației de pe Cimpineanu nu se afla la ora aceea decît o femeie de serviciu care făcea curat. În biroul directorial stam de vorbă cu Zaharia Stancu, ce-și luase o pauză în scrisul său. Ne-am pomenit cu trei inși, dintre care nu am recunoscut decît pe unul dintre ei, vicepreședinte la Comitetul pentru Artă. Toți aveau sau poate așa mi s-a părut, priviri conspirative. Mi-am dat seama că prezența mea le era stînjenitoare. Misterul mi s-a dezvăluit repede: În doi timpi și trei mișcări fusese instalat un nou director al Teatrului Național din București, în persoana unuia din cei trei.

După „solemnitate”, cei trei s-au urcat în mașina cam zdruncinată ce fusese repartizată Teatrului Național și pe-aci le-a fost drumul. Am coborît scara veche, sprijinindu-l pe fostul director împreună cu Chiril Economu, directorul-adjunct, anunțat despre eveniment. Urcînd strada spre Calea Victoriei, ne-am pomenit cu

---

\* Sînt de amintit spectacolele cu *Bălcescu* (Camil Petrescu), *Ilagi Tudose* (Delavrancea), *Trei surori*, *Unchiul Vanea* (Cehov), *Tartuffe* (Molière), *Romco și Julieta*, *Othelo* (Shakespeare), *O lună la Iară* (Turgheniev), *Egor Bulciiov și alții*, (Gorki), *Revizorul* (Gogol), *Mielul turbat* (Aurel Baranga), *Cetatea de foc* (M. Davidoğlu). *Toți liii mei* (Arthur Miller), *Gaițele* (într-o versiune nouă).

mașina neagră cu cei trei, care, probabil, și-au dat seama, cam târziu, de nepolitețea comisă : „Nu poftiți cu noi ? Vă conducem pînă acasă, a spus vicepreședintele”. Zaharia Stancu a țîșnit printre dinți o înjurătură neaoșă. Ne-am despărțit la prima stație de troleibuz.

A doua zi l-am vizitat acasă, pe Heleșteului, pe la lacuri. L-am găsit pe o canapea învelit strins într-un pled, dîrdiind. Avea febră. Mi-a spus la plecare : „Salvați Teatrul Național !” Omul nu exagera, căci „nespecialistul” de altădată se străduise, cu cheltuieli de muncă, sănătate și nervi să refacă o importantă instituție, dacă nu din praf, în orice caz din moloz.

7. S-au încercat trei directori : unul fără nici o legătură cu teatrul, altul (Vasile Moldovan), competent, dar suferind ; al treilea (Ion Marin Sadoveanu), deosebit de competent, dar bolnav și preocupat mai mult de proiectele lui literare.

Într-o zi de mai 1958, Zaharia Stancu a revenit la conducerea Teatrului Național.

A venit însoțit de Aurel Baranga, acesta în calitate de adjunct (nu erau chiar dintr-o generație, dar se cunoșteau mai de mult, de la publicațiile conduse de Stancu). De la început colaborarea s-a arătat dificilă, divorțul s-a produs repede, și aceasta spre binele lui Baranga, care a avut timpul să-și valorifice excepționalele sale calități de dramaturg.

Stagiune de stagiune Naționalul își îmbogățea și diversifica repertoriul ; organiza spectacole la „locul de muncă”, în orașele de provincie și chiar peste hotare ; de un prețuit folos i-a fost lui Zaharia Stancu ajutorul dat de Sică Alexandrescu, primul director de scenă, practician priceput, avînd și marea calitate de a nu complica lucrurile, și așa destul de complicate. Condițiile de muncă nu le erau ușoare : dogmatismul mai trona, veleitarismul, diletantismul nu puteau dispărea de azi pe mâine ; desigur nu toate spectacolele se constituiau în evenimente, dar fonoteca Radiodifuziunii se poate mîndri cu unele realizări din această perioadă ale Naționalului.

Era în vremea *Şatrei*, a *Dulăilor*, a *Rădăcinilor sint amare*. L-am întrebat cînd are timp să scrie atîta. Mi-a şoptit la ureche : „Ştii, oamenii bătrîni dorm puţin” (tocmai fusese reclamat la sector că-şi „scrie cărţile la birou în loc să-şi vadă de teatru”).

Într-o zi l-am văzut fericit, ceea ce s-a întîmplat foarte rar ; era în ziua cînd, după îndelungate strădanii, s-au legiferat pensiile scriitorilor căci, în afara unor scurte perioade, Zaharia Stancu a fost în această perioadă preşedinte al Uniunii Scriitorilor, ales de către scriitori.

Convieţuirea cu Zaharia Stancu nu era uşoară. Ca să dureze trebuia să-l cunoşti bine, să nu te laşi cuprins de disperare faţă de imprevizibilele lui salturi de umoare, de fluctuaţiile lui sufleteşti în general de instabilitatea-i temperamentală. Manifestînd răbdare, îndelungă răbdare, ajungeai să-ţi dai seamă că în realitate erau două personaje ce se contraziceau, ce se împineau.

Trebuia însă să recunoşti că sporadicele sale violenţe verbale, declanşările sale mînioase nu erau chiar fără de pricină ; tracasat de o birocraţie stupidă, avînd de-a face, într-o perioadă de tranziţie, cînd lucrurile erau încă depărte de a fi aşezate, cu oameni lesne iritabili, nu ştiu cine ar fi putut rezista în locul lui. În asemenea condiţii era de aşteptat să se comită şi nedreptăţi, greşeli, uneori greu de reparat ; focul nu dura, dar, din păcate, mai lăsa urme ; îl năpădeau regretele tardive (mi-a mărturisit că uneori nu putea dormi noaptea trecîndu-şi în revistă faptele zilei, şi nu o dată m-a solicitat să alerg pe stradă să aduc înapoi pe careva cu care fusese „prea tare” ; „să nu faci vreo prostie, să-l mai am pe conştiinţă !” ; acela revenea şi era aproape îmbrăţişat ; ţăranul se teme de blesteme.

Avca umor — unele din spusele lui, cu o nuanţă de autopersiflare, i-au supravieţuit : „vorba lui Stancu” ; a fost un mare povestitor, întotdeauna interesant ; verba lui de polemist era recunoscută şi temută ; era ascultat cu plăcere cînd vorbea liber, nu tot aşa cînd i se dădea să citească ; neconformist (ba oponent înnăscut),

ceda, în cele din urmă, când își dădea seama că pierduse ultima șansă; nu vorbea în mod curent limba franceză, dar citea maldăre de publicații, îndeosebi „ultimele romane”, nu s-a atins toată viața de alcool și a renunțat la cafea și țigări la primul semnal amenințător.

Dar, se pare că nu e bine să revii într-un loc, amenințat fiind de comparații rareori favorabile. Stancu din „al doilea directorat” era altul față de cel din primul. Se arăta mai rar pe la repetiții (locul unde se pregăteau viitoarele spectacole), muncitorii din ateliere, care-l primeau de obicei cu aplauze, începuseră să-i ducă dorul. Era încercat de crize de scepticism; se întreba dacă va avea timpul să scrie tot ceea ce rîvnește să mai creeze, și tot el își răspundea negativ; nu, căci o dată cu mine vor muri toți eroii cărților pe care nu am apucat să le gîndesc pînă la capăt.

Sfîrșitul l-a obsedat din totdeauna, dar la început se prefăcea că-l ignoră, că e ceva ce nu-l privește: „Cînd eram tînăr, dacă întîmplător mă gîndeam la moarte, nici nu-mi păsa. Moartea? Ce să caute la mine moartea? Aveam atîtea de făcut!” \*

8. Dar, într-o zi (1969), Zaharia Stancu a fost înlocuit de la conducerea Naționalului; motivul era plauzibil: sarcinile de la Uniunea Scriitorilor și cele de la teatru, din ce în ce mai grele și mai complicate, depășeau o singură persoană, oricît de rezistentă. A rămas la „scriitori”, care-l realeseseră cu un an înainte și care-l vor alege și în 1972.

A plecat trist de la teatru; el, indiferentul de odinioară, „învățase” ce este teatrul, era încredințat de virtuțile lui sociale, îndrăgise lumea lui aparte.

Îl vîzitam, din cînd în cînd, pe la Uniune și nu trebuia să fii un prea fin observator ca să constați că starea fizică a președintelui se degrada, și nu încet. De la o vreme nu lipsea să mă-ntrebe cum a murit Ion Pas (mă știa un apropiat al acestuia). Îi relatam, nu știu pentru a cita oară, împrejurările; dădea din cap ca

---

\* Vezi și *Viață, poezii, proză*, Editura Eminescu, 1975.

omul care a înțeles și nu se va lăsa surprins. Își schimbăse optica: socotea că e bine ca oamenii să moară, căci fără prezența morții printre noi viața nu ar avea nici o salvare. Mi-a spus nu o dată: „Aș vrea să fiu îngropat la mine la Salcia, să-mi slujească un singur preot”.

A cedat îndemnurilor de a-și scrie „amintirile” (a și publicat ceva). Cîtva timp lucrul l-a interesat, chiar pasionat (doar majoritatea cărților sale au subiecte cu caracter autobiografic), dar, în mod brusc, s-a întrerupt: „Am obosit. Nici una din cărțile mele nu m-a obosit atît de mult cum m-a obosit scrierea amintirilor. Am avut mereu impresia că-mi trăiesc încă o dată viața. Aceasta nu e plăcut, ci, dimpotrivă, chinuitor, ba chiar foarte chinuitor. Dar amintirile trebuie să fie scrise cu orice preț... dacă îmi va îngădui timpul.”

Nu i-a îngăduit. Își presimțea sfîrșitul.

Bărbatul frumos de altădată se cocîrjea, vorbea din ce în ce mai greu, ochii își pierduseră strălucirea.

Se împăcase cu soarta lui, soarta noastră?: „Nici unul dintre noi nu avem în față atîta timp cît ne-ar trebui, cît am dori, cît am năzui.”

La începutul lui decembrie 1974, biroul de la Șosea (al președintelui Uniunii Scriitorilor) a rămas pentru un timp gol.

Bătea un vînt rece în curtea Mitropoliei dominată de clădirea Marii Adunări Naționale. Lume multă, de toate categoriile: cititori, admiratori, scriitori, îndeosebi dintre cei mai în vîrstă, cărora cel plecat le-a purtat de grijă.

Nu a fost dus pe valea cea lungă a Călmățuiului, pe care o cîntase atîta în romanele și povestirile sale, ci alături de iluștri scriitori ai neamului.

Din cei 72 de ani cît a trăit, a stat 16 ani în fruntea Teatrului Național, căruia i-a așezat o nouă temelie spirituală, și 15 ani la conducerea Uniunii Scriitorilor — adevărate recorduri.

Romancierul ar putea fi el însuși eroul unui roman.

# NICOLAE BĂLȚĂȚEANU

## UN MARE ACTOR, UN OM CIUDAT...

1. Soneria regizorului de serviciu sună prelung, chemînd interpreții în scenă. Printre cei vizați, se ridică greoi un tînăr bine făcut, care trăgea cu nesațiu dintr-o țigară ; un moment pare mînat să stingă țigara în zațul unei cești de cafea, dar, în cele din urmă, renunță la acest sacrificiu, coborînd în scenă cu mișcări leneșe, ochii pe jumătate închiși, cu chiștocul de țigară rămas în colțul gurii. Pompierul îl observă și, cu gesturi mute dar desperate, îi face semn că nu se poate. Vinovatul, vădit plictisit, îi face și el semn să aibă răbdare și, cu părere de rău, se desparte de chiștoc, după ce-a tras un ultim fum.

Regizorul, cu caietul în mînă, face semn omului nostru precum că-i vine rîndul să intre în scenă.

Transformare faustiană! Popey după ce a înghițit spanacul! Cel vizat se scutură ca un cal năzdrăvan, își îndreaptă corpul, ochii stinși prind strălucire, și interpretul pășește cu mișcări sigure și bărbătești în scenă.

Din sală se aude zgomotul specific al spectatorilor care, interesați de un lucru nou, își schimbă locurile pe scaune. Inimi de codane și de femei în toată firea prind să bată mai cu putere. Bărbații privesc cu gelozie silueta virilă a interpretului. Un freamăt de admirație și invidie însoțește plecarea provizorie din scenă a eroului nostru.

Acesta, ajuns între culise, se moleșește, ochii i se sting și cere unui figurant o țigară pe care se duce s-o „tragă” pe un coridor. Cînd e rechemat pe scenă, transformarea se produce din nou.

### 2. Reprezentația de matineu s-a sfîrșit.

Una din spectatoare, o fată nostimă, se postează în fața ușii pe unde știe că ies actorii.

Fata, emoționată, ține în mînă un carton.

Într-un tîrziu, își face apariția o siluetă înaltă, cu gulerul paltonului ridicat, pălăria cam pleoștită și cu



aerul complet absent.

Fata îi taie drumul :

— Bună-ziuă maestre !

— Bună-ziuă, răspunde șovăitor cel interpelat încurcat oarecum de această întâlnire neașteptată.

— Nu mă cunoașteți, maestre ? V-am trimis doar fotografia...

— Nu-mi amintesc, duduie.

— Eu sunt Gaby — v-am scris de trei ori.

— Nu-mi amintesc... dar, în sfârșit, ce doriți ?

— Când v-aș putea vedea, maestre ?

— Uite m-ai văzut...

— Nu acuma...

— Sînt ocupat, tare ocupat, scumpă domnișoară, — și, după o pauză : lasă-mi dumneata adresa și ți-o scrie. Crede-mă că sînt foarte ocupat.

Dezolată, fata se mulțumește cu un fel de semnătură pe o fotografie cumpărată de la un debit.

Și silueta înaltă își vede de drum, absentă la ceea ce se petrece în jur ; nu se duce acasă — stă în apropiere, pe strada general Dona numărul 6 — ci intră într-un local de mîna a doua, pe Popa Tatu ; comandă ceva, scoate un sul de hirtie mototolită și începe să murmure : e viitorul său rol.

3. Dar, în definitiv, cine este acest „prim-amorez” al Teatrului Național, acest concurent al lui Tony Bulandra în felul cum purta fracul, neîncorsetat nici în costumul de epocă, apreciat pentru patosul și sinceritatea cu care-și interpreta rolurile de o mare diversitate, și care, în viața de toate zilele, pare un rătăcit, iar în teatru nu solicită vreodată un rol, se arăta cu totul străin de orice intrigă, de orice lucrătură, invidie, care în fond fac „farmecul” culiselor din orice domeniu.

E vorba de Nicolae Bălțățeanu, unul dintre cei mai înzestrați artiști ai scenei românești, născut în 1893 la Greci, în fostul județ Mehedinți.

Funcția de prim-amorez nu era însă ușor de deținut ; „nepăzită” cu strășnicie, se trece repede (și bietul boxer are de luptat pentru a-și menține categoria).

Și este un făcut ca îndeobște, „primul amarez“, respectiv și „primul tenor“, să aibă o mare poftă de mîncare.

Cînd regizorul Soare Z. Soare îi spunea, în plină repetiție, că „a luat proporții“, că „o să facă burtă“, că-l trece în rolul lui Falstaff, îl vedeai peste o săptămînă pe Bălțățeanu slab dar și căzut în melancolie, era mai făcut ca de obicei și solicita țigări în dreapta și-n stînga ; doar unul singur dintre colegi a rezistat cererilor lui Bălțățeanu — simpaticul Constantin Stăncescu : „Nene Stanciule, dă-mi, te rog, o țigară“. Solicitatul, deschizîndu-și tabachera, răspundea imperturbabil : — „Nu pot, Nicule dragă, pentru că nu am decît paisprezece și tu doar știi, ca fumător vechi ce ești, că ultimele țigări nu se dau“. Răspunsul acesta și-a avut „celebri-tatea“ lui.

Bălțățeanu suferea pentru faptul că nu știa să danseze, lucru indispensabil amarezului și cît a trăit nu a putut uita rușinea ce a pățit cînd cu turnarea filmului *Ciuleandra* după romanul lui Liviu Rebreanu. Într-adevăr, pe terasa cazinoului din Constanța există o scenă cînd trebuia să danseze cu frumoasa Elvira Godeanu ; dar, mult prea tîrziu, s-a aflat că Bălțățeanu, amarezul de pe scenă, nu știa să danseze, în timp ce era înconjurat de un grup de ofițeri de marină străluciți dansatori : „a ris toată Constanța de mine ; nu mai merge, trebuie să-nvăț să dansez ; paște murgule...“ ; și a învățat.

4. Dacă omul era mai greu descifrabil, cariera actorului, desfășurată la lumina reflectoarelor și a zilei, poate fi urmărită, oricît eroul s-a ferit, pe cît a putut, să stăruie asupra unor episoade triste, în legătură îndeosebi cu începuturile sale, care, cine știe, poate, i-au imprimat pe fața de medalie acea melancolie, acea tristețe, care l-au însoțit toată viața și de care nu s-a putut dezbăra nici măcar cînd mulțimea, la scena deschisă, îi adresa ropote de aplauze.

Într-adevăr, se destăinua greu, trebuia să-i smulgi cuvintele, așa cum se spune, cu cleștele : s-a născut ca

al nouălea copil într-o familie cu resurse modeste ; a frecventat liceul „Traian“, de veche tradiție, și a pornit-o, de unul singur, din proprie voință, spre București, cu intenția nestrămutată de a se face actor ; s-a prezentat la examenul de admitere la Conservator, dar a fost respins ; s-a înscris la o școală particulară, așa-numita Academie de muzică și artă dramatică, înființată de poetul Theodor Stoenescu din cenaclul lui Macedonski ; profesorul de „artă dramatică“ era un tânăr actor cu mari calități pedagogice, Alexandru Mihailescu ; după doi ani de Academie a dat un nou examen la Conservator ; a fost admis la clasa condusă de actorul, fruntaș al Naționalului, Ion Livescu ; în 1916 a absolvit Conservatorul, dând „producția“ (cum se spunea examenului de absolvire) cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, avînd ca parteneră în rolul Catarinei pe Marioara Zimniceanu, cu care îi va fi dat să se întâlnească adeseori pe scenă.

5. Am dat pește un afiș mic (folosit de obicei de formațiile de actori ambulanti, din acelea împărțite de ei prin localuri, frizerii, uneori chiar pe stradă) ; afișul, de mîină, anunța, într-o zi de octombrie 1913, opereta *Ihusarii la manevră*, în care, în rolul unui aghiotant, apărea un cu totul necunoscut Nicolae Bălțățeanu ; acesta pare să-i fi fost începutul ; l-am mai aflat apoi, în tulburatul an 1914, în distribuția unor reviste de actualitate (printre ele, *Ultima oră*, ce se referea desigur la ora intrării în război a României), ce se juca de trupa lui G. Carussy la grădina „Blanduziei“ de pe strada Doamnei și în care cupletul de rezistență era spus de Marioara Cinsky, care imita la perfecție pe celebra în epocă Nitta-Jo, cîntăreață, dar și propagandistă pentru intrarea în război a României alături de Antantă ; ceva mai tîrziu, tînărul elev de Conservator a făcut parte din trupa tenorului C. Stănescu-Cerna, care, ani în șir, a dus-o de azi pe mîine — apărînd în sala Dacia (pe locul Hanului Manuc) în opereta *Voievodul țiganilor* ; din aceste peregrinări și probabil au fost și altele, se vedea că tînărul avea voce.

A fost trimis pe front și, cum era „neinstruit”, s-a numărat printre elevii Școlii militare din Botoșani ; aci a dat de Alexandru Kirițescu, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, poetul Artur Enășescu ; a jucat într-o revistă scrisă de N. Kirițescu, apoi a luat parte la dirzele lupte de pe dealul Muncelului, fiind rănit și decorat.

6. După război, în 1918, se afla printre „stagiarilor” de clasa a treia ai Teatrului Național din București.

Condițiile de viață și de muncă ale actorilor, ca de altfel ale celorlalte clase neavute, erau din ce în ce mai grele ; la un moment dat, protestele actorilor stagiarilor, aceștia mai numeroși, ca și ale personalului tehnic, ale căror memorii prin care cereau un spor de salarii se dovediseră fără urmări, amenințau să ia forma grevei ; pentru intimidarea protestatorilor a fost exclus din teatru stagiarul de clasa a treia Nicolae Bălțățeanu, care se dovedise unul dintre principalii autori ai protestelor ; în cele din urmă a fost repartizat într-o echipă de turnee, din care făceau parte de obicei „inutilitățile” miluite ; așadar, mai întâi „răzvrătite” și apoi inutile.

A avut noroc, căci la repetițiile unei formații de turneu (pentru propagandă plecau numeroase turnee în ținuturile dezrobite) s-a nimerit directorul de scenă Paul Gusty ; l-a scos din echipele „bune pentru provincie”, dându-i un rol în *Candida*, piesa lui G. B. Shaw, prilejuindu-i astfel primul succes. Era nevoie (întotdeauna de nevoie) de interpreți pentru roluri de eroi, de cuceritori, bine conformați, și lui Bălțățeanu i s-a încredințat, la centenarul *Fintînii Blanduziei*, rolul lui Gallus.

Dar, reducându-se bugetul Teatrului Național (așa se întâmpla când criza financiară se întetea), au fost puși în disponibilitate, pe ziua de 1 aprilie 1920, nu mai puțin de 21 de actori, cea mai mare parte tineri ; printre ei Bălțățeanu, ce se afirmase totuși în mod excepțional în decursul stagiunii. Lucrul a provocat o mare descurajare, îndeosebi în rîndul tinerilor actori ; s-a deschis o anchetă, ministerul l-a reintegrat — dar Bălțățeanu și-a înaintat demisia din Teatrul Național.

S-a întâmplat însă ca armata franceză să-și anunțe sosirea în București peste câteva zile ; s-a simțit nevoia ca Naționalul să sărbătorească evenimentul prin reprezentarea unei piese din dramaturgia franceză ; s-a ales *Romanțioșii* de Edmond Rostand ; ca să salveze o situație, demisionatul a primit să joace rolul lui Percinet, pregătindu-l în trei zile și trei nopți.

7. Bălțățeanu a trecut în Compania Bulandra, care activa în sala Comedia din Pasaj ; i s-a încredințat rolul Voievodului Nenoroc din piesa de mare popularitate *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu, același rol fiind încercat și de un debutant, elev în ultimul an al Conservatorului, George Vraca.

Partener al lui Tony Bulandra în celebrul pe vremuri *Marchizul de Priola*, Bălțățeanu a jucat, între altele, în *Cidul* de Corneille (rolul lui Don Gomez), Tony Bulandra fiind Don Rodrig, G Calboreanu Don Sancha, Marcel Enescu (Regele) ; în *Hero și Leandru* de Grillparzer a fost partenerul Ginei Sandri ; o creație a realizat Bălțățeanu în rolul lui Flambeau din *Pui de vultur* (L'Aiglon), de Edmond Rostand, piesă inspirată din scurta și tragică existență a fiului lui Napoleon Bonaparte ; în *Cadavrul viu*, adaptare după romanul lui Tolstoi, protagoniști au fost Ion Manolescu (Fedia), Nicolae Bălțățeanu (Karenin), G. Calboreanu, Catușa Elvas.

La sfârșitul stagiunii 1922—1923 s-au „impus” trei tinere talente : Aura Buzescu, Nicolae Bălțățeanu, Gheorghe Calboreanu. Într-adevăr, Bălțățeanu se dovedise un talentat actor de compoziție, desfășurând un subtil joc de nuanțe, un creator de personaje inconfundabile, temperament înzestrat cu resurse nebănuite menite să surprindă plăcut un public ce-l așezase în marea sa simpatie. A fost invitat la Național să joace rolul lui Trigorin din *Pescărușul* de A. P. Cehov, alături de Maria Filotti (Arcadina), Dida Solomon-Vinea (Nina) ; la „Bulandra” a apărut în rolul lui Mortimer din *Maria Stuart* de Schiller ; tot la „Bulandra” a jucat pe Jago din *Othello* de Shakespeare, rolul titular fiind deținut de Tony Bulandra ; în *Bolnavul închipuit* de Molière a

interpretat pe Cleante și a rostit în fața cortinei celebra diatribă împotriva medicilor.

O creație memorabilă, un „bronz”, cum se spunea în limbajul actorilor, a realizat Bălțățeanu în 1924, interpretând rolul lui Dinu Păturică din piesa cu același nume de Ion Pillat și Adrian Maniu, reușită frescă după romanul *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon. Spectacolul a prilejuit două mari succese de interpretare — lui Bălțățeanu, în rolul nesătulului arivist, pentru care a desfășurat cum s-a spus un joc „savant”, dar și fostei sale colege de clasă la Conservator, Marioara Zimniceanu, în rolul Kerei Duda.

Creația lui Bălțățeanu a marcat un moment în evoluția artei actorului, prilej pentru Camil Petrescu, criticul dramatic, să reia mai vechile sale considerații, interesante într-un fel, privitoare la necesitatea ca fiecare generație să-și creeze proprii actori. Camil credea, și exagera desigur, că respectiva generație nu ar fi izbutit să scoată la iveală nici o personalitate, — principala cauză fiind că actorii tineri nu iau parte la întreaga viață socială, limitându-se la aceea propriu-zis teatrală. Existau, credea Camil Petrescu, și unele excepții, printre care situa hotărît un nume — „Nicolae Bălțățeanu, stagiar de a II-a, element de frunte, unul dintre cei mai de seamă ai teatrului contemporan”.

Lui Bălțățeanu și Marioarei Zimniceanu li s-a acordat premiul I de creație al Teatrului Național.

Și au urmat: rolurile lui Almaviva din *Bărbierul din Sevilla*, Hypolit din *Fedra* (cu Maria Ventura în rolul principal), Armand Duval din *Dama cu camelii*, parteneră în rolul Margaretei fiindu-i Maria Filotti, Franz Moor din *Hoții* de Schiller, Karl fiind George Vraca, iar Herman George Calboreanu; Răzvan din piesa lui Hasdeu, în rolul Vidrei apărind Sorana Țopa, Christian din *Cyrano de Bergerac*, Claudiu din *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare.

La 1 ianuarie N. Bălțățeanu a fost numit societar, visul oricărui tânăr actor — împreună cu George Vraca, Aura Buzescu, Sonia Cluceru, A. Pop-Marțian, G. Cal-

boreanu, Sorana Țopa, Constantin Stăncescu, Lulu Cruceanu, Tolo Ionescu (iată o parte a actorilor aparținând respectivei generații).

Au urmat sumedenii de roluri, unele prilejuindu-i adevărate creații : Făt-Frumos din *Rodia de aur* de Al. O. Teodoreanu și Adrian Maniu, Karlheinz din *Heidelbergul de altădată* de W. Foerster, *O soție statornică* de Somerset Maugham, avînd ca parteneră pe Maria Filotti și George Calboreanu, Marcus Antonius din *Iuliu Cezar* de Shakespeare ; în *Femei și paiețe* a alcătuit un duo cu Marioara Zimniceanu, în *Evantaiul doamnei Windermeere* a jucat alături de Marioara Voiculescu, iar în *Elisabeta regina Angliei*, în care rolul titular a fost deținut de Maria Filotti, a apărut, impresionant ca înfățișare, în cel al lui Francis Bacon.

Odată consacrat printre cei mai de valoare actori ai timpului, rolurile s-au înmulțit, dar, spre meritul său, nu s-au confundat : Dorante din *Burghezul gentilom*, Alexis Vronski din *Ana Karenina*, Vasca Pepel din *Azilul de noapte* ; după ce a înfățișat pe cei doi nobili de la curtea reginei Angliei (lordul Melbourne și lordul Lawrence) din piesele *Tinerețea unei regine* și *Victoria regina Angliei*, a fost un Ion de neuitat în dramatizarea lui Mihail Sorbul după romanul lui Liviu Rebreanu. Și-apoi protagonist în *Judecătorul din Zalomea* de Calderon, în dramatizarea după romanul *Manon Lescaut*, parteneră fiindu-i Marietta Anca ; după Mircea Aldea din *Gaițele* de Alexandru Kirîțescu a realizat un impresionant Pan Coribut în *Neamul Șoimăreștilor*, dramatizare de Mihail Sadoveanu și Mihail Sorbul, după care a „sărit” la *Oameni pe un sloi de gheață*, piesa dramaturgului ceh Vilem Verner, la *Surzătoarea doamnă Beudet* de Denys Amiel și André Obey reprezentanți ai teatrului modern francez.

Au urmat : *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Cavalcada* de Noël Coward (avînd parteneră pe Marioara Voiculescu), *Andromaca* (Pyrus), *Acolo departe* de Mircea Ștefănescu (alături de Costache Antoniu, Marietta Deculescu, Ion Manu, M. Balaban), *Profesorul Storișin* de Andreev, *Capul de rățoi* de G. Ciprian (rolul lui Cirivis).

Sîntem în 1940 ; creațiile sale, și nu doar corecte interpretări ale rolurilor, s-au ținut lanț : Ovidiu din piesa lui Alecsandri, rolul lui Mefisto din *Faust* ; în *Madame Bovary* de Flaubert (cu Agepsina Macry-Eftimiu) a fost Rodolphe, iar în *Hamlet*, Claudiu ; reluîndu-se, cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la premieră, *Patima roșie* de Mihail Sorbul a fost distribuit în rolul lui Sbilț (Marietta Anca apărînd în rolul Tofanei, Anca Șahighian în cel al Crinei), Aurel Munteanu fiind Rudy. În rolul dificil al „ratatului superior”, cel al lui Sbilț, artistul a desfășurat un joc interiorizat, lucid, autoironic, cinic, conștient de iremediabila lui cădere.

Un alt „bronz” a realizat în rolul regelui Filip al II-lea din *Don Carlos* de Schiller, într-un ansamblu din care făceau parte Al. Critico, în rolul titular, A. Pop-Marțian (Posa), N. Brancomir. Marietta Anca, Angela Metaxa ; în *Gloria*, piesă de Scarlat Froda și Nicușor Constantinescu, a avut parteneră pe Elvira Goideanu ; a jucat în *Iată femeia pe care o iubesc* de Camil Petrescu în regia autorului.

M-am mărginit să „culeg” doar dintr-o lungă listă, pe care nu a întocmit-o artistul, căci el părea întotdeauna străin de asemenea „socoteli”, pe care le aprecia desigur ca inutile.

8. După Eliberare, actorii l-au ales pe Nicolae Bălțățeanu reprezentant al lor în Comitetul de direcție al Teatrului Național — și „mutul”, spre surprinderea multora, a intervenit de atîtea ori cînd credea că era nevoie să le ia apărarea.

În noiembrie 1945, Tudor Vianu, director al Teatrului Național, a ținut ca rolul principal din *Don Juan* de Molière, piesă ce se juca pentru prima oară în românește (în traducerea lui Alexandru Kirițescu) să fie încredințat lui Nicolae Bălțățeanu. Piesa, se știe, este deosebit de greu de pus în scenă și cu atît mai mare a fost meritul regizorului Ion Șahighian și al colaboratorilor săi de a fi izbutit un spectacol de o deosebită valoare pe scena imposibilă de la Sfîntu Sava. Figura lui Don Juan a fost redată cu distincție, grație și amănunte fericit punctate de N. Bălțățeanu, avînd ca



parteneri pe Cella Dima (Charlotte) Niki Atanasiu (Sganarele), Aglae Metaxa (Elvire).

Apoi marele actor, în rolul intrigantului Don Saluste din *Ruy-Blas* de Victor Hugo, a înclinat prin uimitoarea siguranță de sine, prin rarul simț al detaliilor cu care a rostit versurile cu impresionante rezonanțe, într-un ansamblu din care s-au desprins Nicolae Brancimir, Al. Critico, în rolul titular, Nora Peyov, Marietta Anca ; la inaugurarea Teatrului Odeon (astăzi „Not-tara”) a jucat rolul lui Theseu din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în regia lui Ion Șahighian, din ansamblu făcînd parte Lilly Carandino (Titania), G. Calboreanu (Bottan), Liviu Ciulei (Puck), Marcel Gingulescu (Oberon), Jules Cazaban, Constantin Ramadan ; la același teatru Odeon, în dramatizarea *Ana Karenina* după Tolstoi, a înfățișat un Alexei Karenin distins și ipocrit, pravloslavnic și laș ; în alegoria modernă *Golden Boy* (Băiatul de aur) a dramaturgului american Clifford Odets i-a fost partener lui Liviu Ciulei.

Venit la conducerea Teatrului Național, Zaharia Stancu a propus instituirea unui „cadru de onoare”, omagiu adus talentului și devotamentului față de instituție ; printre primii cinci distinși nu putea să nu se afle Băltățeanu, care, pe măsură ce apărea pe scenă, făcea ca numărul celor ce-l socoteau ca pe unul dintre cei mai de seamă artiști dramatici din perioada respectivă să crească ; după rolul lui Tartuffe pe scena de la Sava, a apărut în *Michelangelo* de Alexandru Kirîțescu, parteneră fiindu-i Elvira Godeanu, apoi în rolul Baronului din *Azilul de noapte*, de Gorki într-un ansamblu în care s-au distins Irina Răchițeanu (Natașa), Marietta Anca (Vassilisa), Ion Manolescu (Satin), G. Storin (Actorul), H. Nicolaide (Aliașa), N. Făgădaru (Vasca Pepel), Anca Barcan (Nastia), Silvia Fulda (Cvașnia), regizorul fiind Fernando Cruciatti ; o creație memorabilă a realizat Băltățeanu în rolul lui Verșinin din piesa *Trei surori* de A. P. Cehov, în cadrul unui spectacol de o armonie rar întîlnită, regizorul fiind Moni Ghelerter ; de la impunătorul erou cehovian a trecut la rolul lui Hagi-Tudose din piesa lui Delavrancea, dificil rol care pretinde desfășurarea unui joc

nuanțat, mijloacele unui înzestrat interpret de dramă ; (piesa „căzuse” la premiera din 1913 — și acum se vedea pornită pe serie lungă ; dar nu a avut parte, întrucît Bălțățeanu s-a îmbolnăvit ; nimeni nu a crezut că e ceva serios, deși scutierul său, Ene Dobre-Miu, actor mai mult de dubluri, a anunțat că maestrul e grav.

În ultima perioadă maestrul, artist al poporului, preda la Institutul de Teatru ; cei ce i-au fost ucenici se mîndresc cu aceasta și evocă prelegerile profesorului, care, atît de tăcut în viață, vorbea atît de frumos pe scenă, încît își putea îngădui, întocmai marilor scriitori, să nu aibă „conversație” în viața de toate zilele.

Și s-a dus, mai repede decît se credea ; așa s-a aflat — puțini o știau — că era însurat. \*

## ALEXANDRU MAVRODI

### O CARIERĂ „FULGER”

1. În așa-zisa perioadă interbelică, în zilele de vară, spre înserat, cînd Calea Victoriei era înțesată de lume, trecătorii puteau vedea, zi de zi, un ins înalt, mustăcios, cu privire mai mult încrunțată, cocoțat în balconul dinspre Edgard Quinet, scrutînd de sus, la propriu și la figurat, mulțimea ce se perinda.

O vreme n-am întrebat cine o fi persoana cu aer de inspector general pe capitală, și nu așa fi crezut că voi avea vreodată de-a face cu ea. Am aflat, într-un tîrziu, că era vorba despre Alexandru Mavrodi, directorul ziarului *Viitorul*, ce-și avea redacția în colțul a-celeii străzi.

A trecut un timp, și, cînd am intrat în „lumea teatrului”, omul a început să mă intereseze, cînd am aflat cît de puțin comună se înfățișa traiectoria vieții

---

\* Piesa lui Delavrancea a avut însă noroc ; peste cîțiva ani a apărut un nou interpret, tînărul și talentatul Constantin Rauțki.

sale : fostul actor de mina a doua de la Teatrul Național din Iași a ajuns, în câțiva ani, director general al teatrelor ; tot în acest răstimp, reporterul la un ziar local a ajuns directorul oficiosului liberal, purtătorul de cuvânt al unuia dintre partidele „istorice”.

Un actor mai în vîrstă, doritor să-mi satisfacă legitima curiozitate, mi-a recomandat să stau de vorbă cu un foarte modest actor, pe nume Nagiț, cu care Mavrodi își începuse „cariera”. Nagiț mi-a confirmat faptul că a venit odată cu „Conu Alecu” de la Dorohoi (de unde erau de loc) la Iași cu gîndul să se facă „artiști” ; au împărțit o odaie în Sărărie ; Conu Alecu i-a luat-o repede înainte : era înalt, elegant (își călca pantalonii zilnic), avea pe scenă „ținută”, știa chiar să „poarte fracul” ; i se încredințau „role”, nu mari, dar frumoase și, totuși, nu era mulțumit ; se pusese rău cu directorii de scenă, se arăta gata să provoace la duel cînd se simțea jgnit și, după cîte știa Nagiț, a avut chiar o „ieșire pe teren” cînd careva a ofensat pe „doamna Vița”, atunci începătoare, ce tocmai debutase la Iași ; Conu Alecu mai avea curajul să critice teatrul în ziarul la care scria și era chiar să fie dat afară dacă nu-i lua apărarea profesorul Ibrăileanu, membru în Comitetul teatrului. „Într-o zi Alecu m-a părăsit, spunîndu-mi că pleacă pentru mai multă vreme la Paris, unde va urma Conservatorul și școala de ziaristi ; mi-a spus însă că la înapoiere să-l caut neapărat”.

2. Cînd, în 1931, a venit pentru a treia oară la direcția Teatrului Național (îl solicitaseră stăruitor național-tărăniștii aflați la guvern, pe el liberalul, să „salveze” teatrul românesc) Nottara, decanul, l-a salutat, cu care prilej i-a făcut un fel de elogioasă „scurtă biografie” : a amintit, între altele, felul cum în 1917, în Iași refugiuului, a organizat viața teatrului, prin colaborarea tuturor actorilor și cîntăreților din țară, lăsînd la București un mănunchi de actori, pentru ca, în ciuda ocupației vremelnice, flăcăriua teatrului românesc să nu se slingă în capitala țării ; a organizat reprezentații pentru soldații convalescenți din spitale, a condus echipe de actori, care au jucat în imediata apropiere a frontului.

A rugat pe directorul de scenă Paul Gusty, pe care și l-a luat consilier principal, să-i prezinte pe tinerii care în timpul cât a lipsit intraseră în teatru.

Prima dispoziție, luată pe deasupra oricăror organe de resort, ținând seama de scăderea în general a salariilor, a fost reducerea prețurilor de intrare, îndeosebi la locurile ieftine.

Și încă două măsuri ce puteau fi socotite „revoluționare” : orice piesă, înainte de a fi pusă în repetiție, se cuvenea să fie citită și comentată în prezența obligatorie a tuturor interpreților ; a doua : fiecare premieră trebuia să fie precedată de cel puțin cinci repetiții generale, ce urmau să se desfășoare întocmai ca la premieră — cu întreaga recuzită, grimă și costumație, cu interpreți ce stăpîneau rolurile.

A întregit ansamblul prin reintegrarea a doi mari actori : Ion Manolescu și Romald Bulfinsky ; a acordat mașiniștilor, adică muncitorilor, o zi liberă pe săptămână ; a invitat pe mai mulți actori din provincie să joace la București (fayoare ce lui nu-i fusese hărăzită) ; a instituit un regim de libertate teatrelor minoritare, punîndu-le pe picior de egalitate cu cele de limbă română.

Începuse să se simtă prezența conducătorului, a conducătorului care, cel puțin deocamdată, izbutise să salveze teatrul de reducerile bugetare ce-i punea în cumpană existența.

Cunoscut pentru temperamentul său eruptiv, excesiv de mobil (fusese poreclit Alecu cel cumplit) era mai mult temut decît simpatizat.

Concomitent, directorul trăia în miezul vieții politice (se întimpla să fie chemat de urgență la Palat, unde se ducea în haine obișnuite de stradă) ; era în măsură să știe că formația național-tărănistă era pe ducă — după cum mai știa că se va încerca un guvern în frunte cu Profesorul Nicolae Iorga.

Într-o dimineață m-a chemat (eram secretar literar numit de Liviu Rebreanu) de față fiind și I. G. Duca : „Să te duci de îndată la Profesorul Iorga (îmi ieșise vorba că „mă bucur de trecere” la Profesor), îi ceri o piesă, trebuie să aibă una nejucată, o iei și pe dactilografa care-i cunoaște scrisul, să stea să bată pînă o ter-

mină, îi cumpărați mîncare ; pînă mîine la prînz îmi aduci o piesă ; să te văd ! (încă nu-mi dădeam seama că intrasem în jocul politicii liberale ce urmărea să „se pună bine” cu viitorul șef de guvern).

Profesorul s-a cam mirat de rostul vizitei mele ; se vedea că era preocupat și mi-am dat seama că picasem cum nu se putea mai prost. În cele din urmă, mi-a dat un caiet gros — „vezi aici, poate găsești”. Am căutat și, printre altele, am dat de piesa *Ovidiu* ; dactilografa, specialistă în descifrarea grafiei mărunte a Profesorului, s-a pus pe lucru ; a doua zi directorul a scris pe text apostila : „Urgent, se vor scoate rolurile”.

*Ovidiu* a trecut de-a dreptul pe scenă ; timp de două săptămîni directorul a stat în sală, avînd în dreapta pe Paul Gusty.

Peste cîteva zile a fost instalat așa-zisul guvern de uniune națională Iorga-Argetoianu, prezidat de N. Iorga, care era și titularul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice ce tutela și mișcarea teatrală.

Îndeosebi cei de la Național se arătau mai mult decît mulțumiți, chiar fericiți ; într-adevăr, se întîmpla pentru prima oară ca un președinte de consiliu de miniștri să aibă o piesă în repetiție ; i s-a trimis o telegramă de felicitare ; a răspuns „mișcat de atenție” ; s-au aranjat astfel lucrurile, încît premiera lui *Ovidiu* să poată avea loc două zile după instalarea noului guvern. Premiera — era de așteptat — a luat caracterul unei sărbătoriri, atît a primului ministru cît și a dramaturgului, care, printr-o fericită coincidență, împlinea vîrsta de 60 de ani. Au vorbit C. I. Nottara — decanul, cît și Ion Minulescu, președintele Societății Autorilor Dramatici ; într-o pauză l-am însoțit pe director, care a oferit autorului, din partea artiștilor Teatrului Național, un stilou : „Șă scrieți cu el viitoarea dumneavoastră piesă !” Sala plină a aplaudat frenetic ; nu am știut cine era mai fericit : primul ministru sau autorul dramatic !

În piesă, drama exilului poetului roman în Tomisul scitic are un sfîrșit optimist : *Ovidiu* refuză invitația Cezarului de a se reîntoarce la Roma, preferînd să rămînă în „noua Romă” pe care a întemeiat-o pe pămîntul exi-

lului, ca unul ce avea viziunea viitorului poporului român pe meleagurile Daciei de altădată. Autorul a preferat versul alb, care „nu sacrifică ideea de dragul rimei”.

Protagonistii piesei au fost G. Calboreanu (Ovidiu), N. Bălțățeanu, Lilly Popovici.

Preluând guvernul într-o perioadă când criza economică și financiară părea să atingă punctul culminant, era de așteptat ca formația Iorga-Argetoianu să recurgă, de asemenea, la reduceri de salarii și la restrângerea cheltuielilor de investiții, cel mai greu lovit fiind Ministerul Cultelor și Instrucțiunii; dar, mulțumită intervenției lui Mavrodi, stagiunea s-a închis fără prea mari reduceri de personal, deși salariile, în general, s-au achitat cu întârziere.\*

Mavrodi, director general al teatrelor, i-a expus primului ministru Iorga planurile sale, menite să așeze pe noi baze întreaga viață a teatrului din România; între altele, s-ar fi pus capăt anomaliei ca teatrele naționale și operele române să aparțină doar unor orașe, instituțiile acestea urmînd să-și desfășoare activitatea pe o arie mult mai întinsă (a dispus, deocamdată, ca cele șase teatre naționale din București, Iași, Craiova, Cernăuți, Chișinău, să dea în fiecare lună cel puțin patru spectacole în localitățile apropiate de reședință).

Dar, ambițioasele proiecte ale lui Mavrodi nu au putut fi decît în parte puse în aplicare, între altele datorită faptului că N. Iorga a stat în fruntea guvernului un timp foarte scurt.

Între timp, Naționalul reluase întreg repertoriul Caragiale „ținînd seama de riguroasa respectare a textului și de păstrare a tradiției”. Caragiale, care nu se

---

\* În ciuda șomajului ce creștea în rîndul actorilor, se simțea nevoia urgentă a unor elemente tinere, desprinse, printr-o înzestrare deosebită, din rîndul utilităților. În vara lui 1931 s-a produs vizita inopinată a lui Alexandru Mavrodi la examenele Conservatorului (potrivit legii, directorul general al teatrelor avea dreptul să prezideze comisia de examinare de la sfîrșitul anului). Printre absolvenții aceluia an s-au remarcat, în mod deosebit, Mihai Popescu, Marietta Anca, Emil Botta, Tantzî Cocea.

jucase cam de mult, a obținut un mare succes la „noua generație”. \*

O inițiativă dintre cele mai fericite, de un neobișnuit răsunet a fost aceea a organizării conferințelor experimentale și a Academiei de studii teatrale, prin care primul teatru al țării își îndeplinea, paralel cu mișcarea propriu-zis artistică, și una culturală. \*\*

Deși se afirma că punctul culminant al crizei cu caracter mondial ar fi fost atins la mijlocul lui 1932, începînd să descrească treptat, în România, datorită unor situații specifice a economiei naționale, criza a stăruit, luînd forme din ce în ce mai îngrijorătoare, în mod firesc lumea teatrului neputînd fi cruțată; numărul spectatorilor începuse să descrească, deși toate teatrele reduseseră prețurile de intrare pînă la nivelul celor ale cinematografelelor deosebit de frecventate (succesul de public al comediei *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu a însemnat un fel de „salvare” în această perioadă. \*\*\*

Socotindu-se inatacabil în poziția sa, Mavrodi s-a înșelat, căci, pe la sfîrșitul lui 1932, s-a pomenit ținta unor atacuri care amenințau să se transforme într-o adevărată campanie; în realitate numeroși veleitari național-țărăniști nu mai puteau admite prezența unui liberal în fruntea unei instituții atît de importante.

Cît despre actori, în marea lor majoritate erau „cu Mavrodi”, încredințați că, în vremuri atît de grele, mulțumită trecerii lui, își vor primi lefurile, chiar ciopîrțite (am asistat, în preajma lui 1933, la o manifestație „pro Mavrodi”, organizată de actori; un cor improvizat, acompaniat de orchestra teatrului, a cîntat în dreptul ca-

---

\* Nu a uitat Teatrul Național din Iași, de care erau legate începuturile sale modeste; aflînd că un tînăr actor ieșean, Constantin Ramadan, izbutise să realizeze o creație în rolul lui Marmeladov din dramatizarea după *Crimă și pedeapsă* s-a dus să-l vadă; și tot așa cu Eliza Petrăchescu, una dintre elevele Agatheii Bărsescu, care preda arta dramatică la Conservatorul din Iași.

\*\* Vezi: T. Vianu, *Arta actorului*, Prefața.

\*\*\* Mavrodi a propus Comitetului de Lectură și Comitetul a fost de acord, instituirea unui premiu de 100 000 de lei, care urma să fie acordat celei mai valoroase piese românești reprezentată în cuprinsul stagiunii; primul beneficiar al „Marelui Premiu al teatrului românesc” a fost Tudor Mușatescu.

binetului directorial „Mulți ani trăiască”! — iar G. Ci-  
prian, reprezentantul actorilor în Comitet, a observat :  
„Vă rog să credeți că această manifestație e făcută fără  
regizor și fără vreo repetiție”; și tot așa, într-o dimi-  
neată mohorită din toamna lui 1932, soliștii, orchestra,  
personalul administrativ și tehnic al Operei s-au în-  
trunit în Piața Valter Mărăcineanu, unde își avea sediul  
Opera — Teatrul Liric — și au pornit în corpore spre  
Teatrul Național; în curtea dinspre strada Cîmpineanu  
— strada 13 Decembrie de astăzi — au manifestat pentru  
Alexandru Mavrodi director general al teatrelor și ope-  
relor. Mavrodi a primit o delegație; le-a promis spri-  
jinul; oamenii nu-și primiseră lefurile de peste două  
luni).

Începutul lui 1933 se arăta rău prevestitor; din pri-  
cina dificultăților financiare, guvernul prezidat de Al.  
Vaida a recurs la o nouă „curbă de sacrificiu” (a treia  
într-un timp scurt); din exterior se auzeau discursurile,  
din ce în ce mai amenințătoare la pacea lumii, ale lui  
Mussolini, iar investirea lui Hitler, în calitate de can-  
celar, semnifica instaurarea regimului nazist.

Numeroasele acțiuni protestatar-revendicative, care  
exprimau nemulțumirile maselor împotriva planurilor re-  
gimului de a combate criza pe seama celor exploatați,  
au culminat cu eroicile lupte revoluționare din 1933.

În mod firesc, viața socială a fost serios afectată,  
implicit cea a teatrului. S-a aflat despre noile reduceri  
în bugetul „Instrucțiunii”, îndeosebi la capitolul de sus-  
ținere a mișcării teatrale din care, inițial, s-a tăiat pes-  
te 40%.

Mavrodi trebuie să-și fi dat seama că de data aceasta  
„puterea” sa nu mai era suficientă pentru a opri „ma-  
sacrarea” subvențiilor ce se acordau teatrelor, culturii  
în genere, a îndemnat pe actori, și nu numai pe cei din  
București, să se apere (de mare ajutor în această ade-  
vărată „mobilizare” i-a fost Ionel Teodoreanu, directo-  
rul Teatrului Național din Iași).

Am însoțit delegațiile actorilor ce s-au prezentat la  
Camera deputaților, după ce fuseseră la ministrul Fi-  
nanțelor, care solicitau să fie sprijiniți în eforturile lor



pentru „salvarea teatrului românesc” ; acest sprijin nu le-a lipsit, numeroși deputați, printre care Ion Petrovici, Octavian Goga, Petre Andrei, I. Valjan, Demostene Botez, au apărat cauza unor instituții de glorioasă tradiție ; și totuși intervenția lor nu părea să aibă efect asupra guvernului pornit pe economii cu orice preț.

Într-o dimineață ne-am pomenit la teatru cu profesorul Dimitrie Gusti (promotor al sociologiei românești), ministru al Culturii : „Am venit să văd cum o mai duceți”. M-am oferit să-l conduc (directorul Mavrodi, bolnav, nu venise la teatru de câteva zile) ; m-a refuzat ; „Arată-mi drumul, mă descurc eu”. A stat în teatru aproape trei ore și, după cum am aflat, a trecut prin foaierele de repetiții, prin ateliere, birourile administrației, a stat de vorbă cu actori, muncitori, funcționari, arătându-se interesat de cum mergeau lucrurile în toate compartimentele.

Trebuie să fi fost mulțumit de cele constatate (ce infirmau acuzațiile din unele ziare împotriva conducerii teatrului) — întrucît, luînd parte, peste câteva zile, la solemnitatea ce marca începutul pregătirii stagiunii 1933-1934, ministrul Gusti a spus că e convins de înalta menire civilizatoare, socială și națională a teatrului, că s-a grăbit să ia parte la solemnitate ca o recunoaștere oficială a eminenței conduceri a instituției Teatrului Național, care poate servi ca model pentru celelalte instituții de stat, putînd sta cu cinste alături de instituții similare din țările cu un mare trecut cultural.

3. Dar nu a trecut mult și Mavrodi a anunțat, într-o ședință a Comitetului, că se vede nevoit să-și dea demisia din postul de director general al teatrelor, fiind chemat „în altă funcțiune” (între timp, venise la cîrma statului un guvern de nuanță liberă în frunte cu I. G. Duca, în care Alexandru Mavrodi fusese desemnat ca ministru secretar de stat pe lingă Președinția Consiliului de Miniștri).

În numele Comitetului de lectură, profesorul Ion Petrovici a adus elogiul lui Alexandru Mavrodi pentru felul cum a condus Teatrul Național.

La solemnitatea predării postului noului titular, criticul și autorul dramatic Paul Prodan, ministrul Mavrodi a mărturisit că regretă plecarea de la Național; deși promovat, părea sincer: „...plec în alt domeniu de activitate, totuși nu voi uita instituția Teatrului Național”; Nottara, decan al scenei române, a evocat și de astă dată vremea când Mavrodi, tânăr, a fost atras de mirajul teatrului; G. Ciprian a observat: Proverbiala dumneavoastră strășnicie pe noi nu ne-a înspăimântat, căci am înțeles întodeauna că demonul dumneavoastră și al nostru e același: dragostea de mai bine”; regizorul de serviciu i-a înaintat pentru ultima oară „condica”: a absolvit de amenzi pe cei care în ultimele zile întârziaseră câteva minute la repetiții; l-a îmbrățișat „pentru toți” pe Nottara și a plecat, el „omul rece”, cu ochii plini de lacrimi.

S-a mutat cu biroul în palatul Cantacuzino de pe Calea Victoriei, așa-zisa „casă cu lei”.

L-am vizitat de câteva ori și, în timp ce salonul de așteptare gema de solicitanți, mă tot iscodea: ce mai e nou pe la teatru? Cum se poartă noul director? Spune drept, mă înjură mulți? Dar, de fiecare dată, mi se părea mai palid, mai răgușit, mai greu la vorbă, cu buzele mai albe.

Într-o zi de septembrie 1934 nu l-am mai găsit la „casa cu lei”; la locuința din Schitu Măgureanu m-a întâmpinat soția, marea cîntăreață de altădată, Elena Teodorescu: „Lui Alecu i-e rău, mai rău ca altădată — dacă vrei să-l vezi...”

L-am văzut, și apoi peste puține zile, l-am mai văzut expus la biserica Sfîntu Nicolae Tabacu de peste drum de Academie.

Se-ntunecase de-a binelea; și-a făcut apariția în biserică o siluetă înaltă, drapată în văluri negre; era marea actriță fosta debutantă pentru care se bătuse în duel; l-a sărutat, l-a privit lung și a plecat.

Desigur că omul de o fire autoritară, supusă unor imprevizibile fluctuații de stări contradictorii, nu le era multora simpatic.

Orgolios, vanitos (scurtindu-și o călătorie peste hotare, îi ieșise vorba că nu putuse suporta faptul de a nu fi salutat de sergenții de stradă din Paris) s-a spus, cu ironie, despre Mavrodi că a fost un om a cărui supremă ambiție era să-și ajute prietenii, punând însă o limită, o stavilă bine definită între el și ei ; iubea copiii, poate în amintirea unei copilării triste, împărțind pe la școli bilete gratuite la spectacolele de matineu ; una dintre însemnatele sale realizări a fost convenția încheiată de direcția teatrului cu Spitalul Brîncovenesc pentru internarea bolnavilor din personalul Teatrului Național (a fost toată viața suferind) ; a murit la 57 de ani.

Sînt oameni cărora nu li se ia în considerație decît părțile mai puțin bune ; dintre aceștia este și Alexandru Mavrodi, hulit de către unii care nici nu l-au cunoscut. S-ar spune că, hula, ura se transmit cîteodată de la o generație la alta.

Au trecut anii ; aflu că doamna Elena Mavrodi o duce greu.

O casă veche din strada Radu de la Afumați, în care „se stătea la comun” ; de la intrare te întîmpină fișitul agasant al robinetelor defecte ; o odaie fără covor, în care se afla un pat de fier, o măsuță, un scaun șchiop, pe un perete scorjit un singur „tablou” — o pagină din revista *Realitatea ilustrată* : Alexandru Mavrodi, noul ministru...

În pat, paralizată, fosta cîntăreață de reputație europeană, care mi-a cerut scuze că s-a văzut nevoită să mă deranjeze.

Bunul, cumsecadele Ion Pas, ministru al Artelor, a intervenit să i se dea o pensie.

Odinioară, după cîte știi, liberalii aveau un fel de lozincă : „Îmbogățiți-vă !”

Dar, după cum se vede, nu toți au urmat-o.



## III MĂRTURII





## GEORGE ENESCU

### ȘI „SFINXUL” A VORBIT

1. Bătrînul portar al micului hotel din Calea Griviței a răspuns pe mutește, dînd doar din cap, întrebării mele emoționate : „Vă rog, maestrul George Enescu stă la dumneavoastră ?”

Am urcat tiptil scările care gemeau și m-am aflat în dreptul unei ferestruici acoperite cu ziare vechi.

Aș fi dorit să mă primească Maestrul, care, după cîte aflasem, stătea să împlinească cincizeci de ani, vîrstă ce atunci mi se părea enormă ; năzuiam să-l fac să se destăinuiească la această răsruce a vieții (dar oare pe ce mă bizuiam că aș putea izbuti să-l fac să se mărturisească unui ziarist începător, cunoscînd reputația de taciturn a Maestrului — era doar poreclit Sfinxul !

Am bătut la ușă, din ce în ce mai stăruitor, ca omul care, în încercarea sa temerară, nu mai poate da înapoi ; nici un răspuns ; prin creștăturile foii de ziar îngălbenit, am privit în cameră : un pat încă răvășit, o masă cu două scaune, un garderob, dar fără oglindă, într-un colț o cutie de vioară deschisă, pe masă vioara.

Dar nu am așteptat prea mult. Pe coridorul îngust și întunecat și-a făcut apariția, călcînd apăsător, Maestrul — adus puțin de spate, cu trăsături fine, obraji puțin rumeniți, ca ai oamenilor trăiți la munte, părul bogat, fără de urme argintii ; dar simplitatea cu care m-a poftit să iau loc a avut darul să-mi mărească emoția. Într-a-devăr, situația mi se părea neverosimilă, nevisată : mă aflam, eu, un băiețandru oarecare, în fața unui om genial, într-o cămăruță de hotel din cartierul Gării de Nord, și el mă îngăduia să-i pun întrebări :

— Maestre, -vă rog să-mi spuneți, cu ce impresii, cu ce sentimente pășiți în al 51-lea an de viață? Sînteți mulțumit de viață?

— Da, desigur, cincizeci de ani este o vîrstă. Prin tîrguri, pe la iarmaroace, se vindeau niște litografii violente colorate — le spunea „Scara vieții” — în care se vedea un om ce ajunsese pînă în vîrfurile unei înălțimi — acolo se afla vîrsta de cincizeci de ani —, apoi el saluta cu pălăria ridicată, și începea să coboare celălalt versant. Cromolitografia aceasta pe care am văzut-o, copil fiind, la un bilci din Liveni, n-am uitat-o.

Visul meu este să pot lucra pînă mai tîrziu, pînă cînd ultragiile vîrstei nu mă vor împiedica. De aceea mă menajez cit pot, nu-mi place în general zgomotul, zarva, ador liniștea și — să nu te superi — nu-mi place să dau interviuri.

Mărturisirea aceasta ar fi putut fi un semnal, un sfîrșit de vizită, dar Enescu a continuat înduioșat, pare-se, de figura descumpănită a interlocutorului: „Marea mea plăcere este să am lîngă mine portativul și pianul — dar aceasta nu înseamnă că sînt un sihastru. Din nefericire, viața nu se desfășoară numai după dorințele noastre. Timpurile sînt astfel, încît nu cruță pe nimeni; sîntem mereu amenințați, ceea ce, oricît, îți alterează optimismul.”

(Străbăteam perioada ascensiunii fascismului, încununată de demența hitlerismului.)

— Dacă nu sînt prea indiscret, cum lucrați?

— Fug de facilități și sînt foarte sever cu mine. Stăruința mea pentru terminarea îngrijită a lucrului m-a urmărit din totdeauna. Dacă am izbutit să fac ceva în viață, aceasta se datorează faptului că renunț la orice pînă termin ceea ce am început; nu am liniște interioară pînă nu mă achit față de mine. Cînd am terminat o lucrare trec apoi prin suferința omului care se culcă și nu poate dormi din pricină că-și amintește că are ceva de îndeplinit a doua zi, dar nu-și amintește ce anume.

Aduc vorba despre *Oedip*, a cărei premieră urma să aibă loc la Opera Mare din Paris. Maestrul scoate dintr-o servietă un imens manuscris, — *Oedip*; îl prind între miini, cu evlavie; grafia Maestrului este aproape



ca de tipar ; în privința servietei, roasă de vreme și de intemperii, Enescu răspunde privirii mele mirate : „Da, e cam veche dar țin la ea ca la un talisman ; am cumpărat-o la Paris, când aveam paisprezece ani și nu m-am despărțit de ea.”

L-am întrebat pe marele muzician de ce atîta simplitate în tot felul său de a fi : „Simplitatea mea e o eliberare de excesivele necesități materiale, care otrăvesc existența atîtora ; ține seama și de instabilitatea vremurilor prin care trecem ; stau la hotelul «Bratu», iau masa la micul restaurant de alături, pentru că, în afara faptului că personalul mă socotește de-al casei, mai e și foarte aproape de gară ; îmi iau geamantanul și în cîteva minute sînt în tren.”

La sărbătorirea lui George Enescu la Ateneul Român, cu prilejul împlinirii vîrstei de cincizeci de ani, a vorbit foarte frumos și surprinzător de documentat Liviu Rebreanu (e de mirare cum marele scriitor nu a transpus viața marelui muzician într-o carte).

2. A trecut o vreme pînă cînd, într-o zi, mă aflu într-un tren accelerat spre Craiova. Într-un compartiment de clasa a II-a zăresc pe Maestrul Enescu. Cu mîinile pe genunchi, părea cufundat în gînduri (bănuiesc, dar sînt chiar încredințat, că vecinii săi de tren habar nu aveau cine era bărbatul atît de tăcut).

Țineam să-i vorbesc ; dar dacă m-o fi uitat ? Dacă bunăvoința sa de altădată nu a fost decît trecătoare, legată de o zi în care omul se simțea mai bine dispus ? Am deschis totuși ușa și Maestrul mi-a zîmbit.

George Enescu se afla într-un turneu de concerte. La coborîrea din tren (însoțit de impresarul și prietenul său de o viață, Cohen) m-am oferit să-i țin geamantanul sau măcar vioara, dar Maestrul s-a opus ; m-a rugat să nu-i stric din obiceiuri ; m-a invitat la concert.

Dintr-un grup nu prea numeros s-a desprins un tînăr cu un buchet de flori în mînă, urîndu-i bun sosit. Maestrul, cam absent, cu geamantănașul în mîna dreaptă, pălăria în stînga, a ascultat, puțin aplecat înspre dreapta, cuvintele de bun sosit.

La Craiova, George Enescu a invitat pe elevii școlilor primare să asiste la repetiția pe care o făcea pentru concertul de a doua zi.

Sala Teatrului Național — improvizată într-un cinematograful — teatrul propriu-zis arsese nu știu pentru a câta oară — era plină de copii, care, într-o liniște emoționantă, au ascultat concertul. La sfârșit s-a adresat copiilor : „Dragii mei, repetiția s-a terminat, vă mulțumesc că ați urmărit-o cu atenție ; acum am să cînt ceva pentru voi“ ; și a cîntat o arie de Ion Scărlătescu.

Înainte de concertul, șefii unor tarafuri de lăutari au venit în grup să-l roage pe „meșter“ să-i lase să intre gratis (pe „daiboj“ spuneau ei). Enescu a rîs și le-a spus : „Să intrați ! Nu sînt eu bulibașa al vostru ? (desigur că nu uitase că la vîrsta de patru ani neîmpliniți a cîntat la vioară „după ureche“, străduindu-se să execute cîntecele lăutarilor din satul Cracalia, de lîngă Liveni — Virnav, locul nașterii sale).

În timpul concertului, mai marele peste tarafuri, cocoțat la galerie, a început să plîngă, la început mai încet și pe urmă în hohote ; ceilalți l-au imitat și pînă la sfârșit unii și-au spart viorile pe motiv că, după ce l-au ascultat pe Enescu, ei „se lasă de meserie“ ; s-au repezit să-i sărute mîna ; seara, la un mic restaurant, singurul lăutar al localului s-a gîndit să-i facă o surpriză și a cîntat una din bucățile pe care o executase Enescu în cuprinsul concertului ; Enescu a ascultat cu atenție ; l-a chemat pe lăutar și l-a felicitat.

A doua zi, un dejun acasă la scriitorul A. de Herz, în vremea aceea director al Teatrului Național din Craiova.

Era greu de bănuț că omul genial dar cu aparență de posac poate fi un *causeur* dintre cei mai spirituali, cu un uimitor spirit de imitație (ne-a delectat îndeosebi prin felul cum a parodiat detalii din comportarea unor mărimi sau oratoria unor politicieni).

A venit vorba despre cei mari cărora nu prea le place muzica ; unul dintre aceștia a fost regele Carol I (spre deosebire de regină) ; „Pe mine, povestea Enescu, mă aprecia mai mult pentru că mă vedea muncind ; dar

într-o zi cînd am repetat cu mai mulți cîteva ore în șir, s-a apropiat de mine și mi-a șoptit în nemțește ceea ce în traducere ar suna : „Astăzi, cred că ați zdrăngănit destul”.

3. Am ascultat la Academie discursul de recepție al lui George Enescu ; a vorbit despre Iacob Negruzzi, predecesorul său ; Maestrul, înconjurat de colegi și admiratori, primea felicitări. M-am apropiat și, mai mult șoptit, i-am solicitat o întîlnire pentru a doua zi, știind că era pe punctul de a pleca, pentru o serie de concerte în străinătate ; mi-a spus să vin la locuința impresarului său, Cohen, în strada Brezoianu (aproape de una din porțile Cișmigiului).

Am venit însoțit de un fotograf ; s-a cam speriat, dar apoi a observat cochet : „Tot e bine că m-am bărbierit astăzi !”

L-am întrebat cum se simte ca academician : mi-a răspuns : „Exact ca înainte ; evident sînt recunoscător pentru onorurile ce mi s-au făcut, dar mă feresc să fiu copleșit de ele ; un om care aleargă după onoruri nu se poate concentra pentru a lucra. Căci pentru a lucra trebuie să fii modest și autocritic ; caut să rămîn cu sufletul și chiar cu obiceiurile unui veșnic student, — toate acestea numai și numai pentru că munca mea necesită o atmosferă simplă ; am nevoie de aer ! am avut destule motive de suferință, dar întotdeauna am căutat, ca marinarul, să întind astfel pînza, încît corabia să meargă chiar împotriva vîntului ; simt, uneori, că nu-mi mai bate inima, dar n-o să încetez munca din cauza anghinei pectorale !”

4. Peste ani. Într-o zi de „toamnă tristă”, spre înserat, în sala de așteptare a doctorului Iosif Dona, cunoscut nu numai ca medic specialist în reumatologie dar și colecționar de artă (de altfel de pe pereți ne priveau „Grigoreștii”).

Tăcere deplină în așteptarea la rînd ; într-un colț mai retras, un bărbat cu mîinile pe genunchi, cu mari ochelari negri, mult aplecat ; s-ar fi spus că cel ce aștepta voia să treacă nevăzut ; forțez ochii să-l văd cît mai bine,

căci mi se părea cunoscut ; da, era George Enescu ; să-l fi salutat în acele condiții ar fi fost o indiscreție ; ușa cabinetului medicului s-a deschis, a ieșit un pacient, iar doctorul cu barbă de patriarh îi face semn lui Enescu să „poftească“. Cella Delavrancea ne încredințează că, spre deosebire de Caragiale, a cărui sănătate era „supravegheată“ de același medic „Jubi“ Dona, dar care era „un neascultător al sfaturilor pe care i le cerea, ca unele ce i se păreau greu de urmat“, „genialul Enescu devenea în fața doctorului un copil ascultător“. \*

Consultația nu a durat ; a reapărut Enescu, cu ochelari negri, mult aplecat ; am renunțat să-mi țin rîndul și m-am luat după el ; se întunecase de-a binelea și se lăsase ceață ; mi-a lipsit curajul să-i dau bună seara (ar fi crezut că l-am urmărit) ; am luat-o înainte cu gîndul să-l „atac“ la colțul străzii Cazzavilan cu Nufărilor (s-ar fi spus că l-am întîlnit din întîmplare) ; dar, a trecut pe lîngă mine cu capul mult aplecat și tot așa mi-a lipsit curajul.

L-am urmărit îndelung cu privirea — pînă l-am pierdut în ceață.

## CONSTANTIN NOTTARA

### „MEȘTERUL“

1. În legătură cu evoluția teatrului nostru s-a putut vorbi despre teatrul „înainte și după Nottara“, ceea ce ar semnifica faptul că, într-o vreme, teatrul românesc s-a confundat cu Nottara ; ceea ce însă se poate afirma fără teamă de exagerare este că Nottara, actorul și profesorul, a fost, timp de mai bine de cinci decenii, personalitatea covârșitoare a teatrului românesc.

---

\* Cella Delavrancea, *Scrieri*, ediție, prefață, note, comentarii și bibliografie de Valeriu Răpeanu, Ed. Eminescu, 1982.

Pentru a-și putea închina viața teatrului, Constantin I. Nottara a trecut peste prejudecăți, legături de familie și de societate, a luptat și a suferit ; a rămas nedespărțit de Teatrul Național, instituția însemnând pentru el însuși teatrul ; însușindu-și o întinsă cultură, nu numai de stric-tă specialitate, trăise o viață de armonie și echilibru, a înnobilat în cel mai frumos înțeles al cuvîntului profesiunea actorului ; la început interpret de școală romantică și clasică, a știut să meargă cu vremea revizuiindu-și mijloacele de interpretare scenică, acestea în continuă evoluție.

Pe acest estet al gestului, el însuși un estet, l-am îndrăgit și l-am respectat ; din multele pe care mi le-a povestit în decursul anilor redau cîteva momente, lipsite, desigur, de farmecul povestitorului.

2. O zi din toamna lui 1933. „Meșterul”, cum îl mîngiau numeroșii săi elevi, revenise dintr-un concediu impus de o sănătate ce lăsa, din ce în ce, de dorit ; stătuse cîva timp, lucru ce nu se mai întîmplase, departe de scenă.

L-am vizitat acasă ; locuia de peste patruzeci de ani pe strada fostă Aristide Briand, mai de mult Regală, la etajul al treilea al unei case „cu mulți chiriași” (locul este însemnat de o placă de marmoră din păcate neîngrijită, cu literele mai mult șterse).

Iată-l pe Meșter ; e zîmbitor, poartă o jachetă de lînă gri (era de părere că musafirii trebuie să fie întîmpinați „cuvios și nu în cămașă”).

— Mă rog duminică, ce mai faci ? Ia poftim, te rog.

— Ce să fac Meștere, am venit să văd ce mai faci matale ! mă-ntreabă lumea !

— Uite drăcie a dracului, își mai amintește lumea de mine ! Ce să fac ? Mă lupt cu tinerețea ! M-am înapoiat de două zile de la Brașov, unde am avut norocul să plouă zile întregi la rînd, încît plictisindu-mă în cameră, am fost nevoit să stau toată ziua în cafenea la „Coroana” ; mai vedeam un om ; în toată viața n-am stat atîta în cafenea ca vara asta.

— Încolo ?

— Încolo, mă trezesc, pe la șase dimineața — știi parcă-mi ciocănește cineva „hai scoală că ai treabă” — și mă scol; îmi fac toaleta și încep să spun încet tot repertoriul — de la Tipătescu la Richard al III-lea.

— Cum adică ?

— Da, în fiecare zi iau câte un rol, îndeosebi în versuri, și încep să-l spun, asta pentru controlul memoriei. Cînd mă poticnesc la vreun cuvînt, n-am liniște pînă nu-l găsesc.

— Meștere, să știi că arăți bine.

Meșterul rîde neîncrezător.

Și, într-adevăr, nu era un compliment gratuit. Meșterul, ras proaspăt, cu fața mată, avea un aer de distincție.

— Meștere, de ce nu vă scrieți amintirile ?

— Nu pot scrie. Cum stau mai multă vreme aplecat la masă imediat mă apucă spasmele și sînt nevoit să renunț.

— De ce nu dictați ?

— Nici asta nu pot. A-ți scrie memoriile înseamnă să stai într-o severă intimitate cu tine însuși. Trebuie să-ți fii singur duhovnic. Cînd mă apuc la scris, nu sufăr cel mai mic zgomot în casă.

— Ați scris ceva pînă acum ?

— Răvășite am multe lucrări. Pe timpul refugiului la Iași, nemții care au ocupat casa mi-au prădat cinci caiete groase cît degetul, în care însemnasem, zi de zi, toată mișcarea din teatru.

Reiau șirul convorbirii :

— Spuneai matale că lucrezi la o biografie a lui Caragiale, în care înfățișezi unele trăsături necunoscute ale scriitorului.

— E adevărat că am început-o, dar, din același motiv, n-am putut-o duce mai departe.

— Și altfel, cum vă mai petreceți timpul ?

— Mai citesc. Uite, citesc cărți de călătorii și-mi amintesc și eu de primul meu voiaj la Paris.

— În ce împrejurări l-ați făcut ?

— Ah, e o istorie lungă și se leagă de o mulțime de lucruri.

— Povestiți-mi, vă rog.

„S-o iau mai de mult. Stagiunea 1883 a fost grozav de grea. Murise Mihail Pascaly, care a întemeiat teatrul modern la noi, reprezentînd pentru prima oară piese care pe vremea aceea erau *en vogue* la Paris : *Dama cu camelii*, *Nunta lui Figaro*, *Dalila* a lui Octave Feuillet. Pascaly, unul dintre ctitorii teatrului nostru, a fost foarte mult ajutat de soția sa Matilda, actriță de talent și cultivată, căci Matilda crescuse cu copiii lui Ion Cîmpineanu, unul dintre întemeietorii Teatrului Național. Pentru că în Țara Românească nu era pe atunci teatru regulat, Cîmpineanu, împreună cu Heliade, oameni cu influență, au stăruit pe lângă stăpînire pentru crearea unui Teatru Național.

Poate că piesele pe care le juca Pascaly erau lipsite de ceea ce numim azi *mise-en-scène*. Totuși, el a fost un actor foarte simpatizat de public, negustorii de mobilă îi dădeau tot concursul împrumutîndu-i diferite obiecte de artă. Pascaly a jucat într-o vreme în sala Bossel, unde a întemeiat teatrul „Micul Batel” (peste drum de Telefoane, *n.n.*). Și cum îți spun, Pascaly a murit în luna septembrie.”

Ochii meșterului Nottara cad asupra datei calendarului : „Ce coincidență ! luna asta se împlinesc 51 de ani de cînd a murit bietul Pascaly. Uite-i fotografia.”

(Pe perete, într-un cadru simplu, fotografia unui bărbat cu plete ca ale lui Eminescu. Nottara scrisese pe ea : „Mihail Pascaly, celebrul artist dramatic, a îndurat cumplite suferințe și neajunsuri în cariera lui urmărind cu perseverență propășirea Teatrului Național și a murit în cea mai mare mizerie“.)

„Și-acum să reluăm firul : murise Pascaly care deținea în spinare o bună parte din repertoriul teatrului. Grigore Manolescu, care pe drept cuvînt avea reputația de actor mare, avea și veleitatea de a fi succesorul lui Pascaly în toate. Între altele, avea și dorința de a avea o poziție excepțională în teatru, lucru pentru care ceilalți societari s-au opus ; ivindu-se o discuție între Manolescu și majoritatea actorilor, Manolescu și-a dat demisia și a deschis stagiunea la Dacia, în Piața de flori (pe locul Hanului lui Manuc, *n.n.*).

Repertoriul rămăsese fără interpret principal și se dădea din colț în colț pentru căutarea unui actor care să joace rolurile prime de tînăr.

Imediat, directorul Grigore Cantacuzino m-a chemat, după ce avusese în prealabil o înțelegere cu comitetul, și mi-a spus :

— Uite, domnule Nottara, noi nu mai avem actori care să joace rolurile prime de tînăr. Pascaly a murit, Manolescu ne-a lăsat. Dumneata trebuie să-i înlocuiești pe ei. Te încumeți să faci acest lucru ?

Eu, în rîvna mea, am replicat fără multă gîndire : «Cum să nu».

Căci, vezi dumneata, eu am avut un obicei care mi-a prins bine. În timpul repetițiilor, nu umblam forfota, în așteptarea rîndului, ca să spun cele cîteva cuvinte cît era rolișorul meu ; mă așezam lîngă masa suflleurului și luam seama cum se repeta, cu ochii cînd la actori cînd la suflleur, cînd la regizorul Gatineau, așa că-mi intrase în ureche tot ce parastiseau ei. Erau zeci de piese pe care eu le știam pe de rost și îndată ce mi s-a dat însărcinarea de care ți-am vorbit, eu parcă eram obișnuit cu rolurile, așa că munca mea a fost mult înlesnită. Totuși a fost o muncă grozavă, căci rolurile nu erau fixate, așa ca un lucru pe care-l studiezi adînc.

Și o iarnă întregă n-am ieșit din teatru, mai ales că repetițiile se făceau de două ori pe zi, astfel că timpul între repetiții era întrebuintat pentru învățarea rolurilor.

Dar, bașca repertoriul lui Manolescu, mai erau și premiere în care jucam, așa că în primăvară am ieșit străveziu.

Comitetul m-a făcut deodată, asta contrar legii, societar de a doua. Dîndu-mi partea de societar și completînd-o cu 30 de franci pe lună, m-a trimis la Paris unde am stat de la aprilie pînă la septembrie. Nu aveam pe atunci mai mult de 22 de ani.

— Mai fuseseră înainte alți actori la Paris ?

— Sigur că da. Pascaly luase lecții cu Bouffé, Millo stătuse mulți ani la Paris înaintea lui Pascaly, apoi mai fuseseră Ștefan Velescu, Teodor Teodorini, Costache De-



metriade, unul Pancu de s-a lăsat de teatru mai tirziu, Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu.

Și am plecat, oprindu-mă la Viena unde trebuia să schimb trenul. Împreună cu un elvețian cu care mă împrietenisem în tren, am luat o trăsură de la Staatsbahnhof spre Westbahnhof, adică am străbătut cam toată Viena. Seara am plecat la Paris.

Granița spre Franța era pe vremea aceea la Avricour. Când am trecut în Franța, se schimbase parcă atmosfera. Oamenii erau mai veseli, chelnerii mai sprinteni, parcă mă aflam în gara Ploiești.

Pe traseul francez aveam bilet de clasa întâi și cum nu erau vagoane de culcare am căutat un compartiment „non fumeur”, deși eram fumător, și acolo m-am întins pe o banchetă, unde am dormit pînă la Paris. M-a deșteptat nu opritul trenului în stația terminus ci gălăgia de pe peron. De la gară m-am dus de-a dreptul la hotel Suisse în rue Lafitte și acolo, cum eram înghețat, am cerut un ceai și ca să mă mai dezmoțesc am turnat și o jumătate dintr-o sticlură gradată cu rom. Asta m-a întremat și ieșind în stradă am vrut să mă duc la prietenul meu Petrache Sfetescu, care stătea în rue Berthelot.

Cînd m-am pomenit cu namila de clădire a Operei, am rămas incremenit. Închipuiește-ți că pe vremea aceea era nouă nouă !

Întreb pe un sergent pe unde s-o iau în rue Berthelot. Acesta îmi răspunde : «Mais c'est loin mon jeune homme ! Alors je vais vous instruire».

Și începe să mă instruiască explicîndu-mi cum trebuie să schimb cîteva omnibuze cu nu știi cîte litere. Lucrul m-a îngrozit și, ca să simplific, am chemat un birjar :

— Alors, monte, bourgeois ! — mi-a spus acesta cu un ton cam familiar.

Da, erau glumeți birjarii parizieni pe vremea aceea. În timpul cursei încălecau capra și se puneau cu tine la discuție, iar dacă nu le indicai precis locul unde să te ducă și le făceai doar semn cu mîna s-o ia cînd la stînga cînd la dreapta, săreau nervoși și-ți spuneau : «Ne me chatouillez pas, voyons» !

Am trecut curtea Luvrului și am ieșit pe chei, am traversat bulevardul St. Michel spre rue Berthelot.

La numărul indicat, o casă cam veche cu trei trepte. Ce să vezi, sun și-mi iese o mătămiță în loaletă cam sumară și care, după ce-i spun că-l caut pe domnul Sfetescu, începe să strige cu o voce pițigăială: «Monsieur Pierre, un campatriot est arrivé!»

Iese Petrache în cămașă de noapte și-ți închipui surpriza când m-a văzut.

— E prietena ta? — îl întreb eu arătînd spre mătămița îmbrăcată cam «neglijé».

— Nu e prietena mea, e prietena prietenului nostru.

Intr-adevăr, Petrache mai stătea cu un prieten al meu, locotenentul de artilerie Ștefan Constantinescu-Brad, care urma școala militară de la Fontainebleau.

— Vous le connaissez, mon ami Costache? întrebă Sfetescu pe madama.

— Quesque c'est ça, «Costaș»?

— Alors dit lui, Constantin.

Apucată de un entuziasm febril, franțuzoaica mi-a spus că o să ne prepare mîncări din țara noastră, care o să ne placă, și pe deasupra o să ne mai facă și o surpriză.

Îți închipui că cei doi prieteni ai mei, care stăteau cu burta pe carte fiind în preajma examenelor, au azvîrlit cărțile cit colo și am început discuția.

La dejun a venit o doamnă foarte plînsă, pentru că-i murise tocmai amicul, tot român. Și deși nu erau cununați, totuși doamna purta doliu.

Am băut în memoria «băiatului» ei, pentru reușita la examen și surpriza consta dintr-o mămăliguță grozavă cu unt și brînză. Masa s-a prelungit pînă seara.

— Dar ce fac eu, că am nevoie de o cameră! — le-am spus.

S-au îmbrăcat cu toții și am plecat să căutăm camera.

Pe la mijlocul străzii Gay Lussac, am văzut bilet de închiriat. Am intrat toți.

— Dorim o cameră!

— Pentru toți? — a replicat patroana înspăimîntată.

— Da, pentru toți, am răspuns noi în cor.

— Nu închiriez o cameră pentru zece persoane.

Pe urmă i-au spus că-mi trebuie o cameră numai pentru mine singur și proprietăreasa mi-a spus că are o cameră cu vedere și cu balcon : «Un tout petit balcon, mais c'est un balcon».

Am plătit 40 de franci pentru prima lună și am luat o trăsură «à galerie», un fel de cupeu cu o trusă pe deasupra pentru bagaje și de la hotelul Suisse, unde trăsesem, am luat bagajele pe care le-am dus la noua mea locuință.

La cafeneaua Cluny m-am întâlnit cu un grup de compatrioți, între care Barbu Delavrancea, Ionescu-Gion, Cosmovici, care a scris piesa *Domnița Olena*, cu Berlescu, care era inginer, cu Nicolae Ionescu, băiatul croitorului de mare renume.

Spunându-le că nu știu unde să mănînc, Delavrancea mi-a spus : «Haide la pensiunea noastră».

Și m-au dus la o pensiune în rue L'Épéron, unde mîncam la o masă mare, lungă cit toate zilele, la un capăt francezii, la celălalt românii, la altă masă englezii și la alta americanii. Plăteam vreo sută cincizeci de franci pe lună, pentru masa de prînz și seara. Dar, ce e drept, menu-ul nu prea era grozav. Parcă-l aud pe Delavrancea, cînd ni se aducea un pui fript :

— Măi băieți, ăsta nu e pui, e o cioacă !

Sau la servitul supei :

— Muștar, băieți, că nu-i de mîncat !

O învățasem pe restauratoare să facă pălăgele tocate și din cînd în cînd ne spunea că ne va servi «un plat de chez vous».

Dimineața făceam plimbări prin oraș, după masă mergeam acasă și mă puneam pe învățatură. Cumpăram piesa pe care o văzusem cu o seară înainte la Comedia Franceză și jucam de unul singur pînă și rolurile de copii, — și aceasta de la ora unu și jumătate pînă la șase, cînd mîncam și mă duceam din nou la Comedia Franceză.

Asta a durat timp de cinci luni de zile, aproape cronometric.

Și-acum, cum am ajuns să-mi pot permite luxul de a merge în fiecare seară la Comedia Franceză.

Cu o scrisoare a Teatrului Național, m-am prezentat la Legație. Ministrul plenipotențiar era Mișu Pherekyde, iar consilier de legație, Alexandru Odobescu. Foarte amabil Pherekyde, mi-a dat o adresă către Émile Perrain, administratorul Comediei Franceze, prin care eram recomandat ca artist al Teatrului Național din București, — «notre Comédie Roumaine» cum spunea Pherekyde, cu rugămintea să mi se pună la dispoziție locuri, fiind trimis la Paris pentru studii.

În seara întâi m-a luat la teatru Odobescu. Se juca *Les Effrontés* de Emile Augier; juca un actor bătrîn de vreo 60—65 de ani, care totuși avea aparența unui om tînăr și juca amorezi. Era actorul Delaunay. Cînd a intrat în scenă Delaunay am simțit un fel de frison, un fel de senzație estetică deosebită și i-am spus lui Odobescu :

— Mare actor !

— Dar de unde știi ?

— Uite-te la el cum vorbește, cum se mișcă !

De asemenea mi-a produs o mare emoție apariția actorului Got.

Am avut o scrisoare de recomandație de la Vasile Alecsandri către Got, cu care era prieten, și alta către Delaunay, care stătea la Versailles. Și am învățat teatrul cu acești doi maeștri, studiind *Britannicus*, *Cidul*, *Polyeucte*, *Cina* și rolul lui Mascarille din *Prețioasele ridicule* de Molière.

Și-acum să vezi ce mi s-a întîmplat cu recomandarea lui Pherekyde. Chiar a doua zi m-am dus la Comedia Franceză, la administrație. Am găsit un aprod, căruia i-am spus să mă anunțe domnului administrator.

— Cine sînteți dumneavoastră ? — m-a întrebat aprodul, care vorbea și el de parcă era actor.

— Un domn de la Legația românească, și i-am dat cartea mea de vizită. Iau loc într-un vestibul și aștept vreo 20 de minute, căci Emile Perrain era la repetiții, pe care le urmărea zilnic și personal. După 20 de minute de așteptare își face apariția un domn mai în vîrstă puțin grăsuț. Aprodul aleargă să-i deschidă ușa, și apoi adresîndu-mi-se cu un aer protector : «Domnul administrator vă așteaptă».

Emile Pérrain mi-a întins mâna și înainte de a avea timp să rostesc un cuvânt : «Sînteți actor de la București. Mai cunosc camarazi de-ai dumneavoastră care ne-au făcut plăcerea să ne viziteze».

Făcea aluzie la Manolescu și Aristizza.

— Am o adresă din partea Legației românești.

— Bănuiesc ce trebuie să fie.

Și m-a poftit să iau loc.

După citirea adresei Pérrain m-a întrebat :

— Cum e organizat teatrul dumneavoastră ?

— I-am spus că e organizat ca și Comedia Franceză, cu excepția formării comitetului care nu e compus din actori, ci din profesori universitari și academicieni.

— Da. E o idee și aceasta, mi-a spus Pérrain, dînd din cap.

M-a întrebat apoi ce roluri joc și cînd i-am spus sumedenia de roluri pe care le-am jucat și cele pe care intenționez să le joc, Pérrain a rîs și mi-a spus : «Mais comme vous êtes jeun ! Mais comme vous êtes jeun !»

După trei sferturi de oră de convorbire m-am sculat să plec, totuși Pérrain nu-mi oferea biletul de intrare.

— Văd că ești contrariat.

— Cum să fac să intru în teatru, domnule administrator ?

— Vă prezentați deseară la control.

Am ieșit în stradă descurajat și m-am gîndit : «Simpativ domnul administrator Pérrain, dar nu mi-a dat bilet de teatru».

Seara m-am dus totuși, fără curaj, la Comedie.

De abia mi-am pronunțat numele și un domn în frac de la control mi-a spus : Sînteți înscris în registrul nostru și, după dispoziția domnului administrator, aveți în fiecare seară un fotoliu de orchestră.

Îți închipui că m-am folosit de această dispoziție, așa că ajunseseam să văd unele piese de vreo cinci-șase ori.

La Paris, printre românii de acolo, mă împrietenisem cu frații Golfineni, pe care-i cunoșteam de altfel de la București ; Golfinenii, băieți foarte cumsecade, erau trimiși la învățătură de tatăl lor.

Într-o seară, cel mai mare dintre ei mă invită să luăm masa la restaurantul Boulant, din bulevardul Saint Michel.

— Ce iei mă, Costache ?

— Supă a la tortue.

Mîncăm bine, mai bem și un pedoc, plătim și dăm să plecăm la «Ambassadeurs» ca s-o auzim pe celebra diseusă Yvette Gilbert, tinăra de tot pe atunci.

În trăsura fi spun între altele lui Golfineanu :

— Da bună a fost supa !

— Bună de tot, dacă este supă cu carne de broască țestoasă !

— Ce-ai spus, mă ?

— Păi da, ce n-ai știut ? Supă de broască țestoasă.

— Ce broască țestoasă ? Era vițel. N-ai văzut ce albă era carnea ?

— Ce vițel, mă ! era broască !

— Ce, am mîncat broască ? — am strigat eu îngrozit, și am simțit o răceală în stomac.

Mi s-a aplecat rău de tot, făcusem niște ghinduri mari la mîna numai la gîndul că mîncasem broască.

Într-o zi, Golfineanu, care mă vizita aproape zilnic, îmi spune :

— Ce-ar fi, mă, dacă-ai rămîne tu la Paris ?

— Da' cum să rămîn ? Cine o să mă întrețină ?

— De asta nu te îngriji. Vorbesc eu cu papa, și ai să stai cu frații mei. Să stai aici să faci carieră în Franța, și dacă nu mă ascuți, să știi că nu-ți mai vorbesc. Și nu l-am ascultat."

3. În ziua de 10 decembrie 1929, Teatrul Național a comemorat împlinirea a 200 de spectacole cu *O scrisoare pierdută* (nu era nici un record dacă ținem seama că trecuseră 45 de ani de la premieră !)

Nottara era singurul interpret în viață din acea strălucită pleiadă care a contribuit la gloria capodoperei lui Caragiale. L-am rugat pe Meșter să evoce împrejurările în care s-a produs evenimentul :

„Într-o zi, Caragiale, cu care eram bun prieten, îmi spune «Mă Costache, vreau să-ți citesc *Scrisoarea* : invită-mă la tine acasă».

Stăteam în vremea aceea pe Intrarea Rosetti (Sfintu Spiridon de astăzi, *n.n.*).

La citirea piesei a asistat, între alții, și D. Racoviță, ziarist cunoscut pe vremea aceea, care-și semna cronicile cu pseudonimul Sfynx.

Era o adevărată desfătare să-l auzi pe Caragiale citind și ți-ar fi fost imposibil să n-ai atenția încordată la fiecare replică ; interpreta fiecare rol, cu atîta talent și umor, încît îți dădea aproape imaginea spectacolului. Avea grijă să urmărească dacă cei de față erau atenți și dacă se amuzau ; se supăra foarte mult însă cînd observa că unul dintre ascultători era preocupat de altceva.

Aproape la toate repetițiile lua parte și Iancu, care juca fiecare rol în parte ; era însă cît se poate de conciliant și asculta părerile fiecărui actor. Cînd avea ceva de obiectat spunea : «Ce-ar fi, măi băieți, să facem așa ?» Și cînd vedea că a nimerit-o făcea mare haz.

Repetițiile lui Caragiale constituiau o adevărată colaborare între actor și autor, ceea ce ajută enorm la armonizarea spectacolului. Caragiale avea admirație pentru interpreții săi și făcea mare haz de felul cum jucau. Nu admitea însă în ruptul capului să i se schimbe un cuvînt ; o excepție a făcut cu Iancu Petrescu, interpretul lui Trahanache, care, cu de la el putere, a rostit, în timp ce prezida întrunirea din actul al III-lea, cuvintele : «Stimabili, onorabili nu mai urlați !» (în text era «Nu mai strigați»).

De altfel părerea mea e că dacă schimbi vreun cuvînt, atît la Caragiale cît și la Delavrancea, se schimbă sensul replicii.

După repetiții mergeam cu Caragiale la berăria Greber, unde este astăzi bodega Elveția (pe Cîmpineanu, *n.n.*) și unde Caragiale, înconjurat de actori, dintre cei pe care-i simpatiza îndeosebi, le vorbea despre cum mergea teatrul pe vremea cînd el era sufleur.

— Ar fi interesant să scrieți o viață a lui Caragiale.

— Da, e adevărat. Dar, vezi dumneata, lucrul nu este chiar atît de ușor, și-ți trebuie un mare curaj ca să-l faci : Caragiale a fost atît de mare, atît de genial, încît mi se pare o adevărată îndrăzneală ca eu să-i scriu

viața. Iată de ce stau la îndoială. E-adevărat că l-am cunoscut pe Caragiale foarte bine și așa vrea să-l prezint sub unele laturi mai puțin cunoscute, căci el este mai cunoscut doar sub forma cozeurului de cafea.

Așa, între altele, Caragiale a fost un muzician desăvârșit și sînt convins că ar fi putut fi un compozitor pe atît de mare, pe cît este de mare ca autor dramatic. Știa opere întregi pe dinafară și asta fără să posede vreun instrument. Caragiale fluiera însă și imita o întreagă orchestră. O dată, la Eufrosina Popescu acasă — care locuia în hotelul Dacia —, Caragiale ne-a cîntat un act întreg din *Faust*, avînd grijă să ne anunțe: «Acum intră contrabasul»; «acum piculina»; «vine vioara». Imita toate instrumentele cu o artă desăvârșită, căci Caragiale părea să aibă în gîtlejul lui o adevărată orchestră.

Cînd își citea piesele se dedubla în fiecare rol.

Așa a citit *D-ale carnavalului* chiar la mine acasă, fiind de față, între alții, Racoviță, Vasilache Siderescu — actor, un fel de aghiotant al lui Caragiale, de care făcea mult haz pentru aerul lui de veșnic distrat — și o domnișoară, Natalia P., această prietenă a lui Constantin Stăncescu, pictor, fost subdirector al Teatrului Național. Stăncescu nu îl aprecia pe Caragiale, după cum nu făcea prea mare haz de lucrările lui nici Ion Ghica sau directorul teatrului, Cantacuzino; «piese mitocănești», etichetau ei cu oarecare dispreț piesele lui Caragiale. Cauza trebuie căutată și în atitudinea pe care o avea Caragiale față de acești boieri care țineau să păstreze oarecare distanță între ei și cei cu care veneau în contact. Or Caragiale, cu firea lui, nu prea ținea seamă de aceste dorințe boierești. Iată unul dintre motivele pentru care nu s-au bucurat de prea multă admirație în cercul lor.

Cum ți-am spus, Caragiale ne-a citit într-o zi *D-ale carnavalului*. Am uitat să-ți spun însă că el citise piesa și reginei Elisabeta. Lectura făcută Carmen Sylvei a ținut multă vreme pentru că regina, care nu cunoștea limbajul special al periferiei, nu făcea haz de toate replicile. Or Caragiale ținea ca regina să-i guste toate subtilitățile piesei. Se oprea deseori și începea să-i ex-



plice. Atunci Carmen Sylva izbucnea în râs și spunea : «Ah, so !»

În cercul nostru citirea piesei a avut un mare succes. Singura persoană care nu făcea haz era domnișoara Natalia P., care își luase o atitudine «distinsă». La un moment dat, pe la mijlocul actului al doilea, numai că-l vedem pe Caragiale că închide textul și spune :

— Nu mai citesc !

— De ce ?

— Pentru că eu, atunci cînd citesc, înțeleg să am unanimitatea !

Și adresîndu-se Nataliei P., foarte furios : «Ce-mi stai domnișoară ca un cîrnat ? Ce, te faci că nu înțelegi ? Păi de piesa asta a făcut haz regina României, care n-a trăit la mahala, slavă Domnului ! Și dumneata, care te-ai născut și ai trăit cot la cot cu ăștia, te faci că nu pricepi !»

Orice insistență ca să continue lectura a fost de prisos.

Sînt multe lucruri de povestit din viața lui Caragiale, dar, deocamdată, boala nu-mi dă răgaz. Poate că am să apuc să scriu ceva, dar s-ar pûtea ca manuscrisul să nu-l pot sfîrși."

— Într-o vreme ați fost prieten cu Davila.

— E bine spus într-o vreme, căci mai tîrziu s-a stricat prietenia, nu din cauza mea ; a fost doar o „pauză” nu prea lungă.

„Davila m-a poftit într-o seară la Petrache Grădișteanu acasă, ca să iau parte la lectura unei piese — era *Vlaicu Vodă*. Grădișteanu locuia într-un palat pe strada Dionisie Lupu, casă de un lux puțin comun, cu o mulțime de obiecte de artă și tablouri prețioase ; tavanul salonului era împodobit cu o pictură înfățișînd «Carul lui Apollo», opera unui pictor străin de seamă.

Mai erau în seara aceea, în afară de amfitrioni, Patan Sihleanu, pe vremea aceea directorul Teatrului Național, Mitică Olănescu, N. Petrașcu, Polizu-Micșunești, Darvari și încă multă lume din înalta societate, flatată că unul din protipendadă a scris o lucrare de teatru.

Citirea piesei, într-o atmosferă de vădită simpatie pentru autor — cum era de altfel și firesc — a fost

făcută cu schimbul — un act de autor și unul de Ollănescu. După lectură s-a servit șampanie, s-au discutat ultimele cancanuri politice și mondene și s-a hotărât și distribuția piesei ; am fost ales să joc rolul titular.

Scurt timp după citirea în casa lui Grădișteanu, Sihleanu a pus piesa în repetiție, incredințindu-mi mie direcția de scenă. În afară de mici excepții, s-au comandat costume noi pentru toate personagiile, ceea ce nu era puțin lucru pe vremea aceea. Davila a venit și el la repetiții și făcea diferite observații asupra unor detalii de montare.

În seara premierei a luat parte, în afară de familia regală, tot ce capitala avea mai select, ba chiar și rude din provincie ale autorului.

Piesa a obținut un imens succes și pe drept cuvânt. Era clar că în prezentarea figurii lui Vlaicu, Davila a pus ceva din firea închisă și neexpansivă, dar iubitoare de țară, a defunctului Rege Carol I.

După prima reprezentație a lui Vlaicu, Davila nu mi-a împărtășit părerea sa asupra modului cum i-am pus piesa în scenă și cum i-am jucat unul din principalele roluri. Foarte influențabil, ca să-și exprime o satisfacție sau vreo neîncredere, avea nevoie de o majoritate și de părerea altora.

Într-o seară, pe la a zecea reprezentație, mă pomenesc cu Davila, care urmărea spectacolul alături de o doamnă în loja direcțiunii — că vine în cabină și-mi spune :

— Mă Costache, mi-a spus și tanti, — dar știi că tu ai făcut mare lucru cu Vlaicu al meu !"

Tăcere de câteva clipe. Între timp, înserarea pătrunsesese în cameră.

— Camarazii vă vizitează ?

— Da, uite că nu mai departe de ieri au fost pe la mine Gusty și Brezianu. Ei se țin mai bine decât mine. Nu-i vorbă, Brezianu e și mai tânăr !

La plecare mi-a spus : „Aș avea o dorință, aceea ca în anul care vine să-mi pot sărbători 60 de ani de Teatru Național. Să vedem dacă Dumnezeu mi-o îndeplini dorința.”

4. Dacă nu m-ar fi anunțat prin citeva rînduri, n-aș fi crezut : Meșterul s-a mutat din casa în care a locuit 43 de ani. Nu mi-l puteam închipui desprins din acel apartament cocoțat cu aspect de muzeu, în care erau îngrămădite amintirile unei vieți închinată teatrului : fotografii, statuete, basoreliefuri, coroane de lauri cu panglica decolorată și alte lucruri de glorioasă aducere aminte.

Și totuși s-a mutat într-o casă nouă, de un stil modern, în bulevardul Vintilă Brătianu. Am revăzut firmulița de alamă : „Const. I. Nottara de la Teatrul Național” — altădată bătută pe o ușă scundă de modă veche, de astă dată înfiptă deasupra unui portal cu clanță cubistă. Și am revăzut și vechile mele cunoștințe — mobila și relicvele — luate de la locul în care păreau să fie așezate pe veci.

Aceeași credincioasă Suzană ne-a servit ceaiul în pahare mari, de modă veche, și pesmeți de Karlsbad. Maestrul slăbise, glasul-i era potolit dar melodios :

— Te miri că m-am decis să mă mut ? Nu o duc bine cu sănătatea și am dorit să fiu lângă fiul meu, Costică. Drept să-ți spun, nu m-am obișnuit încă aici. Acolo parcă le aveam pe toate la îndemînă și-apoi caloriferul nu se compară cu teracota.

— Cum vă petreceți timpul ?

— Citesc, îmi aranjez biblioteca, înghit doctorii și mă uit în strada care îmi evocă anii tinereții.

Da, nu te mira, pe aici, unde vezi acum atitea case frumoase, era înainte celebra mahala a Tirchileștilor. P-aici unde stau acum nici vorbă de pavaj, de trotuare. Noroi și praf cit voi ai și, pe timp rău, oamenii puneau scînduri de-a curmezișul străzii sau tinichele. După colț, pe la Grădina Icoanei, începea strada să fie așternută cu un fel de piatră colțuroasă și cu cărămizi așezate la distanță.

Ei bine, episcopul meu, în grija căruia am rămas după moartea tatei — aveam de abia nouă ani — locuia p-aici. Amintiri frumoase nu prea am de la acest episcop. Tata fusese consilier la Curtea de Conturi și după moartea lui mi-a rămas o pensie destul de frumoasă de aproape cinci sute de lei. Trebuie să-ți spun că o foarte mică

parte din această sumă o cheltuia episcopul pentru creșterea mea.

Mai târziu o luam pe jos, de două ori pe zi la teatru, dar eram tânăr, altă socoteală !

La despărțire mi-a repetat : „Aș dori ca în anul viitor să-mi pot sărbători 60 de ani de teatru“.

În fosta mahala a Tîrchileștilor — acum Bulevardul Dacia — elegantele clădiri luminau prin ferestre asfaltul lucios de ploaia de sfîrșit de toamnă.

5. Se împliniseră, în martie 1934, cincizeci de ani de la premiera piesei *Fîntîna Blanduziei* de Vasile Alecsandri, a cărei reprezentare marcaseră o cotitură în evoluția dramaturgiei românești ; data se cuvenea comemorată printr-o reluare a piesei ; s-a constatat că mai era în viață un singur interpret de acum o jumătate de secol — Constantin Nottara, interpretul lui Horațiu.

S-a oferit să-și reia rolul la spectacolul din ziua de 20 martie 1934 (ca măsură de precauție i se pusese o „rezervă“ de care el însă nu a știut, în persoana unui fost elev al său, Aurel Athanasescu). L-am întrebat : „Veți avea nevoie de multe repetiții ?“ — „Da de unde ? Știu rolul la perfecție !“

Spectacolul, precedat de o conferință a lui Ion Marin Sadoveanu despre piesa lui Alecsandri și despre creația lui Nottara, a luat caracterul unei sărbători a decanului scenei românești. S-a trecut peste toate opreliștile și cabina sa a fost invadată de public.

În fața succesului, ce întrecuse orice așteptare, piesa lui Alecsandri s-a jucat și într-un matineu în aceeași distribuție ; l-am așteptat după spectacol pe Nottara și m-am oferit să-l conduc spre casă.

Omul părea întinerit, a ținut să mergem pe jos (primăvara venise frumoasă și liniștită).

Trecătorii se opreau, se dădeau la o parte să-i facă loc și se descopereau, chiar dacă nu-l cunoșteau personal (asemenea lucru se întimpla doar cu Profesorul Iorga). A urcat încet strada Cîmpineanu și ajuns în Calea Victoriei s-a oprit, a răsuflat adînc, și-a scos pălăria cu boruri largi, vrînd parcă să salute viața, cuprins

fiind de dorul amintirilor, al evocării: „Să știi de la mine că Bucureștii s-au schimbat. E-adevărat că pe Calea Victoriei mai sînt case așa cum le-am apucat pe vremea cînd tatăl meu mă lua de mîină și mă ducea la plimbare pe Podul Mogoșoaiei. Uite, între multe altele, îți vine a crede că, pînă aci unde sîntem, în Piața Teatrului, se întindea balta Cișmigiului cu papura verde și gilceava brotăceilor ce te asurzeau ?

Dar asta nu înseamnă că Bucureștii nu s-au schimbat. Uite, s-o luăm de la începutul de azi al Căii Victoriei. Aici era Piața Constantin Vodă. Într-un colț, cam peste drum de biserica Zlătari, era așezat cercul «Dersin», pe vremea aceea atracția capitalei. Tot în jurul pieții Constantin Vodă era celebra «Walhala», unde am jucat și eu, cînd încă nici nu intrasem în conservator. Aici, la «Walhala», erau așezate mese în jurul unui maneaj mare. Tineri și tinere din societate închiriau cai și, în timp ce cînta muzica, se învîrteau călări, discutînd fel de fel.

Caldarîmul acestei străzi centrale era din piatră colțuroasă, peste care roțile făceau un zgomot enervant. Gropi, cite vroiai. Uite, îmi amintesc foarte bine cum, unde se află acum hotelul Bulevard, erau niște gropi enorme, pline cu bălegar. Pe celelalte străzi, nici nu se pomenea de caldarîm; pămînt pretutindeni, un fel de simulacru de trotuar.

Și totuși, chiar piatra colțuroasă a Căii Victoriei de acum 60 de ani constituia un progres față de cele ce-mi povestea tata, deci față de Bucureștii de acum 100 de ani, cînd Heliade și Aristia au jucat la «Momulo» prima piesă de teatru în românește.

Calea Victoriei avea de-a curmezișul ei stinghii de lemn foarte rudimentar legate între ele. Cînd ploua ceva mai mult, legătura acestor stinghii se strica și lemnele pluteau pe toată Calea Victoriei ca niște plute. Era o adevărată halima cu trecerea străzii, în special pentru cucoane, cu moda lor curioasă. Interveneau tinerii galianți și le dădeau o mîină de ajutor, iar citeodată cădeau împreună bildibic în apă. Trebuiau să vie atunci oameni cu niște cîngi ca să așeze la locul lor lemnele. Ca să străbați strada în lotci sau rădvane în asemenea condiții trebuia să suferi niște zguduituri grozave.

Teatrul Momulo nu l-am cunoscut nici eu. Am auzit doar că era construit tot din lemn și era înconjurat de o curte mare. Garderobă nu avea și hainele spectatorilor mai cu dare le țineau slugile, care-și așteptau stăpînii pe un coridor pînă la sfîrșitul spectacolului.

Da, da, multe s-au schimbat în București în decursul anilor. Nu spun însă că nu ar mai fi multe de schimbat. Să avem răbdare.

Un moment am avut vaga impresie că-și dădea seama că, în ziua aceea, îi fusese dat să joace ultimul rol și să facă și ultima plimbare în orașul care-i era atît de drag.

6. Domnul Paul Gusty, marele regizor, mi-a spus : „Haide să-i facem o vizită lui Nottara ; nu a ieșit de luni de zile din casă”. Era în primăvara lui 1935.

Ne-a întîmpinat Meșterul, mai puțintel, mai palid (unde era Ștefan cel Mare intrupat de el ?).

— Ce faci, frate Paule ? Nu te-am văzut de o veșnicie !

— Ce să fac, frate Costache ? am venit să văd ce mai faci tu !

Și cei doi colegi, născuți în același an 1859, unul la început — Paul — celălalt spre sfîrșit, s-au îmbrățișat îndelung.

— Ia poftiți de luați loc, ne-a îndemnat gazda care parcă mai prinsese viață ; ce luați un ceai, niște colaturi ?

Am luat loc în fotolii comode. Camera părea un muzeu ; din cadre ne priveau fizionomii de altădată, pornite să ne îmbie la vorbă :

— Costache, aia plinuță, nu e Caliopi Caragiale de la „Filarmonica” ?

— Ea e.

— Eu am cunoscut-o, spune domnul Gusty, era foarte bătrînă și orbise ; stătea la azilul „Elena Doamna”.

Intru în vorbă : „Cu care Caragiale era căsătorită această Caliopi ?”

— I-ascultă-mă (acesta era cuvîntul de introducere al domnului Gusty, care, cîteodată, te apuca și de un

nasture sau de rever, ca și cum ai fi avut intenția să fugi) : Costache Caragiale a avut doi frați, pe Iorgu și pe Luca, ăsta din urmă, tatăl autorului dramatic. Ei, prima lui soție a fost această Caliopi, înzestrată cu o voce frumoasă și care, dacă-ți amintești, o pomeneste Facca în *Franțuzitele* : „Andronescu, Caliopi... știi ver-surile ?

— Eu l-am văzut și pe Andronescu jucînd, a intervenit Meșterul.

Pauză ; sorbim ceaiuri din pahare înalte și groase.

Meșterul a rămas cu privirea pierdută ; memoria, ce nu l-a părăsit nicicînd, recheamă desigur imagini din trecut :

— Îmi amintesc de Costache Caragiale, care fiind numit judecător de pace, neputîndu-se dezbăra de boala asta teribilă a teatrului, monta piese la Valhala. Îți amintești, Paule ?

— Cum să nu !

Privind fizionomia mea cam nelămurită, domnul Gusty a ținut să mă dumirească :

— I-ascultă-mă : Costache Caragiale, după ce fusese director la Național, împreună cu Wachmann, la 52 sărăcise, nu se împăca deloc cu Millo — în sfîrșit chestie lungă — a intrat în magistratură, mi se pare ca judecător de pace, da, în vremea aceea, dacă aveai „cap juridic”, puteai pleda la judecătoriile de pace fără să fi urmat Dreptul. Deși magistrat, el nu putea să uite teatrul și a regizat cîteva piese la Valhala, ăsta ăra un teatru în Piața Constantin Vodă, peste drum de Casa de depuneri (Cecul de astăzi, *n.n.*) Îți amintești reperto-riul, Costache ?

— Cum să nu ? *O palmă la Valhala, Doi surzi, Pantaloul roșu, Doi zăpăciți, Fata lui Kir Troancă, Suflă-mi în ochi*, în care juca și Frosa Sarandi.

— Și Hașiescu !

— Așa e !

Întreb de o fotografie.

— Ștefan Iulian, mă lămurește Nottara. Domnul Gusty completează :

— Mare actor, domnule. Eu îl consider, după Millo, cel mai mare actor de comedie al nostru, neîntrecut

încă. A murit la patruzeci-patruzeci și unu de ani ; de oftică.

— Da, de oftică.

— I-ascultă-mă, mi se adresează domnul Gusty, cînd a murit Iulian opt actori i-au moștenit rolurile, atît de felurite erau. Mă rog dumitale (altă expresie favorită a domnului Gusty), ăsta dansa, cînta, juca, mă rog, de toate și cu mult talent.

— Și ăsta a avut talent ; a jucat la premieră pe Cetățeanul din *Scrisoarea*.

— Cine, Mateescu ? Era admirabil, nu mai putea Caragiale după el, completează domnul Gusty.

— Da de Ghiță Dumitrescu-Suitariul, care a jucat la Iași pe Cetățean, îți amintești, Costache ?

— Cum nu !

— Ei, cu Suitariul ăsta, cu Chiriachide, cu Vasilescu — Ovreiul, cu Luța Anghelescu, Lina Negrescu am jucat, spune domnul Gusty, la grădina Guichard, pe Cîmpineanu, alături de Guichard s-a deschis mai tîrziu Teatrul Orfeu.

— Și peste drum de Orfeu, intervine meșterul Nottara, a fost grădina Iunion de care pomenește Caragiale în *O noapte furtunoasă* : Hai, nene la Iunion, să-l auzim pe Ionescu, îl îmbie Zița pe cumnatu-său :

— Ei, aci la Iunion cînta celebrul pe vremuri I. D. Ionescu, primul cupletist român — îți amintești frate Costache ?

— Ăsta dacă strîngea măcar o parte din paralele pe care le cîștiga, putea să fie boğat ; se înconjurase însă de cîțiva boiernași care-l tocău și a murit sărac lipit !

Interesantul duet ar mai fi putut continua, dacă doamna Ana Nottara, nora, nu ne-ar fi făcut semn că Meșterul e obosit. Vizita trebuia să ia sfîrșit, deși frațele Costache îndemna „să mai stăm“.

Cei doi „frați“ s-au îmbrățișat (era pentru ultima oară).

Străbătînd Grădina Icoanei, în plină primăvară, domnul Gusty a rupt tăcerea : „Nu-mi place deloc cum arată Nottara !“



7. Meșterului nu i s-a împlinit dorința de a sărbători 60 de ani de teatru ; îi mai trebuia un an, dar a închis ochii în noaptea de 16 spre 17 octombrie 1935.

Deschiderea testamentului a însemnat o surpriză : nu voia, el un om al formei, nici pompă, nici discursuri, nici fanfară, nici perne cu decorații, nici flori artificiale, nici dric ce l-ar fi purtat pe străzi, deranjînd și obosînd oamenii — el care purtase pe scenă mantale de purpură și-și încununase fruntea cu atîtea coroane voievodale și imperiale, el care preamărise în fața gropii deschise pe atîția „duși“ ; — grija lui cea mare a fost nu cumva „priveliștea chipului înfrînt de suferințe să ofenseze imaginea ce mulțimea spectatorilor își făcuse despre el ; i s-a respectat întocmai dorința.

Trăise 76 de ani (atunci mi s-a părut enorm).

Casa din bulevardul Dacia este astăzi muzeu ce prelungeste amintirea celor doi Nottara, actorul și compozitorul ; este meritul doamnei Ana Nottara, pînă mai deunăzi printre noi, de a-l fi ocrotit.

## PAUL GUSTY

### UN CTITOR AL TEATRULUI ROMÂNESC

1. Este dat și oamenilor de seamă să facă greșeli și chiar gafe.

Ion Ghica, ilustrul bărbat de stat și scriitor, cu necontestate merite în organizarea și conducerea vieții teatrului nostru modern, a refuzat totuși fără menajamente oferta tînărului de 20 de ani Paul Gusty de a fi numit într-un post de copist de roluri (nu venise încă la noi mașina de scris) la Teatrul Național — refuz ce ar fi putut descuraja pe un începător merit unei cariere providențiale pentru evoluția teatrului românesc.

Paul Gusty nu va uita toată viața felul cum s-a desfășurat scurta audiență, solicitată, e drept, fără nici

un fel de recomandăție, într-o zi din luna decembrie 1879 :

— Să trăiești, măria-ta !

— Ce este tinere ?

— Aș dori un post de copist de roluri...

— Păi meseria asta e grea. Te crezi tu în stare s-o îndeplinești ?

— Cred că da.

— Știi franțuzește ? Că fără asta nu merge !

— Știu.

— Dar nemțește ? Că ai nevoie...

— Știu și nemțește.

Și văzînd Ion Ghica că nu o scoate la capăt, întrucît avea un protejat pentru post :

— Știi tu ce este un schit ?

— Sigur că știu : la mînăstire...

— Aha, văd că știi. Dar să mai știi că la mînăstire toată lumea trăiește în devălmășie și acolo nu e primit nimeni din afară. Ei bine, află că la teatru e ca la schit și nu primim pe nimeni.

— Tare aș vrea să mă fac și eu călugăr — a răspuns tînărul făcînd haz de necaz.

Dar cine era acest tînărul, care, fără să fie dintr-un neam de actori, ținea să intre în lumea actorilor, a teatrului ? („reconstituirea” nu e deloc ușoară ; trebuie ținut seamă că marelui regizor de mai tîrziu nu-i prea plăcea să vorbească despre sine, că mai „prindeai” cîte ceva doar în legătură cu alții, mai mult cu prilejul unor „sărbătoriri”, pe care i le organizau alții, cînd consimțea „să se declare”, neavînd încotro).

A copilărit în mahalaua Dudescului de pe cheiul Dimboviței, laolaltă cu odraslele boierești, tatăl fiind un fel de intendent al caselor boierești ; își amintea, cu amănunte dintre cele mai pitorești, vremea copilăriei, cînd se oprea la grilajul bisericii de lîngă Teatrul de operetă de astăzi, pentru a privi cum dascălii greci, așezați turcește, croiau cu nuielușa pe învățăceii grei de cap sau neatenți.

„Primarele” le-a făcut la Școala luterană, unde s-a întîlnit cu Alexandru Davila ; („el îmi vorbea despre

teatru, care începuse să mă intereseze și pe mine").

A trecut la Colegiul Sfintu Sava : „Aici s-a nimerit să fiu coleg cu unul din băieții marelui actor Mihail Pascaly, cu care m-am împrietenit ; îl vizitam acasă !

Tot de la Sava datează prietenia mea cu Costică Nottara, amicitie neumbrită pînă astăzi de vreun nor ; Nottara o și pornise pe drumul teatrului, de care-și le-gase viața.

Revin la prietenia cu fiul lui Mihail Pascaly ; ma-rele actor, tatăl colegului meu, fiind ocupat pînă peste cap cu repetițiile care se țineau la el acasă ; m-a rugat să copiez un text de piesă ; a fost mulțumit și eu fericit.

Absolvind șase clase liceale, m-am înscris la Școala de medicină veterinară (pe vremea aceea șase clase erau prea de ajuns și pentru primirea la Școala de medi-cină umană) ; am urmat cîtva timp școala de medi-cină veterinară, dar repede m-am lăsat pe motiv că școala era prea departe — tocmai la Malmezon.

Am revenit la Pascaly, care, văzîndu-mă fără nici o treabă, dar înnamorat de teatru, m-a luat pe lîngă el încredințîndu-mi mai multe funcții — copietor de ro-luri, sufleur și chiar actor.

Cît am stat în trupa lui Pascaly o mai scoteam la capăt, — dar angajîndu-se marele actor la Național au venit vremuri de restriște ; războiul m-a surprins la Că-lărași într-o formație ce s-a destrămat repede ; negăsind ceva mai pe gustul meu, am intrat tot copist dar nu de piese, la administrația financiară a județului. (Desigur că și la această perioadă se va referi mai tîrziu cînd va mărturisi : „pot spune că am avut noroc în viață, dar de vreo două ori tot eram să mor de foame".)

După război, numele său în calitate de actor poate fi găsit pe un „afiș de mină" al unei formații conduse de actorul itinerant I. Demetrescu-Crețu, de altfel cu-noscute în epocă, ce anunța o serie de spectacole la grădina „Union-Suisse" (celebrul „Iunion").

În această perioadă poate fi plasată pomenita tenta-tivă neizbutită de intrare la Național, — și au mai fost și alte formații, mai mult sau mai puțin efemere, din care a făcut parte tînărul.

Dar, în toamna lui 1882, când se deschideau de obicei stagiunile, a încetat din viață Mihail Pascaly; era primul mare doliu al teatrului românesc.

2. Împrejurările impuneau o nouă încercare; într-adevăr, la direcția Teatrului Național venise Constantin Cornescu, amicul lui Alexandru Odobescu; (lui Ion Ghica i se dăduse o delicată însărcinare diplomatică la Londra).

De data aceasta lucrurile s-au dovedit mai simple: Paul Gusty, de 23 de ani, a fost angajat în stagiunea 1881—1882 la Teatrul Național ca sufleur și copietor de roluri (există un tandem între aceste două îndeletniciri, pe care le-au deținut, după cum se știe, Eminescu, Caragiale, Vasile Conta și alții).

Gusty devenise astfel coleg cu Nottara — numai că între timp, acesta fusese promovată principalul actor în „roluri de tineri” (luase locul lui Grigore Manolescu, demisionat), pe când Gusty cumula funcțiile de copist și regizor de culise; fiecare cu destinul lui — unui societar, aclamat de public, la lumina rampei, celălalt anonim, merit să stea în umbra culiselor și să se bucure de succesul altora.

Aici, între culise, a avut norocul să-l întâlnească pe Alexandre Gattineau, actor și regizor francez, venit la Iași încă din 1846, ca director al unor formații franceze și angajat, în 1847, de către C. A. Rosetti, la teatrul din București; Gattineau l-a prețuit de la început, l-a luat colaborator, încredințându-i misiuni ce depășeau pe aceea de copietor de roluri; după moartea lui Gattineau lucrurile au rămas încurcate; s-a hotărât (imițându-se exemplul nu tocmai fericit de la Comedia Franceză) ca, prin rotație, fiecare actor fruntaș să treacă pe la direcția de scenă; puțini au făcut față (căci nu orice actor mare e, prin definiție, și un bun pedagog); a fost încercat și Grigore Ventura, dramaturg și cronicar teatral, căruia i s-a încredințat punerea în scenă a piesei *Fântâna Blanduziei*; acesta s-a folosit de serviciile tînărului copietor de roluri, care învățase de unul singur să se descurce în magaziile vaste și gar-

deroba înghesuită a teatrului (căci nu pentru toate pie-sele se confecționau decoruri și costume noi).

Fostul regizor neoficial (de altfel nici nu exista în buget postul de regizor, ci doar cel de director de scenă) își va aminti: „Se vede că Alecsandri, aflat la Iași, fusese informat cum că repetițiile cu *Fântina* nu mergeau cum trebuia — și așa și era —, și astfel ne-am pomenit într-o dimineață, în februarie 1884, cu autorul la repetiție; înfodolit în blană — în sală era frig —, Alecsandri a urmărit repetițiile, neîntrerupînd, neinter-venind decît pe șoptite (căci el, după cîte am aflat, se ferea nu numai de nevrălgii, dar și de «stingere de glas»), — comunicînd observațiile, cu delicateță, lui Ventura sau unuia dintre protagoniști, îndeosebi lui Nottara, interpretul lui Horațiu și Aristizzei Romanescu (Getta).”

Era vremea cînd, în timpul verii, stagiunea fiind în-chisă, cei de la Național (cu excepția societărilor) nu aveau leafă; dar oamenii trebuiau să-și găsească un mijloc de trai și astfel au luat naștere mulțimea de grădini-teatre, care au constituit, ani în șir, una dintre atracțiile Bucureștilor. Printre aceste grădini era și Rașca, aflată la intersecția străzilor Edgard Quinet și Academiei de astăzi. Aci, în iunie 1884, un grup de actori, printre ei unii cu renume, ca Ion Anestin, N. Ha-giescu, Fanșeta Vermont (mama Marioarei Ventura) — au deschis stagiunea, regizorul fiind foarte tînărul Paul Gusty; între altele, s-au reprezentat *O noapte furtu-noasă*, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais și actul *Cearța pentru revizuire* de Paul Gusty.

Oare să fi fost aceasta din urmă o piesă de „actuali-tate” în legătură cu evenimentele politice la zi (revi-zuirea Constituției și a Legii electorale) împrejurări care au inspirat lui Caragiale nemuritoarea lui *O scrisoare pierdută*? Dar sînt alîtea lucruri pe care nu am apucat să mi le destăinuiescă domnul Gusty — și s-au rătăcit alîtea manuscrise în mult zdruncinatul București!

Un lucru de mare însemnătate era învederat: tînă-rul regizor nerecunoscut oficial își cîștigase încrederea

actorilor, mai vîrstnici și mai tineri. Peste ani, mulți ani, domnul Gusty mi-a arătat o carte de vizită prin care Matei Millo, cu scrisul lui tremurat, îi cerea scuze lui, începătorului, cum că este împiedicat să vină la repetiție — dovedă a politeții, dar și a considerației ce-i purta ilustrul actor.

3. De la liniștitul Alecsandri, care urmărea repetițiile pieselor sale din fundul unei loji, s-a trecut brusc la un autor care nu numai că a coborît în sală, dar s-a și urcat pe scenă pentru a arăta interpreților săi cum trebuie jucată comedia sa *O scrisoare pierdută*; actorii, la început, s-au arătat surprinși, căci nu li se mai în-lîmplase asemenea lucru; și-apoi pretenția acestuia de a i se respecta pînă și ultima virgulă, într-o vreme cînd nu era timp să se învețe textul pe îndelete și actorii obișnuiau să mai „pună și de la ei”; unii actori, printre care Iancu Petrescu, interpretul lui Trahanache, îl socotea chiar sîciitor.

De partea tehnică a spectacolului s-a ocupat copistul și sufleurul Gusty; azi am spune că montarea nu a pus probleme: în depozitele teatrului se aflau maldăre de decoruri; s-a cumpărat doar, din Lipscani, o „pălărie de panama” pentru Agamiță Dandanache și s-a „închiriat” un mindir la uniforma lui Pristanda; din culise, regizorul nerecunoscut oficial a animat figurația la faimoasa întrunire, avînd alături pe I. D. Ionescu, cupletistul, care a ținut astfel să-și arate prețuirea față de autor.

În acest timp, regia de teatru trecea printr-o schimbare fundamentală, legată îndeosebi de introducerea în teatru a iluminatului electric; Gusty a explicat insuccesul, la premieră, a comediei *D-ale carnavalului* datorită faptului că, în ziua premierei piesei lui Caragiale, s-a inaugurat la Național iluminatul electric, lucru de care nu se ținuse seama; într-adevăr, repetițiile se făcuseră la lumina gazului aerian, pe cînd electricitatea preîndeia o altfel de punere în scenă, o altă grupare a personajelor, folosirea unei suprafețe mai mari a scenei, o cu totul altă grimă a actorilor și, întrucîtva, a unui alt stil de joc.

Pe vară, o altă stagiune la „Stavri”; Gusty a pus în scenă toate spectacolele, printre care *La ofițerul stării civile*, localizare de I. L. Caragiale și Paul Gusty (ce păcat că nu știm mai mult despre această interesantă colaborare, nevoiți să ne mărginim la un simplu „afiș de mână”!), *Noi ori voi*, revistă de actualitate scrisă de actorul Pandele Nicolau, *O noapte furtunoasă*, *O pălărie de paie de Italia* de Eugène Labiche, melodrama *Doi sergenți*, în beneficiul lui Grigore Manolescu.

Lansat, s-ar putea spune, pe scenele teatrelor de vară, Comitetul Teatrului Național l-a numit, în sfârșit, regizor (aceasta în august 1885), desemnând ca directori de scenă pe Grigore Manolescu, Nottara, Ștefan Vellescu pentru dramă, pe Ștefan Iulian pentru comedie, Theodor Aslan urmînd să se ocupe de spectacolele muzicale.

În vara lui '86, din nou la „Rașca”, repertoriul cuprinzînd farse localizate, precum și *Nana* după romanul lui Zola.

Dar, desemnarea celor patru actori de frunte ca directori de scenă nu a dezlegat, nici pe departe, problema acută a pregătirii spectacolelor; cei patru s-au arătat preocupați mai mult de propriile roluri înconjurîndu-se îndeosebi de colegi de generație (era vremea cînd Nottara și Manolescu, „rivali” zice-se, se înfruntau în adevărate „dueluri” artistice, ambiționînd să se întrecă unul pe altul, parteneră fiindu-le, de cele mai multe ori, Aristizza Romanescu). S-a iscat astfel un fel de „război între generații”, deosebit de dăunător.

Cit despre regizorul de culise Paul Gusty, alerga de la o repetiție la alta, tracasat fiind, cum își va aminti peste ani, îndeosebi de greutățile pe care i le făcea lumina electrică — căci lumina nu era continuă, funcționînd după un orar foarte redus; apoi instalația fiind rudimentară se mai întîmpla ca lumina să oscileze, amenințînd cu întreruperea; aceeași uzină servind și Palatul regal, în zilele de „bal la Palat”, spectacolele Teatrului Național trebuiau să se termine mai repede decît la ora obișnuită.

4. Cu mulți ani în urmă, într-o casă veche, fără caturi, din strada Brezoianu, colț cu strada doctor Marcovici, în preajma Cișmigiului, se întâlneau odată pe săptămână un grup de prieteni — literați și oameni de teatru.

Gazda era actorul Constantin Nottara, căsătorit în vremea aceea cu actrița Amalia Wellner, iar oaspeți de-alde Ion Luca Caragiale, Grigore Ventura, criticul dramatic Dem. Racoviță, Vasilache Siderescu, actor și funcționar la Regia Monopolurilor Statului, autorul dramatic Alexandru Alexandrescu-Dorna, actrița Sovlovski, regizorul Paul Gusty.

Formulele de salut ale unora dintre oaspeți nu erau lipsite de pitoresc. Astfel, când intra Caragiale, după ce se înclina în general, se adresa în special lui Siderescu : „Basmangiule, am să-ți vărs mațele !”

Apoi, Caragiale îi spunea lui Gusty : „Ia-ncepe dumneata, domnule, cum vine !” Și amândoi începeau să fluiere un marș de Fahrbach, nelipsit din repertoriul lui Hübsch, șef al muzicilor militare, dar și al orchestrei Teatrului Național, care cânta între acte.

După ce toată vesela asistență se prindea să fredoneze marșul, Caragiale îi spunea lui Gusty, spre hazul tuturor : „Bărbatul să fie bărbat, nu mămăligă”. Era aceasta replica dintr-o comedie a unui bărbat beat pe care-l scărmana nevasta.

Ca să-l provoace pe Caragiale, Siderescu aducea vorba despre Constantin Stăncescu, membru în Comitetul teatral, pe care Caragiale n-avea ochi să-l vadă, pentru că aflase că l-ar fi respins de la un premiu.

Și după toate aceste introduceri de rigoare, lumea se așeza la masă, sub privirea blândă și atentă a lui Nottara, amfitrionul. Masa era bună pentru că Amelia se pricepea și la bucătărie. După masă, urma inevitabila propunere a lui Siderescu : „Caracancioli — aceasta era porecla lui Caragiale —, hai să facem un poche-raș !” Și se încingea jocul care începea de la zece bani miza. Caragiale câștiga mai întotdeauna, pînă la sfîrșit el acceptînd să joace și pe credit.

Și întîlnirile prietenilor continuau, de-ți era mai mare dragul.



Într-o zi, Caragiale — vorbind de una de alta — a scos un caiet și a exclamat : „I-ascultați, vă rog, ce scrie Matei al meu !” Și tatăl, mîndru, a citit versuri de Mateiu Caragiale, aplaudate de asistență.

Dintre cei care se întîlneau în casa lui Nottara, doi înși nu s-au despărțit, cît le-a fost dat să trăiască : Nottara și Gusty — model de amicitie în lumea specială a teatrului. Își purtau amîndoi o dragoste și admirație fără margini. Întrebările și răspunsurile : „Ce faci, frate Paule ?” — „Bine, dar tu, frate Costache ?” cuprindeau în ele o iubire cu adevărat frățească.

Toate ar fi fost bune dacă Nottara nu ar fi aflat că amicul Caragiale se împrietenise prea mult cu Amalia, femeie trupeșă, decorativă (a fost întîia interpretă a Neerei din *Fîntîna Blanduziei* și Alecsandri nu admitea ca dintr-o distribuție a pieselor sale să lipsească Amalia). S-a produs un divorț și, parafrazînd, partidul „independent s-a spart”.

Casa din colțul străzii Doctor Marcovici nu mai există de mult ; pe locul ei se află un hotel.

(Evocarea acestui „cuib” de oameni de teatru o dătoare, ca atîtea altele, domnului Paul Gusty.)

5. În dimineața zilei de 25 iunie 1888, cei de la Național s-au „trezit pe neașteptate” cu I. L. Caragiale venit să-și ocupe postul de director (răscoalele țărănești au grăbit demisia liberalilor, după 12 ani de guvernare, înlocuiți fiind cu o formație junimistă ce avea în fruntea Ministerului Instrucțiunii, ce tutela viața teatrului, pe T. Maiorescu).

Noul director a întîmpinat chiar de la început mari greutăți, ce l-au împiedicat să-și pună în aplicare programul artistic exprimat, în primul rînd, prin repertoriu.

Din motive cu totul în afara artei teatrului și-au înaintat demisia Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, iar Constantin Nottara a solicitat un concediu pe întreaga stagiune, motivîndu-l prin necesitatea îngrijirii sănătății zdruncinate ; Ștefan Iulian, în epocă cel mai de seamă actor de comedie, a cerut, de asemenea, un concediu. În această situație nu mai putea fi vorba

doar de o refacere a proiectului de repertoriu, ce se năruise ; nu se știa nici măcar cu ce piesă se va deschide stagiunea (Caragiale promitea o comedie nouă la care lucra) ; în acest timp, în afara teatrului, se crease noului director a atmosferă anticipativ defavorabilă.

Este de presupus că directorul nu a fost prea afectat de faptul că teatrul rămăsese, prin plecarea celor trei, fără direcția de scenă" ; Caragiale, se socotea, și nu pe degeaba, regizor ; ar fi dorit să „dirijeze" toate repetițiile, avînd lîngă el pe tînărul Paul Gusty, pe care-l proclamase „aghiotant general" ; și așa a procedat un timp directorul-regizor.

Cît privește alegerea piesei cu care avea să se deschidă stagiunea, ea nu a fost ușoară ; Caragiale ar fi dorit să-și inaugureze directoratul cu o piesă nouă ; s-a gîndit, își amintea domnul Gusty, să înceapă chiar cu o lucrare a sa — *Titircă Sotirescu* —, pe care spunea că o „are în cap" și că nu-i trebuie decît s-o transcrie. „Ambițios, de data aceasta, s-a instalat într-o lojă de rangul al treilea, asta ca să fie cît mai izolat ; s-a așezat la o măsuță cu gîndul să scrie ; pentru orice eventualitate m-a invitat să lucrez și eu la o piesă ; m-am instalat într-o lojă apropiată, de unde auzeam, cu oarecare înfiorare, fișitul foilor rupte de Caragiale, desigur nemulțumit de ceea ce scrisese".

— Domnule Gusty, cum se comporta Caragiale la repetiții ?

— Caragiale venea foarte des în sala de repetiții, fiind de părere că locul unui adevărat director e mai mult în sala de repetiții decît în cabinetul lui (aceasta o spunea ca să arate că el este altfel decît predecesorii săi, pe care, ce e drept, nu i-am văzut decît foarte rar participînd la pregătirea spectacolului. Era o adevărată petrecere pentru noi cînd intra în foaier și era bine dispus ; dar nu stătea prea mult, căci nu concepea o repetiție cu folos, care să depășească trei ore.

Într-un rînd, repetam *Violeniile lui Scapin*, tradusă de un profesor de limba franceză, C. Dumitrescu, poreclit de Caragiale „Petrache Infamul". Traducerea era slabă, furnicau greșeli și galicisme. „Trebuie să o în-

dreptăm" — și ne-am apucat de lucru. Niciodată n-am petrecut mai bine decât atunci când s-a pus să corecteze infamiile lui Petruche Infamul. Găsea expresii, întorsături de cuvinte, inflexiuni, intonații și expresii pur românești și nespuse de comice.

Pe urmă nu-i plăcea vorbăria scrisă nici în românește nici în franțuzește. Așa din *Pascal Pargeau*, o dramă într-un act foarte lungă, a tăiat atît de mult încît se juca la spectacol în douăzeci de minute în loc de o oră.

Printre piesele alese de el pentru a fi reprezentate era și *Regele Lear*. În lipsa lui Nottara l-a distribuit pe Ion Petrescu în rolul lui Lear și pe Fărcășanu, un actor de la Craiova, în cel al lui Gloster. Mi-a dat-o să o pun în scenă. După vreo douăzeci de zile mă întrebă: „Cum stai cu „Lear” ? — „Prost, zic: Petrescu e cel mai bun actor ce are teatrul românesc pentru rolurile de mina a doua, dar e insuficient pentru rolurile de prim ordin.” — „Cum se poate? în *Macbeth* a fost admirabil”. — „A fost. Dar nu juca pe *Macbeth* ci pe *Macduf*. E extraordinar în melodrame, dar nu în piese clasice”.

Stătu un moment pe gînduri, apoi, deodată, holărit: „Du-te și spune-le că nu mai jucăm pe *Lear*”.

I-am atras atenția că se va supăra Iancu Petrescu, care nu era convins că nu face de *Lear*. Mă asigură că o să găsească el mijlocul să scoată pe *Lear* din repetiție, fără să-l supere pe Petrescu. „Du-te și începe repetiția și vin și eu mai pe urmă”. Repetam cu decururi în scenă. La un moment dat, cînd tocmai aveam un decor de pădure pentru nu știu care tablou, vine și Caragiale și adresîndu-mi-se întrebă: „Ce e cu decorul ăsta?” — „Un decor de pădure!” — „Altul mai bun n-ai?” — „Nu știu, să întrebăm pe șeful mașinist.” — „Arbizone, răcni deodată Caragiale minios, ce e decorul ăsta?” — „Pădure” îngînă Arbizone! — „Ce fel de pădure?” — „Din *Masnadieri*”, și începu să tremure! — „Ce-i aia *Masnadieri*?” — „Operă de Verdi” — „Noi jucăm pe *Regele Lear* de Shakespeare, nu *Masnadieri de Verdi*. Nu știi în ce epocă se petrece *Regele Lear*!”. Regizorul de scenă, care se afla în spatele lui

Arbizone, îi șoptește: „Moyen-âge“! — „Moyen-âge, domnule director!“ — „Apoi asta e pădure moyen-âge? răcni din nou Caragiale!“ — „N-avem alta“. — „N-avem? Atunci să știi că nu jucăm pe Regele Lear cu o astfel de pădure!“ Și, trântind pălăria pe cap, plecă furios! Eu mă făcusem mușuroi de ris, ascuns între culise.

După vreo lună văzind că Petrescu tot mai stăruia să joace pe Lear porunci lui Arbizone să întrebuițeze tot pădurea din *Masnadieri*, fiindcă are copaci de mes-teacă care creșteau în toate verile, — iar din piesa care, precum se știe, e foarte lungă și abia se poate juca în patru ore, a tăiat atît de mult, sub pretext că e vorbărie zadarnică, încît s-a jucat *Lear* în două ore. La prima reprezentație am început spectacolul la ora opt precis și la ora zece s-a terminat. Publicul, obișnuit să iasă tîrziu de la teatru, a început să protesteze și să reclame că i se dă prea puțin pentru banii dați. Atunci Caragiale, la a doua și ultima reprezentație a lui *Lear*, a adăogat ca „lever de rideau“ piesa într-un act „*Uite popa nu e popa*“ de D. Rosetti-Max. A fost pentru prima oară în analele teatrului cînd *Regele Lear* a mai avut o codiță pe afiș și pe scenă.

### DOMNUL GUSTY CONTINUĂ

„Caragiale posedă și cultiva arta de a-și face dușmani. Să-ți înșir cîteva «cazuri».

Una dintre primele măsuri, foarte bună de altminteri, pe care le-a luat cînd a venit la direcție a fost să interzică publicului să pătrundă în antract pe scenă. Intrau o mulțime de nechemăți pe scenă și încurcau mașiniștii la schimbarea decorurilor. Așeză un cerber la ușa scenei, dîndu-i ordin să nu lase să intre pe nimeni. S-a prezentat Ștefan Vellescu, profesor la Conservator, fost artist reputat și prieten cu Caragiale pe deasupra. Cînd ajunse la ușa scenei, odăiașul, deși îl cunoștea, îi spuse că are ordin să nu lase publicul să intre în scenă. Vellescu îi răspunse că el nu e public, ci profesorul celor care joacă acolo pe scenă. Caragiale aflat în spatele lui Vellescu a intervenit tăios: «Ai fost profesorul lor și

ăia de acolo au fost elevii dumitale, dar ei sînt astăzi artiștii mei, dumneata n-ai ce căuta pe scenă». Vellescu îl măsură de sus pînă jos și, fără a zice o vorbă, îi întoarse spatele — și n-a mai călcat în teatru cît timp a fost Caragiale director.

Un alt amic al său, Alexandru Orăscu, om cu dare de mîină și client obișnuit al Teatrului Național, avea obiceiul, cînd vedea cîte un benoar gol, să intre în el și să binocleze lumea din sală. Caragiale suprimase biletele de favoare și, din loja direcției număra lojile și stalurile ocupate făcîndu-și, aproximativ, calculul rețetei serale. Cînd îi aduse casierul rețeta, constată că nu era irecută o lojă. Chemă pe lojer și îl întrebă cîte contramărci are. Lojerul îl lămurește că lipsește o contramarcă pentru că într-o lojă a intrat domnul Orăscu, care are întotdeauna bilet de stalul întii dar intră în loji cînd le găsește goale. Așteptă pe Orăscu la o altă reprezentație și îl văzu iar într-o lojă. Chemă pe lojer și-l întrebă: «Are domnul Orăscu bilet de lojă?» — «Nu, domnule director, i-am spus că n-are voie să intre, dar m-a dat la o parte și a intrat» — «Așa? Du-te și pofteste-l să iasă din lojă și să se ducă în stal». Dar Orăscu n-a vrut să iasă. Atunci Caragiale se duse la Orăscu și, deși era public în dreapta și în stînga, l-a poftit să iasă afară din lojă, adăogînd că numai pentru faptul că-și cumpără un stal nu are dreptul să ocupe o lojă, că unde ar ajunge teatrul dacă toți care cumpără cîte un stal l-ar imita. Directorul avea dreptate în fond, dar a procedat — cred eu — fără tact."

„Îl amuza să-și necăjească amicii. Să vezi: într-una din zile, mă afluam în cabinetul lui, cînd ușierul intră și anunță pe Titus Dunka, un tip cunoscut în lumea teatrelor mai cu seamă prin traduceri și adaptările pieselor *Doi sergenți* și *Moartea civilă*. Venise să se intereseze de soarta piesei sale *Regele munților*; era un tip ciudat de politician nedecis, irascibil, impulsiv, duelgiu notoriu.

Piesa fusese respinsă de Comitetul de lectură și, după regulament, directorul trebuia să comunice aceasta

autorului — sarcină neplăcută, mai cu seamă față de un om ca Dunka.

Cînd l-a anunțat ușierul, m-am și ridicat să ies și să nu fiu de față la explicație. — «Stai, îmi zise directorul, nu pleca, cînd vorbești cu nebunii trebuie să ai și martori». Și, deodată, se suie pe birou și se așează turcește, spunînd odăiașului: «Poftește-l pe domnul Dunka».

Dunka intră și rămase incremenit pentru o clipă, găsind pe directorul general al teatrelor șezînd turcește pe birou. Salută și-i zise simplu: — «Domnule director general, vă salut». — «Nu-mi vorbi la plural, Titule, vorbește-mi pe șleau prietenește». — «Eu nu vin la dumneata ca prieten, ci ca autor». — «Las-o încurcată, Titule, nu mai spune că ești autor. Autor e numai unul care face piese bune ca mine, nu fleacuri proaste ca tine».

S-a încins între ei un duel de vorbe, mai mult sau mai puțin grele. Caragiale, din ce în ce mai amuzat, Dunka din ce în ce mai supărat, încît a ajuns să-i spună directorului: «Nu vezi omule că ești nebun!» Iar directorul ripostă îndată: — «Ca și tine, cu diferența că eu sînt un nebun genial, am bosa geniului colea (arătîndu-și fruntea) pe cînd tu ai bosa contrarie.»

Nu știu cum s-a terminat audiența; am căutat să dispar, cu un sentiment totuși de jenă; ce ușor își colecționa marele scriitor dușmani!

„De cîteva ori Caragiale își pusese în cap să lanseze mode vestimentare. Odată a apărut în loja direcției îmbrăcat în frac și vestă neagră, cravată albă și pantaloni... maron. Avea el curiozități d-astea. Cîteva luni, după neputința de-a răspîndi moda pantalonului de culoarea tabacului la fracul negru, ne pomenim cu el în haine groase, un fel de cojoc, și în cap cu o căciulă țurcănească.

Ceea ce mă impresiona foarte mult era că nenea Iancu — cum îi spuneam noi cei mai tineri — avea prieteni în toate straturile societății; se tutuia cu tipografilor, actorilor, birtașilor, ofițerilor, funcționarii de diferite

grade ; cunoștea îndeosebi foarte mulți profesori — «belferi», cum spunea el.

Caragiale era un mare pokerist. Și cum știa să joace în mod avansat, ne lua, mai întotdeauna, întreg capitalul. Într-o seară Caragiale m-a «curățat», dar, foarte binevoitor, s-a oferit să joace cu mine pe credit. Rezultatul a fost că am pierdut încă vreo 80 de lei. Caragiale mi-a spus : «Mi-i dai când poți».

6. Cei care, din motive personale, extra artistice, părăsiseră pe Caragiale, implicit Teatrul Național, s-au întors repede la matcă, totuși prea târziu, ratînd o stagiune ce ar fi putut fi dintre cele mai reușite.

Și-au unit eforturile în vederea pregătirii unui spectacol pe care l-ar fi dorit excepțional, cu o dramatizare a celebrului roman al lui Emile Zola — *L'Assomoir* — pe care a tradus-o la repezeală Grigore Manolescu ; *Otrava* s-a reprezentat în regia lui Manolescu și a lui Gusty, repetițiile fiind urmărite zi de zi de Caragiale ; distribuția cuprindea pe Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ion Petrescu, Amelia Wellner (căsătorită a doua oară cu actorul Vasile Hasnaș).

Pe urmă Caragiale a plecat de la direcție ; în realitate a fost demis, luîndu-i-se prerogativele directoriale.

Domnul Gusty era de părere că dintre toți directorii pe care i-a apucat în cariera sa regizorală de 60 de ani, singurul care a plecat fără regret de la direcție ar fi fost Caragiale : „Mă, acolo nu aveam timp să mă gîndesc ; știi ce înseamnă asta !”

Caragiale era sincer, nu exagera : lăsase *Năpasta* neterminată ; în cîteva luni a putut s-o prezinte spre reprezentare.

Desigur a fost o stagiune ratată ; totuși, în cuprinsul ei, s-a format o strălucită echipă de actori de comedie, cu un joc de un pronunțat caracter național ; la aceasta și-a dat contribuția și tinărul regizor, principalul „aghioțant” al directorului Caragiale.

S-a oferit direcția Teatrului Național lui Vasile Alecsandri, dar bardul de la Mircești era grav bolnav ;

s-a recurs, în cele din urmă, tot la Grigore Cantacuzino.

La teatru, și nu numai la teatru, ca o consecință a înăspririi vieții, „lupta dintre generații” se accentuase (era adevărat că unii dintre actorii mai vîrstnici nu putuseră ține pasul cu evoluția din ce în ce mai rapidă a artei interpretării scenice). Totodată, din pricina fluctuațiilor din viața economică și politică, publicul nu prea frecventa spectacolele de teatru; „salvarea” a venit mai întii cu reprezentarea piesei *Femeile noastre*, o reușită localizare a lui Paul Gusty după germanul Gustav Moser (faptul că afișul anunța cum că „acțiunea se petrece în București, în luna octombrie 1889”, a trezit interesul publicului, sătul, se părea, de atîtea subiecte mai mult sau mai puțin exotice; a fost un prilej pentru Grigore Manolescu de a dovedi că e și un excelent interpret de comedie, dar „triumful” stagiunii l-a constituit spectacolul cu *Voievodul țiganilor*, opereta lui Johan Strauss, ce se bucura în acest timp de o celebritate mondială; Gusty a tradus opereta și a pus-o în scenă, prilejuind un mare succes de public; în decursul stagiunii, *Voievodul țiganilor* a întrunit 34 de spectacole — un record; în schimb, *Năpasta*, „prima dramă românească”, a fost scoasă de pe afiș după a patra reprezentare, din pricina încasărilor „sub buget”. Un spectacol ce trebuia să fie mare a fost cel cu *Messalina* de Adolf Wilbrandt, tradusă de Paul Gusty și pentru care s-au străduit Nottara, Manolescu, Gusty; s-au făcut costume noi (acțiunea se petrece în perioada decăderii romane) după schițele lui Alexandru Odobescu, pictorul Romeo Girolamo lucrase decoruri noi, iar George Stephănescu compusese muzica de scenă; la premieră i s-au oferit Aristizzei o pereche de porumbei albi legați cu panglică roz, dar spectacolul nu s-a jucat decît de două ori.

În acest timp, Grigore Manolescu părea cuprins de o adevărată febră de muncă; ținea să joace orice rol, în tragedie, dramă, vodevil, farsă, — de la *Hamlet* pînă la *Bomba cu apă fiartă*, punea în scenă piese în care-l distribuia și pe Nottara ca să se vadă mai bine „care pe care”; în această întrecere furibundă nu putea lipsi Gusty; ceva mai mult, Manolescu, ce se grăbea, pre-



văzînd, s-ar fi spus, că nu mai avea timp, că pentru el timpul e scurt, punea la cale un turneu peste hotare, la Viena, unde ar fi dorit să joace, între altele, *Hamlet*; proiect îndrăzneț de nimeni încercat, deși, în acest timp, la Burgul vienez obținea succes o compatriotă, Agatha Bârsescu; deocamdată, la București marele succes la Național îl obține celebra operetă *Liliacul*, tradusă și montată de Paul Gusty.

Dacă Grigore Manolescu ținea să joace — și a jucat cu succes *Hamlet* la Viena —, Paul Gusty dorea să plece peste hotare să se informeze, într-o perioadă cînd în lume dorința de înnoire în domeniul teatrului părea unanimă.\*

La reîntoarcerea din turneul de la Viena, unde succesul moral nu a lipsit, starea sănătății lui Manolescu s-a înrăutățit în mod grav. În cele din urmă, ambițios să trăiască, a plecat la Paris să consulte pe „cel mai mare chirurg”, doctorul Péan, care avea reputația că operează în frac și cu mănuși albe, pentru a dovedi, probabil, că nu se pătează nici măcar cu o picătură de sînge; doctorul Péan a lucrat în frac, dar Grigore Manolescu a murit de cancer a doua zi; avea doar 35 de ani! O grea lovitură pentru teatrul românesc, care într-un răstimp scurt pierduse încă trei actori de frunte: pe Ștefan Iulian, Mihai Mateescu (primul Cetățean din *O scrisoare pierdută*), Ana Dănescu, cea lăudată de cronicarul dramatic Eminescu.

A fost unul dintre cele mai grele momente căci, pe lîngă pierderea acestor patru — dintre care doi, Manolescu și Iulian, au fost „stîlpi” de susținere ai teatrului, unul în domeniul dramatic și celălalt al comediei, —

---

\* La 16/28 martie 1890, Paul Gusty, „regizorul Teatrul Național”, s-a adresat direcției teatrului: „Dorind să viziteze teatrele din Viena, Meiningen și Paris, spre a observa de aproape modul cum se pun în scenă piesele din acele teatre și a studia pînă la ce punct se vor putea introduce și la noi în punerea în scenă a pieselor îmbunătățiri, de care după cum știți depinde foarte mult succesul lor... a-mi acorda sau o reprezentație de beneficiu în stațiune sau un ajutor bănesc... mijloacele mele personale fiind neîndestulătoare...” (Cf. Arhivele Statului, Buc., Fondul *Teatrul Național*, dosar 956/1890, f. 275).

s-a mai pornit și o adevărată luptă între bătrâni și tineri pentru preluarea „moștenirii” celor doi, a rolurilor „rămase” de la Manolescu și Iulian, — moștenire grea ; numeroși actori dintre cei tineri pretindeau roluri ce nu erau pe măsura posibilităților lor.

Era nevoie de mult tact, de multă răbdare ; dar, din păcate, nici directorul Gr. Cantacuzino, cu politețea lui rece și din ce în ce mai suferind, nici adjunctul său, C. I. Stăncescu, depășit de vremuri, nu aveau calitățile sufletești pentru a fi în stare să aducă seninul într-o atmosferă din ce în ce mai încărcată.

Deși doar regizor, însărcinat îndeosebi cu partea tehnică a spectacolelor și din când în când cu înscenarea unor comedii, Paul Gusty a colaborat cu Nottara la realizarea unui spectacol memorabil în epocă — *Un vis în noaptea de sînzien*e de Shakespeare —, care a prilejuit un examen sever, dar trecut cu deosebit succes de teatrul românesc, care se putea alinia celor mai de seamă teatre din lume.

Ajutîndu-se și cu produsul unei reprezentații „în beneficiu”, Paul Gusty a plecat în Germania „pentru a vizita și sta mai mult timp la Teatrul cel Mare din München”.

O problemă greu de dezlegat, deși se punea, din ce în ce mai acut, îndeosebi după dispariția lui Manolescu, a fost aceea a directorului de scenă, principal colaborator al directorului ; Constantin Nottara, care ținea la această funcție, izbutea deseori să realizeze spectacole valoroase cu piese amestecate de diverse, dar deținerea ei exclusivă îl depășea, îi lua răgazul pregătirii propriilor roluri, îi zdruncinau sănătatea. Și totuși locul lui Manolescu de director de scenă, deși liber, nu i-a fost încredințat lui Paul Gusty, deocamdată „regizor al scenei”.

Pasiunea reorganizatorică a lui Spiru Harel, ministru al Cultelor și Instrucțiunii la sfîrșitul lui martie 1897, nu putea să nu se răsfrîngă și asupra teatrului pe care-l socotea ca pe una din principalele instituții naționale cu caracter cultural. Dorind, în primul rînd, să se do-

cumenteze asupra situației existente a solicitat, în mod firesc, și părerea artiștilor societari. O aprinsă controversă s-a ivit cu prilejul dezbaterii problemei direcției de scenă; s-a discutat, între multe altele, și de situația directorului de scenă în același timp actor, despre tendința acestuia de a acapara rolurile principale, fie că i se potriveau sau nu (Nottara își crease și potrivnici — puțini dar gălăgioși — care se ridicau împotriva „tiraniei direcției de scenă”). V. A. Urechia, membru al Comitetului, a stăruit ca postul de director de scenă vacant să fie încredințat lui Caragiăle, dar propunerea a fost combătută și a căzut repede.

Cu prilejul încredințării „regizorului” Paul Gusty a punerii în scenă a comediei *Două cumetre* de N. Burlănescu-Alin, s-a inaugurat ceea ce se va numi „colaborare dintre dramaturg și teatru”. Astfel, în posesia unui text de piesă originală, directorul de scenă, încredințat că se afla în fața unui material, deși încă amorf, dar totuși valoros, pornea, de perfect acord cu autorul, la „reamenajarea” lucrării, procedeu ce de-a lungul anilor va contribui la ridicarea valorii unor piese.

Paul Gusty a fost promovât în funcția de „regizor prim” — nu încă director de scenă! — post ce, oricum, îi va conferi mai multă inițiativă.

Ivindu-se, în relațiile dintre ministrul Spiru Haret și directorul general al teatrului Gr. C. Cantacuzino deosebiri de păreri ce au mers pînă la o adevărată încordare, intolerabilă pentru spiritul ierarhic al ministrului, Cantacuzino, ce se afla în fruntea Teatrului Național de aproape cincisprezece ani, și-a înaintat demisia.

A fost convins să preia direcția teatrelor Petre Grădișteanu, reputat jurisconsult, interesat de teatru, autor, între altele, al comediei *Revizorul general*, „imitată” după Gogol.

7. Expunându-și la instalare programul ce suna promițător, Petre Grădișteanu a promis, între altele, că va pune capăt unei anomalii, unei aberații și că va readuce pe scena Teatrului Național opera lui Caragiăle,

ce fusese lipsă de pe afișul teatrului timp de mai bine de opt ani (se pare că autorul, după tratamentul ce i s-a aplicat cu prilejul *Năpastei*, îndepărtată din repertoriu după numai patru spectacole, pe motiv că nu îndeplinea dispozițiile de ordin bugetar, își retrăsese toate lucrările, interzicînd reprezentarea lor pe scena națională).

Grădișteanu și-a ținut promisiunea și a pus în repetiție *O scrisoare pierdută*, dar fără să ceară autorizația autorului; Caragiale s-a supărat, și nu fără motiv: exclus dintr-un loc era din nou poftit fără nici o altă explicație, fără să-și dea măcar acordul în privința distribuției rolurilor (din totdeauna problemă foarte importantă pentru el); a trimis o „somațiune” directorului teatrului prin care interzicea reprezentarea pieselor sale, urmînd ca, în caz contrariu, să se adreseze justiției. Dar juristul Grădișteanu a preferat o altă cale pentru aplanarea litigiului: a trimis o solie alcătuită din doi inși pe care-i știa prieteni cu cel supărat — pe Paul Gusty și pe Ion Brezeanu — pentru a-l ruga să autorizeze reprezentarea piesei.

Caragiale i-a ascultat pe cei doi cît i-a ascultat, apoi a observat: „Măi, să spunem că o reluați, dar nici nu aveți cine s-o joace” — pentru ca, după un moment, dîndu-și seama că a făcut o gafă, să adauge, adresîndu-se lui Brezeanu: „Afară de tine, Iancule” (stînd ani de zile departe de Teatrul Național părea să nu mai fie la curent cu cele întîmplate acolo, cu componența ansamblului).

În cele din urmă a admis, punînd doar o condiție — ca în rolul Cetățeanului să fie distribuit Ion Brezeanu; și așa a fost.

S-a reluat și *O noapte furtunoasă*, repetițiile fiind conduse de autor asistat de mai vechiul său „aghiotant”.

8. O întîmplare căreia nu i-a dat prea mare importanță (era obișnuit „regizorul-prim” cu schimbarea directorului într-o vreme de instabilitate politică); revenind rîndul conservatorilor la guvern, demisionînd Petre Grădișteanu, a venit la conducerea teatrelor Scarlat Ghica; era unul dintre fiii lui Ion Ghica, urmase studii

superioare în Franța, dar mai cu seamă în Anglia și se făcuse remarcat prin câteva traduceri din piesele lui Shakespeare, făcute — lucru mai rar în vremea aceea, — după original.

Intimplarea fericită a făcut ca fiul celui care-i refuzase intrarea în Teatrul Național, măcar în calitate de copist și suflour, să remarce calitățile deosebite de organizator al spectacolelor ale lui Paul Gusty ; l-a cerut ca „aghiotant“ Caragiale, cu prilejul reluării, într-o distribuție nouă a comediei *D-ale carnavalului* ; i-a încredințat, noul director, între altele, montarea unei piese despre care se spunea că năzuia să aducă ceva nou în privința tehnicii dramatice, să infățișeze „oameni vii și nu personaje de teatru“ — *Pariziana* de Henry Becque, în care au aparut Aristizza Romanescu, Petre Sturdza, Petre Liciu, Aristide Demetriade (acesta impunându-se cu fiecare rol) ; investit cu o libertate de acțiune din ce în ce mai largă a înscenat printre altele piesa *Ca frunzele* de autorul italian Giuseppe Giacosa, cu Lucia Sturdza, Titi Gheorghiu, Ioan Livescu.

Dar spectacolele erau slab frecventate căci, strâns legat de viața socială, teatrul era influențat de criza economică ce bîntuia mai multe țări europene în acest sumbru prag de veac nou.

O altă schimbare de guvern l-a readus pe Spiru Haret la Ministerul Instrucțiunii ; un nou director general al teatrelor — Ștefan Sihleanu, profesor de zoologie la Universitatea din București, cunoscut ca un „iubitor al artelor“.

În cadrul politicii generale a guvernului, de economii și renunțări, au fost reduse și salariile actorilor, după cum au fost îndepărtați din teatru o serie de actori, cei mai mulți tineri care nici nu apucaseră să debuteze ; sfătuit de directorul de scenă Nottara și de regizorul Gusty directorul Sihleanu a acceptat categoria „actorilor suplimentari“ (care în mod legal nu exista), fiind astfel reținuți cîțiva actori tineri de mare viitor — Mari-oara Voiculescu, Vladimir Maximilian, Zaharia Bârsan, N. Ciucurette.

Reluîndu-se *O noapte furtunoasă* într-o nouă versiune concentrată (în două acte în loc de patru), autorul

și-a solicitat din nou „aghiotantul” ; avalanșa de piese prin care se dădea o adevărată luptă pentru atragerea publicului a avut ca rezultat o insuficientă pregătire a spectacolelor ; (din această pricină a avut de suferit și premiera lui *Vlaicu Vodă*, piesă ce a însemnat totuși un moment culminant în evoluția dramaturgiei românești).

Șuvoiul de premieră și de reluări a continuat, încît pînă la sfîrșitul stagiunii 1901—1902 s-au reprezentat nu mai puțin de 87 de piese.

Deficitul bugetar crescuse enorm, s-au sesizat Ministerul Finanțelor, Spiru Haret, Comitetul teatral, societarii, actorii ; s-a constatat că felul de pregătire a spectacolelor în general lăsa de dorit și că în stadiul de dezvoltare a teatrului nu mai putea exista „un monopol” al direcției de scenă (era vizat Nottara).

Ținîndu-se seamă de preferințele publicului, s-a luat o hotărîre „eroică” : paralel cu spectacolele de dramă și de comedie, să se deschidă, în toamna lui 1902, și o stagiune de operetă, și astfel s-au reprezentat cu un mare succes operele *Vagabonzii* de Ziehrer, *Voievodul țiganilor*, *Păpușa* de Audran, traduse și puse în scenă de Paul Gusty, interpretate de Petre Liciu, N. Soreanu, Vasile Toneanu, G. Carussy, N. Ciucurette, Maria Ciucurescu, Marietta Ionașcu, Pepi Moor ; și astfel ideea împlinirii repertoriului dramatic cu cel muzical s-a dovedit, într-o privință, salvatoare.

Nu a trecut mult și criza economică a început să slăbească (a plouat la timp și ultimele recolte fuseseră mulțumitoare) ; cei din teatru au început să prindă curaj ; în legătură cu pregătirea stagiunii 1904—1905, directorul Sihleanu și regizorul Gusty și-au dat întîlnire în Germania, la München și la Düsseldorf, unde au vizitat, în vederea unor comenzi, atelierele de decoruri, recuzită, interesîndu-se îndeosebi de lămpile de mare intensitate, într-o vreme cînd lumina căpătase o însemnătate din ce în ce mai mare în regia de teatru.

Întîia premieră a stagiunii a fost *Institutorii*, comedie de Otto Ernst, socotită o lucrare de „școală nouă”

nu numai prin temă — descătușarea școlii germane de pedantismul retrograd, dar și prin faptul că se preocupă de viața și problemele unei categorii sociale, în speță de lumea școlii, depășind fondul „piesei vechi”, interesată mai mult de „pasiunea unei individualități”, pe scenă au defilat o galerie de „tipuri”, la „individualizarea” cărora și-a dat contribuția peruchierul Pepi Machauer (regizorul Gusty nu a ezitat să „dezbrace” pe directorul Sihleanu de o redingotă roasă și ieșită de soare pentru a „îmbrăca” pe Ion Brezeanu, unul dintre interpreți); rolul unui inspector școlar a consacrat pe Nicolae Soreanu ca pe unul dintre marii actori de comedie, — după cum rolul bancherului din piesa *Banii* de Octave Mirbeau (rechizitoriu împotriva mării finanțe) a consacrat pe Petre Liciu; cu prilejul reprezentării piesei lui Mirbeau s-a reliefat, încă o dată, capacitatea actorului român de a-și asimila caracterul național al personajelor pe care le înfățișează, un „model” al eroului negăsindu-se încă în societatea românească.

9. Au revenit la guvern conservatorii, preluând o moștenire grea (experiența liberalilor ce consta în principal din reduceri și suprimări nu reușise); obișnuita înlocuire a directorului general al teatrelor a întârziat mai mult ca de obicei (de bună seamă din pricina numărului mai mare de candidați) — dar, înainte să apară legiuitul decret de numire, s-a prezentat la teatru să-și ia postul în primire Alexandru Davila.

Davila, își amintea domnul Gusty, nu a intrat mai întâi în birou, cum ar fi fost normal, a azvirlit pardesiul și pălăria în brațele odăiașului și a pornit-o val-vîrtej spre scenă și foaiere, spre surprinderea celor ce repetau; a picat la *Manasse*, piesa lui Roneti Roman, ce se repeta sub conducerea lui Nottara; se ajunsese în preajma repetiției generale — cel puțin așa credeau interpreții și directorul de scenă, dar nu și directorul; acesta, după ce a urmărit desfășurarea citorva scene a anunțat, spre stupefacția celor de față, că preia conducerea repetițiilor, că suspendă cîteva reprezentații pentru a se putea repeta seara.

Ca și altădată Caragiale, dar cu mai multă tenacitate, Davila s-a înfățișat din prima zi sub ipostaza de director-regizor; venise însă și cu ideea, exagerată desigur, cum că cel ce i-ar sta în calea dorințelor sale de reforme ar fi Nottara — nu actorul, ci directorul de scenă.

Și a continuat, zi de zi, să cuture scenele și foaierele, neezitînd să aducă schimbări „mizanscenei” făcută de Nottara, ba într-o zi nu a ezitat chiar să-i indice acestuia „cum să joace” o scenă.

Așadar, începuse să se desfășoare, deocamdată între culise, o dramă adevărată, cu un conflict puternic, eroii, intrupînd două feluri distincte de a înțelege arta actoricească; nu va trece însă mult și, din păcate, „drama” cea adevărată va ieși dintre culise și se va arăta în fața spectatorilor, atunci cînd se va ajunge la punctul culminant — desărcinarea lui Nottara din calitatea la care el ținea atît de mult de director de scenă (în acest timp, Davila, împreună cu Paul Gusty, conduceau repetițiile, lucrînd cu fiecare interpret în parte). Ceea ce s-a numit „Școala lui Davila” începuse să funcționeze. „Pînă la noi ordine”, directorul Davila a însărcinat pe Paul Gusty, regizor, să îndeplinească atribuțiile — doar atribuțiile — de director de scenă.

În răstimp, ziarele, îndeosebi cele liberale, începură o campanie împotriva „satrapului de la teatru”, campanie ce va lua proporții.

Deschiderea stagiunii 1905—1906 a marcat primul mare succes pregătit de Davila-Gusty: spectacolul cu *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, apreciat, atît în ceea ce privește interpretarea cît și montarea (decorurile și costumele au fost lucrate în atelierul teatrului după stampe sosite din Anglia) ca o realizare ce atinge perfecțiunea; actorii au jucat degajați, pentru că nu s-au bizuit pe suflour, și nici un rol, cît de mic, nu a fost sacrificat.

Printre altele, spectacolul cu *Stingerea* de autorul german Franz Beyerlain (piesa combate ideea cum că respectul față de superior trebuie să fie mai presus de orice sentiment, că disciplina se impune a fi respectată,



chiar dacă „superiorul”, printr-un act imoral, nu mai e demn de respect). Pregălit de dualitatea Gusty-Davila (fără mare grabă, întrucît piesele ce țineau afișul continuau să atragă un număr însemnat de spectatori) spectacolului a prilejuit succes unor tineri actori — Tony Bulandra, în rolul locotenentului seducător, Marioara Voiculescu, victimă a ofițerului aristocrat.

Din reluarea pieselor lui Caragiale, atît în ceea ce privea stilul de interpretare cît și cadrul scenic, Alexandru Davila și-a făcut un punct de onoare ; a încredințat cu această misiune pe Paul Gusty, ce se bucura de întreaga încredere a autorului (acesta, deși în unele momente de supărare, își socotea piesele ca niște păcate ale tinereții, în realitate s-a interesat întotdeauna de felul cum sînt reprezentate).

S-au început repetițiile ca pentru a piesă nouă (deși mai mulți dintre interpreți își reluau rolurile) ; prin corespondență, Caragiale „urmărea” de la Berlin repetițiile (el ceruse ca rolul Zoei să fie încredințat Mariei Ciucurescu, una dintre interpretele sale favorite) ; Gusty a pus friu tendinței de caricaturizare a unora dintre personajele comediei, care, de fel, nu trebuie interpretată în stil de farsă ; s-au făcut decoruri noi după indicațiile autorului, costumele au fost „tăiate după moda de la 1883”.

Dar, în ciuda unor realizări incontestabile, atmosfera în teatru, și nu numai teatru, era departe de a fi senină ; îndepărtarea lui Nottara din funcția de director de scenă nu putea constitui o „chestiune închisă” acceptată de cei din teatru și chiar de opinia publică rău impresionată ; Nottara, căruia i se refuzase rolul lui Richard al III-lea din piesa lui Shakespeare, pe motiv că teatrul nu are încă mijloacele necesare reprezentării piesei, și-a dat demisia din teatru ; a urmat un penibil schimb de interviuri și „scrisori deschise” între cei doi, o parte dintre actori fiind de partea lui Davila, o alta, mai combativă, în frunte cu Petre Liciu, susținîndu-l pe Nottara ; au intervenit și evenimentele de la 13 martie 1906 (împotriva „franțuzomaniei” clasei așa zis-înalte, care a organizat

un spectacol în limba franceză pe scena națională, și în care s-a văzut implicat, deși fără vreun amestec, și Davila de către dușmanii din ce în ce mai numeroși; valul de ură împotriva lui Davila creștea; autoritatea nu-și mai lua răspunderea, a fost sfătuit „să dispară pentru un timp“.

„Scandalul de la teatru” a ajuns în discuția Adunării Deputaților, Davila fiind obiectul unor critici excesiv de pătimăse, îndeosebi din partea, tineretului liberal — toate acestea într-o atmosferă din ce în ce mai încărcată (pe la sfârșitul lui februarie 1907 veniseră vești despre mișcări țărănești deosebit de violente în câteva sate din nordul Moldovei).

Hotărît să răsplătească meritele, Davila a înțeles să facă un act de dreptate, promovîndu-l pe primul regizor în funcția de director de scenă, dar Paul Gusty a refuzat; „nu doream să iau locul nimănui, era locul lui Nottara”; a preferat ca pe timpul verii să preia direcția de scenă a trupei de operetă ce juca la Parcul Oleteleșeanu, într-o vreme cînd opereta era „regină” și tenorul Leonard „prinț” al ei.

În vîrtejul vieții politice, din ce în ce mai agitată, a jocului partidelor, Spiru Haret a revenit în fruntea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice; de la început relațiile de serviciu dintre ministru și directorul general — firi autoritate — s-au dovedit imposibile; era fatal ca Davila „să piardă“.

S-a pornit ceea ce s-a numit acțiunea pentru răsturnarea lui Davila (la care au participat și unii scriitori nemulțumiți de felul cum Davilla înțelegea să „trateze” dramaturgia originală). În cele din urmă, nu fără oarecari peripeții, Davila a fost desărcinat din funcție, înlocuit cu profesorul universitar Pompiliu Eliade. Noul director i-a dat lui Gusty delegație de subdirector al teatrului, dispunînd, totodată, ca toate repetițiile să se desfășoare sub conducerea lui cu „absolute puteri“.

Lui Nottara i s-a redat titlul de „director de scenă II”, Paul Gusty fiind numit în postul nou creat de prim-director de scenă.

Nu era de așteptat ca cel demis să stea în inactivitate ; Alexandru Davila a creat faimoasa lui „Companie” ; o seamă dintre actori, îndeosebi tineri și înzestrați, l-au urmat ; stagiunea Naționalului era amenințată ; dar, mulțumită prezenței lui Gusty, repertoriul a fost, într-un timp record, revizuit potrivit noilor împrejurări.

Între acestea, nedomoliții dușmani ai lui Davila susțineau că fostul director al Naționalului nu ar fi fost decît un profitor al meritelor ce s-ar fi cuvenit exclusiv directorului de scenă — afirmație pe care domnul Gusty a respins-o ca nedreaptă și foarte supărătoare.

10. Oricît ar părea de curios, dar omul se integra cu dificultate lumii în care pătrunsese, Caragiale și apoi Davila l-au scos nu ușor din „întunericul culiselor”, Pompiliu Eliade a dorit să-l treacă pe afiș chiar cu gîndul „să-l scoată la rampă” ; nu a izbutit ; în decursul anilor va fi solicitat de două ori, în zadar, să primească postul, invidiat, de director general al teatrelor ; omul se complăcea, parcă, în lipsa lui de popularitate.

Nu se purta după „moda artiștilor” ; nici lavalieră, nici pălărie cu boruri late, nici imense și colorate fularuri menite să „apere vocea”, în schimb o mustață stufoasă (am văzut și o fotografie cu barbișon), o ținută vestimentară sobră și pe deasupra baston. Cînd l-am cunoscut (de o statură mijlocie, bine legat) putea fi luat drept un general în retragere, poate un moșier venit cu treburi la oraș.

Ar fi greșit să se creadă că era distant sau un „retras” ; nu-i lipsea însă o oarecare tendință de ierarhie, de „separare a puterilor”. (Davila mi-a povestit că, atunci cînd a venit la direcția teatrelor, Gusty l-a sfătuit să nu mai frecventeze cum avea obiceiul anumite locuri unde veneau cei din teatru.) E-adevărat că el prefera, în vederea zilnicei partide de biliard, cafenelele de prin Lipscani sau Șelari, unde partenerii săi habar nu aveau cu cine jucau (poate, gîndeau ei, un misit sau vreun angrosist din Hanul cu tei).

Prietenia sa cu C. Dodrogeanu-Gherea e revelatoare în unele privințe — prietenie intimă de vreme ce se consultau în vederea unei vilegiaturi comune, aceasta în

anul 1908 (v. Ion Ardeleanu, *Dimensiuni și perspective*, ed. Eminescu, 1982, pp. 80, 81).

Despre felul cum se desfășurau repetițiile conduse de el se spunea ca sînt „academice” ; se diseca fiecare personaj, cel ce „punea în scenă” dovedind un pătrunzător simț de analiză în adîncurile sufletului omenesc, un remarcabil simț al nuanțelor, un excepțional dar al expunerii ideilor, o varietate a cunoștințelor — totul fără pedanterie, cu rare, numai atunci cînd se impuneau, accente de autoritate.

Preocupat ceva mai puțin de cadru, de „montare”, lucra mai mult cu materialul viu care deseori se cerea format ; începea cu jocul fiecărui actor în parte, sfîrșea cu al tuturor laolaltă — atent îndeosebi la tîlmăcirea literaro-filozofică a operei, mai puțin la „atmosfera fizică”, — un meșteșug din care a făcut artă și profesorat ; nu s-a ferit, dimpotrivă, de înnoiri, dovedind, totodată, lucru important, capacitatea de a intui în operele trecutului sensul lor contemporan.

Nu se arăta grăbit, chiar cînd graba pentru schimbarea afișului (care-și epuizase succesul) era mare : „Cînd e premiera, maestre ? — „Nu pot ști precis ; cînd va fi gata !”

I-am fost ucenic în ultima parte a vieții ; în ce împrejurări, nu știu cu precizie ; mă gîndesc că fiecare, la o anumită vîrstă, simte nevoia unui aghiotant, mai ales puțin-sociabilul, care poate „scăpa de mulțime” cu ajutorul însoțitorului. La un moment dat intenționa (așa mi-a spus) să mă formeze ca regizor ; și-a schimbat probabil părerea cînd și-a dat seama de interesul pe care-l purtam trecutului teatrului românesc. Și a început să-mi povestească așa, fără metodă, nedidactic, fără o anumită succesiune cronologică, fapte și întîmplări de mai de mult, de pe la începuturi pînă mai încoace ; mi-a reînviat oameni și împrejurări, fără patimă, completînd astfel documentul, care, oricît de autentic și prețios, e lipsit uneori de viață, de mișcare. Cite știu, de la domnul Gusty știu.

11. Iubea orașul în care s-a născut ; era „urbanist”, cunoștea „povestea” atîtor case și oameni, pe care o depăna noaptea tîrziu, colindînd străzile tulburate doar de fluieratul ascuțit al gardistului.

Se despărțea mai greu de unele case sau clădiri, dar urbanistul își dădea repede seama că „trecuse vremea lor”, că împiedicau circulația, că lumea merge înainte, cu poticniri dar merge.

Într-o noapte, pe Calea Victoriei, cam unde este astăzi sala mică a Palatului, ne-am pomenit în fața unui morman de moloz și cărămizi. S-a oprit : „Dumneata știi ce-a fost aici ?” Și a început să povestească, cu un glas puțin tremurat : „Aici, domnule, a fost cafeneaua Kübler, după numele patronului, un elvețian ce-și făcuse ucenicia în localurile franceze, Kübler ăsta a riscat, căci în vremea aceea, pe la 1880 sau așa ceva, rari erau plimbăreții ce se aventurau după Teatrul Național ; a comandat de la Viena mobilier stil «secesion», în galben și verde deschis cu felurite ornamentații și mese de marmoră, a adus un biliard ; consumațiile erau de calitate, dar tocmai neobligația de a consuma a atras pe intelectuali — cuvînt cu înțeles foarte larg la noi — care s-au grupat după cenecluri și biserițe ; a putut să reziste ani, căci se consuma zilnic pînă la o mie de cafele a treizeci de bani.

Pe vremea aceea — și lucrul a ținut cam pînă la război — ziariștii și scriitorii compuneau la cafenea. Și astfel multe bucăți care fac parte din antologia noastră literară — nu mai vorbim de fulminantele articole — au fost scrise pe marmora galbenă a Kübler-ului.

Scriitorii, ziariștii, pictorii, sculptorii, toată boema românească mai găseau la Kübler ziare și reviste române și străine.

Mă opresc doar la cîțiva din cei ce nu mai sînt de mult, foști stîlpi ai Kübler-ului.

Faimosul Brațu, fost diplomat, aghiotantul lui Delavranța — erau și neamuri — frecventa cafeneaua, în care discutîndu-se «coran populo», își putea arăta erudiția, care ce-i drept nu-i lipsea.

Pe o canapea a Kübler-ului i s-a făcut rău lui Ștefan Petică, și adus acasă, — luni întregi se hrănise doar cu

cite un capuținer pe zi — a murit. Și astfel s-a aflat că dormitorul îi era sub o scară.

Celebrul pe vremuri desenator N. Petrescu-Găină, mare biliargiu, când pierdea — și faptul era obișnuit — începea să-și vîndă din îmbrăcăminte. Într-o zi, Bogdan-Pitești i-a cumpărat pantalonii de pe el, spre disperarea lui Kübler, care a sărit: «Tomule Gaina faci la mine de ras!» și l-a chemat de i-a dat o pereche de pantaloni de-ai lui, care nu puteau să-i vină bine, Kübler fiind cu totul de alte dimensiuni decît Găină.

Venea, între alții, Kinderlein Wachtel, fostul ministru al Germaniei, însoțit de un imens dog, să bea bere. Cînd se întîmpla vreo altercație între consumatori, Kübler încerca să-i potolească: «Tomnilor este aci tomn ministru al Germaniei», — iar diplomatul îi șoptea în nemțește: «Lasă oamenii să se bată, asta-mi face plăcere».

Cum spuneam, Kübler-ul era împărțit după «curente». La masa lui Macedonski stăteau Mircea Demitriade, Arghezi, Cincinat Pavelescu, Cantili, Donar Munteanu și alții. «Falangiștii» domnului Mihail Dragomirescu numărau pe Liviu Rebreanu, Mihai Sorbul, Ion Dragoslav, Corneliu Moldovanu. Agitata masă a transilvănenilor, cuprindea, între alții, pe D. Anghel, Ilarie Chendi, St. O. Iosif.

Prin 1916, Cristian Racovski vizita cafeneaua, legînd discuții cu cei de la *Viața socială*.

La masa advocaților se adunau tineri, veniți de la Paris unde studiaseră: Gheorghe Tătărăscu, Antoniaade, iar, ceva mai în fund, medita tinăru N. Titulescu. Caragiale trona la masa actorilor: Vasile Leonescu, Ion Brezeanu, Vasile Toneanu, Zaharia Bârsan.

Într-o zi, la masa zisă a intelectualilor, a luat țoc Coșbuc. Un chelner s-a apropiat de el și i-a spus, așa ca să nu se simtă jignit: „Nu vă supărați, dar aici e masa intelectualilor...” Coșbuc n-a spus nimic și a trecut la altă masă.

Cam tot în vremea aceea, prin 37, s-a dărîmat și Gambrinus, la începutul fostei străzi Cîmpineanu.

M-a dus la fața locului să privim de peste drum ultimele momente ale gloriosului local de altădată : „Vezi dumneata, intrarea nu era prin colț, ca în ultimul timp, ci prin mijloc, în locul unei ferestre, care mai poate fi văzută azi-mîine.

Îmi amintesc de cîțiva nelipsiți vizitatori ai berăriei ținută la început de un Petre Gheorghevici, sîrb de felul lui.

În colțul din fund de lîngă comptuar jucau zilnic partide de domino Ion Gorun (Alexandru Hodoș) și Ghiță Ranetti, care în revista *Zeflemeaua* adoptase chiar pseudonimul «Delagambrius».

Gorun, ca toți infirmii de ureche, era taciturn : în schimb, Ranetti își însoțea manipularea bucățelelor de os cu fel de fel de observații, la care Hodoș nu reacționa. Jucau pe o tratație. De cele mai multe ori, Ranetti cîștiga și-l invita pe Gorun să... comande. Acesta, după ce tăcuse cît a ținut partida, observa cu voce scăzută : «Lasă, lasă Ghiță c-am văzut eu c-ai măsluit, dar n-am vrut eu să-ți spun». La altă masă stătea Vasile Hasnaș cu nelipsitu-i cățel pudel dresat și împodobit cu fel de fel de panglicuțe. De Bubi al lui Hasnaș se despărțea foarte greu. Cîte un tinerel admirator al talentului lui Vasile Hasnaș, excelent «june comic briliant», venea la masa lui și-l ruga să cînte o melodie pe atunci la modă, din *Fatinitza* lui Soupée, tradusă de Bengescu-Dabija.

Venea Petrică Liciu, de multe ori exuberant, dar și de multe ori amărît, plictisit. Cînd era abătut și dus pe gînduri, comanda întotdeauna un absint și camarazii cum vedeau în pahar băutura verde observau : «Iarăși s-a bătut Liciu cu iubita lui!» Vecin cu Liciu era actorul Jianu, care pentru nimic în lume n-ar fi bătut bere fără să bage în pahar un încălzitor.

Mai venea Vasile Leonescu, actor și autor dramatic, care nu prea se avea bine cu Nottara. De aceea în «momentele» lui, cum vedea un actor mai tinerel de la Teatrul Național, îl lua în primire : «I-ascultă, amice, aveți p-acolo, pe la teatru pe unu, meșterul Costică»... Uneori, Leonescu, lansa o invitație colectivă : «Cine are răbdare și-l interesează, să vie la mine acasă să asculte

o piesă !» Și se duceau unii, fie în strada Regală, unde locuia Leonescu în vremea cînd nu era însurat — o cameră mobilată, plină cu amintiri, fotografii, coroane de lauri cu panglici tricolor — sau în apartamentul lui N. Rădulescu-Niger din fosta casă Olbrich, pe strada Sfîntu Ionică, unde a fost restaurantul Enescu.

Mai venea la Gambrinus Vasile Toneanu, care debutase, cu strălucit succes, în Jupan din *Voievodul țigănilor*, dublîndu-l pe Ștefan Iulian, bolnav. Un tip al locului era și Ștefan Vellescu, profesor la Conservator, fost ajutor de primar, actor, ofițer al stării civile și directorul unui pension liceal.

Dar ceea ce dădea prestigiul Gambrinusului era o masă izolată ascunsă oarecum printr-un paravan, la care ședeau absorbiți în nesfîrșite discuții Caragiale, maiorul, mai tîrziu generalul, Lambru, Delavrancea; era o masă specială la care „străinii” nu prea erau primiți.

După moartea antreprenorului Gheorghevici, localul a fost preluat de Caragiale, ce mai fusese berar înainte, cînd ținea berăria Benebibendi pe strada Sfîntu Nicolae-Șelari, mai tîrziu plăcintăria Zappa.

Caragiale n-a avut însă noroc ca negustor, mai ales că, în 1906, berea Oppler a prins miros de ceapă. După ce s-a închis berăria, Caragiale n-a fost prea multă vreme mofluz, căci i-a venit o moștenire, una din multele pe care s-a priceput să le cheltuiască.”

12. Într-o zi, cînd stagiunea era pe sfîrșite, m-a poftit să facem o vizită la Bellu să vedem cum se mai află mormintele artiștilor (ne-a însoțit nenea Nae Săvulescu, actor, excelent în Caragiale (Zaharia Trahanache, Nae Ipingescu) și publicist. Sprinten, deși trecuse de șaptezeci, domnul Gusty dibuia lespedeza roasă de vreme de pe mormîntul vreunui actor altădată de faimă, dar pe care nimeni nu-l mai pomenește, morminte uitate cu candelile de mult stinse.

Ne-a ieșit întru întîmpinare intendentul, în persoana domnului Niculescu-Chic, fost actor, autor al unor șansonete mult gustate pe vremuri, fost director al revistei umoristice *Scărmănătorul*, gata să ne fie de folos.



— Haideti la Mihail Pascaly ! — ne invită domnul Gusty.

Pe alea din extrema dreaptă, chiar la margine, nu departe de intrarea principală, un loc acoperit cu iarbă crescută în dezordine. Nici o piatră, nici un semn ; într-un colț doar o coroană împletită din sîrmă, rătăcită desigur de la alt mormînt.

„— Unde-i crucea ? — întreabă vădit surprins domnul Gusty.

— Care cruce ? se miră domnul Chic.

— Crucea de pe mormînt ! Am fost, frate, acum un an pe aici și era crucea ! Unde a dispărut ?

— Aoleo ! Așa e ! — își amintește domnul Chic. A fost o cucoană acum un an pe aci. Cum îi zicea ? Spunea că e din Roman, a luat crucea nu știu ce să facă cu ea !

— Păi cum putea s-o ia așa ?

— Păi avea hîrtie în regulă, act de moștenire. Mi se pare că voia să vîndă și locul !

— Cum să-l vîndă ?

— Iac-așa. Dacă e moștenitoare ! Intervenți dumneavoastră. Cînd a murit ?

— La 82 — spune domnul Gusty.

— Haha ! Mi se pare că nici nu mai e aici Pascaly. N-avea loc de veci.”

Tare supărat, domnul Gusty ne cheamă „la Millo” (pe piatra funerară scrie Millu) și sînt săpate două date — 1814 și 1896.

— Anii sînt corecți, spune domnul Gusty, dar cei de la Primărie se încapăținează să lase pe tăblița ce indică strada, 1894, fals.

— Să mergem la Iulian — ne îndeamnă, gata să ne dea lămuriri : „Să știți că Ștefan Iulian a fost unul dintre cei mai simpatizați actori de către marele public și s-ar putea spune că, într-o vreme, lumea venea la teatru pentru Iulian ; și-a început cariera ca sufleur în 1869, în trupa Millo-Pascaly și a început să joace la 71. Talent maleabil, a jucat cu mare succes comedie — Caragiale îl aprecia într-un mod deosebit — operă, opereta ; i s-a dus vestea pînă la Budapesta pentru felul

cum l-a jucat pe Jupan din *Voievodul țiganilor*. Ultima lui apariție pe scenă a fost o adevărată tragedie. Bolnav, prăpădit și în mare nevoie de bani, s-a hotărît să joace un rol neînsemnat în comedia 423. Numele său pe afiș a atras foarte multă lume, desfundînd cu adevărat mahalalele.

Iulian a apărut pe scenă și Hübsch, care conducea orchestra, i-a dat primul acord. Dar marele actor de altădată nu putu articula decît două vorbe, vocea i se stinse și începu să plîngă în hohote. Colegii l-au scos pe brațe. Publicul a început să plîngă, în scurt timp a încetat din viață."

Se spunea într-o vreme, observă domnul Gusty, că niciodată cuvintele „te iubesc” n-au fost rostite pe o scenă de-a noastră cu puterea de persuasiune a lui Grigore Manolescu. Actor cu o gamă nesfîrșită a jucat puzderii de roluri, izbutind să facă din ele adevărate creații. A murit la Paris, în urma unei operații, în vîrstă de 38 de ani neîmpliniți. O coincidență fatală a făcut ca, într-o vreme, aproape toți marii noștri actori să moară cam la această vîrstă.

Manolescu este îngropat în cavoul familiei, cavou ce necesita reparații urgente.

Mormîntul lui Petre Liciu, purtînd un bust, operă a sculptorului Spaethe, a fost ridicat de către „Casa de cetire Petre Liciu” și „Liga pentru unitatea culturală a românilor”. Era acoperit de bălării.

Venit la Iași, ca director al unei trupe franceze, Alexandre Gattineau a rămas în țară, fiind angajat în anul 1860 ca regizor al Teatrului cel Mare; a fost primul regizor în teatrul românesc. Crucea, aplecată de ani, amenința să se prăbușească.

Pe fosta Vale a plîngerii, bălăriile au năpădit mormîntul lui Constantin Radovici, care a ilustrat nu numai scena română, dar și pe cea germană, obținînd mari succese la Viena.

Ruinat era și mormîntul lui Vasile Hasnaș și al soției sale Amalia Wellner, aceea fără de care Vasile Alecsandri nici nu concepea să i se joace vreo piesă.

Așadar, istoria teatrului se poate învăța și prin cimitire.

Coincidența a făcut ca la plecare să ne întâlnim cu profesorul Dimitrie Gusti, sociologul, în acea perioadă ministru al Instrucțiunii; venise cu prilejul unei comemorări a lui Vasile Pârvan; i-a promis domnului Gusty că se va ocupa de soarta mormintelor artiștilor și scriitorilor — dar guvernul respectiv mai avea puține zile.

13. Și totuși, într-o zi, domnul Gusty s-a văzut obligat să apară pentru prima oară la rampă, să iasă dintre paravanele de pînză ale decorurilor, unde, împăcat cu soarta, ascultase ani în șir aclamațiile și ovațiile ce, în parte, i se datorau.

Împlinise șaiszeci de ani de activitate neîntreruptă pe scena Teatrului Național și evenimentul se cuvenea sărbătorit pentru unicitatea lui. La început nici nu a vrut să audă, dar i s-a explicat că evenimentul îl depășea, că era vorba de teatrul românesc, că inițiativa aparține directorului (Paul Prodan) și membrilor din Comitet (Liviu Rebreanu, Ion Petrovici, Camil Petrescu, George Murnu, Simion Mîndrescu), colegilor săi, actorii Grigore Mărculescu, A. Pop-Marțian, V. Valentineanu.

L-am înțeles pe domnul Gusty: vreme îndelungată „a pus în scenă”, „a făcut spectacole”, fără ca afișul să menționeze contribuția unui „nevăzut” la desăvîrșirea scenică a piesei. Spectatorul pleca de la teatru ducînd cu sine cel mult obsesia unei drame ce l-ă impresionat, imaginea vreunui interpret, ori peisajul decorativ ce-i atrăsese luarea-aminte. Nici nu bănuia acest spectator că dincolo de zidurile de carton și pînză, dincolo de forfota camenilor din scenă și de cuvîntul rostit, exista cineva care cel dintîi a avut viziunea desfășurării întregului, care din filele neînsuflețite ale manuscrisului piesei a realizat spectacolul, — a ales actorii potriviți rolurilor, a clădit lumea de umbre și lumini, de spații și de legături cu prelungirile piesei dincolo de culise, a dat tonul replicii, ritmul, a creat atmosfera, a domolit clanurile unora și le-a stimulat pe ale altora, a

făcut, cu un cuvînt, spectacolul care e cite ceva din toate acestea și e toate acestea la un loc.

Și acum, așa, deodată, să se „expună”; nu a avut încotro! A pregătit un spectacol cu *Un dușman al poporului*, piesa lui Ibsen, în care a distribuit pe Romald Bulfinsky, Cristian Duțulescu, Marioara Zimniceanu, Ana Luca; după actul întii a fost „sărbătorirea”; domnul Gusty s-a aflat în mijlocul unui grup mare alcătuit din actori ai tuturor teatrelor; nu mai era singur în specialitatea sa ca acum șaiszeci de ani; mai erau directorii de scenă Ion Șahighian (elevul și urmașul său), Vasile Enescu, Soare Z. Soare, Victor Bumbesti, Sică Alexandrescu, Victor Ion Popa, Ion Sava, regizorul tehnic Ionel Iliescu; s-au ținut discursuri frumoase, meritate, din care rețin însă constatarea lui Emil D. Fagure, președinte al Asociației Criticilor Dramatici și Muzicali: „A fost un miracol faptul că fără nici o antecedentă a apărut Gusty în regia noastră”.

Scăpat parcă de o mare belea, s-a văzut acasă, unde-l aștepta soția, buna doamnă Alexandrina Gusty, actriță de talent, căreia îi „interzisese” însă să participe la sărbătorire.

A doua zi s-a dus la repetiții să înceapă pregătirea spectacolului cu piesa *Oameni pe un sloi de gheață* de autorul ceh Vilem Werner, ce se reprezenta în cadrul programului de colaborare în domeniul teatrului între țările din Mica Înțelegere; suferind, a început să repete *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri, cu care urma să se deschidă stagiunea 1937—1938 a Naționalului; un spectacol „greu” a fost cel cu drama în versuri *Clopotul scufundat* de Gerhard Hauptmann, tradusă de Adrian Maniu, în care protagoniștii au fost A. Pop-Marțian, G. Ciprian, Lilly Carandino, N. Brancomir, Niky Atanasiu, Cleo Pan-Cernățeanu.

14. La începutul lui 1939, careva a descoperit că la 4 martie domnul Gusty împlinea 80 de ani, opinînd că s-ar cuveni să fie sărbătorit. Dar de data aceasta s-a arătat „tare” și a refuzat: „nu e vreme de așa ceva!”

Și chiar că nu era : lumea trăia între un fel de pace și război, evenimente grave păreau inevitabile, Hitler trimetea ultimatumuri în dreapta și în stînga, în timp ce marile puteri își mențineau politica șovăielnică ; pentru un timp teatrele s-au golit.

S-a scuzat și față de Cămil Petrescu, noul director al Teatrului Național.

Și totuși a avut loc un „banchet”, dar cu un singur invitat (fiind de-al casei, nu contam) ; invitatul a fost nenea Ion Stănescu, fost șef electrician la Teatrul Național, cunoștință de demult, de foarte de demult ; și-au povestit tot de demult, încercînd și reușind să reconstituie distribuții complete ale unor piese reprezentative cu mulți ani în urmă.

La plecare mi-a întins o hîrtie : „Ține-o tu asta, dar las-o acum...”

Pe stradă, în dreptul unei vitrine luminate, am desfăcut hîrtia din care m-au izbit niște cifre tremurate ; scria acolo că a pus în scenă la Teatrul Național 550 de piese, dintre care 98 românești, — iar la teatrele de vară 60 de spectacole ; a localizat 34 de piese, dintre care 18 s-au jucat la Național ; a tradus 65 de drame și comedii din limbile franceză și germană ; a tradus și adaptat 44 de librete de operetă.

Acesta a fost „bilanțul” — acestea au fost „memoariile”, pe care dacă le-ar fi scris ar fi fost extraordinare (știa să scrie și avea ce scrie).

Directorul Camil Petrescu ținea să reia piesele lui Caragiale, ținîndu-se seama de „tradiția Caragiale”, una, afirma el, dintre „marile fapte ale culturii românești” ; Gusty l-a asistat pe regizorul Vasile Enescu la montarea *Scrisorii pierdute* cu o distribuție „tînăără”, — dar, de la o vreme, din ce în ce mai des, repetițiile erau înterupte de exerciții de alarmă aeriană.

Intr-o seară din vara anului 1940 — memorabilă vară — l-am însoțit la „Marconi” pe Calea Griviței, unde Sică Alexandrescu îi juca localizarea *Cinematograful* ; la sfîrșitul spectacolului a venit pe scenă, i-a îmbrățișat pe Sică și pe Maximilian „bătrînul”, și a

mulțumit interpreților (printre care Ion Morțun, Aurel Munteanu).

Ca de obicei, am plecat pe jos ; zumzetul Căii Griviței se mai potolise ; s-a oprit în dreptul vitrinei unui atelier de lenjerie ; zîmbind, mi-a spus, ca un fel de taină : „Tu știi ceva ? eu tot așteptînd să mor, nu mi-am mai făcut niște cămăși” ; și mi-a arătat marginile manșetelor rărîte.

După rebeliunea legionară a ravenit la direcția generală a teatrelor Liviu Rebreanu cu gîndul să „repună teatrul în locul lui de merit”. În cadrul spectacolelor pentru tineret s-a reprezentat, în regia și traducerea lui Paul Gusty, *Robinson nu trebuie să moară* de Friedrich Förster — povestea lui Daniel de Föe, autorul lui *Robinson Crusoe*, pe care un grup de tineri, dornici de aventuri, vor să-l scoată din mizeria în care l-a aruncat fiul său Tom. A fost un spectacol ce s-a bucurat de mare succes, fiind aplaudați Toma Dimitriu, Costache Antoniu, Nicu Pereanu, Maria Voluntaru, Florin Scărlătescu, Nicolae Motoc, I. Horațiu, Marcel Gingulescu.

A condus repetițiile la noua versiune a localizării sale *Gînerile domnului prefect*.

Pe urmă au venit nenorocirile — cutremurul, războiul ; alarmele aeriene urmate de bombardamente deveniseră din ce în ce mai dese.

Domnul Gusty, suferind, nu părăsește casa ; lucrează : traduce, întocmește distribuții, schițează decoruri ; vrea să știe ce mai e pe la teatru : e adevărat că e vorba să fie evacuat teatrul ? ; apoi începe să povestească, să tot povestească ; e vizitat de un grup de actori de la Teatrul Muncă și Lumină în frunte cu directorul Victor Ion Popa (printre ei Irina Răchiteanu, Geo Barton, Giugaru, Iulian Necșulescu) ; repetau prelucrarea sa *Cum pîna inimii* și doreau să-i solicite unele amănunte de regie ; a fost ultima oară cînd a condus o repetiție.

În ziua de 4 aprilie am cobrît împreună în subsolul imobilului din strada Matei Millo în așteptarea încetării alarmei ; dar nu a fost o alarmă ca cele cu care ne

obișnuisem ; o bombă a nimerit, s-ar fi spus, deasupra noastră ; ne-a despărțit un fel de cortină infernală de praf, moloz, cărămizi ; nu ne-am mai văzut ; l-am căutat a doua zi ; nu l-am mai găsit ; un vecin m-a informat că a plecat în dispersare la Făgăraș, la ginerele său, sociologul Traian Herseni.

Am întrebat în dreapta și în stînga, am scris la Făgăraș să aflu ceva despre domnul Gusty ; nu am aflat decît în toamnă că a încetat din viață, în ziua de 16 octombrie 1944 ; a cerut să fie incinerat la București (avea oroare de „mormintele părăsite”).

Nu l-am uitat ; cum să-l uit ?

15. Sînt unele lucruri pe care nu strică să le repetăm : tradiționalistă, am spune prin definiție, scena Teatrului Național este poate unica în lume care, împotriva esenței sale, a oferit de-a lungul anilor o largă ospitalitate tuturor curentelor, tuturor inovațiilor.

Națională, prima noastră scenă a primit, alături de piesa românească, modernă și clasică, nu numai capodoperele dramaturgiei universale, dar și drama modernă și modernistă, chiar și încercările contestate aiurea, care însă, prin discuțiile și polemicile stîrnite, lăsau să se întrevadă existența unor oarecare valori.

Conservatoare, scena Naționalului nu a disprețuit însă principiile noi ale artei regizorale și ale artei actorului, care nu puteau dăuna spiritului, înțelegerii bunului gust al spectatorului, dar, cînd au apărut extravaganțele, reacțiunea a fost firească.

În frunte s-a aflat Paul Gusty, păstrător al tradiției românești, realizator al unor spectacole de artă care afirmau superioritatea unor valori naționale ; și atunci, cînd arta nouă a dovedit necesitatea valorificării jocului cu ajutorul cadrului scenic, el a izbutit armonia perfectă a textului cu realizarea plastică ; nu a urmărit nicicînd acel absurd „triumf al regizorului”, care pentru ieftine efecte sacrifică textul autorului torturînd inutil pe actor.

Marele regizor Paul Gusty era convins că „numai toți la un loc putem urmări perfecțiunea”.

„TEATRUL SĂ VIBREZE ODATA CU NAȚIA“

1. O zi din primăvara lui 1928. Coridorul lung al Facultății de Litere din noul local al Universității. Un suier prelung ca de goarnă anunță sfârșitul cursurilor ; o mare de berete și șepci (se introdusesse pentru studenți berete de culori felurite care veneau bine mai ales fetelor), s-a revărsat din săli și amfiteatre.

Ușa „Institutului de literatură“ s-a deschis brusc și în prag a apărut figura bonomă a profesorului Mihail Dragomirescu, care, urmat de liota studentească, într-o mare îmbulzeală, s-a îndreptat spre cancelarie ; sîciit oarecum, dar totuși mîndru, profesorul își face drum.

Decongestionat, coridorul reintră într-o liniște relativă. Se auzea doar vocea profesorului Iorga, ce-și continua cursul în amfiteatrul „Odobescu“, impasibil se părea la sunetul goarnei ce anunțase sfârșitul orei reglementare.

Am luat loc în cancelaria vecină amfiteatrului. Un ropot de aplauze a anunțat sfârșitul expunerii. Vesel, cu aerul unui om mulțumit că și-a îndeplinit datoria, Profesorul a intrat în cancelarie ; a rămas surprins cînd a văzut că era așteptat de atîta lume :

— Ce de lume, ce de lume, cu ce vă pot servi !

Reușesc să rămîn ultimul.

— Domnule profesor, vă rog să-mi spuneți cîteva cuvinte despre piesa ce se va reprezenta în curînd pe scena Teatrului Național.

— Atîta pot să-ți spun : că se numește *Cleopatra* și că am scris-o acum vreo trei ani ; crezi dumneata că mă mai ocup eu de piesele mele după ce le-am scris ?

Îmi dau seama că Profesorul glumește și stăruie :  
— Care este punctul dumneavoastră de vedere în înfățișarea personajului Cleopatrei, ținînd seama că, nu de mult, s-a reprezentat la noi piesa *Cezar și Cleopatra* de Shaw. Și, în legătură cu acest personaj, spuneți-mi, vă rog, ceva în legătură cu influența femeii în antichitate.



— Prefer să-ți vorbesc ceva despre influența femeii în zilele noastre.

Și schimbînd tonul :

— Cleopatra, cred că nu ar trebui arătată doar ca o desfrînată ; chiar desfrîul ei avea pe vremea aceea un substrat mistic-religios.

Am înțeles un lucru ce mi-a fost de învățătură : Profesorului nu-i plăcea să vorbească despre piesele sale decît atunci cînd dorea.

Totuși, tînărul ziarist nu înțelegea să se dea atît de ușor bătut :

— Ați mai scris în ultimul timp vreo piesă ? Ați putea să ne spuneți titlurile celor mai recente lucrări dramatice ?

— Am terminat două piese : *Fratele păgîn* și *Frumoasa fără trup*.

— Tot cu caracter istoric ?

— Ei, acum și dumneata ! De cînd mă știu am fost catalogat ba istoric, ba om politic, ba profesor. Ei bine, piesele acestea nu sînt istorice !

— De ce ați demisionat din Comitetul de lectură al Naționalului ?

— În starea actuală de organizare a acestui Comitet, eu nu puteam face mare lucru pe acolo.

— De ce ați primit atunci să reprezentați Academia în acel Comitet ?

— Credeam că rolul meu nu se va reduce la un simplu vot (trebuie avut în vedere că, potrivit legii, membri Comitetului de lectură nu-și puteau reprezenta pie-sele în perioada cînd își exercitau mandatul — n.n.).

— Vă supără criticele defavorabile ce s-ar face lucrărilor dumneavoastră de teatru ?

— M-am deprins.

— Sînteți mulțumit de interpretarea *Cleopatrei* ?

— Mă abțin de a da orice fel de indicații pînă la repetiția generală. Întotdeauna las actorul să-și construiască rolul așa cum l-a înțeles ; Sorana Țopa e de necontestat o mare tragediană, iar Soare un mare regizor.

— Se vorbește de venirea dumneavoastră la guvern ; dacă nu sînt indiscret pe cine veți numi director la Național ?

— Nu aş schimba decît Consiliul de Miniștri și încă, dacă vor dori unii membri din actualul cabinet, aş putea lucra foarte bine și cu ei.

O ultimă întrebare : intenționați să mai scrieți vreo piesă ?

— Voi scrie piese toată viața, numai așa ca să fac în necaz unora.

Convorbirea s-a desfășurat de la Universitate pînă la locuința Profesorului din Șoseaua Bonaparte (astăzi „Ilie Pintilie”).

Zărindu-l pe Profesor, trecătorii un moment surprinși se dau respectuoși la o parte să-i facă loc, numeroși sînt cei care-l salută, deși nu-l cunosc personal ; Profesorul le răspunde cu salutul său caracteristic, apucînd borul de la spate al pălăriei largi.

2. Într-un birou în care cît cuprinzi cu ochii nu vezi decît cărți, Profesorul lucrează. Scrisul său mărunț, nu ușor de descifrat, acoperă neconținut pagini imaculate ; scrie atît de repede, încît aproape că nu ridică penița de pe hîrtie ; se uită la ceas : „în cinci minute ple-căm”.

E zi de „repetiție generală”, în preajma premierei ; la intrarea principală, pe o treaptă de la intrarea frumosului teatru ce nu mai există, așteaptă, agitînd ușor o cheie, nea Ghiță Niculescu-Baterie ; Profesorul îi strînge mîna.

E întîmpinat, bineînțeles, de directorul teatrului și de unul sau doi invitați, de obicei Ion Marin Sadoveanu și generalul, totodată scriitor, N. M. Condiescu ; într-o parte a stărilor iau loc Profesorul și invitații, în cealaltă parte, dar în același rînd, directorul, regizorul spectacolului (de cele mai multe ori Soare Z. Soare) și pictorul decorator Traian Cornescu ; se bate gongul ; momentul poate fi socotit solemn.

Este de știut că „repetițiile generale”, adică din preajma premierelor (mai ales cînd era vorba de o pre-

mieră originală) nu se desfășurau, de cele mai multe ori, într-o atmosferă prea senină; un ins agitat se arăta, de obicei, autorul piesei, care se socotea frustrat de felul în care i se realizase opera — și astfel găsea motive de neînțelegere cu pictorul decorator, șeful electrician, șeful croitor, ba se întâmpla să propună și adăogirea, pe loc și în ultimul moment, a unor replici pentru „limpezirea” unor situații ale piesei. Nimic din toate acestea la N. Iorga, care, cu vădită satisfacție, urmărea desfășurarea acțiunii de pe scenă, felul cum prindeau viață dialogurile sale răspindite prin fel de fel de caiete, mărturii a atît de feluritelor sale preocupări; (cînd directorul face observații unui interpret care se cam încurcă în rol, ia apărarea respectivului: „Lasă că pînă mîine învață dumnealui”).

E-adevăral că se arată un aprig dușman al tonului declamatoriu: „Nu declamați, vă rog, în piesele mele! — și astfel, cînd i se părea că vreun interpret folosea un ton „prea emfatic” ruga pe directorul de scenă să intervină pentru a-l dezbăra de asemenea lucru.

În pauza dintre actul întii și al doilea, Ion Marin Sădoveanu îl felicită pe Profesor, observînd că a admirat întotdeauna în piesele sale „noblețea materialului pe care-l folosește”.

Profesorul spune că se gîndește la o piesă în care să prezinte figura exploratorului Hudson, ce ar fi mai interesantă decît aceea a lui Columb; a schițat chiar, pe acte, construcția viitoareii piese, care trebuia să se încheie cu o apoteoză a eroului care își încredințează colaboratorii: „noi vom sfîrși pe această insulă, dar cei ce vor veni după noi se vor împărțasi din jerfa noastră”.

În desfășurarea repetiției, Profesorul, pe măsură ce intră interpretii în scenă, îi aseamănă cu anume personaje din viața publică, ceea ce ar dovedi că piesei nu-i lipsește „actualitatea”.

În următoarea pauză, autorul spune că va fi nevoit ca îndată după spectacolul de premieră să plece la gară pentru a putea fi la timp la Paris, în vederea conferinței pe care o va ține la Sorbona. Soare Z. Soare, mare cunoscător al mersului trenurilor, izbutește să-l convingă să plece a doua zi, demonstrîndu-i că tot va ajunge

la timp; Profesorul se lasă convins, observînd că ținerea conferinței chiar în ziua sosirii poate fi va folosi; „Voi fi în nervi, cum spun, mi se pare, actorii!”

Spre ora prînzului, repetiția generală se termină. Autorul pare mulțumit. La plecare mai observă o dată: „Numai să nu se declame, să se facă asta la alte piese dacă e nevoie...”

3. S-a vorbit despre „premiere iorghiste” și nu fără oarecare temei, mai întii prin faptul că la premierele pieselor Profesorului participau spectatori care nu aveau obiceiul să frecventeze teatrul; desigur că „fenomenul” trebuie pus în strînsă legătură cu „momentul politic”. Chiar și în spatele cortinei lucrurile se desfășurau altfel decît în mod obișnuit, dacă ținem seama că la aceste premiere nu se vedea între culise un ins neli-niștit ce incurca munca celor ce implantau decorul și se tot împiedicau de el — autorul, ce aștepta să fie „judecat”. Dimpotrivă, Profesorul se retrăgea la capătul cu-luarului lojilor de pe dreapta (ce greu îți vine să crezi că gloriosul teatru nu mai există!) și primea „audiențele” celor ce țineau să se știe că erau prezenți:

— Domnule profesor, îi spunea I. G. Duca, mi se pare că aveți emoții...

— Te înșeli dragă, nu am emoții decît atunci cînd îmi sînt copiii sau soția bolnavi.

Privind prin ferestruica lojei, de unde se putea vedea fără să fii văzut, observă: „E ceva lume și mă mir, căci mie mi se contestă, și asta în orice domeniu, orice fel de aptitudini sau talent; ca autor dramatic nici nu mai vorbesc!”

Furtuna de aplauze după actul al doilea, cînd se obișnuiește ca autorul să iasă la rampă pentru a mulțumi, nu convinge pe Profesor să se arate publicului.

— Domnule Profesor, vă rog poftiți și mulțumiți, obișnuia să spună directorul teatrului.

— Dragă, mi se pare vulgar.

Dacă ovațiile nu conținesc, în cele din urmă consimte să înainteze pînă la balustrada lojei, zîmbește, își scutură capul, mîngiindu-și barba, rotindu-și ochii ce scapără.

Scuzîndu-și parcă timiditatea, observă celor aflați în spate : „Ce vreți, cînd sînt luat cu binișorul nu am niciodată curaj”.

Dorește să mulțumească actorilor ; îl conduc pe scenă și strînge mîna nu numai protagoniștilor, dar și celorlalți interpreți, figuranților, fără să uite pe Matache de la cortină.

Se întîmpla ca la revenirea din străinătate, unde fusese oaspetele sărbătorit al unor savanți ai lumii, să mai apuce să vadă o dată piesa, fără să-l vadă publicul (aceasta mulțumită discreției șefului-controlor, domnul Petre Tacu, ce-l conducea, tiptil, după ridicarea cortinei, într-o lojă izolată de rangul III).

Autorul dramatic știa că publicul nu se prea îngheșuia la piesele sale ; de aceea, bănuind că uneori i se trimeteau tantieme ce nu i se cuveneau, pretindea să vadă borderoul respectivului spectacol spre a controla cît îi erau în realitate drepturile de autor.

4. Se poate spune că a devenit scriitor de teatru din necesitate, pentru că i s-a cerut, pentru că trebuia să umple un gol.

A debutat la Iași, în 1917, în refugiu, în vremuri de restriște ; se simțea nevoia unor piese care să întretîină speranța unor vremuri mai bune cînd țara va fi eliberată de dușmanul invadator și-și va realiza năzuința seculară de întregire a hotarelor firești. Profesorul se afla printre cei mai vajnici optimiști, articolele sale din *Neamul românesc*, ce ajungeau pînă în linia întîia a frontului, erau adevăratul antidot împotriva pesimismului ce tindea să cuprindă pe mulți.

Alexandru Mavrodi, directorul celor trei teatre naționale în Iașii refugiului, l-a solicitat mai întîi să adapteze pentru scenă poemul *Mihai Viteazul*, apoi să scrie o piesă despre Ștefan cel Mare ; și astfel, înaintea spectacolului cu piesa *Învierea lui Ștefan cel Mare*, a vorbit Profesorul, trasînd o paralelă între evenimentele în jurul cărora se țese acțiunea piesei și întîmplările prin care trecea țara.

Profesorul își va aminti: „Mavrodi a avut curajul să-mi joace prima piesă, *Învierea lui Ștefan cel Mare*, la Iași; vremuri tulburi; nu pot uita că actorii care repetau mă tot întrebau: «Miine mai repetăm, domnule profesor?» — «De ce să nu repetăm?» — «Păi, vin nemții peste noi» — «Un moment nu m-am îndoit că nemții vor fi învinși»“.

În anul următor, cu prilejul comemorării zilei de 24 ianuarie, a scris poemul dramatic în cinci acte *Mihai Viteazul*, iar când s-a împlinit Centenarul lui Tudor Vladimirescu s-a reprezentat drama în care eroul este înfățișat ca „domnul oropsiților”; *Moartea lui Dante*, poem dramatic într-un act, s-a jucat la comemorarea a 600 de ani de la moartea poetului revoluționar; la Tricentenarul nașterii lui Molière, Teatrul Național a jucat actul *Molière se răzbună*, iar când, în 1923, s-a comemorat Centenarul lui Gheorghe Lazăr, pe scena Teatrului Național din capitala Ardealului s-a putut reprezenta piesa în cinci acte avînd ca titlu numele eroului.

Dar, pe lîngă șirul lung al acestor „piese ocazionale”, care și-au avut misiunea lor, între altele contribuind la ridicarea prestigiului teatrului românesc, istoricul și scriitorul a îmbogățit dramaturgia noastră istorică prin lucrări scuturate de acel retorism atît de supărător prin care se remarcă o bună parte a dramelor zise istorice.

5. Din impresionantul număr de lucrări dramatice (care depășește 40) se pot desprinde cel puțin două piese care ar merita să facă parte din repertoriul permanent al teatrelor naționale (bineînțelese cînd un asemenea repertoriu va lua ființă).

Cea mai valoroasă, mai încheșată lucrare dramatică a marelui învățat este *Doamna lui Ieremia*. Inspirată din luptele Movileștilor pentru domnie, piesa are meritul de a înfățișa evenimentele în cadrul lor social-politic, fiind una din puținele tragedii istorice ce depășesc caracterul evocator romantic.

Un poem dramatic de o frumoasă ținută literară, ne-lipsit de nerv dramatic, este *Un domn pribeag* — drama lui Ștefăniță, fiul surghiunitului domn al Moldovei Petre Șchiopul. Crescut între străini, care se străduiesc

să-l facă să-și uite țara spre a putea pune mîna pe averea rămasă de la tatăl său, Ștefăniță, în ciuda opresiunii la care e supus, își păstrează simțirea românească, pe care nimeni nu i-o poate lua. Bolnav și părăsit moare la Suceava, cu capul pe flamura Moldovei; era tocmai momentul cînd Mihai Viteazul se pregătea să-i redea tronul.

Aș adăuga încă o piesă de o certă valoare dramatică, *Fratele păgîn*, dramă a cărei acțiune se desfășoară pe la 1620 în timpul domniei lui Radu Vodă, fiul lui Mihnea Turcitul, dar cu trimiteri la evenimente contemporane.

Încredințat de virtuțile social-naționale ale teatrului, pe care-l dorea „să vibreze odată cu nația”, învățatul a fost și un ctitor: a înființat, sub egida Ligii Culturale, Teatrul Popular cu sediul într-o clădire ce face colțul fostului bulevard Elisabeta cu strada inginer Saligny, apoi Teatrul Ligii Culturale, la început o sală mică, dar care extinzîndu-se, în decursul anilor a devenit, în alte împrejurări istorice, mai întii Teatrul Municipal, iar astăzi Teatrul Bulandra.

Eram de față în seara inaugurării sălii din bulevardul Schitu Măgureanu.

Cineva l-a întreat: „De unde bani, domnule profesor?” „Ei, mai întind și eu mîna” — a răspuns profesorul — și exagera foarte puțin, — apoi, observînd că pe un perete din foaierea publicului s-a așezat un fel de pictură-portret a observat: „Să-mi scoateți drăcia aia că parcă sînt un mitropolit călare”.

6. Într-o zi din primăvara lui 1934. Aflu pe Profesor într-unul din birouri:

— Vă deranjez, iertați-mă.

— Nu face nimic, de cîtva timp cercetarea corespondenței nu-mi ia mai nimica. Și asta arată o trăsătură de seamă a vremurilor pe care le trăim. Nimeni nu mai are să întrebe ceva, să-ți ceară un sfat. Toată lumea e lămurită. Nu ai impresia că oamenii nu mai simt nevoia să-și comunice gîndurile, impresiile?

— Oare numai la noi să fie așa?

— În străinătate e la fel. Scrisorile au ajuns să semene a telegrame. Trimiți cuiva o carte. Peste cîtva timp primești o scrisoare. În puține cuvinte, de simplă mulțumire.

Figura Profesorului se crispează, vocea e reținută de durere.

— Reumatismul mă persecută. Și, ce e mai neplăcut e că durerea se mută din loc în loc. Și astăzi trebuie să vorbesc după-amiază la Senat. Noroc că durerea e cu intermitențe și, din cînd în cînd, îmi dă pace.

— De ce nu urmați un tratament ?

— La vîrsta mea nu se mai caută omul. Continui istoria literaturii noastre de la 1866, unde am lăsat-o. Nu este o lucrare chiar așa ușoară... Sforțările mele se îndreaptă în a da fiecăruia locul pe care îl merită.

În anul școlar 1955—1956 făceam parte din colectivul catedrei de Istoria Teatrului român de la Institutul de teatru (lector). Atmosfera era departe de a fi simpatică o suportam, avînd impresia că studenții se arătau interesați de cele ce le spuneam.

Pină într-o zi cînd, după seminar, un student, Dan Alexandrescu (astăzi emerit director de scenă), m-a solicitat să indic o bibliografie în legătură cu lecția predată ; am indicat, între altele, *Istoria literaturii române din secolul al 19-lea* a lui N. Iorga ; am observat că asistenta mea a tresărit.

Am intrat în cancelarie, unde nu mi-a fost greu să constat că atmosfera era deosebit de agitată : cu capetele scoase pe fereastra ce da în Schitu Măgureanu (Institutul era instalat în edificiul fostei Ligi Culturale) se șușoteau asistenta și cu șeful catedrei de Istorie a teatrului românesc ; acesta, după ce a primit raportul, s-a repezit în mijlocul cancelariei, unde, între timp, sosisese rectorul (cumsecadele Costache Antoniu) și, arătîndu-mă justițiar cu degetul, a spus tare, să audă toată lumea de crima comisă : „Știam că se va întîmpla așa. L-a pomenit pe Iorga !”

Surprins, cu impresia penibilă că vor să-l omoare încă o dată, am spus : „Iorga va fi pomenit cît va dura nea-



mul românesc ! Plîng pe studenții care au asemenea profesor, și încă șef de catedră”.

Am demisionat, trecînd peste toate legile și regulamentele, nesatisfăcînd (și mi-a fost destul de greu) dorința ministrului de resort, plinul de bun-simț, scriitorul Ion Pas, care, deși îmi spunea că „mă înțelege”, mă îndemna să renunț la demisia care putea să-mi aducă neplăceri. Nu am renunțat.

Nu pot uita grupul de studenți și studente care s-au prezentat la minister pentru a-mi lua apărarea.

Mă întîlnesc cu cîte unii dintre ei (regizori, actori, cercetători), evocăm întîmplarea și constatăm că, între timp, multe s-au schimbat. Profesorul Iorga este în drepăturile sale.

## GALA GALACTION

### „NU MĂ MIR CĂ NU SÎNT PE PLACUL TUTUROR”

În anul acela toamna și-a prelungit peste termenul calendaristic șederea, nefolosind obișnuitele sale „recuzite” — ploii lungi, vînt, frig și celelalte care bagă oamenii în sperieți. Pe „Mihai Cornea”, una din străzile ce se desprind de șoseaua ce-i zicea a Filantropiei, era liniște la ora aceea — patru după-amiază — liniște tulburată de cîte un oltean ce-și oferea marfa nevîndută cu „toptanul” ; pe prispe bătrîne tăcute împleteau ciorapi, pe la porți cîte un soldat „trata amor” cu vreo jupîneasă.

Părintele Gala Galaction părea să fie nu numai cunoscut în cartier, dar și iubit, — altfel nu s-ar explica faptul că mai multe persoane s-au oferit să mă conducă pînă la poarta casei sale. Casă simplă îmbrățișată de viță de vie și iederă, cu o curtică împodobită cu flori și împrejmuată de un gard viu.

Pare-se bucuros de oaspeți, Gala Galaction m-a primit în camera sa, în care doar tablourile de pe pereți

ii schimbă întrucitva atmosfera de chinovie. Pe jos un covor basarabean ; un perete e ocupat de un raft 'doldora de cărți, un pat de fier, picturi ale distinsei artiste Luky Galaction, una din fiicele scriitorului, icoane multe, desene de Tonitza, mobilă strict necesară.

Elena Galaction, fiica mai mică, actriță talentată a Naționalului, ne servește grațios cafele și dulcețuri.

Părintele, a cărui față tânără contrasta cu albul bărbii, era gata pentru... spovedanie.

Desprind din desele convorbiri desfășurate în decursul anilor întrebări și răspunsuri ce-și păstrează — poate — interesul :

„Sînt născut la Schitul Didești (Telcorman) în primăvara anului 1879. Am stat în satul meu natal pînă la 9 ani și am învățat două clase primare. Am trecut apoi în orașul Roșiorii de Vede, de unde mi-este mama, și acolo am învățat încă două clase primare, așa încît în anul 1890, înarmat cu un certificat de patru clase primare, am venit în București și m-am înscris la liceu, la Sfîntu Sava, unde am fost solvent. Tata avea oarecare stare fiind arendașul moșiei Vatra Schitul Didești — o moșie călugărească secularizată.

Am avut o copilărie stranie, între păduri, și lacuri ; Vedeaa venea mare în fiecare primăvară, iar cecele de țigani nomazi treceau în sus și în jos de cîteva ori pe an.

În internat, la Sfîntu Sava, am trăit cîteva ani foarte retras, mai cu seamă în podul și terasa internatului de deasupra Cișmigiului. Pe terasa internatului am încercat primele delictre literare, la vîrsta de 13 ani.

În 1894 am scris primele mele încercări literare și am trimis una la *Vieța* condusă de Vlahuță și Urechia. Citeam foarte mult în vremea aceea scriitori naturaliști, dar am început cu Pierre Lotti și cu Renan. Primele cărți pe care le-am citit și le-am înțeles au fost *Madame de Chrisantème* și *Viața lui Isus* de Renan. A urmat apoi o perioadă lungă de lectură exclusiv din Zola și discipolii lui.

Prin clasa a șasea am început să citesc pe frații Goncourt, Verlaine, Péladan, pe Flaubert și Balzac. O carte care a făcut o impresie extraordinară asupra mea și pe

care o recitesc cu plăcere e *Le lys dans la vallée* de Balzac.

În toamna anului 1857 m-am reîntîlnit cu fostul meu conșcolar din clasa a treia N. D. Cocea. Cu un an mai înainte debutasem în *Adevărul literar* publicînd nuvelele *Pe terasă*. Cam în aceeași vreme am legat o strînsă prietenie, nedezmințită de atunci nici un moment, cu Tudor Arghezi și V. Demetrius. După bacalaureat, Duca și Cocea au plecat la Paris, Tudor Arghezi a intrat în mănăstire la Cernica. Demetrius a plecat cu un amic ofițer în provincie, iar eu am intrat, după un intermezzo de un an de zile, la Facultatea de filozofie, iar apoi la cea teologică.

Am învățat teologia zece ani, patru la București și șase la Cernăuți, pînă mi-am luat doctoratul. Ca student-teolog am tipărit *Adamora*, o duzină de scrisori către Simforoza și teza mea de licență *Minunea din drumul Damascului*.

Din toate proiectele mele de literatură religioasă am păstrat și păstrez pe unul, cu exclusivă încăpăținare: am început traducerea Bibliei în românește și voi muri neîmpăcat dacă în ceasul meu din urmă n-o voi strînge în întregime la piept. Am tradus, am tipărit și am răs-pîndit pînă astăzi Noul Testament. În anul care vine voi da în vileag, împreună cu colaboratorul meu, profesorul ebraist Vasile Radu, întreaga Psaltire, adică cei 150 de Psalmi ai lui David. Acesta este minimum de ambiții literare eclesiastice pe care-l mai păstrez după necunoscutele mele deziluzii în lumea cilitoare bisericască.

Vă declar că alături de efortul zilnic și constant, hărăzit traducerii Bibliei ebraice, voi căuta să înfiripez acea semiduzină de romane despre care am vorbit adeseori în mărturisirile mele. Poate că pînă la anul primul meu roman, *Roxana*, va fi gata de imprimat.

— Ce credeți despre mișcarea literară de astăzi?

— Îmi pare nespun de rău că nu mai am atîta timp cît mi-ar trebui, ca să urmăresc ziarele, revistele, ulti-

mele cărți tipărite și să cunosc mai de aproape forțele mișcării noastre literare în ceasul de față. Mai mult din fugă, prind câte o pagină de revistă, străbat câte un capitol de carte proaspăt apărută, și rețin numele câte unui Veniamin, care poate într-o zi va fi un patriarh celebru. Mă întilnesc uneori cu tineri scriitori, a căror stea a apărut abia după război și, din convorbirile cu ei, completez lipsa mea de informații și trec iar, cu farmec, prin acele cercuri de entuziasm, de controverse, de risipă generoasă și de încredere nebună — mie unuia, de aci înainte, din ce în ce mai străine. Ce bine că literatura e de-a pururi în mîna celor tineri. Și ce noroc că la Academie, fie chiar la Academia Goncourt, nu poți să intri decît cu tîmplele brumate.

— Ce credeți despre ultimele curente în artă?

— Extraordinare! În poezie, în pictură mai cu seamă. Dacă aceste stupefiante apariții ne-ar fi sosit acum vreo 25—30 ani, cred că le-aș fi fost un partizan fanatic. Dar am venit prea tîrziu. Cum mai pot să împac revoluționara lor primăvară, cu toamna mea, gata de desfrunzire?

De multe ori în fața unei inspirații „dadaiste“, în fața unei pînze „renversante“, fac și eu ca Bergeret al lui Anatole France: îndes căciula pe ochi și fug — de teamă să nu jignesc frumusețea necunoscută.

— Scrieți greu?

— Aștept foarte mult pînă să scriu. Aș zice că am două feluri de cerneală; una care dospește aci pe masă și alta care fermentează în nu știu care cisterne intangibile din misterul meu sufletesc. Foarte greu pot să mă aproprii și să folosesc aceste misterioase cisterne nevăzute. Dar după ce am gîndit potrivit și încheiat în mintea mea subiectul ales, realizarea grafică este suficient de lesnicioasă. Dar pînă să ajung aici cunosc zile, săptămîni și chiar luni de reveniri și de farniente.

— V-ați descrie vreodată într-o bucată literară?

— Nu încă. Cred că în cele două romane, *Debora* și *Ostrovul Patmos*, în care dezvolt mai departe premisele din *Roxana*, voi expune și o largă parte din preocupările mele filozofice și umanitare. Deocamdată, în cît am scris pînă acum și cît mi-aduc aminte, am însemnat tre-

cătoare clipe subiective, dar nu vreun crîmpei din epopeea mea sufletească.

— Aveți prieteni ?

— Sînt un conservator în ceea ce privește prietenii. Acei pe care i-am simțit legați mie în vremea adolescenței mi-au rămas legați și astăzi. Arghezi, Demetrius, Duca, Sadoveanu, Cocea, Ibrăileanu și alții mai mari și mai tineri decît mine au în sufletul meu locul bine păstrat și respectat. Am detestat acele legături triviale de la camarad la camarad, care se încheagă la cafenea și se desleagă tot la cafenea între o cafea cu lapte și o linguriță de dulceată. Totuși, în vremuri, alături de neuitatul meu amic Alexandru Macedonski, am trecut și eu prin berăriile literare. Mărturisesc chiar că la un moment dat mi-a fost dragă Terasa, atunci cînd găseam acolo pe Anghel și Iosif, pe Gîrleanu și Locusteanu, pe doamna Natalia Negru, pe doamna Satmary, pe doamna Cuțescu-Stork. Dar vremurile astea s-au dus și astăzi, chiar dacă aș mai vrea să mă odihnesc un moment între familiarii de la „Capșa”, n-aș putea să o mai fac.

— Dar dușmani aveți ?

— Cu mare mirare descopăr din cînd în cînd existența unuia sau altuia. Acești dușmani sînt mai ales oameni care nu m-au văzut decît de departe și n-au vorbit cu mine niciodată. Cînd cineva are cutezanța să profeseze convingerile mele pacifice și umanitare, de multe ori fiind în apropierea primejdiei, nu trebuie să se mire că nu este pe placul tuturor.

— Nu v-ați opus un moment ca fiica dumneavoastră să facă teatru ?

— Sînt incredințat că teatrul pe care-l face copila mea e un teatru înălțător de gînduri și de nobile sentimente. Noblețea și frumusețea pot fi amplu servite pe scena teatrului pentru ridicarea cugetului și îmbunătățirea speciei noastre.

Pe urmă a venit, cutremurătoare, pentru un șir de ani, tăcerea. Țintuit de scaun, omul care știa să vorbească atît de frumos nu mai putea articula — te privea doar lung, lung.

Mai dăunăzi mi s-a făcut dor de „Filantropia” și-am luat-o într-acolo.

Nici urmă din ce știam — blocuri monumentale, magazine, nimic din vechile maghernițe pe noul bulevard I Mai.

Schimbări și pe strada ce se numește „Gala Galaction”, dar căsuța îmbrățișată de viță de vie e la locul ei.

Am intrat. M-a întâmpinat ca pe vremuri tot Leanța Galaction. Am vorbit îndelung vrute și nevrute dar îndeosebi de Gala Galaction.

## LIVIU REBREANU

### ÎNTRE ROMAN ȘI TEATRU

1. La prima vedere, înfățișarea marelui scriitor intimidă : înalt, spătos, profil de efieie romană, păr de culoare argintie (nu știu cine spunea că are păr argintiu cum alții îl au blond sau brun), ochi de un albastru deschis, mers elastic pregătit parcă să intre în arenă ; ceea ce distona însă cu marșala înfățișare erau ochii blânzi, aproape copilărești ; te-ar mai fi putut intimidă tocmai politețea sa, în general simplitatea neafectată a atitudinii ; și totuși omul atât de pașnic avea un „dușman” ce-l sicia fără încetare : o șuviță din părul moale argintiu ce nu stătea la locul ei și cădea pe frunte ; o viață s-a luptat fără succes scriitorul s-o aducă la ordine.

L-am vizitat pentru prima oară pe Liviu Rebreanu la sfârșitul lui octombrie 1924. Locuia la capătul străzii Popa-Tatu (numărul 85) în piața zisă Matache Măcelaru (de-abia se mutase din strada Polonă nr. 13) la etajul unei case vechi, cu mulți chiriași, case ce stau și astăzi neclintite (și pe care continui să le salut, în memoria fostului locatar, din goana autobuzului.)

Rebreanu, căruia romanul *Ion* îi fusese tipărit în trei ediții, iar *Pădurca spînzuraților* în două, recent fiind ales președintele Societății Scriitorilor Români, știa să anulezele distanțele, încît tinărul vizitator prindea repede inimă.

În camera vastă, cu pereții acoperiți de cărți, își făcea, din ce în ce, loc întunericul; pe birou se aflau, parcă pregătită să-și înceapă lucrul, mașinuța de spirt pentru cafea, vecină cu o cutie de tutun.

Aflasem de regimul de muncă al scriitorului, care aprinsese lampa de pe birou; am gîndit că ar fi fost momentul să mă retrag, dar Rebreanu mi-a făcut semn să stau.

Am îndrăznit, mai mult șoptit :

— Ce lucați ?

— Sint pe cale de-a termina ultima transcriere a unui roman pe care l-am botezat *Adam și Eva*. — Ce cuprinde? — Se va vedea. — Sper că pe la sfîrșitul lui ianuarie va apărea în librării. — Mi-ar fi și greu să-ți spun în cîteva cuvinte o poveste care mi-a cerut vreo trei sute cincizeci de pagini de tipar. De altfel, cred că un roman nici nu se poate povesti. Numai romanele de salon, bune de citit în tren, se bazează pe anecdote. În orice caz, anecdota e tot ce poate fi mai puțin interesant într-un roman adevărat. Ce idee își poate face cineva despre *Madame Bovary*, cine îl cunoaște numai dintr-un rezumat anecdotic, ori despre *Rouge et Noire*, ori despre *Idiotul*? Tot atît de nefolositoare ar fi o formulă sau o etichetă. Nu există roman psihologic, social sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur și simplu, care trebuie să fie, în același timp, și psihologic și social și fantastic și istoric.

Căci romanul e o lume întregă, de la Dumnezeu pînă la ultima gînganie, o lume specială cu viața ei proprie și totuși atît de apropiată de sufletul general omenesc încît oricine să o poată reconstitui cu oarecare fantezie.

— Atunci vreți să ne spuneți cum lucați ?

— Dacă poate să intereseze... Scriu numai noaptea, de la 10—11 pînă la 5—6 dimineața, uneori și mai mult. Numai noaptea poți găsi liniștea desăvîrșită care să-ți

îngăduie o concentrare desăvârșită. Mi se pare că inspirația e mai ales concentrare.

Firește, concentrarea aceasta se lasă de multe ori așteptată. Se întâmplă să mă apuce dimineața fără să fi izbutit să aștern două fraze mulțumitoare. Scrisul e o plăcere chinuitoare. Subiectul odată ce s-a lămurit întrucîtva devine o adevărată obsesie.

— În ce împrejurări l-ați scris pe *Ion* ?

— Am văzut un țăran în haine de sărbătoare, pe cîmp, sărutînd pămîntul ; a fost primul motiv din care s-a conturat romanul *Ion*. M-a urmărit ani de zile, s-a amplificat înainte de a fi scris măcar un cuvînt. Întîia schiță telegrafică purta titlul *Zestrea*. S-au adăugat apoi alte scene, oameni, întâmplări, note, crîmpeie. Limpezirea, coordonarea, construcția întregă a venit scriind. Scheletul general însuși a suferit schimbări radicale. Nouăzeci la sută din notițele pregătite au fost înlocuite cu amănunte și scene apărute spontan în timpul scrisului. Toată așa numita „documentație” n-a făcut decît să germineze în subconștient atmosfera necesară. Scriind a-veam deseori senzația stranie că personajele mele se află în odaie, iar în anume scene îmi răsunau în ureche cuvintele lor sau le vedeam cîteva clipe în carne și oase. Dificultatea era doar de a găsi expresia care să le zugrăvească întocmai.

Pretextul subiectului, ca să zic așa, poate fi chiar mai puțin însemnat. *Pădurea spînzuraților* a pornit de la un amănunt absolut fără importanță, citit într-o scrisoare pe care mi-a trimis-o un frate al meu de pe frontul italian, în 1916. *Adam și Eva* mi-a fost inspirat de o femeie cu totul necunoscută pe care am văzut-o acum șase ani pe strada Lăpușneanu din Iași și pe care am avut impresia că o cunosc de cînd lumea. De atunci datează prima schiță a acestui roman ; îi ziceam „Myrrha”, nume care a dispărut de tot.

A scrie un roman nu e totuși atît de greu cît sînt transcrierile. Întîia așternere pe hîrtie are toate plăcerile necunoscutului. Transcrierea însă înseamnă munca meticuloasă de completări, suprimări, rotunjiri și echilibrare. Partea aceasta e cea mai istovitoare. Am tran-



scris pe *Ion* de trei ori, *Pădurea spînzuraților* de două ori, iar *Adam și Eva* de asemenea de două ori. Nu e vorba de o copie parțială, ci de refaceri integrale de la primul pînă la ultimul cuvînt.

— Care este atitudinea dumneavoastră față de subiectele pe care le tratați ?

— Deși sîntem în epoca atitudinilor de tot felul, mărturisesc cu rușine că eu nu am nici una. Îmi place să-mi stăpînesc subiectul deplin și atîta tot.

— Dar care este concepția dumneavoastră despre artă în general și părerea în problema școlilor literare ?

— Ar fi cam prezumțios din parte-mi, care sînt numai scriitor și creator, să dau definiții despre artă. Ar fi ca și cînd aș vrea să-mi explic operele. Opera literară se explică prin ea însăși sau nu se explică deloc. Îmi permit a crede că lucrările mele se explică singure. O școală literară este, cu unele excepții, o adunare de scriitori de mîna a doua sau a treia pentru a servi gloria unui scriitor de mîna întîii. Uneori pot fi foarte folositoare. Dar azi nu mai avem asemenea școli folositoare. Azi toți scriitorii români sînt șefi de școală.

— Cum vedeți curentele actuale : umanitarism, expresionism, realism etc. ?

— Umanitarismul nu e un curent literar, ci social, prin urmare rămîne în afară de discuție. Orice curent literar e prețios, firește dacă reprezintă aievea un ideal sincer de artă și deci nu pornește din spiritul de imitație sau din setea de senzație a unor neputincioși. Artă e o perpetuă năzuință spre perfecțiune. Formele de expresie ale artei trebuie să se înnoiască mereu, altfel arta însăși s-ar anchiloza și ar fi amenințată cu pieirea ca orice lucru mort. Necesitatea de înnoire justifică deci negreșit toate curentele oneste în artă. Singur timpul poate să le judece și să le selecționeze. De aceea nici un curent nu poate revendica exclusivitatea sau întîietatea. Opera de artă nu trăiește prin curentul căreia întimplător îi aparține, ci prin puterea de viață ce o cuprinde. Curentele sînt trecătoare, numai creațiile durează.

Liviu Rebreanu mi-a înlins mâna lui grea, mi-a zîm-bit din ochii de un albastru deschis, zmcuindu-și o clipă capul cu trăsături tăiate parcă în dallă pentru a-și așeza șuvița rebelă la locul ei.

Și totuși am plecat cu un vag sentiment de vino-văție : răpisesem din timpul acestui mare muncitor ce-și fixase „norma” pe care dacă nu o îndeplinea ținea să și-o recupereze „...pentru că aseară, excepțional, m-am culcat de-abia la 11, m-am sculat la 4 dim. și după o dichiseală sumară iată-mă la birou. Mi-am aranjat toate ustensilele, cafeaua tocmai a fiert și chiar a dat puțin în foc...” (Cf. Liviu Rebreanu *La lumina lămpii*, ed. Minerva, 1981, f. 87).

Tudor Vianu afirmă că Liviu Rebreanu a fost pri-mul scriitor care l-a făcut să înțeleagă ce fel de acti-vitate omenească este munca literară și ce virtuți ome-nești impune aceluia care i se consacră.

2. Numirea, în toamna lui 1928, a lui Liviu Rebreanu ca director al Teatrului Național nu a fost un lucru simplu, ușor. Liberalilor le urmasse la guvern național-țărăniștii, dar departe de a fi „sudate” cele două ramuri care alcătuiau partidul — ardelenii din fostul Partid Național de peste munți și țărăniștii — se „concurau” în privința acaparării ministerelor și a înaltelor dregă-torii ; în ceea ce privește conducerea teatrelor, „vic-toria” a fost a ardelenilor. Printre numeroșii candidați figura, nefiind însă membru al partidului de la guvern, și Liviu Rebreanu ; scriitorul care s-a lepădat toată viața de ipostaza de „postulant”, părea să nu dea importanță zvonurilor, dar într-o dimineață mi-a spus la telefon că are să-mi comunice ceva ; ne-am întâlnit la librăria „Cartea românească” de pe bulevardul Academiei, de unde am trecut drumul și am urcat două etaje ale imo-bilului de la numărul 4, unde se afla noul sediu al So-cietății Scriitorilor Români. Rebreanu mi-a dictat aproape programul său de activitate, nu numai în calitate de director al Teatrului Național din București, dar, im-

plicit, și în aceea de director general al teatrelor (sub formă de interviu, cele declarate au apărut a doua zi în *Rampa*).

Dar s-a nimerit într-o perioadă dintre cele mai grele. În mod fatal, criza economică de proporție mondială cuprinsese și compartimentele vieții noastre sociale. Ca să evite, pe cât era cu putință, șomajul actorilor (i se ceruse comprimarea bugetului, ceea ce implica numeroase concedieri), a venit cu ideea salutară a înființării Studioului, anexă a Teatrului Național ce ar fi putut absorbi o parte din personalul amenințat să fie înlăturat din teatru (Studioul a funcționat în Piața Palatului în localul fostului Teatru Mic).

Una din primele sale preocupări a fost pregătirea a ceea ce se numea „repertoriul permanent”, a cărei necesitate o subliniasse cu multă vreme în urmă cronicarul dramatic Mihai Eminescu (așadar, spectacolele de o deosebită valoare, îndeosebi cu lucrări din dramaturgia clasică universală, nu trebuiau „înmormintate” după ce-și „făceau seria”, ci păstrate cu grijă, improspătate neconținut, putând fi reluate în orice moment, ca unele ce alcătuiau „zestrea” teatrului).

Stagiunea se desfășura binișor, desigur afectată în privința frecventării spectacolelor de criza economică și financiară cu gravele ei urmări, în primul rând șomajul ce cuprinsese toate păturile. În teatru atmosfera părea calmă, când, la începutul lui februarie 1929, a apărut în ziare un referat al rectorului general al învățământului secundar, Constantin Kirilescu (funcționar devotat, chiar scriitor — memorialist — de talent, dar cu vederi înguste în ceea ce privea problema artă-morală) înaintat Ministerului Instrucțiunii Publice, N. Costăchescu, prin care se sublinia faptul că „unele piese reprezentate în ultimul timp pe scena Teatrului Național ar „jigni curățenia sufletească a tineretului”, că ele ar constitui „o școală de demoralizare și de perversiune”; ministrul era solicitat să ia măsuri pentru ca tineretul școlar „să fie ferit de influența unei literaturi bolnăvicioase și răufăcătoare”; de asemenea, se pro-

pune ministerului să emită o circulară prin care să se interzică elevilor și elevelor școlilor secundare frecventarea reprezentațiilor Teatrului Național (erau vizate mai multe piese, dar îndeosebi recenta premieră cu *Amantul anonim* de Ion Minulescu. Ministrul Instrucțiunii și-a însușit de îndată propunerea directorului său general.

Era firesc ca publicarea referatului în presă înainte de a fi fost trimis Ministerului Artelor, autoritatea tutelară, să stîrnească vîlvă, nu numai în lumea teatrelor, procedeu fiind cu totul neobișnuit; în mod fatal a fost scos la iveală, pe drept sau nu, „substratul politic” al întîmplării, deosebit de gravă, întrucît arunca anatema asupra uneia dintre cele mai însemnate instituții de cultură ale țării (se avea în vedere că ministrul Costăchescu era țărănist, pe cînd Aurel Vlad, ministrul Artelor, provenea din fostul Partid Național din Ardeal).

Cum era de așteptat, întîmplarea a afectat enorm pe directorul teatrului, în același timp președinte al scriitorilor, Liviu Rebreanu.

Întîmplarea a făcut să-l asist zi de zi în această perioadă, dintre cele mai grele (fusesem încadrat, la propunerea sa, secretar literar al teatrului), cînd Naționalul, despre care vorbea cu adevărată evlavie, fusese pus la index, măsură jignitoare nu numai pentru el, dar și pentru Comitetul de lectură (din care făcea parte și E. Lovinescu), ca unii ce stabileau repertoriul.

Într-adevăr, situație fără precedent: Teatrul Național al Capitalei țării pus la zidul infamiei ca un fel de officină de perversiune și demobilizare de care trebuia ferit îndeosebi tineretul; și aceste învinuiri erau aduse nu de un oarecare, ci de suprema autoritate, Ministerul Instrucțiunii Publice.

În mod firesc, directorul Liviu Rebreanu a cerut „ministrului său”, celui al Artelor, să dispună deschiderea unei anchete; ministrul, ardelean, s-a declarat de partea lui Rebreanu, dar și-a declinat „specialitatea” (de altfel în puține zile a trecut la Industrie) încît nu s-a deschis nici o anchetă.

Intrunită în adunare generală, Societatea Autorilor Dramatici a votat o moțiune de protest, subliniind că prin asemenea intervenții se merge spre suprimarea literaturii dramatice românești : fiind ruptă din viața de toate zilele o piesă de teatru va fi fatal în conflict cu interesul unor anumite categorii sociale (într-adevăr, peste ani comedia *Siciliana* de Aurel Baranga va provoca supărarea tinerilor agronomi, dar piesa își continuă seria).

În asemenea condiții, Liviu Rebreanu s-a văzut nevoit să-și întrerupă lucrul său de scriitor pentru a redacta intervenții și proteste, cele mai multe fără vreo urmare : „Noi nu putem recunoaște nimănui dreptul de a ne cenzura moralitatea operelor dramatice în afara de Comitetul de lectură legal constituit... curînd s-ar întrona cea mai primejdioasă anarhie... nu putem recunoaște că în repertoriul Teatrului Național ar exista piese cu fond imoral...”

Era de așteptat ca publicul, curios, să umple sălile la spectacole cu piesele încriminate — dar, în cele din urmă, a trebuit să fie scoase de pe afiș.

Directorul Liviu Rebreanu a ieșit înfrînt în această confruntare a esteticii cu morala, iar defăimarea publică a Teatrului Național a rămas întregă ; va mai dura pînă cînd tineretul școlar va putea trece, în mod „legal”, pragul Teatrului Național.

S-a spus că Liviu Rebreanu ar fi trebuit să tragă consecințele și să demisioneze ; nu a făcut-o și, poate, ținînd seama de împrejurări, de atîtea pericole ce plau asupra vieții culturale că a procedat cu tact.

Este de știut însă că dacă publicul, în înțelesul larg, era cu „el”, cu teatrul, aplaudînd semnificativ cele trei piese — *Amantul anonim*, *Coriolan secundus* (Mihail Sorbul), *Marcel și Marcel, rochii și mantouri* (Al. Kirițescu) — erau destui ce se bucurau de cele întîmplate : pentru aceștia Liviu Rebreanu ajunsese un fel de acaparator de posturi, atît în viața teatrului cît și în cea scriitoricească (se mai pusese în circulație zvonul că a fost propus ca subsecretar de stat la Culte și Arte, dar că s-ar fi opus la această numire patriarhul

pe motiv că Rebreanu, era „unit“). Mai era învederat faptul că scandalul pus la cale cu prilejul reprezentării, la Studio, a piesei *Amorul veghează* nu privea doar pe protagonistă, pe Leny Caler, ci, și în egală măsură, pe directorul Liviu Rebreanu.

Apariția lui Liviu Rebreanu la volanul unui automobil Chevrolet pe care-l cumpărase de ocazie a stîrnit un adevărat scandal; articolele denigratoare, adăpostite în ziarele de dreapta (îndeosebi *Curentul*) care, cu răutate și lipsă de informație scormoneau trecutul și prezentul scriitorului, s-au înmulțit.

3. Cine a venit cu năstrușnica idee e greu de stabilit, dar zvonul care circula mai de mult devenise certitudine pe la sfîrșitul lui iulie 1929: cu stupefacție s-a aflat că, în locul Ministerului Artelor desființat, s-a creat în cadrul Ministerului Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale, o *Direcție a Educației Poporului*, cu atribuții amestecate de felurite ce priveau teatrele dramatice și lirice, artele în general, cinematograful, radioul, propaganda culturală, educația fizică, turismul și încă altele.

Deși nu se lămurise încă rostul noii Direcții, candidații ce se ofereau s-o conducă se arătau numeroși și numărul lor creștea odată cu cel al adversarilor și dușmanilor lui Rebreanu, care părea să fie cel cu șansele cele mai multe pentru a fi numit într-un post, deocamdată mai mult fantomatic.

Și, într-adevăr, Rebreanu (se pare la dorința primului ministru, ardeleanul Iuliu Maniu) a fost numit în fruntea Direcției.

Cum și era de așteptat atacurile împotriva lui Rebreanu s-au întesit luînd caracterul unei adevărate campanii ce se desfășura și în cuprinsul adunărilor de la Societatea Scriitorilor.

Cit privește pe cel numit în mult-invidiatul post, dezamăgirea îl urmărea de aproape, el dîndu-și seama că în realitate era vorba de o simplă direcție, subordonată miniștrilor ce se perindau în fruntea unui mi-

nister și el cu multiple atribuții — Muncă, Sănătate, Ocrotiri Sociale.

S-a întâmplat însă un lucru tragi-comic : din prima zi când a fost bătută firma pe casa care a fost hărăzită să fie Direcția cu denumire atât de pompoasă (pe fostul bulevard Elisabeta, la numărul 97) au năvălit făcînd cozi postulanții și solicitanții de „ajutoare” (se trăia doar perioada faimoasei crize ce cuprinsese lumea întreagă!).

L-am urmărit pe Rebreanu ieșindu-și din calmul său mai mult sau mai puțin aparent. Ar fi dorit să ajute măcar o parte din liota aceea care-l întîmpina încă de pe stradă cu petiția întinsă. Dar, deocamdată, Direcția menită să educe poporul nu exista decît pe hîrtie, neavînd încă buget (și cînd îl va avea cea mai mare parte va forma subvențiile destinate celor cinci teatre naționale); și apoi „aprobările” directorului nu aveau valoare dacă nu erau însoțite de aceea a unui sever consilier-controlor trimis de Ministerul Finanțelor.

În asemenea condiții soarta teatrelor și a altor instituții de cultură s-a aflat în cumpănă; în cadrul discuțiilor asupra bugetului Ministerului Muncii, cîțiva parlamentari-medici au propus reducerea drastică a sumelor destinate teatrului în folosul întreținerii spitalelor aflate în mari lipsuri. Rebreanu a apelat la profesorul Ion Petrovici și la alți parlamentari pentru a veni de urgență în ajutorul Teatrului Național și al Operei („Filarmonica” nu a putut fi salvată).

Dîndu-și seama de inutilitatea prezenței sale în fruntea așa-zisei Direcții a Educației Poporului, Rebreanu și-a înaintat de mai multe ori demisia, care, în sfîrșit, i-a fost primită la începutul anului 1931; l-am auzit spunînd : „Mulțumesc lui Dumnezeu că am scăpat teafăr!”

Nu a trecut mult și una dintre cele mai criticate și detestate instituții ale timpului a fost desființată.

În același timp, aș spune paralel, cu pățaniile de la Educația Poporului, marele scriitor era, în cadrul ședințelor Societății Scriitorilor (ce-și mutase sediul pe

strada Nuferilor de astăzi cam peste drum de Catedrală) ținta unor învinuiri nedrepte din partea unor confrăți (nu au lipsit din păcate nume prestigioase) care urmăreau compromiterea morală, îndepărtarea unui concurent redutabil de la eventuale posturi; au fost și „ieșiri pe teren” (Pamfil Șeicaru și Soare Z. Soare, regizorul, care, prin scrisori deschise, luase apărarea lui Rebreanu); au fost și procese la Curtea cu juri, Nichifor Crainic, fiind unul dintre principalii acuzaatori; înaintându-și de mai multe ori demisia de la președenția Societății, Rebreanu era reales, împotriva voinței sale, susținut îndeosebi de tinerii scriitori.

În vremea aceea lucra la *Răscoala*.

Părea să reziste atacurilor ce-l desemnau ca pe un adevărat dușman al poporului; părea numai, căci apariția *Jurnalului* său ne dovedește contrariul. Olimpianul se prefăcea.\*

4. Trecuse doar câteva zile de la intrarea României în război. Am intrat în magazinul ce se numește astăzi „Victoria”, unde chiar la intrare se mai aflau câteva rafturi și o vitrină cu cărți, rămășiță a celebrei pe vremuri librării „Socec”. Peste câteva minute a intrat Rebreanu; mi s-a părut slăbit și palid; probabil că arătam îngrijorat pentru că mi-a spus: „Să știi că războiul ăsta nu va dura, va fi scurt”; s-a grăbit să-mi dea explicații: „din pricina trăgănelilor aliaților Germania e supraîncălzită de nebunul de Hitler care își poate face de cap; problema cea mare e dacă vor lupta sau nu rușii; e trist dar asta e!”\*\*

---

\* „Am o presimțire ciudată. Mă simt abătut, plictisit, amărit și parcă zdrobit. (Atacurile) îmi zdruncină nervii (p. 117); „Sînt atît de plictisit, că-mi vine să las toate baltă... (p. 162); ...„mă împroașcă cu noroi și, mai presus, îmi provoacă agitație sufletească” (p. 164); „Pentru adunarea S.S.R. de duminică am avut emoții ca un copil de școală. Am ajuns aproape maniac, în orice caz, e o zdruncinare de nervi caracteristică, cu strîngerî de inimă etc.” (p. 177). Am citat din *Jurnal*, ediție de Puia Florica Rebreanu, addenda, note și comentarii de Nicolae Gheran, vol. I, Editura Minerva, 1984.

\*\* În privința atitudinii și sentimentelor lui Liviu Rebreanu de-a lungul anilor, câteva notații pot fi edificatoare: „Ceea ce



Pornind de la această idee, cum că „bestiei” nu i se poate veni de hac, că armata germană este imbatabilă, Rebreanu a „jucat” fals și nu a fost scutit de unele inevitabile greșeli; totuși, nici pe departe nu se poate susține că „a fost cu nemții”: om de o mare bunătate, și-a adorat familia și avea numeroși prieteni printre posibilele victime ale „bestiei” (unora dintre aceștia le era îndatorat în mai multe privințe).

Spunea că e mulțumit că deocamdată poate lucra, că poate scrie (rostul lui pe lume), regretând faptul că și-a pierdut timpul în posturi administrative.

5. Nu a putut însă rezista dispoziției de a prelua postul de director al Teatrului Național: „M-am pomenit bombardat la Direcția Generală a Teatrelor și a Teatrului Național, fără voia mea și aproape rechiziționat”.

A fost un calvar. Bolnav, din ce în ce mai bolnav, a avut de luptat cu amestecul autorităților germane — adevărată armată de ocupație ce se amestecau în alcătuirea repertoriului teatrelor (recomandau sau se opuneau reprezentării unor piese); cu „colaboratorii”, așa-ziii inspecitori de teren, care-l „înfundau” luînd fel de fel de inițiative nelalocul lor, cu cenzura autohtonă care ciopârțea piese și, ceea ce era mai grav, cu propria-i conștiință: era pus să aplice dispoziții sălbatice pe care le condamna, își vedea zilnic trecut numele în fruntea unui ziar — *Viața* — ce ducea o politică pe care nu o aproba: „Nu-l citesc!”, mi-a spus într-o zi, dar aceasta nu era îndeajuns.

Și totuși, românul ce-și vedea pămîntul natal rupt din trupul țării, a dat deseori dovadă de acte de curaj, ceea ce a făcut ca nu o dată generalul Antonescu să-i ceară ministrului de resort, profesorul Ion Petrovici, să-l înlocuiască, lucru pe care ministrul l-a refuzat:

---

se petrece în Germania nu este îmbucurător” (*Lumea*, Iași, 21 aprilie 1933, p. 1). În 1936 era membru în conducerea asociației „Tinerimea amică româno-franceză”, fondată în 1936, sub influența P.C.R. (*Dimineața*, 6 noiembrie 1937). În decembrie 1937 semnează salutul adresat de intelectualitatea antifascistă din România către Pablo Casals (*Reporter*, 12 decembrie 1937; *Scînteia*, 10 mai 1969).

„Văd că nu mai am nici o trecere” la dumneavoastră, a observat conducătorul (Vezi Ion Petrovici, *Prin mean-drele trecutului*, Ed. Cartea românească, 1979, pg. 151—152).

Iată doar citeva acte de curaj ale omului chinuit nu numai de boală dar și de obligația de a face lucruri ce îi repugnau, ce nu se potriveau cu firea lui (ce subiect de roman !):

A dispus „scoaterea din inventar” a decorațiilor pie-sei *Isabella, regina Spaniei*, ceea ce semnifică scoate-rea din repertoriu a piesei alcătuită din bucăți ale discursurilor lui Hitler (piesă „recomandată” de Lega-ția germană), nu a ezitat, înfruntând grupul etnic ger-man, ce se bucura de mare trecere, să se opună repre-zentării piesei *Das Opfer* de Eberhardt Wolfgang Mol-ler care falsifica grosolan problema relațiilor dintre sasi și români, trimițând o adresă direcției Teatrului german ce-și întinsese activitatea mai în toată țara: „...piesa nu poate fi autorizată. Credem că ar fi nimerit să evi-tați a alege piese care prin aluzii, tendințe, personaje sau în orice fel ar putea atinge susceptibilitatea firească a poporului român...”; s-a străduit pentru autorizarea de funcționare a Teatrului „Barașeum” unde au jucat, în românește, actori evrei izgoniți din teatre în urma aplicării legilor cu caracter discriminatoriu; a jucat, înfruntând opoziția publicațiilor de dreapta, drama so-cială *Copiii pământului* de Andrei Corteanu care înfă-țișa realist drama țăranului român; s-a opus, dar în cele din urmă a fost nevoit să cedeze, reprezentării piesei *Destin* recomandată de Ministerul Propagandei (soțul autoarei făcea parte din guvernul portughez pre-zidat de Salazar); s-a opus cenzurii, care prin exce-sele sale ofensa Teatrul Național, trecutul său secular de mândrie și glorie; chiar reprezentarea lui *Vlaicu Vodă* constituia un act de curaj, piesa lui A. Davila prilejuind numeroase aplauze semnificative la scenă deschisă.

Dar climatul nesănătos în care se desfășura viața teatrului a contribuit la agravarea sănătății lui Liviu Rebreanu, care, în cele din urmă, s-a văzut nevoit să cedeze locul „provizoriu” lui Corneliu Moldovanu,

membru în Comitetul de lectură; a plecat la Valea Mare „grav bolnav de emfizem cu complicații”; sfârșitul nu a întârziat.

Lucidul Liviu Rebreanu, spre deosebire de atîția alții, nu a încercat, cum se spune, să încheie contract cu posteritatea.

În toiul campaniilor împotriva sa, el consemna: „Viața mea, ca a oricărui om, e un tot, cu umbre și lumini, cu lucruri bune și rele, cu înălțări și scăderi. Opinia publică și viitorul ne vor indica fiecăruia locul ce ni se cuvine”.

## MARIA FILOTTI

### DESTĂINUIRILE UNEI ARTISTE

1. În galeria marilor artiste care au ilustrat scena românească un loc distinct îl ocupă Maria Filotti.

Nemărginindu-se să-și pună în valoare marile însușiri scenice, care și acestea nu erau doar produsul intuiției, filtrate fiind printr-o inteligență ascuțită și o întinsă cultură, demnă de admirat era am spune vocația sa pentru inițiative menite să ridice condițiile de viață, morale și materiale, ale slujitorilor scenei, ideal pentru care își punea la contribuție o energie hotărîtă ce izbutea deseori să înfrîngă clasica idolență birocratică; sub conducerea sa Sindicatul artiștilor dramatici și lirici, ieșit din letargie, începuse să-și merite denumirea. Și chiar participarea sa, competentă, ca reprezentantă a României la numeroasele congrese internaționale ale teatrului, erau spre folosul teatrului nostru, care, prin deosebite realizări, merita să fie mai bine cunoscut în lume.

2. Mînat de dorința de a cunoaște cît de cît omul — activitatea sa artistică fiind o carte deschisă — am vizitat pe artistă în locuința sa din strada Vasile Pârvan.

Fără altă introducere, am întrebat :

— Doamnă, sînteți mulțumită de viață ?

— Sînt mulțumită pentru puținul ce am putut realiza din năzuințele mele.

— Dacă nu sînt prea indiscret, care vă sînt năzuințele ?

— Să-mi cresc copilul să devină un bun cetățean și să mă realizez pe mine în cît mai bine posibil.

În ce privește cariera artistică sînt oarecum mulțumită, deși la fiecare rol nou am impresia că realizarea nu corespunde cu dorința mea intimă de a atinge perfecțiunea. Dar această credință îmi ajută, deoarece îmi permite să fac maximum de efort prilejuindu-mi totodată un mijloc permanent de autocritică.

Marea mea dorință ca președintă a „Sindicatului artiștilor dramatici și lirici” este să dau un impuls asociației noastre profesionale. Îmi îndrept acum toate eforturile pentru realizarea sediului propriu — „Casa artiștilor” — apoi dorim să înfăptuim o casă de odihnă și o casă de credit, care nădăjduiesc că sînt pe drumul realizării. Munca mea în această direcție este mult ușurată de comitet, cu care colaborez în strînsă legătură, străduindu-ne laolaltă pentru propășirea asociației noastre.

— Regrețați cumva cariera ce v-ați ales ?

— La începutul carierei am avut impresia că ea constituia un provizorat, aceasta probabil din cauza prejudecăților familiale și a nostalgiei după liniștea bibliotecilor universitare. Azi însă cred că dacă ar fi să reîncep, tot cariera artistică aș alege-o.

— Vorbiți-mi ceva despre copilăria dumneavoastră.

— Partea cea mai fericită a vieții mele rămîne copilăria. Sînt născută la moșia Batogul din județul Brăila. Am petrecut primii ani alergînd prin cîmpiile smălțuite și holdele aurii. Astfel am căpătat dragostea pentru natură și țarină. Am fost iubită și răsfătată, un copil vesel și zburdalnic.

Familia Filotti este una dintre cele mai vechi din ținutul Brăilei. Străbunicul meu avea faimă, i se zicea Nestor „Planșorul” fiindcă a făcut planul orașului Brăila. De altfel, numele de Nestor se repetă destul de des în

familia noastră. Probabil că întemeietorul familiei este logofătul Nestor Filotti proprietar de răzeșii întinse, avînd conacul în comuna Filiumi de unde se pare că derivă și numele de Filotti. O planșă foarte veche reprezintă pe acest logofăt Nestor cu caftan, încins cu un briu larg, în care purta călimară și pană, ceea ce dovedește că era grămătic, cărturar. Casa bunicilor mei din Brăila, una dintre primele clădiri cu două etaje din oraș, avea la temelie o hrubă secretă, care ducea pînă la malul Dunării. Pe aici fugeau strămoșii cînd se temeau de năvala turcilor. Această hrubă avea multe „chiupuri” în care se păstra apa necesară oamenilor, cînd, de teama acelorași năvălitori, erau nevoiți să stea săptămîni întregi ascunși. Le-am apucat și eu aceste chiupuri în care cînd eram copil mă jucam „de-a v-ați ascunselea”.

Clasele primare și liceul le-am făcut la Brăila. Eram zburdalnică și aveam darul imitațiilor. Jucam în diferite piese pe care le puneam în același timp în scenă, cu ocazia serbărilor școlare. Doamna Lazaroneanu, directoarea pensionatului cu același nume, o desăvîrșită pedagogă excepțional de cultă, m-a sfătuit să-mi aleg cariera actoricească.

Luînd bacalaureatul, m-am înscris la Facultatea de Litere și la Conservator, la clasa Aristizzei Romanescu. Urmam Conservatorul fără să am convingerea că mă voi dedica scenei. În anul al treilea de Conservator am fost solicitată de Haralamb Lecca, pe atunci director al Teatrului Național din Iași, să joc la acest teatru. Am stat un an la Iași și am jucat numai roluri importante. Teatrul îmi absorbea fiecare clipă, fiecare rol mă captiva. Am început să răresc drumul la Facultate și să uit prejudecățile familiei.

Odată sufletul robit de arta teatrului era greu să-l mai desleg. Am înțeles că se putea înfăptui și aci ceva frumos, util, înălțător.

De la începutul carierei mi-am propus să susțin literatura dramatică originală și cred că am jucat pînă acum în cel puțin cincizeci de roluri în piese românești. (sîntem în 1931, n.n.)

După absolvirea Conservatorului, cînd am absolvit și Facultatea de Litere, am fost chemată de Davila, care era directorul Teatrului Național din București.

— Ce leafă ai la Iași?, m-a întreat conu Alecu.

— O sută optzeci de lei.

— Ei bine eu îți dau două sute de lei.

N-aș putea spune că leafa era prea mare dacă ții seama că pe vremea aceea nu se dădea nici un fel de îndemnizație pentru toalete. Ce-mi păsa însă de nevoi cînd jucam roluri frumoase ce-mi dădeau atita bucurie artistică.

— V-ați acomodat greu cu cariera artistică?

— M-am convins că această carieră a noastră este admirabilă și m-am acomodat dăruind întreg sufletul meu artei, cînd sînt pe scenă, și redevenind femeie de lume, mamă cu grijă și gospodină activă cînd revin acasă.

— Credeți că o artistă poate fi o soție și o mamă bună?

— Artistele sînt mame admirabile și eu nu cunosc nici o excepție; ca să fii o soție bună cred însă că depinde în mare măsură și de bărbat.

— Sînteți ambițioasă?

— Nu cunosc sentimentul ambiției, doar pe cel al dorinței de a ajunge la desăvîrșirea lucrului început. De asemenea, nu cunosc sentimentul geloziei, al invidiei, al urii și al răzbunării, sentimente despre care sînt convinsă că aduc omului numai turburări inutile.

— Aveți prieteni?

— Îmi place să răspund afirmativ. Nu înțeleg să fac rău nimănui, ci cît mai mult bine — și aceasta dintr-un sentiment altruist, dacă vrei, pentru mulțumirea mea sufletească. M-aș simți cu totul neliniștită dacă aș cauza un rău, chiar fără să vreau.

— Dar dușmani aveți?

— Cred că am dușmani fiindcă firea omului nu e perfectă. Unii mă dușmănesc pentru că aș fi avut noroc, neștiind ce înseamnă munca și străduința.

— Sînteți bogată?

— Aș crede că sînt bogată dacă n-aș avea datorii, a căror achitare mă preocupă.

- Ce credeți că aduce mulțumirea în viață ?
- Numai îndeplinirea datoriei.
- Aveți vreun mare regret ?
- Am..., dar mai bine să nu-l spun.

Relatați-mi un moment de mare mulțumire.

- Atunci cînd Dumnezeu mi-a dăruit băiatul.
- Cum credeți că trebuie crescuți copiii ?
- Cred că înainte de toate trebuie să-i iubești mult, dar ei să nu-ți simtă slăbiciunea. De altfel pentru copilul meu n-am avut nevoie de prea multă autoritate. Încă de cînd era elev de liceu la Mînăstirea Dealu dădea dovadă de cumiștenie, maturitate de judecată și gîndire (fiul a fost Ion Cantacuzino, doctor în medicină, autor dramatic, competent istoric al cinematografului românesci n.n.).

— Credeți că aveți defecte ?

— Ca tot omul ; sînt sinceră, spun adevărul și nu pot rezista să nu pun lucrurile la punct. De asemenea, sînt foarte minuțioasă în tot ceea ce fac. Poate și acesta să fie un defect.

— Aveți un violon d'Ingres ?

— Copilul meu, care e raza de lumină în existența mea. Afecțiunea și prietenia pe care mi le dă copilul mă fac să suport mult mai ușor neajunsurile vieții.

— Sînteți gospodină ?

— Eu cred că da. În fiecare seară fac meniul, primesc socotelile și dau din cămară cele necesare pentru a doua zi. Am specialitatea unor mîncăruri pe care le prepar singură, mai ales vînatul.

— Sînteți superstițioasă ?

— N-aș putea spune că nu. Am întotdeauna grijă să plec cu dreptul din casă ; cînd îmi îmbrac rochia, introduc întii mîna dreaptă ; nu croiesc sîmbăta, cred în ghinionul lui 13, iar marțea nu plec la drum.

— Sînteți o severă judecătoare a acțiunilor dumneavoastră ?

— Sînt foarte severă cu mine, după cum sînt foarte iertătoare cu ceilalți, convinsă fiind de adevărul dictonului care afirmă că cine înțelege iartă.

Conștiința mea este sfătuitoarea de fiecare clipă. Ajut pe ceilalți pe cît pot, ceea ce mă face de multe ori

să-mi neglijez propriile interese.

— V-a fost vreodată viața în pericol ?

— Da, nu de mult, cînd am fost bolnavă grav fiind ținută o noapte întreagă cu oleo camforat. N-am știut de acest lucru decît după boală.

În timpul războiului fiind soră de caritate am călătorit de la Brăila la Iași într-un tren sanitar fără să știu că în el erau și mulți exantematici.

— Vă pasionează luptele politice ?

— Cred că sînt o bună patrioată. Nu sînt feministă militantă dar sînt pentru egalizarea sexelor, după cum sînt convinsă de admirabilele virtuți ale femeii și de calitățile ei intelectuale superioare.

— Sînteți bibliofilă ?

— Citesc foarte mult. Nu prea citesc romane. Sînt însă o pasionată cititoare de lucrări istorice. Să-ți dau un exemplu : cînd am jucat în *Elisabeta regina Angliei*, am împrumutat de la Academie șase volume mari de peste cinci sute de pagini fiecare asupra vieții Elisabetei și pînă nu le-am citit în întregime nu le-am înapoiat.

— Aveți pasiuni în viață ?

— Îmi plac cărțile rare, florile, un interior agreabil, animalele și apoi îmi place să călătoresc.

— Ați călătorit mult ?

— Atît cît mi-a permis timpul și... finanțele. Una din marile mele bucurii, care răscumpără un an întreg de muncă intensivă e ziua cînd, în sfîrșit, însoțită de fiul meu, pot pleca peste graniță, să văd ținuturi și orașe, să uit păsurile și ora mesei prin muzee, biserici și palate vechi.

Am pus punct iscodirilor mele ; doamna Maria Filotti avea în seara aceea spectacol.

(Era vremea cînd artista strălucea în roluri ca Zoe din *O scrisoare pierdută*, Elisabeta din *Richard al II-lea* de Shakespeare, Ana Karenina (Tolstoi), *Flacăra sîntă* (Somerset Maugham), *Dama cu camelii*).

3. Drumul nu i-a fost nici pe departe neted : „pusă în retragere” din motive extraartistice de către Comitetul Teatrului Național, a înființat teatrul ce i-a purtat numele de pe strada Sărindar, — apoi i s-a făcut drep-



tate, fiind invitată, după Eliberare, să revină la Teatrul Național, prilejuindu-se câteva memorabile creații.

A sfârșit în plină activitate, ca „artistă a poporului”. Teatrul din Brăila natală îi poartă numele.

## MARIA VENTURA

### O MARE ARTISTĂ FRANCO-ROMÂNĂ

1. Sacrificându-și concediul, ilustra societară a Comediei Franceze a răspuns invitației Teatrului Național de a juca o serie de spectacole pe scena unde, copilă fiind, a cunoscut primele succese.

Primăvara lui 1935 nu se lăsase așteptată, după cum Orientul-Expres sosise reglementar. Sprintenă, a sărit de pe treapta de sus a vagonului, ne-a mulțumit scurt pentru flori, ne-a prins de braț, — pe Paul Prodan, directorul Naționalului, și pe cel ce-l însoțea, și, de-a dreptul, fără altă introducere, s-a interesat de stadiul în care se găsesc repetițiile celor trei piese în care urma să joace; cu două zile înainte apăruse pe scena Comediei Franceze în *Lorenzaccio* de Musset. — „Lumea vă așteaptă”, i-a spus directorul Prodan; — „Dacă mă așteaptă, haidem la repetiții!”

A fost primită cu aplauze de ansamblul care repeta *Monna Vanna*, piesa lui Maurice Maeterlinck; a intrat de îndată în rol, pe care-l „amețise” încă de la Paris și apoi în tren.

Între timp, numeroșii ei admiratori se strinseseră la casa de bilete pentru a apuca locuri la spectacolele anunțate, menite să constituie „evenimentul stagiunii” (cei mai în vîrstă își aminteau că asemenea înghesuială la casa de bilete nu se pomenea decît atunci cînd ne vizita „divina” Sarah Bernhardt).

2. Și s-a produs „minunea”: o actriță ce repeta în trei piese pe zi, de dimineața pînă seara.

Dacă repetițiile începeau la oră fixă — 9 și jumătate — nu se știa însă când se sfârșeau, pentru că Maria Ventura nu se ocupa numai de rolul său, ci și de jocul partenerilor, de felul cum „suna” traducerea, de decoruri, de lumini, de toate laolaltă.

Deși aceasta era situația, nu mi-am putut comprima dorința de a avea o convorbire cu marea și atât de tracasata actriță, în vederea unui interviu (artista îmi promisese fără a-mi indica însă ziua și ora pe care nici nu le știa).

Dar mai era o piedică, nu ușor de trecut — nea Niță Lăzărescu cel mai vechi cabinier (încă de pe vremea directoratului lui Caragiale), care o „păzea” teribil, o menaja, spunea la toată lumea, neținând seama de vreo ierarhie, că „domnișoara Ventura nu primește”; ținea cheia cabinei în sin și în fața mea a aruncat un maldăr de flori, pe motiv că nu erau însoțite de o carte de vizită.

Domolind întrucîtva zelul și vigilența lui nea Niță, m-am instalat lîngă el pe o băncuță din antretul cabinei așezată chiar în inima scenei, de unde se auzeau, re-luale de zeci de ori, replici din ultimul act al piesei lui Pirandello *Ca înainte, mai bine ca înainte*; aflu de la Niță că se repeta de patru ore — era 18,30 — și că dimineața se repetase *Dridri*, piesa lui Ion Cantacuzino (premiera *Monnei Vanna* avusese loc).

S-a sfîrșit și repetiția, ca toate pe lume, și Maria Ventura, găsindu-mă postat în fața cabinei a început să rîdă vrînd desigur să spună: „Nu m-ai iertat!”; i-am răspuns printr-un gest de părere de rău.

În cabina elegantă — „cabina lui Nottara” — artista se întinde pe sofa, respiră adînc și mă pofteste să iau loc la o mescioară, pe care așezase o pungă mare cu bomboane (atît de mare, încît deși ne vom ospăta din ea pînă la sfîrșitul convorbirii tot nu se va goli).

Cu un aer de resemnare zîmbește și-mi spune:

— La dispoziția domniei-voastre.

— Am auzit că l-ați întîlnit de curînd pe Pirandello, cu ocazia trecerii prin Paris.

— Adevărat, Pirandello, care se știe că are un se-cretar român, mi-a trimis vorbă că vrea să mă vadă;

mă cunoștea de pe scena Comediei, dar nu personal ; și am avut o convorbire cu el așa spune „între două trenuri“. Și-a exprimat satisfacția că va fi jucat la București, într-o țară amică, soră latină, adăogînd că ține mult să asiste la premieră. Îndeosebi m-a mișcat faptul de a vedea lipsa de blazare la un om celebru.

— În altă ordine de idei :

Am impresia că în ultima vreme Comedia Franceză a renunțat la linia strictă de clasicism, reprezentînd autori tineri, unii chiar necunoscuți. Nu credeți că e puțin îmbucurător faptul că, în ultimii ani, clasicii sînt, din ce în ce mai puțin cultivați ?

— Dar această linie de clasicism nu a fost niciodată imuabilă. E adevărat, baza repertoriului Comediei îl formează autorii clasici — așa cum se și cuvine — dar întotdeauna Teatrul Francez a cultivat opere ale autorilor tineri, ba cîteodată a jucat chiar lucrări oarecum îndrăznețe. Desigur, cultivarea teatrului clasic este indispensabilă, și pentru public și pentru interpreți. Pentru public, tot atît de indispensabil cum ar fi predarea în școli a „umanistilor“, cum se spune în Franța, adică a limbilor greacă și latină.

Interpretarea clasicii imprimă actorilor un stil și desigur că acest lucru îl va folosi și în piesele așa-zise moderne. Căci orice piesă modernă este mai ușor de interpretat pentru actorul care a trecut prin clasici.

— Faptul că jucați în două limbi nu vă incurcă ? Știu că nu o dată vi s-a întîmplat ca seara să jucați la Paris, dimineața să vă urcați în avion și în seara aceleiași zile să jucați la București. Nu vi s-a întîmplat să confundați Parisul cu Bucureștii ?

— Nu, pentru că am întotdeauna obiceiul să mă gîndesc la ceea ce spun.

— La Paris aveți ocazia să vorbiți românește ?

— Nu prea, totuși tranziția nu-mi cere nici o greutate. E adevărat că, într-o vreme, în preajma primului război, după o mai lungă perioadă de lipsă din țară, am întîmpinat oarecare greutate de repede exprimare. Aș spune că m-au reînvățat românește țărani, soldații pe care i-am îngrijit în timpul războiului, ca soră de caritate.

— În serile când jucați, veniți cu mult timp înainte în cabină ?

— Întotdeauna cu două ore înainte începerii. Nu mă grăbesc, mă îmbrac încet, dar simt nevoia să pun un zăgaz între viața de toate zilele și rolul pe care-l am de interpretat.

— Vă ia mult timp grimatul ?

— Uite un lucru la care nu ți-aș putea răspunde exact, pentru că depinde de piesa în care joc. Nu am o formulă în această privință. În orice caz, nu întrebunțez prea mult roșu.

— Plingeți cu adevărat pe scenă ?

— Dacă n-aș plînge cu adevărat, aș fi o artistă foarte proastă.

— După spectacol vă duceți de obicei acasă ?

— Repede, repede, repede — aceasta pentru a-mi menaja rezistența nervoasă. Jocul mă obosește și cred că și personajele pe care le interpretez, dacă ar trăi cu adevărat, s-ar simți obosite, după efortul pe care îl depun eu să le fac să trăiască.

Și „orele fiind înaintate” a urmat o avalanșă de întrebări :

— Aveți trac ? La toate spectacolele sau numai la premiere ?

— Aproape întotdeauna, dar n-aș putea spune că e trac, ci mai mult teamă că n-am să pot realiza ceea ce mi-am propus.

— Care vă este rolul preferat ?

— Întotdeauna cel pe care-l joc.

— Vă supuneți capriciilor modei ?

— Nu știu dacă mă supun, dar cred că în linii generale mă îmbrac în același gen. Totuși, observ de multe ori că rochiile pe care mi le aleg, evident din colecția la modă, nu se demodează apoi mulți ani. Știi, la Comedie chiar toaletele moderne rămîn în garderoba teatrului. Și cîteodată îmi văd rochiile îmbrăcate de actrițe care joacă roluri episodice și constat că „mai merg încă”.

— Cîteva cuvinte despre rolul din *Ca înainte, mai bine ca înainte*.

— Ai să te miri poate dacă-ți spun că în rolul pe care-l joc în piesa lui Pirandello trăiesc același sentiment de protest împotriva nedreptății ca și în *Monna Vanna* și atitudinea mea e aceeași în fața nedreptății. Dacă vrei, poți să faci legătura cu multe lucruri pe care le văd în viața de toate zilele, unde aceeași revoltă în fața injustiției mă stăpânește.

— Proiecte în ceea ce privește activitatea la Comedie ?

— Deocamdată odihnă..., voi avea nevoie de ea.

Tăcerea scenei e străpunsă de zgomotul prelung al soneriei. În sală au apărut primii spectatori.

Maria Ventura se pregătea să trăiască viața lui Dridri, eroina ce a inspirat lui Vasile Alecsandri pagini romantice.

Afară, Niță mă întâmpină cu semne disperate ; stătusem prea mult, aprecia el.

3. Am fost printre puținii ce au condus-o la aeroport. Desigur că nu putea crede că-i fusese dat să joace pentru ultima oară în românește.

A trăit cumplita tragedie a ocupării Franței de către trupele naziste ; din locul retras ce i-a fost impus — la Neuilly, lângă Paris — și-a adus o modestă contribuție la eliberarea țării de adopțiune.

Într-un colț din cimitirul Passy, sub lespedeza înconjurată de un grilaj mărunț, Maria Ventura, doborâtă de o gravă criză de uremie, în decembrie 1954, se odihnește. Ea care-mi mărturisise : „Eu nu pot înțelege, refuz să înțeleg moartea !”

## I. GH. DUCA

### „TĂCEREA E DE AUR”

În perioada când Alexandru Mavrodi era director al teatrelor venea foarte des la teatru, mai bine spus

în cabinetul directorial, I. Gh. Duca, unde, desigur, cei doi puneau țara la cale.

L-am rugat pe Mavrodi să-mi mijlocească o convorbire cu Duca — și într-adevăr convorbirea s-a desfășurat într-un compartiment al așa-zisului „tren albastru” (Pullman), în drum spre Sinaia (cei doi urmau să participe la primirea cunoscutului om politic grec, Venizelos).

— M-am născut în București, mi-a spus I. Gh. Duca, totuși nu aș putea spune că am copilărit numai în București. Am cunoscut și eu Bucureștii de odinioară, Bucureștii tihniți, cu mari curți înaintea caselor, cu maidane uitate de Dumnezeu și de proprietari, Bucureștii patriarhali și negospodăriți. Tatăl meu conducând lucrările de construcție ale liniei București-Predeal, o bună parte din copilărie mi-am petrecut-o la Sinaia. Îi cunosc toată poezia, toate ascunzișurile și astăzi încă nu mă satur admirându-i frumusețea.

Clasele primare le-am urmat în particular cu domnul Bogdan, un vechi sinaiot, promotor al turismului în România, fost ani de zile secretar la Camera deputaților. Am dat examen de absolvirea cursului primar în 1890, la școala de la Clemența. Zburdalnic nevoie mare, mă cam țineam de pozne și aveam o mare pasiune pentru cai. Călăream haiducește căluții țăranilor din Sinaia și ore întregi mă lăsam dus pe potecile munților de căluții cu picioare sigure.

Primele două clase de liceu le-am urmat tot în particular, iar clasele a III-a și a IV-a la „Cantemir”. Cursul superior l-am absolvit la Sfântu Sava, împreună cu Mișu Pașcanu, fiind bun prieten cu Grigore Pișculescu, astăzi talentatul scriitor și duhovnic Gala Galaction. Prietenia mea cu Gala Galaction a fost dintre cele mai strînse. Ne întâlneam în camera sa din strada Semicercului, unde citeam romane peste romane, pentru ca apoi să trecem la lectura operelor proprii.

Mai țin minte că în clasa a III-a de liceu, în ziua de sfinții Petru și Pavel, când se făcea cu mare fast la Ateneu distribuirea premiilor am fost încununat de Ghenadie mitropolitul, iar cele câteva cărți mi-au fost

înminate de Take Ionescu, ministru al Instrucțiunii, fapt pe care i l-am amintit deseori lui Take Ionescu.

Bacalaureatul l-am trecut în iunie 1897, în fața unei comisii compusă din Istrati, Pangrati, Simeon Mehedinți, Coco Dimitrescu, Evolceanu.

Am plecat apoi la Paris ca să urmez Dreptul. Am stat acolo cinci ani, trei ani de licență și doi de doctorat. Părinții mei nefiind bogați, în timpul șederii mele în capitala Franței, Grigore Ghica, un unchi al meu, mi-a înlesnit șederea în străinătate.

Chiar în primul an de la venirea mea la Paris, m-am gândit că n-ar fi rău ca presa românească să aibă o cronică de politică externă. Într-adevăr, pe vremea aceea nici un ziar nu se ocupa de politica internațională.

Într-o vacanță, venind la București, m-am prezentat lui Luigi Cazavillan, care conducea *Universul* și i-am propus să scriu o dată pe săptămână o cronică de politică externă.

Cazavillan m-a ascultat cu atenție și m-a întrebat :

— Ai mai scris undeva ?

— Nu.

— Atunci nu te pot angaja fără să văd ce poți.

— Să-ncercăm !

Primul articol pe care l-am trimis a fost despre insulele Samova. Era pe vremea cind Bulow a pus mâna pe marile insule din Oceanul Pacific. Izbucnise tocmai războiul englezo-bur și al doilea articol al meu a tratat despre această chestiune.

Cazavillan s-a declarat mulțumit și mi-a spus să continui cu articolele, oferindu-mi zece franci de articol.

Și timp de paisprezece ani neîntrerupți, pînă în 1914, cind am intrat prima dată în guvern, am publicat la *Universul* cronici de politică externă, semnate I. Gh. D. În 1914, Cazavillan mi-a dat un banchet cu mulțumite pentru activitatea mea la ziarul său.

Ca student la Paris, fără să renunț la pasiunea mea pentru cai, am dus o viață intelectuală. Nu voi uita niciodată frumoasele seri de la „Concert Rouge“, o

„boite” în care executau muzică clasică doar premianții întîi ai Conservatorului și unde ne întilneam la aceeași masă George Danielopol, Horațiu Niculescu și alții care au plecat dintre noi. O mai fi existînd astăzi romantismul vieții studenților de odinioară? Serilor petrecute la „Concert Rouge” le datoresc cultura mea muzicală. Cu asiduitate urmăream și cursele de cai de la Longchamp și prietenii îmi admirau dexteritatea în memorarea numelor cailor. În fiecare vară mergeam la Weimar, încît cunosc bine regiunea atît de bogată în trecut. Amintirile mele despre orașul în care și-a petrecut cea mai mare parte a vieții Liszt îmi vor rămîne neșterse.

În toamna anului 1902, după ce mi-am luat doctoratul, m-am înapoiat în țară și Eugen Stătescu, pe atunci ministru al Justiției, m-a trimis ajutor de judecător la Vîlcea. Și de atunci datează legăturile mele cu Vîlcea. Am stat numai trei luni în acest post, vreme despre care păstrez o amintire dintre cele mai plăcute. Am găsit aci o societate foarte ospitalieră.

În 1903, am fost numit subdirector la Casa Centrală a Cooperației. Despre „Cooperație” tratează și teza mea de doctorat.

La Casa Centrală a Cooperației am stat patru ani, pînă în 1907, după răscoale, cînd am intrat în politica militantă. Politica m-a pasionat încă de foarte tînr și pot să spun că încă din copilărie urmăream cu nesaț dezbaterile parlamentare din gazete, asistînd chiar la foarte multe dintre ele. Ca subdirector al Cooperației am umblat în toată țara, inspectînd băncile populare și înființînd obștii de arendare. Și tot în acea epocă am fost pentru prima dată în Ardeal pentru a vizita cooperativele și băncile românești.

În 1905, am asistat la serbările „Astrei”, la care au luat parte și mulți români din Regat, între care Iorga, Nicolae Filipescu, Ionaș Grădișteanu și alții. Aci am făcut cunoștință și cu conducătorii românilor ardeleni, printre care și cu patriarhul Miron, pe atunci un preot distins. Am fost apoi în Bucovina la Putna, împreună cu Morțun, Radovici și Nicu Filipescu la sărbătorirea lui Ștefan cel Mare.



Despre cooperatie aş putea să scriu un volum întreg, fiindcă i-am consacrat tot entuziasmul tinereţii mele. Poate însă că această chestiune să nu intereseze prea mult pe cititorii dumitale.

După răzcoalele de la 1907 am fost ales pentru prima oară deputat al Colegiului al III-lea, la Fălciu, prefect fiind doctorul Lupu, pe care-l cunoşteam încă de la Cooperatie. Prietenia mea cu doctorul Lupu a supraveţuit respectivelor noastre vicisitudini politice.

Am debutat în Cameră în toamna anului 1907, făcînd o interpelare în legătură cu legea tocmelilor agricole, în localul încă cel vechi al Camerei. Între cei ce au debutat în acelaşi an în Cameră a fost şi domnul Iorga.

La începutul carierei mele parlamentare, am fost urmărit de un fel de ghinion. Mi-a fost scris ca primele discursuri să le ţin întotdeauna după Iancu Lahovary, un om cult şi foarte cumsecade, dar tot pe atît de lung la vorbă. Era un chin pentru cineva care suferea de emoţiile debutului să vadă cum Lahovary îşi descoperea încontinuu noi izvoare de oratorie. Cînd credeai că a terminat, Lahovary o lua d-a capo. Şi emoţiile mele reîncepeau „de plus belle”.

Take Ionescu, deşi adversar politic, mi-a scris cu prilejul primului discurs o mişcătoare scrisoare de felicitare pe care o voi da odată publicităţii.

Unul care de asemenea m-a încurajat de la început cu afecţiune şi care mi-a dat multe sfaturi dintre cele mai utile, a fost Alexandru Djuvara, incontestabil unul dintre cei mai străluciţi oratori ai noştri.

De asemenea, datorez multe sfaturi utile, în privinţa tacticii parlamentare, lui Ferechide, care avea o practică parlamentară fără precedent şi care cu via lui inteligenţă şi pătrundere cunoştea psihologia adunărilor mai bine ca oricare.

— Aţi ascultat pe marii oratori străini ?

— Da, urmăream cu pasiune dezbaterile de pe vremea cînd eram încă student. Am luat parte la dezbaterile Parlamentului englez şi, lucru ciudat, chiar ale celui spaniol.

Pot spune că am auzit pe cei mai mulți dintre oratorii de seamă ai ultimelor decenii. Am auzit pe Waldeck Rousseau, Jaurès, pe Viviani, pe Briand, ca să nu vorbesc de Poincaré, Barthou și de celelalte ilustrațiuni ale tribunei franceze, iar în Anglia pe Balfour, Asquit, pe bătrînul Chamberlain și chiar într-o scurtă alocuțiune pe Lloyd George.

— Pe care i-ați admirat mai mult ?

— Preferințele mele merg spre Waldeck Rousseau, care ca orator parlamentar era într-adevăr neîntrecut. Era lipsit de toate artificiile obișnuite oratoriei, dar avea prestanță la tribună, conciziunea lapidară și o puritate de formă și limbă care făceau din cuvîntările lui adevărate capodopere. Acest om rece, prin puterea dialectică și splendoarea formei, domina Parlamentul francez, într-o măsură pe care n-am văzut-o atinsă de nici unul dintre ceilalți mari oratori, capabili totuși să stîrnească mai mult entuziasm decît dînsul. Era ceva ce ieșea din comun, o oratorie sui-generis, și, după mine cel puțin, plină de un straniu dar neîntreput farmec.

— Dar printre oratorii noștri pe cine ați admirat ?

— Ah, mi-ar fi foarte greu să-ți răspund. Tot ce pot să-ți spun este că am avut mari oratori parlamentari, care se puteau compara cu cei mai iluștri oratori din parlamentele străine.

Ca farmec, ca avînt, ca fond, ca interes, valoare oratorică propriu-zisă, precum ți-am spus, erau mulți și nu știu căruia să-i acord preferință. Ca meșteșug însă, ca artificiozitate oratorică, cel mai extraordinar era fără discuție Titu Maiorescu. Citite, discursurile lui prezintă puțin interes. Auzite însă erau extraordinare. Gesticulația, accentuările, prin mimica figurii și prin circumvoluțiunile arătătorului erau ceva într-adevăr fără precedent. Aș vrea, spre pildă, să-ți povestesc cum printr-un singur gest al mîinii a descris și înfierat, într-un discurs de la 1913, toată acțiunea pe care Filipescu o ducea împotriva guvernului prezidat de el. Și oricît m-aș căzni, nu reușesc să-ți traduc în cuvinte neîntrecuta măiestrie a acestei execuții pe care aș putea-o califica digitală : „Domnul Filipescu e un om de caracter”, a spus Maiorescu, însoțindu-și cuvintele cu vreo cîteva

zig-zaguri prin aer. (Duca s-a ridicat și a imitat atit prin glas, cit și prin gest atitudinea lui Maiorescu.)

— Sînteți un pasionat bibliofil, așa se spune.

— Într-adevăr, citesc foarte mult și sînt la curent cu tot ce se scrie privitor la viața reală. Citesc cu pasiune „memoriile”. Citesc mai puțin romane, căci viața reală mi se pare infinit mai interesantă și cred că nu poate fi întrecută de fantezia scriitorului.

— Aveți o bogată colecție de tablouri. Ce pictori preferați ?

— Pe Luchian, Costin Petrescu și, în alt gen, pe Tonnitza.

— Dar în muzică ?

— În privința asta am gusturi foarte eclecticice. Prefer pe Beethoven, Bach, Wagner, Berlioz, Debussy.

De la 1914, evenimentele care au dominat cariera mea politică, îndrăznesc a o spune, sînt destul de cunoscute ca să nu prezinte nici un interes repetarea lor.

De altminteri ai avut o deosebită dexteritate să-mi sustragi aceste declarații. Fiindcă îți mărturisesc că sînt într-una din acele faze în care stau sub stăpînirea proverbului care spune : „Cuvîntul e de argint, lăcerea e de aur !”

În consecință, sper că cele ce ți-am spus astăzi nu mă vor îndemna să regret că am ieșit din mutismul absolut care mi se pare astăzi cea mai înaltă și utilă filozofie.

Intrucit voiam să aflu cît mai multe de la interlocutorul meu am regretat, pentru prima oară în viață, rapiditatea trenului albastru.

## CU POETUL ADRIAN MANIU ÎN VIZITĂ LA PICTORUL NICOLAE TONITZA

În vizitele la marii artiști ai culorii și ai daltei am fost, uneori, însoțit de Adrian Maniu, poetul cunoscă-

tor al artelor, colecționar de mare finețe, — întovărășire de ajutor, căci repede mi-am dat seama că una e să „faci să vorbescă” pe un mare artist al scenei, pe un reputat muzician, chiar om politic, și alta, să „intri în vorbă” cu un mare pictor sau sculptor.

Adrian Maniu m-a ajutat să-mi întocmesc lista de întrebări, principale și de „rezervă”, ținând seama că mai toți „plasticienii” își apără crezul artistic pînă-n pînzele albe, că numeroși dintre ei sînt teoreticieni intereșanți, oameni de cultură ce depășesc limitele specialității, că numeroși se pricep nu doar în minuirea pensulei ci și a condeiiului.

Așa s-a întîmplat cînd ne-am hotărit să-l vizităm pe marele pictor Nicolae N. Tonitza, care, nu ușor, s-a supus interogatorului nostru. Era în anul 1930.

— Ce amintiri vă leagă de copilărie.

— Amintirea mea cea mai veche și care mă vizi-tează deseori este aceea despre bunicul după mamă. Nu împlinisem încă trei ani cînd a murit bătrînul. Purta șapcă și anterior, avea mîinile fine de femeie, iar muștața lui albă făcea deasupra gurii bune nu știu ce arcuire de zăpadă, ca o completare a ciucurilor de iarnă din streășina orbitelor lui profunde și triste. Bunicul era meșteșugar cu faimă mare în ținutul Moldovei de Jos. Avea — ceea ce nu se mai întîlnește astăzi decît pe meleagurile calde ale Asiei — meșteșugul brodatului — fire de mătase colorate, în fire de argint și de aur. Arta aceasta, prin excelență luxoașă și decorativă, o aplica mai ales pe vesmintele de mare ceremonie ale preoșilor bogați de pe vremea aceea, ale protopopilor și episcopilor. Succesivele catastrofe materiale prin care a trecut familia mea nu ne-au îngăduit să păstrăm nimic din lucrurile minunate ale bunicului nostru.

Nu știu dacă moștenesc ceva în suflet de la acest bunic sau de la un alt strămoș mai îndepărtat în vreme, care ar fi fost faur de cupe și amfore de argint și de aur și ar fi trăit după epoca brîncovenească, în Cetatea Sibiului. Ereditatea este de multe ori o poveste — chiar ca știință. Nu pot fi riguros ereditare decît actele fiziologice; totuși, după cum urmașii se pot naște cu

păstrarea unor semne trupești — de ce nu ar moșteni și nevăzute semne interioare de gând ?

Structura sufletească se îmbogățește și se afișează sau se sgîrcește și se usucă — în timp — după împrejurări, prielnice sau ba. Cînd un scoborîtor de regi ajunge pirat — nu e de vină, poate, atît strămoșul, cît mediul. Iar cînd un Baudelaire izbuteste să limpezească prin vers sensibilitatea unei epoci — ce merit are strămoșul care a ținut, cîndva, registrele unui biet notar din cutare burg, avar și întunecat ?

— Mă întrebați de utilitatea școlilor. Da, școlile sînt utile în măsura în care știu să-și acorde metodele la sensibilitatea în devenire a unei epoci. Altfel, ele înseamnă ceea ce sînt școlile noastre de artă astăzi : ghiulele la picioarele tinereții, care-și încearcă zborul. De aceea prefer, în locul școlii oficiale, lumea cu nesfîrșitele ei spectacole și întîmplări. În largul acestei lumi, ca și în colțișorul modest al camerei de lucru, artistul, dornic de cunoaștere și cu retina nepregătită, își află mai sigur metodele care-i pot dezvolta personalitatea și accelera mijloacele de expresie. Fiîndcă personalitățile artistice au ceva, din curiozitatea florii : geaba încerci, cu mijloace savante, să scoți din rădăcina de păstîrnac parfumul rozei, — ori din tulpina de crin rodul tomatei. Și, totuși, cred că o cît mai întinsă rețea de influențe ajută enorm precizării și dezvoltării unei personalități artistice. Influențe stîrnesc deopotrivă și elanul și revolta. Eu personal mă las voi influențat de orice și de oricine, — pentru că, la urmă, să mi se spună că am influențat asupra multora.

— În ce împrejurări ați debutat ?

— Am debutat ca actor. Aveam teatrul meu propriu, în pivnița casei și realizam rețete apreciable : opt nuci și patrusprezece nasturi, pe care-i împărțeam, după spectacol, trupei, păstrînd pentru mine, firește, cele mai mari nuci și nasturi de sîdef.

Puțin mai tirziu am avut o trupă ambulată și cu prilejul acesta nevoit am fost să debutez ca pictor. Zugrăveam pe fundacurile de zid ale maidanelor, unde ne instalam, tot ceea ce imaginația mea de regizor socotea pe atunci absolut indispensabil pentru succesul

reprezentăției și renumele direcțiunii: păduri care se-mănau a perii de ghețe și perspective de străzi urcînd toate la deal, pe lîngă care actorii mei păreau toți uriași.

Dar adevăratul meu debut în pictură a fost cam pe la anul 1900, cînd am primit de la o cucoană bătrînă comanda să-i fac un portret în „oloi“. Doamna îmi făgăduise patru lei pentru această operă — și libertatea să-i ciupesc la discreție din „agudele“ grădinii, tot timpul cît voi lucra. Am reușit, firește, să zugrăvesc o cucoană bătrînă, ceea ce de altfel nu era greu; toate cucoanele bătrîne seamănă între ele. Dar clienta mea a fost nemulțumită și m-a pus să-i cojesc tabloul după indicații imperative: nasul mai subțire, ochii mai mari, gura mai mică, gîtul mai gras, cerceii mai lucioși — pînă cînd m-am trezit că pictam o fetiță de 11 ani. Cucoana a fost încîntată (avea peste 65 de ani) și m-a achitat foarte culant cu 4 piese de argint, noi și strălucitoare. Numai cînd am ajuns cu ei la bragagiul meu am aflat că erau falsi! Atunci mi-am dat seama lămurit că sînt riscuri mari în cariera de pictor. Ceea ce am putut cu prisosință, verifica și mai tîrziu...

— Ce înțelegeți prin manieră?

— Facultatea de a transcrie ușor și repede. Adică posesiunea simplei meserii. Cînd această îndemnare este simultan acompaniată de vibrații, cînd mai ales ea se lasă îndemnată, stăpînită, vrăjită de comandamentele unei viziuni interioare noi și predominante — atunci, firește, maniera sporește uimitor în profunzime și nu se mulțumește numai să încînte, ci cucerește și subjugă. Dar atunci ea nu se mai cheamă manieră, ci stil. Și acesta nu se lasă împrumutat și nici fabricat în serie. Cum de pildă cubismul.

— Cum am putea interesa mai mult străinătatea?

— Străinătatea se interesează, în primul rînd, de ea însăși. Ca s-o interesăm și noi ar trebui să-i arătăm lucruri pe care ea nu le știe, nici nu le poate realiza. Și avem din belșug, în cîmpul artei țărănești cît și în acela al artei culte. Numai că o astfel de prezentare a puterilor noastre originale în fața străinătății doar statul singur e în stare s-o organizeze. Iar statul nostru —

pe care te rog să nu-l confunzi cu Patria — este, prin educație și instrucțiune, cu desăvârșire lipsit de simț și cugetare românească — și eminentemente antiartistic.

— Cum realizați un tabou ?

— Foarte calm. Dacă lucrez din suvenir. Natura îmi dă, în schimb, nervozități și migrene, chiar dacă am în fața mea numai un cartof inofensiv sau un simplu peisaj. Prea multe detalii mă dor. Poate că nu mă simt destul de tare să lupt cu ele și să le dovedesc. Cu toate acestea majoritatea tablourilor mele executate pe de rost au la bază un studiu preliminar după viu — pe care, de obicei, îl distrug. În orice împrejurare, pornesc de la culoare. Când nu fac astfel — ratez. Dar dacă izbutesc să aștern pe pânză, indiferent ce subiect, un cîntec în vopsele, o melodie, un acord sînt tare fericit, pînă ce un client sau un critic mă lămurește că... n-am izbutit. Peste cinci minute sînt însă răzbunat, critic și client căzînd în admirația unei crute aruncate după paravan.

— Cum vă apreciați scrisul față de pictură ?

— Mărturisesc sincer că-mi place mai mult să scriu decît să pictez. Poate pentru că scrisul e un mijloc de exprimare mai ușor, mai comod, mai ieftin decît pictura, și mai lesne popularizabil. Dar asta nu înseamnă că știu să scriu.

— Ce subiect ați preferat ?

— Copiii și florile, fiindcă îmi prezentau cea mai delicată și variată clăvitură cromatică. Dar cînd îmi plăceau mie, publicul și critica le găseau fără sens. Astăzi am pășit către alte probleme, iar publicul și critica îmi cer copii și flori.

— De ce pictați ?

— De frică să nu mă apuc de literatură.

— Pe cine urîți ?

— Deșteptătorul din camera copiilor mei.

— Ce vedeți într-un nud sau într-un buchet de flori ?

— Culori... culori... culori...

— Vă despărțiți greu de un tablou isprăvit ?

— Atîrnă de cine mi-l cumpără — și de calitatea tabloului.

— Dar despre pictura copiilor ce credeți ?

— Ceea ce mi se pare că încă n-a crezut nimeni : copiii sînt mai pictori, prin viziune și expresie, decît multe din marile glorii consacrate de sute de ani.

— Ce credeți despre pictura în școli ?

— Cum intervine „maestrul” de desen și caligrafie, care predă pe deasupra și lecțiile de pictură, toată frăgezimea sufletească a copilului, ce se traduce mai întîi așa de nemijlocit, e omorîtă. Omorîtă adeseori pentru totdeauna.

— Ce impresii vă lasă tabloul gata și cum simțiți că e gata ?

— Tabloul, odată terminat, mă interesează foarte puțin. Uneori nu mă mai interesează deloc. Las altora grija aceasta. Simt că e gata în clipa cînd nu mă mai pricep ce să-i mai adaog sau ce să mai omit. Atunci înseamnă că unda emoțională care m-a susținut la lucru a încetat. Și e inutil să continui fără tovărășia ei. Să nu-ți închipui însă că lucrez numai așteptînd „inspirația”. Știu din experiență că inspirația vine lucrînd. Lucrez zilnic de dimineață și pînă seara tîrziu din simplă disciplină — așa cum face orice pianist sau violonist. Uneltele noastre vii, ale pictorilor — mîna și ochii — nu se cuvîne să trîndăvească. Ele trebuiesc supuse neîncetat la exerciții. Mîna noastră trebuie să fie oricînd în stare să execute fără nici o alternare poruncile ochilor și ale creierului nostru. Alminteri sîntem pierduți pentru artă. Se întîmplă uneori, în lucrul nostru, cazuri bizare. Te așezi la șevalet cu hotărîrea să rezolvi, pictural, o problemă determinată. Zugrăvești o zi, două, trei — o săptămînă și problema ta nu află dezlegare. Pui mîna pe un cuțit să distrugi totul. În clipa asta intră un prieten sau un coleg. Privește pînza și-ți mărturisește că n-ai realizat nimic mai viu și mai nou decît ceea ce era gata să dărimi. După cîteva luni numai, cînd, întîmplător, dai în pod peste pînza aceea, recunoști că prietenul nu ți-a servit o simplă amabilitate. Ce se întîmplase ? Lucrătorul disciplinat din pictor a fost, în timpul lucrului, substituit de artistul emotiv. Mîna a încetat să mai asculte de poruncile rigide ale minții și s-a lăsat purtată de elanurile sufletului. Toate



astea s-au petrecut pe nesimțite, fără știrea și fără vrea lucrătorului. Rezultatul : tabloul necorespunzând întocmai planului inițial, adică neizbutind să oglindească problema propusă, este condamnat. În chipul acesta, te asigur că au fost distruse o mare parte din comorile de artă — inedite — ale atelierelor mondiale, când, firește, n-au intervenit împrejurări binecuvîntate să le salveze.

— Ce ați dori să pictați ?

— Tot ce este în adevăr picturabil. Fiindcă nu tot ce este frumos și te impresionează poate fi zugrăvit. Mai ales nu tot ce este „poetic” se cuvine să fie încorsetat cu ajutorul culorilor.

O noapte înstelată, cu lună plină, cîntec de privighetori și plîsete de mandolină au fost, sînt și vor fi — în ciuda esteților blazați — o înfrățire înaltă de elemente etern armonice. Un scriitor, un muzician, un desenator chiar va fi în stare să împărtășească prin mijloacele artei lor emoția estetică cu care s-a încărcat în cuprinsul acestei feerii. Un pictor — oricare pictor din lume — va da greș. Dar un gravor va izbuti. Un pictor poate săvîrși un poem cromatic din contemplarea unei cîrpe de bucătărie — izbîndă care n-ar putea-o realiza nici muzicianul, nici poetul, nici scriitorul, nici desenatorul, nici gravorul. Sînt incompatibilități cuasiorganice între anumite aspecte din natură și materialele de care dispune o artă, pe care publicul și critica nu le-a adîncit încă. De aici, atîtea hilariante neînțelegeri și atîtea dureroase gafe.

Adrian Maniu afirma că Tonitza înaltă un cîntec al vopselelor în fiecare tablou pe care, cu adevărat, îl pictează cu sufletul.

## MARIETTA SADOVA

### ACTRIȚĂ ȘI REGIZOARE

1. O făptură mai puțin obișnuită a apărut în teatru prin anii din preajma primului război mondial. Nu era

frumoasă dar era interesantă. S-a aflat că Marietta Bârsan era de „dincolo”, din Ardeal. Avea ceva de copil și chiar i s-au dat să joace, fiind elevă la Conservator, roluri de copii — un paj din *Trandafirii roșii*, copilul din *Răzvan și Vidra*. Nemulțumită în general de felul cum se „făcea” teatrul la noi, a început să frecventeze grupările de avangardă servind inițiatorilor o bogată documentație din biblioteca ei surprinzător de bogată.

S-a alipit grupării *Poesis*, al cărei animator era tânărul Ion Marin Sadoveanu, care a regizat la Ateneu misterul *Sora Beatrice* de Maeterlinck, încredințând rolul principal Mariettei Bârsan; a fost o „cădere”, dar care a prilejuit căsătoria protagonistei cu regizorul spectacolului. Dar, de mirare, căsătoria nu a durat, deși între cei doi părea să existe o identitate de preocupări, chiar de temperamente.

Marietta, devenită Sadova, a debutat în Compania Bulandra jucând rolul Ofeliei din *Hamlet*, Tony Bulandra fiind Hamlet.

Venind Liviu Rebreanu la direcția Teatrului Național a angajat-o printre stagiare dar tinăra actriță a fost „împrumutată” și altor teatre: a jucat la „Bulandra” în *Don Carlos*, în *Doctorul Knoch* de Jules Romains, în *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw, apoi un rol pe muche de cuțit — o contesă devorată de pasiuni anormale — în piesa *Lulu* de Frank Wedekind, în cadrul teatrului condus de Marioara Voiculescu; la Național a jucat rolul Genei la premiera lui *Titanic Vals*, apoi a apărut, printre altele, în *Avram Iancu* de Lucian Blaga; la Teatrul Liber, condus de Dida Callimachi, a jucat în *Maya* de Simon Gantillon, în toate acestea remarcându-se printr-o interpretare nuanțată, reținută, mai ales inteligentă.

2. Intr-o casă veche de pe bulevard, aproape de „Kogălniceanu”; o cameră tapetată de sus pînă jos cu cărți și albume, printre care numeroase ediții bibliofile. O fotografie atrăgea atenția; era datată 20 mai 1920, cu un autograf în franceză: „Muncește mereu, îndrăznește, nu fi mulțumită niciodată; rareori mi-a fost dat să am atîta plăcere ca atunci cînd am lucrat cu

tine", semnătura era a mării artiste franceze de repute mondială Suzanne Dêsprès.

Venise toamna, prea devreme, ziua se micșorase. Marietta Sadova, în picioare cu spatele lipit de teracotă își amintește :

„M-am născut la Sibiu, pe atunci în țară străină. În acest oraș frumos, care are ceva din farmecul Vienei, mi-am petrecut primii ani ai copilăriei. Copil neastîmpărat și cam răslățat, făceam numai pozne. Între altele, la vârsta de patru ani, mama m-a luat cu ea la o petrecere la Grünerwald. În timp ce mama dansa, eu mi-am băgat capul în ornamentațiile unui portal. De intrat a intrat ușor, dar nu mai puteam să-l mai scot. Am început să țip, petrecerea s-a întrerupt și a trebuit să vină niște soldați, să taie mai multe stîngii ca să fiu eliberată. Niște hoți, profitînd de îngheșuială, au furat aproape toate hainele celor veniți la serbare.

Clasele primare le-am făcut în trei școli din București. Primele două la școala Tunari unde am fost premiată și unde, pare-se, mi s-a descoperit talentul de actriță de către profesoara mea, domnișoara Arginteanu, care mă puneă să spun poezii la toate ocaziile. Am trecut apoi la școala Silvestru, unde am ajuns spaima clasei, atît eram de nedisciplinată. Aveam un temperament băiețesc și poate de aceea nu puteam suferi figura uneia dintre profesoare, un fel de femeie-bărbat, căreia îi mai lipseau mustățile ca să semene leit cu un plutonier major. Toată clasa a treia primară am făcut-o în genunchi, spre disperarea părinților, care vedeau în mine o repetentă. Antipatia era reciprocă : profesoara mi-a refuzat florile pe care i le-am adus la sfîrșit de an. La examen tata a luat loc în ultima bancă, abătut, ca părintele celei mai rele eleve. Și cu ajutorul sfintei obrăznicii am trecut clasa. Am pus condiție părinților să mă schimbe la altă școală. Am terminat cursul primar la Precupeții-Noi, luînd la absolvire premiul întîii cu cunună. Consiliul de familie a hotărît că e mai chibzuit să fiu crescută într-un pension, departe de casă, ca să nu ies prea rîzgîiată.

Și am fost trimisă la Sibiu la pensionul Sfîntului Francisc. Cu greu m-am împăcat cu disciplina severă a

acestei școli. Am fost primită cu condiția ca numai dacă-mi voi putea apropria limbile germană și maghiară să fiu primită la examenele de fine de an. Am avut norocul să dau peste o profesoară înțelegătoare, călugăriță alsaciană, Schwester Wilbette. Aci erau foarte puține eleve românce. Și mi-a trebuit un efort extraordinar ca să-mi apropriu cele două limbi de predare; primul cuvânt german pe care l-am învățat, pentru rezonanța lui specială, a fost Zurüch, dar pe care nu l-am luat ca deviză și am mers înainte, reușind, adevărată ofensă, ca o elevă minoritară să fie premiantă. Încetul cu încetul atmosfera m-a cîștigat atît de mult, încît la 13 ani am scris acasă părinților că vreau să mă fac catolică. A contribuit la aceasta foarte mult faptul că fiind internă, duceam aceeași viață ca și călugărițele profesoare. Cred că, pînă la urmă, aș fi rămas o călugăriță profesoară catolică în pensionul sfintului din Assisi, de care pînă atunci nu auzisem și pe care acum îl iubeam. Timpul pe care mi l-am petrecut în pensionul din Sibiu a avut o mare influență asupra felului meu de a fi. Plecînd de acolo, nu mi-am mai regăsit obrăznicia primei mele copilării și care, poate, mi-ar fi prins bine în viață.

Părinții, speriați, probabil, de ideile mele, m-au rechemat și am dat la București examene particulare de clasele a patra, a cincia și a șasea.

3. Nu fusesem încă la teatru și pentru mine ideea de teatru se reducea la cîteva tablouri-vivante cu subiecte din Noul Testament.

Primul spectacol pe care l-am văzut, la vîrsta de 14 ani, a fost *Prostul*, la Național, iar al doilea, după un scurt interval, *Văduva veselă*, la teatrul Lyric. Am fost atît de impresionată încît mi-am făcut din dorința de a mă face actriță un ideal al vieții. În familia mea n-am avut nici o persoană care să fi avut o legătură cu teatrul. De aceea nici nu îndrăzneau să împărtășesc părinților această dorință.

M-am înscris la Conservator prin... fraudă. Cum mi se cerea consimțămîntul părinților, pe care nu-l aveam, am spus la secretariat că tata nu-i în București și că voi

aduce consimțămîntul lui imediat după examenul de admitere.

Am fost apucată de o emoție cumplită, gîndindu-mă că voi avea de spus versuri în fața unei comisii compuse din artiști; ca să nu dau nimic de bănuît mamei, poeziile cu care voiam să mă înfățișez le-am învățat în Cișmigiu.

Și a venit și ziua examenului! Din comisie făceau parte Popovici-Bayreuth, pe atunci directorul Conservatorului, maestrul Nottara, domnul Soreanu și doamna Bulandra. Eram mică de statură. Și la aceasta contribuia și ținuta mea de școlăriță cu guler alb la sorț negru, alături de camarade impozante. N-am fost admisă pentru că la apariția mea pe scena improvizată, doamna Bulandra a exclamat: «Voyonse, voyons, n-o să facem teatru de copii!».

Dar nu m-am dat bătută. M-am dus la director rugîndu-l să fiu admisă auditoare. Directorul s-a arătat binevoitor și mi-a spus că pentru aceasta trebuie să aibă consimțămîntul unui profesor. Pentru că de doamna Bulandra mi-era frică, m-am dus la maestrul Nottara, care, crezînd că vreau și eu să mă aflu în treabă, mi-a permis mai mult în glumă să audiez.

Eu am luat însă lucrul în serios. Și în timp ce elevii admiși veneau sau nu veneau la cursuri, eu le frecventam regulat. Dar ce folos? Era ca și cum n-aș fi venit! Căci timp de o lună și jumătate existența mea nici n-a fost remarcată. După cîtva timp, probabil că i s-o fi făcut maestrului Nottara milă de mine, mi-a spus să recit și eu ceva. Dar, și de data aceasta, elanul mi-a fost brusc tăiat. O colegă a exclamat indignată: «Ei asta, acum o să ascultăm și auditoarele!»

Exclamația aceasta subită nu prea m-a intimidat: nu însă și observația maestrului Nottara, spusă pe un ton sceptic:

— Cum Bârsanco, tu vrei să faci teatru?

— Da maestre, i-am răspuns puțin rușinată. Și am spus o poezie de Anghel. Cred că n-am spus-o prea bine, avînd în vedere atmosfera cu totul ostilă mie. Eu însă continuam să învăț absolut toate bucățile pe

care maestrul le dădea colegilor mei ; și rolurile de bărbați și pe cele de femei.

Era fatal ca într-o zi tata să afle de intențiile odraslei sale. Revoltat la început, în fața amenințărilor mele că mă voi sinucide și-a dat în cele din urmă consimțământul. Decît să-și piardă fata, a preferat s-o lase să se facă artistă.

În primul an de Conservator am mai fost ascultată de două-trei ori. Dar pentru că nu dădusem examen de definitivare, era cît pe aci să nu fiu admisă la examenul de fine de an, la care am izbutit totuși să mă prezint, înduioșînd cu sîrguința, dacă nu cu talentul.

La examen am fost nenorocită, căci maestrul mi-a spus să mă prezint cu *Gheata și șoșonul*, o bucată foarte frumoasă dar care cerea oarecare dezinvoltură, pe care eu, cenușăreasa clasei, n-am avut cînd s-o capăt. În comisia de examen era și George Diamandy, ca director al Teatrului Național. După ce am spus primele versuri ale fabulei, Diamandy m-a întrebat dacă știu ceva literatură. Cei drept, de mică mi-a cam plăcut să răsfoiesc bibliotecile. Se pare că am pus curaj în răspunsurile mele căci Diamandy mi-a spus :

— Dumneata să vii mîine la teatru !

Am fost angajată împreună cu Marioara Zimniceanu și Marietta Rareș. Senzația pe care am avut-o cînd am călcat pentru prima oară pe scena Naționalului o mai am și astăzi, și anume că sînt prea mică în raport cu imensitatea cadrului. Imediat maestrul Nottara m-a distribuit, împreună cu Marietta Rareș, în rolurile celor doi paji din *Trandalirii roșii* de Zaharia Bârsan a cărei premieră mult așteptată trebuia să aibă loc în curînd. Și de atunci dăinuiește prietenia mea, un moment nedezmințită, cu Marietta Rareș ; toți din teatru ne simpatizau și am fost botezate : „Cele două Mariette”, eu Marietta cea mică și Marietta Rareș cea mare. Eram ca statură cea mai mică din teatru și de aceea multă vreme am jucat numai roluri de copii. La premiera *Trandalirilor roșii*, la care au luat parte delegați din Transilvania, cele două Mariette au fost remarcate de întreaga critică.

În anul al doilea de Conservator, am avut fericirea să fiu luată în serios. Dar și la Conservator, din cauza staturii mele mici — am crescut vertiginos de la 20 de ani în sus — mi se dădeau tot roluri de băiețași — Cherubin, Poil de Carotte, Țugulea-Moghilă și altele de felul acesta.

4. A venit războiul. Maestrul Nottara plecând la Iași, catedra de la Conservator a fost ținută de Aristide Demetriade. Cu el am studiat „Poil de carotte”, rol cu care am dat și examenul de absolvire. Lui Demetriade îi plăcea atât de mult modul cum jucam pe eroul lui Renard, încât de multe ori când era plictisit îmi spunea : «Haide, iedule, fă-ne pe Morcovăț!» Prima oară când m-a ascultat s-a dus în fundul clasei și, la sfârșit, cu lacrimi în ochi, a spus camarazilor mei : «Asta vă cer ! Naturalețe și emotivitate.»

Incurajarea aceasta a lui Demetriade îmi era foarte necesară. Într-o seară, înainte de reprezentarea *Trandafirilor roșii*, eu și Marietta ne-am luat curajul și am cerut bufetierului să ne aducă și nouă bere. Ne-am cam amețit, și cu greu ne puteam ține echilibrul. În actul al treilea, când am coborât în scenă, Demetriade a observat că ne cam clătinam și ne-a dojenit părintește : «Iezilor, nu vă e rușine?» Spectacolul nu s-a resimțit, totuși, de prea buna noastră stare sufletească.

Figuram în *Azilul de noapte* și, pentru că eram foarte zdrențăros îmbrăcată, un pompier ne-a luat, pe mine și pe Marietta cea mare, drept niște femei de serviciu. Și așa am avut primul flirt.

În *Ringala* de Victor Eftimiu n-aveam de spus decît cîteva cuvinte, dar cum în piesă se vorbea aproape numai de mine, când apăream în ultimul act, fișiam programele, toată lumea fiind curioasă să vadă cine sînt.

Am ieșit la producția de absolvire a Conservatorului cu *Jeanne-Marie*. Aveam de cîntat. Și cum am voce, dar sînt lipsită de ureche muzicală, am compus eu un cîntec care se pare că a plăcut, căci toată lumea mă întreba dacă nu urmez și canto. Ce-i drept, prima și ultima mea compoziție muzicală n-o cîntam de două ori la fel.

5. Imediat după încheierea armistițiului am făcut parte din marele turneu al Teatrului Național, primul după război. În tren, doamna Adelina Mărculescu îmi dădea în cărți în fiecare zi și-mi povestea că am să plec în străinătate. M-am măritat și într-adevăr am plecat la Paris. Aici mi-am împlinit unul din vechile mele visuri, acela de a lua contact cu marea artistă Suzanne Désprès, pentru care am avut totdeauna un adevărat cult și cu fotografiile căreia ani de zile am dormit la căpății.

Suzanne Désprès juca pe vremea aceea la Teatrul Antoine. M-am dus în cabina ei și emoționată peste fire i-am spus că vreau să-i fiu elevă. Ea mi-a răspuns că-i foarte ocupată și că lecțiunile au început s-o obosească. I-am spus atunci că o rog să-mi dea sfaturi pentru interpretarea unui rol: Poile de carotte. Suzanne mi-a spus că după fizic aș putea să joc acest rol. Mi-a fixat o oră pentru a mă asculta. Revenind a doua zi, m-a prevenit că nu va ezita să-mi spuie sincer dacă am sau nu calități „parceque c'est un dur métier”. Am învățat rolul la perfecție și am spus primele replici.

Suzanne m-a întrerupt și a pufnit într-un hohot de râs: Dar nu-i asta deloc! Dumneata ai spus ca o fetiță și Poil de carotte e băiat. A adăogat însă că are convingerea că am calități și m-a acceptat ca elevă. Am fost eleva ei timp de un an. În acest interval am studiat cu ea, în afară de piesa lui Renard, în care mi-am dat seama cât de extraordinară era după lucrurile pe care mi le-a arătat, și alte roluri. Dacă n-aș fi fost silită să mă întorc în țară aveam fâgăduiala Suzannei și a lui Lugné Poe, că-mi vor da prilej să debutez pe scena Teatrului de l'Oeuvre. Mi-au fixat chiar rolul, *Gioconda* din piesa lui d'Annunzio. Concomitent cu lecțiile pe care le urmam audiam diferite cursuri de estetică, de literatură dramatică, la Universitate și la „Hautes études” unde Victorien Basch inaugurasă un fel de cronică dramatică vorbită. Am vizitat muzee și împrejurimi în compania românilor, care urmau pe atunci doctoratul la Paris. Între aceștia: Manole și Muza Ciomac, Ralea, Suchianu, Ciuntu, Aznavorian, George Brătianu,



cu care făceam coadă la casa de bilete de la Teatrul Vieux Colombier, și cu alții.

M-am întors în țară. Cîțiva ani n-am apărut pe scenă. Dar toată activitatea și gîndul meu erau, neîntre-rup, în funcție de teatru, deși lumea se obișnuise să vadă în mine o cucoană cu capricii scenice.

Cînd am solicitat un angajament la Teatrul Națio-nal, directorul de pe vremea aceea mi-a spus că „ce nevoie am să fac teatru, eu care sînt măritată?” Răs-punsul acesta n-a avut deloc darul să mă convingă, pentru că însuși directorul în chestiune avea soție ar-tistă, lucru ce mi-a dovedit că nu există incompatibili-tate între teatru și căsnicie.

Neavînd alt deuseu de manifestare, am jucat în *Sora Beatrice*, cu care ocazie am fost crunt înjurată de critica dramatică. Dacă aș fi fost lăudată poate că m-aș fi lăsat de teatru, așa însă am perseverat !

La teatrul doamnei Voiculescu am jucat în *Peer Gynt* și apoi în *Lulu*, rolul Grăfin Geschwitz, care fusese repetat înainte de o mare artistă de la Teatrul Națio-nal. Se pare că am avut succes în acest rol și, cînd, după cîțva timp, am întîlnit-o pe marea mea camaradă, ea mi-a spus : «Ei da, eu nici nu puteam să joc rolul acesta. Nici nu făcea de mine. Eu altă viață am dus și altfel am fost crescută». Așa mi-am explicat de ce, în majoritatea cazurilor, actrițele au pentru marele pu-blic o reputație contrafăcută, pentru că lumea te iden-tifică cu rolurile pe care le joci.

Făcînd a doua călătorie la Paris, în trecere prin Italia am aflat dintr-o gazetă că la Milano își făcea reîntrarea marea Eleonora Duse. Mi-am lăsat bagajele să călătorească singure, am renunțat la biletele de tren și am plecat la Milano ca să pot asista la reprezentație.

N-am găsit bilete, spre marea mea părere de rău, căci Suzanne Désprès îmi spusese : «Dacă afli unde joacă Duse, du-te neapărat s-o vezi !»

Cînd am intrat în hotelul unde stătea marea artistă, m-am întîlnit în hol cu Gabrielle d'Annunzio. Am fost primită de secretara lui Duse, care cînd a aflat că sînt eleva lui Suzanne Désprès, m-a introdus la marea ar-tistă. Pot să spun că Duse mi s-a părut femeia cea mai

extraordinară și care mi-a dat senzația unei firi suprasensibile. M-a întrebat despre Suzanne, vorbindu-mi insistent despre marea ei creație în *Nora* lui Ibsen; mi-a spus: «Cînd am văzut-o în *Nora* i-am dăruit costumul în care dansam tarantella și am renunțat să mai joc acest rol».

O femeie de aceeași intensitate sufletească, poate nu de aceeași spiritualitate, a fost Isadora Duncan, pe care am admirat-o în mai multe recitaluri.

Continuîndu-mi călătoria în Germania, l-am cunoscut pe Arthur Schnitzler, foarte abătut în vremea aceea, căci, cu puține zile înainte, unica sa fiică s-a sinucis, întocmai ca eroina sa din *Fräulein Else*, pe marele scriitor Klabund, care lucra la o revistă spectaculoasă în colaborare cu Karl Heinz Martin.

La Salzburg, unde mă plimbam cu Helene Thimig și Hugo von Hofmannstahl, mi-a atras atenția o femeie cu capul interesant și cu privirea stranie. Era actrița Tita Durieu, care, deși cunoscută, era ocolită de toată lumea, căci din pricina ei, se spunea, s-a sinucis fostul ei soț, Bruno Kassierer, un Mecena și un colecționar de obiecte rare. Tita Durieu a scris un roman în care caută să se desvinovățească. De prisos însă, căci înlăturată sistematic de toți directorii de teatre, și-a ispășit vina.

Reîntorcîndu-mă în Franța, m-am dus s-o văd pe Suzanne Désprès, dar, fiind tocmai plecată în Bretania, m-a primit Lugné Poe. Prima întrebare, pe care mi-a pus-o marele om de teatru francez a fost: «Ei, ce vrei de la mine?» Era învățat probabil ca toți românii care-l vizitau să-i solicite ceva. Cînd i-am spus că am venit numai să-l văd, a fost atît de emoționat, încît m-a sărutat pe frunte, și ne-am despărțit buni prieteni.

Aceasta este tot ce ți-aș putea spune despre mine și despre alții. Idealul vieții mele: să călătoresc cît mai mult, să joc cît mai multe roluri care să-mi convie.\*

6. Sintem prin 1937. Marietta Sadova a avut prilejul să joace sumedenie de roluri, nu numai pe scena Teatrului Național; i s-a reprezentat dramatizarea *Su-*

*ferințele tînărului Werther* (scrisă în colaborare cu Lucia Demetrius), Emil Botta deținînd rolul principal ; și-a început activitatea de regizor dovedind în această grea misiune competență și pasiune.

Și lucrurile ar fi mers cum nu se putea mai bine, dacă nu ar fi intervenit drama, drama cea adevărată ; cu stupefacție s-a aflat un lucru greu de închipuit : artista, femeie inteligentă, cultivată s-a lăsat ademenită de demagogia mișcării de extremă dreaptă. Dovedindu-și însă buna credință, recunoscînd că s-a înșelat, că a greșit, apucînd pe un drum fals, a fost absolvită.

Cu adevărată frenezie și-a reluat munca, de actriță și de regizor, realizînd memorabile spectacole, nu numai pe scenele teatrelor bucureștene, dar și la teatrele regionale, îndeosebi la Teatrul Național din Cluj, în Ardealul natal. A condus teatrul Odeon (teatrul „Not-tara“ de astăzi), colaborator deosebit de prețios fiindu-i Liviu Ciulei — scenograf, regizor și actor.

În ultimii săi ani a readus pe scena Naționalului bucureștean, la îndemnul directorului Vasile Moldovan, pe Ștefan cel Mare din piesa lui Delavrancea — spectacol strălucit.

A început greu, s-a cultivat, a greșit, în dorința-i de a îndrepta răul social, a iubit teatrul românesc, a contribuit la propășirea lui, a format o pleiadă de actori înzestrați.

Și-a trăit propria-i dramă cu demnitate, pînă la capăt.

## TONY BULANDRA

### NU DOAR UN „IDOL AL FEMEILOR“

1. Nimeni nu mi-a mărturisit că l-ar fi surprins vreodată supărat, tulburat, pornit împotriva cuiva (cel puțin așa părea, deși existau și unii ce susțineau că omul, necruțat de supărări și încercări evita să le exteriori-

zeze în public ca pe un lucru inestetic, lipsit de „stil”.

În altă ordine, știa oare Tony Bulandra, amozul amozilor pe scenă, că atunci cînd străbătea — elegant, ca „din cutie”, cu mersul elastic — Pasajul Comedia, în drum spre teatru, dactilografele de pe la numeroasele birouri își părăseau mașinile de scris alergînd să-l vadă pe „frumosul Tony”, cel desprins parcă dintr-o revistă — e adevărat, cam de pe la începutul secolului ?

Și apoi : mai aflase Tony Bulandra că fete de pension dormeau cu fotografia lui sub pernă sau că o ascundeau în pupitre de unde o dădeau la iveală în timpul orelor de plectis ?

Poate că o știa sau poate nu o știa, dar, în orice caz, admirația aceasta colectivă nu părea să-l tulbure (sau nu lăsa să se vadă acest lucru) — dînd libertate editorului-fotograf să-l „reproducă” și să-l multiplice în felurite roluri.

I se cunoșteau doar două pasiuni majore : — automobilul și vînătoarea —, dar în anii de criză ce s-au succedat s-a văzut nevoit, pentru a face față obligațiilor față de personalul angajat, să se despartă atît de mașină cît și de pușca de vînătoare.

I-am cunoscut doar un tic : purta mai multe ceasuri, unul pe mînă, altele prin buzunare, și din cînd în cînd simțea nevoia să le controleze, desigur din dorința de a cunoaște „ora exactă”. S-ar fi spus că toată viața a așteptat pe cineva care întîrzia să apară, bănuitor ca nu cumva timpul s-o fi luat razna.

Omul, deosebit de politicoș, cumpănit la vorbă, nu era o fire pornită spre destăinuire, devenind mai vorbăreț doar cu prilejul sărbătoririi celor treizeci de ani de teatru, în 1933.

În cabina-birou, inundată de lumină și în care m-au surprins o vastă panoplie, mulțimea hainelor de toate felurile, în care dominau fracurile, ca și zecile de perechi de încălțăminte de toate modelele, peste care troneau cismele personajelor romantice, Tony Bulandra mi-a povestit, măsurîndu-și cuvintele :

„Sînt născut la 13 martie 1881 la Tîrgoviște, unde tatăl meu ținea o farmacie. Fac parte dintr-o familie

foarte numeroasă, — am fost cincisprezece frați și o soră; eu sînt al doilea născut; în timpul războiului am fost pe front șapte frați."

Primarele le-a făcut la București, la un pension particular, oarecum la modă în epocă — „Schevietz Thièrin” — după care a trecut la Sfintu Sava, în inima Cișmigiuului; între timp familia se mutase la București, cumpărînd o casă pe strada Fîntîinii, la numărul 44, astăzi Strada Nuferilor, casă cu o curte mare, loc de joacă pentru copiii cartierului. În ceea ce îl privea pe Anton, farmacistul își făcuse planul: după cele șapte clase, îl va da la școala militară pentru a-l face ofițer. Dar pînă una-alta, amator fiind de teatru, și-a dus băiatul la Dacia, în Piața de Flori, undese reprezenta celebra melodramă *Doi sergenți*, cu Grigore Manolescu. Evocă primul său contact cu teatrul, în calitate de spectator: „Aveam zece ani, îmi amintesc ca prin vis. Poate că jocul lui Manolescu mi-a deschis în mintea de copil dorința de a face teatru, poate că acea seară a fost călăuză decisivă pentru drumul viitorului meu, — pentru că după sfîrșitul spectacolului eram deosebit de impresionat. Deși afară era cald, îmi simțeam trupul fraged scuturat de un fior straniu. Nu știu pentru ce, dar noaptea am avut impresia că Grigore Manolescu era aproape de mine, că-mi vorbea cu acea voce dumnezeiască, în care plîngea parcă un violoncel. A doua zi, cu ochii speriați de nesomn, i-am spus tatei: «Tată vreau să mă fac actor»."

Se pare că dorința fiului i s-a părut tatălui atît de irealizabilă, de stranie, încît i-a stîrnit un hohot de rîs.

La „Sava” s-a întîlnit cu un alt pasionat pentru teatru, Petrovici Ion, viitorul profesor universitar, filozoful; izolîndu-se de restul colegilor, nu vorbeau în recreații decît despre teatru; amîndoi scriau și versuri, încît, introduși de un alt coleg, au frecventat o vreme primitorul cenaclu al lui Macedonski.

Fără să prezinte consimțămîntul tatălui s-a înscris la examenul de admitere la Conservator: „Tata credea că sînt preocupat de pregătirea examenului de admitere pentru școala militară în vremea aceea Școala de Artilerie, Geniu și Marină; am dat examen cu moartea în

suflet că aş putea pierde examenul de admitere la Conservator. Şi m-am prezentat la Conservator, comisia de admitere fiind alcătuită din Ştefan Vellescu, profesor, Eduard Wachmann, director, Aristizza Romanescu şi maestrul Nottara, profesori.

Am spus două strofe din *Sorin* de Bolintineanu ; cînd am sîrşit de spus primul vers din strofa a treia, care suna «Am căutat misterul din lumi necunoscute», Ştefan Vellescu m-a întrerupt : «Mulţumesc, domnule, l-ai găsit!» (Vellescu credea în actorul frumos, „stîrpirurile” neavînd ce căuta pe scenă, — principiu care, absolutizat, l-a împins spre unele greşeli.)

Cînd tatăl i-a împărtăşit mamei „nenorocirea” abătută asupra familiei aceasta i-a răspuns simplu : „Ei şi ce e ? Dacă vrea băiatul, de ce să nu-l lăsăm ?”

Şi Tony Bulandra continuă : „Am urmat la clasa maestrului Nottara, care s-a ocupat enorm de mine, din prima zi. Eram peltic, vorbeam cu s ; prinsesem o lenevie a limbii, provenită probabil din alintarea de-acasă. M-am simţit foarte nenorocit cînd la prima lecţie spunînd poezia *În ţeapa lui Peleş*, maestrul m-a întrerupt : «Mă, băiatule, eşti peltic !»

Şi maestrul m-a învăţat ce să fac să-mi treacă acest oribil defect. Trei-patru ore pe zi citeam cu voce tare o carte ce-mi venea la îndemînă. Pe lîngă asta mi-a alcătuit o serie de cuvinte mai greu de pronunţat, pline de *scra-scre-scri*, pe care le spuneam punînd limba în spatele dinţilor de sus. Şi într-un an de zile, m-am vindecat de pelticie.”

A început să-şi caute rolurile, neglijîndu-şi lecţiile de la şcoală. Citea pînă în zori piese, trezindu-se dimineaţa negru tăciune din cauza fitilului defect al lămpii de petrol.

Prevăzător, poate chiar prea grăbit, a încercat să studieze rolul lui Hamlet.

În toamna lui 1899, Bucureştii au fost vizitaţi de un turneu ce avea în frunte pe marele actor francez de renume mondială Mounet-Sully. Cel mai „ieftin” loc costa, la galeria Teatrului Liric, cinci lei. Nu avea aceşti bani, dar simţa că moare dacă nu-l va vedea pe marele Mounet : „În disperare, m-am angajat figurant ;

spre marea mea fericire mi s-a încredințat chiar un rol al unui lacheu. Când Mounet îmi spunea «Sortez», trebuia să ies din scenă, asta era tot rolul, dar la premieră, fîstîcit, nu am auzit replica. Mounet a repetat «Sortez», dar eu nu mișcam; mi-a spus a treia oară, cu același rezultat; a patra oară, parcă-l aud pe Mounet urlînd: «Sorteeez!» Am fugit din scenă, m-am dezbrăcat repede de livrea, luînd-o în goană mare spre casă.”

În sfîrșit debutul, un fel de debut: „S-a pus în repetiție *Antoniou și Cleopatra* de Shakespeare; Neajungînd actorii Naționalului, maestrul Nottara mi-a încredințat o scenă, o singură scenă, în care apăream, alături de Agatha Bîrsescu. La sfîrșitul actului au venit pe scenă Mitică Ollănescu-Ascanio, Ionescu-Gion, Iancu Bacalbașa, Grigore Ventura care s-au interesat de mine. Fiind prezentat de maestrul Nottara, m-au felicitat pentru rezonanța vocii și pentru atitudine.”

Deși marele actor Maximilian în amintirile sale ne încredințează că în Conservator nu existau femei și bărbați, ci frați și surori, întru sfînta artă dramatică, și că o strîngere de mînă, de talie, o strîngere în brațe chiar, nu contează, întrucît ea se face în numele Thaliei, totuși o idilă s-a născut între eleva Ventura Maria din anul al treilea (fiind socotită un talent excepțional i s-a îngăduit să facă doi ani într-un an) și elevul Bulandra A. Anton din anul al doilea.

În mai 1901 Bulandra a dat examenul anului al doilea, în cadrul aceleiași „producții” apărînd eleva Costescu Lucia, (în acest timp căsătorită cu actorul Costescu), viitoarea Lucia Sturdza-Bulandra.

Au fost cronicari care au remarcat că anumite intonații, risul, plînsul ale lui Bulandra ar fi imitații reușite după Nottara, dar se știe că, într-o perioadă, există o tendință a învățacelui, de a prelua, de a imita pe maestru — ferveare mai întotdeauna trecătoare.

A absolvit Conservatorul în 1902, interpretînd scena omorului lui Duncan din *Macbeth* și o scenă din *Tosca* de Sardou (rolul Scarpia) avînd de partener pe Aurel Petrescu, „concurrentul” său; dintre absolvente s-a remarcat Maria Voiculescu, viitoarea mare actriță.

A stăruit pe lingă tatăl său să-i dea banii trebuitori pentru a pleca la Paris, unde urma să se înscrie la Facultatea de Drept, eventual la Conservator ; (în realitate, susțineau cei inițiați, graba de a părăsi țara s-ar fi datorat îndeosebi dorului după fosta lui colegă Mari-oara Ventura : „Dornic de desăvîrșire și bizuit pe pu-teri încătușate, am plecat la Paris“.

Dar extravagantele lui De Max, care cucerise în răs-timp Parisul, nu se potriveau firii sale potolite și nici ori-ginalitatea Venturei ; „vindecăt“ sentimental s-a reîntors la București în vara lui 1903.

2. În preajma deschiderii stagiunii, direcția Teatrului Național anunța două debuturi : acela al lui „Tony“ Bulandra și acela al „Marioarei“ Voiculescu.

Intr-adevăr, Bulandra a debutat în rolul lui Phadael, „rol de forță“ — din piesa *Pygmalion* de G. Bengescu-Dabija (el ar fi dorit să apară în rolul lui Oreste din *Andromaca* sau în cel al lui Don Carlos din piesa lui Schiller) ; parteneri i-au fost Nottara și Constanța De-metriade : „N-am avut emoție în seara aceea ; sala nu era plină, dar autorul, ofițer activ, a fost chemat la rampă după fiecare act“.

Au urmat o serie de rolișoare fără însemnătate ; ar fi dorit să joace pe Romeo din tragedia lui Shakespeare, dar rolul aparținea deocamdată lui Aristide Demetriade (un mare actor). Va socoti această perioadă dintre cele mai „nefericite“ nu atît din pricina salariului mic — o sută de lei pe lună —, cît mai ales datorită rolurilor ne-însemnate ce i se atribuiau. Îl supărau și „compara-țiștii“, care căutau cu tot dinadinsul să stabilească pro-centele cu care imita pe marele actor francez Le Bargy, aflat tocmai la București, în turneu, în primăvara lui 1904 ; „comparația“ va dăinui ani de zile ; distincția, ar-monia atitudinilor, am spune muzicalitatea gesturilor, eleganța vestimentară, prelungite și în viața de toate zilele, „știința“ abordării hainei pretențioase care este fracul — erau socotite puncte comune celor doi artiști.

În *Fîntîna Blanduziei* (se împliniseră douăzeci de ani de la premiera piesei lui Alecsandri) i s-a încredințat rolul bătrînului intrigant Zoil, rol care era firesc să nu



fie pe placul celui ce rîvnea să-l joace pe Gallus.

Împlinise 24 de ani și se socotea „un necunoscut”, cuprins fiind de o stare de depresiune. Cum era înscris și la Drept, în anul întâi, s-a prezentat la examenele profesorilor Nacu și Crăciunescu pe care le-a luat.

Teatrul românesc era astfel amenințat cu pierderea unuia dintre slujitorii săi hărăzit unui viitor strălucit.

În București au apărut primele automobile. El, ce se va dovedi un pasionat automobilist, privea cu un deosebit interes mașinile, care deocamdată provocau frică unor trecători.

3. S-ar putea spune că venirea lui Alexandru Davila în fruntea Naționalului a schimbat fața lucrurilor : „Davila își face intrarea cu modificări care brusc au violentat mersul obișnuit al teatrului. Era omul nou ce venise cu idei noi, într-o instituție veche. Pe mine m-a găsit jucînd rolul lui Zoil din *Fîntîna Blanduziei*, făcînd pandant de comic lui nenea Iancu Brezeanu. Imediat Davila a schimbat distribuția și mi-a dat rolul lui Gallus.” I s-a încredințat apoi rolul amoretului Fenton din *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare.

Nevoind însă să violenteze și „gustul” publicului, Davila pregătește spectacolul cu melodrama *Stingerea* (Zapfenstreich) a germanului Adam Beyerlein — e adevărat fără tirade, cu acțiune strînsă, scene tari, chiar cu pretenția de a dezlega o problemă, pe aceea a disciplinei în armată. Spectacolul a însemnat un eveniment, întrucît a evidențiat calitățile excepționale a doi tineri interpreți, Tony Bulandra și Marioara Voiculescu.

Tony Bulandra nu se va mai plînge că nu i se dă prilejul să joace : „Premiera *Stingerii* a însemnat pentru mine debutul în teatru. Aplauzele de atunci au constituit ecoul unei izbînzii ce-mi îngăduia să scotzez un zîmbet binevoitor al viitorului.”

Dar școala realistă de interpretare al cărei adept era Davila a scos la iveală una din trăsăturile protagonistului — timiditatea. Astfel, la o repetiție, cînd interpretul trebuia să-și sărute partenera, pe Marioara Voiculescu, s-a auzit vocea lui Davila din fundul sălii, de unde urmărea desfășurarea repetiției :

— Tony ce faci? Țsta e sărut? Cum vrei să te creadă spectatorii că o iubești cînd ți-e frică s-o iei în brațe?

— Bine, dar...

— Nici un dar. Vă rog să faceți bine să vă sărutați în toată regula. Numai așa o să vă creadă lumea!

Amorezul s-a codit, dar, în cele din urmă, în fața stăruinței școlii realist-naturaliste, reprezentată prin Davila, a trebuit să-și sărute cît mai cu foc partenera, așa ca un adevărat amant.

Cuceritorul irezistibil de pe scenă nu e întotdeauna cuceritor în viața de toate zilele. În această privință, Tony Bulandra nu a fost ceea ce se numește un auto-interpret. Davila era un temperament extremist: dacă de unli actori se putea lipsi ușor, altora le-ar fi dat cămașa după el, și nu doar la figurat.

„Odată, povestea Bulandra, jucam un rol în care, la un moment dat, trebuia să-mi scot surtucul. La premieră mă conformez rolului, îmi scot haina și rămîn într-o cămașă cu manșete adăugate. După spectacol, Davila, cu un aer dojenitor, mă întrebă:

— Se poate una ca asta, dragă Tony? Porți cămașă cu manșete adăugate?

— Astea sînt mai ieftine...

— Las' că-ți dau eu cămăși!

Și din seara aceea, la fiecare reprezentație, îmi dădea cîte o cămașă nouă, din propria lui garderobă."

După prima stagiune condusă de Davila, acesta părea să-și fi atins, în mare măsură, obiectivele urmărite, — formarea de actori și a unui public de teatru (e adevărat dintr-o anumită clasă și pătură); dintre actori prindea să se înfiripeze acea splendidă „Echipă a lui Davila", printre care se afla la loc de frunte și Tony Bulandra, acum în vîrstă de 25 de ani.

În toamna lui 1907 s-a reprezentat pentru întia oară piesa unui autor menit să devină „en vogue" și să stăpînească o vreme afișul — *Hoțul* de Henry Bernstein. O melodramă scrisă în manieră modernă, cu oameni puși să se ciocnească în „scene tari", cu acțiune „strînsă". Pe eroul piesei, acela ce se dă drept hoț pentru a salva

onoarea femeii de care era îndrăgostit, îl interpreta Tony Bulandra, avînd ca parteneră pe Lucia Sturdza (numele de familie), Aristide Demetriade, Ion Livescu, Nicolae Soreanu, Nicu Kanner, Marioara Voiculescu ; într-o altă piesă a aceluiași autor, *Vijelia*, Bulandra apărea în rolul unui cuceritor de inimi.

Între timp campania împotriva directorului Alexandru Davila — temperament instabil cu imprevizibile salturi de umoare, om de autoritate, nu prea impresionat de părerile „mărimilor” — luase forme din ce în ce mai grave ; el va fi înlocuit de la direcția teatrelor cu profesorul Pompiliu Eliade.

Încrezător, exagerînd, desigur, influența binefăcătoare a marilor modele ale teatrului universal asupra actorilor noștri, noul director acordă cite o bursă lui Tony Bulandra și Nicolae Soreanu, pentru a călători la Paris, intervenind ca cei doi tineri să aibă intrarea permanentă la toate spectacolele Comediei Franceze. La înapoiere, Tony Bulandra va avea marea satisfacție de a fi numit, cu reducere de stagiu, societar al Teatrului Național ; împlinise 27 de ani. Nu mai era „amorezul”, ci „prim-amorezul” — „chef d'emploi”, cum se spunea la Comedia Franceză.

Apariția sa în afară de scenă era întîmpinată cu un mare interes, îndeosebi de femei. Dar „Tony” părea să fie nepăsător.

Calea îi era deschisă !

Reprezentarea piesei *Heidelbergul de altădată* de Wilhelm Meyer Förster i-a prilejuit un mare succes, memorabil în epocă. S-a reprezentat de 35 de ori în cuprinsul stagiunii, ceea ce însemna un deosebit succes ; a urmat un alt succes, într-un rol în care apăruse pe vremuri Grigore Manolescu — Don Carlos din piesa lui Schiller.

4. În vara lui 1909 șase artiști, frunțași ai tinerei generații, și-au dat demisia de la Teatrul Național : Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu. Ei, împreună cu alții, au format faimoasa „Compania Davila” ce și-a inaugurat activitatea la 12 septembrie 1909, „bra-

vilor", căroră Caragiale, departe de țară, de la Berlin, le-a urât „călduroase complimente” și succes încredințat că „merg drept la el”. Și așa a fost.

În afara rolurilor din piesele lui Bernstein, căroră li s-au adăugat piesele unui alt autor la modă, Henry Bataille, Bulandra interpretează rolul lui Don Rodrig din tragedia *Cidul* de Corneille, tradusă de St. O. Iosif.

Dar, după două stagioni la „Davila”, Tony Bulandra împreună cu Lucia Sturdza s-au întors la Național. Conștient de valoarea lui, Bulandra era un ambițios în înțelesul cel bun. Într-adevăr, împlinise 30 de ani și nu jucase încă pe Hamlet, deși Grigore Manolescu la această vîrstă se învesmîntase în haina neagră a nefericitului prinț; dar, în condițiile de atunci, nu se putea juca Hamlet decît la Național; și Ion Bacalbașa, noul director al Naționalului, i-a promis rolul, încredințîndu-l că i-a și comandat, la un atelier specializat din Berlin, costumul de brocart negru cu arabescuri pe care urmează să-l poarte fiul incestuoasei Gertrude.

Și, nu fără oarecari peripeții (rolul era rîvnit și de alții), în a doua parte a lui ianuarie 1912 au fost reluate repetițiile pentru Hamlet, sub privegherea lui Nottara și Paul Gusty.

În sfîrșit, premiera tragediei lui Shakespeare (care nu se mai jucase din 1906), a avut loc în seara de 27 februarie 1912. S-a spus că Tony Bulandra a înfățișat un Hamlet modern, rătăcit în vremuri eroice, că a abuzat de sărituri, de pași ritmați — în general o interpretare bogată în mijloace externe, dar care ar fi lăsat de dorit în privința adîncirii psihologice; de aci superioritatea de interpretare a scenelor de lirism, de avînt. Influențat, într-o oarecare măsură de interpretarea lui Nottara, nu putea fi vorba, însă nici pe departe de o „copie”. Interpretarea lui Bulandra, la temeiul căreia a stat un studiu îndelungat, s-a pretat unor discuții și controverse; rolul i-a adus artistului ce împlinise 31 de ani consacrarea.

În aprilie 1912, Tony Bulandra s-a căsătorit cu Lucia Sturdza. Soții s-au ajutat, s-au completat — vorba lui Storin, un viitor asociat al lor: „Tony, gata să cedeze într-o chestiune, coana Lucica, neînduplecată”.

Îndată după Hamlet, au urmat roluri de structuri diferite : de la Ștefăniță din *Viforul* de Delavrancea pînă la Oreste din *Andromaca* de Racine.

În jocul citeodată greu de descifrat al politicii, Alexandru Davila a revenit la direcția Naționalului. O creație ce a contat, printre altele, în cariera lui Tony Bulandra a fost aceea din „comedia de salon” *Păianjenul* de A. de Herz ; au urmat, rolurile din piesele românești *Poczia depărtării* de Duiliu Zamfirescu, *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu, *Chemarea codrului* de George Diamandy — apoi împlinirea unei alte dorințe, Romeo din tragedia lui Shakëspeare, parteneră fiindu-i Maria Giurgea.

5. Va părăsi pentru a doua oară Teatrul Național, dîndu-și seama că nu va găsi înțelegere din partea lui George Diamandy, noul director, de altfel rudă apropiată cu Lucia Bulandra : „Constrîns de împrejurări, părăsim din nou Teatrul Național, și împreună cu Lucy plecăm în turneu ; turneul a mers bine ; din ciștig ne-am plătit o parte din datorii și, cu restul de bani, împreună cu Marioara Voiculescu, în 1914, inaugurăm la „Modern” Compania Voiculescu-Bulandra”.

Între timp, izbucnise războiul ; România străbătea așa-zisă „perioadă a neutralității”.

În *Soțul ideal* de Oscar Wilde, Bulandra are prilejul să afișeze eleganța sa nedezmințită și acea ironie care-l prindea, apoi e Armand Duval din *Dama cu camelii*, Vronski din *Ana Karenina*, trio-ul Bulandra, Ion Manolescu, Lucia Sturdza-Bulandra impunîndu-se (i se mai adăogase o debutantă, Aurora Almăjan, viitoarea mare actriță Aura Buzescu) ; în *Învierea* după Tolstoi, Marioara Voiculescu strălucește alături de Tony Bulandra. (Cu această dramatizare s-a inaugurat sala refăcută a teatrului Comedia din Pasaj, de care soții Bulandra își vor lega numele. Printre alte roluri din această perioadă : Mario Cavaradosi din *Tosca* de Victorien Sardou, pastorul Manders din *Strigoii* de Ibsen, Roger din *Marșul nupțial* de Henry Bataille.

La izbucnirea războiului Bulandra s-a înscris voluntar la un regiment motorizat; asimilat cu gradul de sublocotenent, a comandat „un grup de auto”. În iarna de pomină din 1916, la Iași, Tony Bulandra și Maria Ventura au făcut chete pentru săraci în pauzele spectacolelor.

Revenit în București, în perioada așa-zisei Păci separatiste, Bulandra îl vizitează pe A. Davila, paralytic, victimă a unui atentat, pentru a-i cere sfaturi în legătură cu proiectul înființării „Companiei dramatice Bulandra”, menită, de-a lungul anilor, să se transforme mereu prin alăturarea unor asociați.

Un rol care a contat în cariera lui Tony Bulandra a fost acela din piesa *Marchizul de Priola* de Henry Lavedan; îl pregătea mai de mult, dar a așteptat pentru ca timpul cu schimbările lui să-l ajute. E ceea ce se numește o piesă pentru un rol: Priola — elegant, sceptic, spiritual în apusul unei vieți aventuroase. La 38 de ani, Tony Bulandra obține unul dintre cele mai de seamă succese în acest rol, care pretinde o adevărată virtuozitate. Cu mijloace de actor încercat, a realizat drama din sufletul eroului — frica în fața pedepsei sub forma groaznică a paraliziei. S-a spus, și nu s-a exagerat, că interpretarea lui Tony Bulandra în acest rol îl pune pe actorul român în rîndul marilor artiști dramatici ai lumii.

Încă o dată se dovedește un maestru al rostirii versurilor în rolul lui Prometeu din piesa lui Victor Eftimiu, de unde „sare” la rolul profesorului Higgins din *Pygmalion* de G. B. Shaw.

Încredințat că arta actorului evoluează, dorește să încerce un nou Hamlet în regia lui Soare Z. Soare — aceeași experiență a făcut-o cu Othello, dovezi ale unui talent maturizat; pentru „întărirea forțelor” se încheie un contract de asociație pe termen de cinci ani cu G. Storin și Ion Manolescu.

O nouă creație îi prilejuiește rolul din *Kean*, prelucrare după piesa lui Alexandru Dumas.

Și tot pentru întărirea forțelor în lupta pe care teatrul începuse s-o dea cu amenințătoarea criză economi-

că, a fost cooptat în asociație V. Maximilian, prietenul său din Conservator care renunțase la operetă.

A răspuns prompt invitației Teatrului Național de a juca rolul lui Cyrano de Bergerac din piesa lui Edmond Rostand: „După atîția ani îmi era dor să joc iarăși acolo unde am cunoscut succese dar aveam și o mare emoție...”

6. Spre deosebire de alți colegi, care-și organizau periodic „sărbătoriri”, menite, de obicei să le ușureze viața cu eventuale încasări bănești, Tony Bulandra s-a lăsat, nu ușor, să fie sărbătorit o singură dată în viață.

Cei treizeci de ani de teatru ai lui Tony Bulandra au fost sărbătoriți în seara de 1 februarie 1933; festivitatea s-a desfășurat sobru dar impresionant — sărbătorirea unui muncitor care dacă a realizat atîta în artă este și pentru că și-a impus o voință, o disciplină. În seara sărbătoririi a apărut din nou cu tîmplele pudrate, sub înfățișarea marchizului de Priola — rol simbolic, cîntec de lebadă, seducătorul la sfîrșitul carierei.

A fost o zi însemnată din istoria teatrului nostru, din nefericire mai mult un hotar decît un popas. Tony Bulandra va mai trăi zece ani — anii cei mai triști ai vieții sale. Existența îi va fi amărită nu numai din pricina suferințelor fizice — boala necruțătoare — dar și de împrejurări; strînsa prietenie cu Tudor Teodorescu-Braniște arată de partea cui se afla marele actor într-o perioadă de tensiuni sociale: „într-o vreme cînd mai toată lumea mă ocolea, își amintea Braniște, Tony Bulandra zărindu-mă de departe, traversa strada și venea spre mine cu miinile întinse prietenește”.

Cutremurul catastrofal avariind grav clădirea teatrului Liric ce adăpostea Opera, oficialitatea în căutarea unei săli pentru teatrul muzical de stat nu ezită să dea celor patru asociați un termen scurt de evacuare a sălii din Piața Senatului (unde se mutaseră după preluarea sălii din Pasajul Comedia de către Teatrul Ventura) — dispoziție care a supărat pînă la deprimare pe Tony Bulandra, care se vedea din nou fără adăpostul necesar continuării activității. Bolnav (colegii au observat pe brațul drept cicatrice, urme a unor aplicații de

radium), mai era nevoit să pornească în lungi și oboșitoare turnee. Ticul lui de a consulta ceasurile pe care le purta în mai multe buzunare se repeta mai des; s-ar fi spus că omul, în așteptare, își cam pierduse din răbdare.

A jucat pînă în seara de 13 februarie 1943; s-a stins în ziua de 5 aprilie 1943 în locuința sa din strada Aviator Sănătescu 4, în Parcul Domeniilor, la parter. Împlinise 62 de ani. Cu el s-a stins și un „stil” al artei actorului român.

Adunasem, de-a lungul anilor, o sumă de întâmplări, împrejurări, date din viața patetică a lui Tony Bulandra — cele mai multe culese în lungile convorbiri pe care le-am avut în cabina sa în care asistam la atitea „transformări” ale marelui actor-artist. M-am gîndit că prețiosul material ar fi putut servi la scrierea unei cărți.

Și, într-adevăr, *Viața lui Tony Bulandra* a apărut, în 1948, la Editura Socec. Dar chiar în săptămîna apariției a apărut și un articol intitulat *O carte otrăvitoare* (în *Rampa*, 1948), scris în cel mai autentic stil proletcultist. Am aflat, întâmplător, că *Viața lui Tony Bulandra* a fost „topită”.

Lucrul m-a surprins: știam, într-o vreme, despre „arderea” cărților, nu despre „topirea” lor. Dar multe mai află omul!

În realitate, cele reconstituite aici din cartea de 304 pagini nu constituie decît o schiță de portret.

Dar cartea — cartea! — cine o va rescrie?

Nu e păcat de ea?

## VLADIMIR MAXIMILIAN

### ARTA DE A FACE OAMENI DIN CARICATURI

1. Marele actor mi-a povestit: „Era o zi frumoasă de septembrie din anul 1900. Un tînăr slăbuț, cîrn, timid,



în uniformă veche de școlar, cu vipuștile scoase, s-a oprit în fața unei case dărăpănate din strada Brezoianu de la intrarea Cișmigiului, a citit de câteva ori o firmă cu literele șterse — Conservatorul de muzică și artă dramatică — și-a luat curaj și a intrat. Tînărul picase în ziua aceea din Buzău, locul lui de naștere, cu intenția să se facă actor, — aceasta, deși neam din neamul lui nu se urcase pe vreo scenă de teatru ; s-a înscris la examenul de admitere, — apoi s-a oprit în curtea plină de bălării cu vederea în Cișmigiu unde stăteau de vorbă cîțiva băieți, veniți și ei să se înscrie ; unul dintre ei i-a atras îndeosebi atenția : era înalt, distins, purta haine negre, cravată-fundă, guler tare, pălărie rotundă : era elev în anul al doilea la clasa lui Nottara (de altfel nu erau decît două clase, una pentru fete la care predă Aristizza Romanescu și alta a băieților) ; grupului de băieți li s-a adăugat o fată frumoasă care se pare că era așteptată ; apoi grupul s-a destrămat.

Ei bine, tînărul frumos era viitorul Tony Bulandra, fata frumoasă era viitoarea Maria Ventura, iar tînărul timid eram eu.”

2. S-au așezat în aceeași bancă, Tony și cu Max ; amîndoi s-au angajat în calitate de „elevi” (cea mai de jos treaptă în ierarhia artiștilor Teatrului Național). Maximilian s-a remarcat din prima zi în genul comediei, dar, deocamdată, i s-au încredințat roluri ca „al doilea stegar”, „al treilea halebardier”, „un invitat”, în timp ce Bulandra, mai norocos, avea măcar un nume pe afiș.

Era tocmai vremea cînd opereta își făcea loc în repertoriile teatrelor, dar cu atîta impetuoșitate, încît a forțat ușile Teatrului Național, care, neputîndu-i rezista, a reprezentat cu mare succes de public opereta *Vagabonzii*.

Pe vară, Maximilian a jucat în operele la grădina „Rașca” de pe strada Academiei, apoi în formația lui C. Grigoriu care inaugurasă celebrul parc Oteteleșianu, de vale, pe strada Matei Millo, marcînd un moment nu

numai în viața teatrului, dar chiar în cea socială a Bucureștilor vremii.

Exista bunul obicei ca elevilor să li se acorde un „debut” — și astfel, la 13 februarie 1905, V. Maximilian, născut în 1882, a debutat în rolul lui Pepelea din *Sînziana și Pepelca* de Alecsandri, în rolul Paharnicului apărînd C. Tănăsescu, în realitate viitorul Tănase, care, se pare că, la sugestia unora, a încercat să-și „aristocratizeze” numele.

A mai jucat Maximilian, între altele, rolul lui Pistol din *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, pe cel al lui Diaforus din *Bolnavul închipuit* de Molière (Tony Bulandra fiind Cleante), pe Chiriac din *O noapte furtunoasă*.

La sfîrșitul stagiunii 1906—1907 (după potolirea răzcoalelor țărănești), Maximilian, Carussy și Ciucurette au părăsit Naționalul pentru opereta din ce în ce mai pe gustul unui public larg (în acest timp se dusesse vestea despre un tenor frumos și, mai rar, cu voce — Leonard).

Dar preferințele publicului au fost și sint oscilante, încît operetei i-a fost dat cînd să triumfe, cînd să decadă, — aceasta în legătură și cu climatul social, cu starea de spirit a publicului, cu existența elementelor ce urmau s-o servească.

3. În 1923, Maximilian a părăsit, dar nu pentru totdeauna, opereta, angajîndu-se în teatrul condus de soții Bulandra, devenind repede asociat, alături de Gheorghe Storin, Ion Manolescu, un moment și Iancovescu (a fost o adevărată regrupare de forțe pentru combaterea crizei economice ce afectase îndeosebi teatrele particulare).

Acest salt de la un fel de teatru la altul comporta un risc, fiind în realitate vorba de o nouă carieră, căci nu era un lucru prea ușor să treci de la *Contele de Luxemburg*, *Vînt de primăvară*, *Țăranul voios*, în care jucase roluri de june-comic, la *Magnificul încornorat* (*Le Cocu magnifique*) de autorul belgian Fernand Crom-

melyn, cu care a „debutat” pentru a doua oară (eroul ar fi un tip de gelos patologic — un Othello, dar în același timp și un Iago — ce urmărește pe un inexistent seducător —, amestec de comic și tragic ce pretinde interpretului un echilibru între farsă și dramă).

Succesul a fost deplin, căci Maximilian poseda arta de a obține umorul fără să-l sublinieze, fără să-l forțeze, lucru ce se obține prin studierea îndelungată a reacțiilor publicului — complimentul ce i se putea aduce fiind acela că știa să facă oameni din caricaturi.

A apărut apoi în rolul lui Polonius într-un *Hamlet* în care s-a încercat Tony Bulandra; reluându-se *Heidelbergul de altădată*, a fost valetul Lutz; a pus în scenă *Burghezul gentilom* de Molière și *Revizorul* de Gogol, în care a jucat rolul lui Hlestakov, a realizat o memorabilă creație în rolul doctorului *Knock* din piesa lui Jules Romains; au urmat roluri în *Strigoii* de Ibsen, *Livada cu vișini* de Cehov, *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw, *Topaze* și *Marius* de Marcel Pagnol, *Papa se lustruiește* de Spiros Mellas, *O noapte furtunoasă* de Caragiale, *Domnișoara Nastasia* de George Mihail-Zamfirescu.

Numeroase au fost, de-a lungul stagiunilor, realizările lui Maximilian atât în teatrul din Pasajul Comedia, cât și în sala din Piața Senatului, într-un repertoriu de o întinsă diversitate.

Era un cărturar nu pentru că poseda o imensă bibliotecă ce nu se mărginea la o singură specialitate, dar pentru că fiecare volum luat la întimplare avea paginile pline de adnotații, semne de întrebare; era vădit că actorul-artist era preocupat de „tainele” profesiei sale.

4. Dar omul de pe scenă se deosebea de cel din toate zilele — inteligent, entuziast deseori, dar de o ironie amară.

L-am întrebat în cuprinsul unei mai ample convorbiri dacă e mulțumit de viață.

— Da, — soția mea Annie Aurian, deosebit de apreciată primadonă la operă și operetă, a renunțat la o carieră ce trecuse de a fi doar „promițătoare”, pentru a-și

putea „vedea de casă“ ; am un băiețaș de șase ani, o „minune“, pe cei doi copii mai mari (din prima căsătorie n.n.) o fată măritată și un băiat ofițer — ei îmi ușurează viața și mă îndeamnă să sar hopurile ; casa, o vezi, e spațioasă (în cartierul nou de la Sfântul Elefterie, în preajma Cotrocenilor n.n.), vorba aia, am loc unde să mă enervez ; ce-i drept, nu e plătită încă.

Și, în altă ordine, lăsînd gluma la o parte : — Greu e domnule dragă să conduci un teatru (era asociat la Comedia cu Bulandrii, Manolescu, Storin, Iancovescu) nu știi ce să mai joci, nu știi ce vrea publicul și nici nu poți să te faci de rîs jucînd cine știe ce gugumăanii care, bănuiești că ar putea să placă (sîntem în perioada crizei economice din 1930 care s-a întins pe vreo cîțiva ani).

— Regrețați cumva cariera pe care v-ați ales-o ?

— Asta nu, nicidecum ; cea mai nimerită carieră pentru un tînăr sărac, fără protecție, cum am fost eu, sînt artele, bineînțeleș dacă ești înzestrat pentru ceva din ramurile ei ; oricîte piedici ți s-ar pune în cale, pînă la sfîrșit nu se poate să nu birui.

— E cazul dumneavoastră ?

— Da, e întocmai cazul meu.

— Cu ce se îndeletnicea tatăl dumneavoastră ?

— Era restaurator la Buzău, în vremea cînd Caragiale ținea restaurantul gării în același oraș. Mama mi-a povestit că scriitorul venea des pe la noi și ducea lungi conversații, desigur „de afaceri“ ; amîndurora le mergea destul de prost. Am rămas orfan de mic, ceea ce a făcut să-mi lipsească toată viața curajul pe care-l insuflă tatăl copilului. S-ar părea, față de îndrăzneala mea scenică, cum că aș fi un curajos în viață. În realitate sînt un timid. Cînd mă rog de careva să-mi facă un serviciu, am un ton nesuferit de umilîntă, iar cînd am treabă pe la autorități caut vreun prieten să mă însoțească.

— Care vă este idealul ?

— Să-mi cresc copilul al treilea. Îmi dau silința să-l cruț de timiditatea mea, dragă domnule.

— Aș dori să văd băiețașul.

— E la școală acuma, e în clasa întii primară.

— Cum îl cheamă ?

- Vladimir, ca pe tat-su.
- Vă duceți pe la școală, vă interesați de note ?
- Cum să nu ? Aproape în fiecare zi îl iau de la școală. Profesorii sînt încîntați de el.
- Ați vrea să se facă actor ?
- Dragă domnule, dacă aș avea zece copii și toți ar avea talent pe toți zece i-aș face actori.
- Vă duceți copilul la teatru ?
- Desigur, la piesele potrivite minții lui, căci socotesc o necesitate pentru copil, cînd începe să-nțeleagă, să fie dus la teatru : face cunoștință cu ficțiunea.
- Credeți că e necesar pentru un actor să se căsătorească ?
- Eu cred că e mare nevoie de acest lucru, pentru că îi reglementează viața, care prin felul meseriei e dezordonată. Ai văzut, dragă domnule, că majoritatea actorilor după sfîrșitul spectacolului își pun întrebarea „unde mergem ?” ca și cum ar fi început ziua de lucru.

Lucru normal e ăsta, dragă domnule ?

În perioada reorganizării teatrului nostru, Maximilian a trecut prin mai multe formații, unde a adus disciplina sa în pregătirea rolurilor și în înjghebarea spectacolelor. La Studioul Național a apărut în rolul lui Barbu Lăutarul din *Rapsodia țiganilor* de Mircea Ștefănescu ; pe scena Teatrului Nottara de astăzi, în cuprinsul stagiunii 1949—1950 a fost sărbătorit la împlinirea a 50 de ani de activitate artistică, prilejul realizării unei creații în piesa *Fîntîna turmelor* de Lope de Vega, jucînd alături de Gheorghe Storin, George Vraca, Constantin Ramadan, Val Săndulescu, Al. Rogalski, Nina Diaconescu.

Interpret de comedie ca și de dramă, posedînd ceea ce se numește fiorul tragic, înzestrat cu știința dozării efectelor dar fără să meargă pînă la bufonerie sau șarjă, dînd relief fiecărui rol, Maximilian a fost un creator de tipuri, de oameni, practicînd totuși un joc simplu, trecînd pe nesimțite de la glumă la duiosie. Calitățile sale de interpret s-au împletit cu acelea de regizor, ceea ce i-a prilejuit punerea în valoare a unor elemente tinere.

Omul nu a fost cruțat de lovituri dintre cele ce nu au seamă: și-a condus la groapă fata, apoi pe Puiu Maximilian, unul dintre animatorii teatrului nostru între cele două războaie, — și totuși a fost cruțat, căci nu mult după plecarea sa l-a urmat (cancer pulmonar) „băiatul ăla micu”, ajuns, dragă domnule, profesor șef de catedră, șeful Clinicii medicale de la Spitalul Fundeni.

## GEORGE VRACA

### INTRE SCENĂ ȘI AGRONOMIE

#### 1. Era prin toamna anului 1935.

I-am solicitat lui George Vraca un interviu — ade-vărată confesiune publică. Nu eram străin de „antecedentele” sale, de activitatea sa pe scenă, în care preponderente erau succesele; despre om știam prea puțin, mai nimic.

Știam că plecase la drum cu „dreptul”, că fiind încă elev la Conservator (clasa N. Soreanu), l-a văzut la un examen Tony Bulandra, care, netemându-se de „concurență”, l-a angajat încredințându-i un rol important, acel al voievodului Nenoroc, în piesa în versuri *Coșul negru* de Victor Eftimiu, la modă în epocă, — aceasta în stagiunea 1920—1921.

De la „Bulandra”, care juca în sala „Comedia” (în Pasaj), a trecut la Teatrul Național, unde a cunoscut primul succes în piesa *Glauco* de Ercoli Morselli, aparținând dramaturgiei italiene moderne; ceea ce se numește „consacrarea” s-a produs cu prilejul reprezentării, pentru prima oară în românește, a piesei *Faust* de Goethe, în regia lui Soare Z. Soare, care-l va distribui în cit mai multe roluri, încredințat că Gicu „îi poartă noroc”; între altele, l-a ales pentru rolul lui Karl din *Hoții* de Schiller, în care C. I. Nottara era Maximilian, iar N. Bălțățeanu apărea în rolul lui Franz;

în *Comedia fericirii* de N. Evreinov, același Soare i-a prilejuit interpretarea unui dificil rol de compoziție; promovată societară (în ianuarie 1928), a apărut în rolul prințului Kalaf din *Principesa Turandot* de Carlo Gozzi, modernizare a comediei dell'arte, parteneră fiindu-i Marioara Zimniceanu; o nereușită ce a stîrnit nedumeriri, întrucît interpretul posedă toate „datele” rolului: Romeo din celebra tragedie shakespeariană; în *Fedra* de Racine a apărut în rolul lui Hypolit, protagonistă fiind Maria Ventura.

În toamna lui 1929, a trecut la nou înființatul Teatru Ventura, unde a avut prilejul să joace nu numai sub direcția de scenă a mult dăruitului Victor Ion Popa, dar și a reputatului regizor german Victor Barnowsky, care l-a ales pentru principalul rol din *Cum vă place* de Shakespeare, avînd ca parteneră pe Leny Caler; la același teatru a apărut în rolul lui Raskolnicov din *Crimă și pedeapsă*, dramatizare după romanul lui Dostoievski (regia Mihai Zirra); a fost ultima stagiune la Teatrul Ventura.

În septembrie 1935 a revenit la Național după o lipsă de aproape șase ani; Soare Z. Soare cel superstițios i-a oferit un rol în *Casa Herwey* de R. C. Avery, un fel de frescă în 16 tablouri a societății britanice, în care a știut să treacă, s-ar putea spune cu virtuozitate, prin numeroasele ipostaze cerute de rol, ansamblul avînd în frunte pe Marioara Voiculescu; în *Troilius și Cresida* de Shakespeare a avut de parteneră pe Elvira Goceanu.

2. Neanunțat, așa convenisem, am sunat „într-o zi de toamnă tristă” la ușa unui apartament din actuala stradă 13 Decembrie, imobil „istoric” dacă ținem seama că, așa cum indică pînă astăzi o placă de marmoră, din păcate îmbîcsită de praf, acolo a locuit mulți ani maestrul Nottara; picasem prost, întrucît amfitrionul d-abia se trezise (cu o seară înainte avusese premieră cu *Omul și masca*, transpunere istorică de Marlowe, ba

și filmase în cursul dimineții \*). Un moment am schițat o retragere dar am fost reținut de doamna Vraca.

Și am început cu cea mai simplă și indiscretă întrebare :

— Stimate maestre, în ce împrejurări ați îmbrățișat cariera scenei, în care v-ați impus de la început ?

— Știu eu ? În orice caz, te avizez că, fiind mic, nu organizam spectacole cu copiii din mahala, nu sus-trăgeam de acasă cearceafurile mamei și mai târziu, nici prin gând nu mi-a trecut să mă fac actor. Întimplarea a jucat în viața mea un mare rol.

Trebuie să știi că, pînă la vîrsta de 22 de ani, cînd am intrat în Conservator, nu fusesem decît de trei ori la teatru ; pe la vîrsta de 11 ani ne-a luat tata pe mine și pe fratele meu la *Hamlet*. Nu m-a impresionat în mod deosebit spectacolul și i-am spus fratelui meu, mirat foarte de apariția umbrei, cum s-a realizat trucul. A doua oară am fost la *Mugurul*, la Compania Davila, și pe urmă în timpul războiului la Iași am văzut-o jucînd pe domnișoara Ventura. Rănit fiind, domnișoara Ventura, soră de caritate, a venit la patul meu și m-a sfătuit : „De ce nu te faci actor ?” întrebare ce m-a mirat și m-a pus pe gînduri. De altfel, în casa noastră nu prea auzisem vorbindu-se despre teatru. Maică-mea era o pianistă de mare talent și poate că de la ea am moștenit oarecari simțăminte artistice. Tata, om sobru și de o cinste exemplară, a fost mulți ani secretar al Primăriei Capitalei, avînd pe mîna lui vaste terenuri, din care n-a înstrăinat însă un metru. Tatei îi semănă alit ca fizic cît și ca temperament.

După terminarea liceului am urmat agronomia, secția botanică. Îndrăgeam florile, mă complăceam ore întregi în tovărășia lor și n-aș fi crezut că mă voi urca vreodată pe o scenă.

De abia reîntors din război eram în căutarea unui post pentru a-mi putea strînge ceva bani cu care să plec la Grignon să urmez o școală de agronomie. Pînă una alta mi găsisem un post de suplinitor la șcala Tunari.

---

\* A jucat în mai multe filme, regizate de Ion Sahighian *Se aprind iăclille*, *Datorie și sacrificiu* și de Jean Mikail *Lia*.



Într-o zi, am nimerit la „Terasă”, unde m-am întâlnit cu un actor, Zlotescu, pe care-l cunoșteam din război. Prin el am făcut cunoștință cu vreo cîțiva elevi din ultimul an al Conservatorului. Pe vremea aceea nu aveam o noțiune exactă asupra semnificației Conservatorului. Într-o zi, m-am dus și eu la Conservator, și drept să-ți spun mi s-a părut toată chestia cam bizară, cam caraghioasă chiar.

Cum pe vremea aceea mă gîndeam cum aș putea să fac rost de ceva bani, i-am întrebat într-o zi pe viitorii actori :

— Măi, cam cît cîștigați voi cu chestia asta ?

— Păi, după ce absolvim, găsim angajament, dacă găsim, cu 2 500 de lei pe lună, cam așa ceva.

Suma aceasta m-a ispitit. Eu ca suplinitor de institutor n-aveam mai mult de 1 200 de lei pe lună.

Ajuns acasă, l-am întrebat pe fratele meu, pe atunci student în ultimul an la Politehnică :

— Mă, Nicule, tu cînd ai să ieși la anul inginer, cu cît ai să fii plătit pe lună ?

— Cu vreo 2 000 de lei.

Și i-am spus întîmplarea cu absolvenții Conservatorului.

Sceptic, fratele mi-a spus :

— Bine, dar trebuie să ai talent pentru asta !

I-am răspuns că talentul e o noțiune foarte elastică, și mă prind cu el că și eu pot să spun o poezie cum au spus tinerii aceia.

— Lasă-te de inginerie, i-am spus eu. Vino și tu acolo mai bine !

Fratele nu mi-a ascultat sfaturile și astăzi este inginer la C.F.R.

Eu însă m-am dus a doua zi la Conservator și l-am întrebat pe Popovici-Bayreuth, care era în vremea aceea director :

— Eu pot să dau examen ?

— Da, mi-a răspuns el.

Și așa m-am făcut actor.

— Și vă pare rău ?

— Nu regret. De altfel n-am obiceiul să regret acțiunile mele, căci cu tot pesimismul și cu toată blazarea

pe care mi le atribuie unii proști psihologi, în realitate sînt un optimist. Aceasta nu înseamnă însă că iubesc prea mult teatrul. Nevastă-mea, în special, ar vrea să mă vadă cît mai repede retras.

Doamna Vraca reapare și surprinde ultimele cuvinte :

— Da, aș vrea să ne retragem undeva la țară, unde să avem o fermă mare cu o gospodărie întinsă.

Ni se servește vișinată preparată chiar de domnia-sa. Deși vișinata e delicioasă, doamna, așa ca toate gospodinele, ține să se scuze „că încă nu e gata”.

— Deseori — continuă Vraca — am nostalgia vechii mele profesii. Te vei mira dacă-ți spun că primele culturi de bumbac și de alune americane în țara noastră îmi aparțin. De altfel n-am părăsit cu desăvîrșire agromonia : sînt improprietărit cu 10 hectare la Budești în Ilfov și mă interesez de mica mea moșie.

— Maestre, care e idealul dumneavoastră în viață ?

— Aș vrea să am un copil.

— Avere nu visați ?

— Aș vrea să am alit cît am nevoie ca să trăiesc. Cît ciștig atîta cheltuiesc. Nevastă-mea îmi spune că are un unchi foarte bogat, în Albania, pe care-l vom moșteni. Nu prea mă interesez de chestia asta.

— N-ar strica să avem o casă — intervine doamna Vraca.

— Da, aș vrea să am o casă în care să mă retrag, căci după ce voi implini 45 de ani, vă asigur că nu mă voi mai urca pe scenă.

Am îndrăznit o întrebare :

— Dar acum cîți ani aveți ?

— La 25 noiembrie implinesc 35 de ani.

Femeia de serviciu o reclamă pe doamna Vraca. Profit de ocazie și în mod discret întreb :

— Dar cu căsnicia cum o duceți, maestre ?

— Admirabil. Nevastă-mea e o gospodină „clasa una” cum ar zice Iancovescu, nu prea face caz de succesele mele și vine foarte rar la teatru. Uite, de exemplu în *Casa Hervey* nici nu m-a văzut. Să știi că nevastă-mea e un critic foarte sever cu mine. Nu se sfiește să-mi spuie de la obraz cînd nu-i plac într-un rol. Lu-

crul nu mă enervează defel și-ți mărturisesc sincer că mai întotdeauna sunt de părerea ei.

De altfel la mine în casă se vorbește foarte puțin despre teatru. Eu învăț rolul mai mult la repetiții, încît soția mea are adevărate surprize cînd mă vede pe scenă.

Doamna Vraca își face apariția însoțită de doi spiți de toată frumusețea.

— Puffi și Muffi, mi-i recomandă, doamna Vraca. Muffy e a mea și Puffy e al lui.

— Doamnă, vă rog, îmi permiteți o indiscreție : sînteți geloasă cînd soțul dumneavoastră primește scrisori de la admiratoare ?

— Deloc. De altfel îi dau toată libertatea de acțiune. Nu mă țin după el și-mi dau seama că fiecare profesiune are exigențele ei. Scrisorile pe care le primește le pune într-un sertar și, îți spun drept, nu mă interesează conținutul lor, altfel le-aș fi putut citi. Nu sînt geloasă pentru că pînă acum cred că nu e nici un pericol. Cînd voi simți ceva, nu știu ce o să fie !

— Pînă atunci îmbătrînim — intervine Vraca.

— Dar în gospodărie se amestecă soțul dumneavoastră ?

— Deloc, așa cum nu mă amestec eu în treburile lui.

— E pretențios la masă ?

— Are loane. O mîncare care-i place astăzi nu-i mai place mîine. Eu îl aștept în fiecare seară, după spectacol, cu masa și chiar dacă-mi este foame nu mă-nînc fără el.

O nouă dispariție a doamnei Vraca îmi permite să pun întrebarea :

— Credeți că un actor trebuie să se însoare ?

— Neapărat. Înșurătoarea îi organizează felul de viață. În nici un caz însă nu trebuie ca soția să fie și ea artistă. Nevastă-mea picta înainte ; ei bine, pentru că nu-mi plăcea mie cum picta a renunțat să mai picteze.

— Care a fost cel mai emoționant moment din viața dumneavoastră ?

— Atunci, cînd fiind grav rănit, m-am trezit cu măicuța mea chiar în prima linie a frontului. Dintr-o eroare numele meu și al fratelui meu au fost trecute pe lista

morților. Mama, înfruntînd toate pericolele, a venit pe front să ne vadă. Ajungînd la un post de ajutor a fost îndreptată de colonelul medic Vasilescu; îți închipui emoția mamei și a mea cînd ne-am văzut.

Emoționat am fost și atunci cînd m-am despărțit de tata.

— Aveți vreo pasiune?

— Sportul! pe vremuri am fost și un pasionat colecționar de mărci și monede.

Doamna Vraca intervine:

— E foarte risipitor și deloc strîngător. Îi place să cam joace la curse, dar îți spun eu că n-are nici un fel de noroc.

— Sînteți superstițios?

— Deloc; cred însă în Dumnezeu și mă rog deseori.

— Aveți prieteni?

— Da, din foștii mei camarazi de la agronomie. Din teatru, mai puțini.

— Cine v-a ajutat mai mult în viață?

— Părinții și apoi eu...

— Sînteți mulțumit de ce-ați realizat pînă în prezent?

— În general nu sînt mulțumit. Aș fi dorit să fiu un artist desăvîrșit și nu sînt. De mult nu mai am mulțumirea pe care o simțeam cînd în grădina botanică stăteam ore întregi să studiez o plantă.

3. S-ar fi crezut că drumul era perfect trasat, că nu vor fi surprize, că marele actor se va retrage de pe scenă la o vîrstă cînd slujitorul scenei e în posesia „secretului meseriei”, că totul se va sfîrși la o fermă, unde interpretul atîtor eroi s-ar fi dedicat pasiunii tinereții sale — agronomia.

Dar nu a fost deloc așa; în fața evenimentelor ce se îmbulzeau, „planurile” erau date peste cap.

Era vremea cînd teatrul european trecea printr-o criză de repertoriu, mai ales de public.

Sică Alexandrescu, om de teatru în adevăratul înțeles al cuvîntului, spirit organizator, poate puțin aventurier (dar, în condițiile date „cumințenia” însemna aban-

donare), s-a gândit să combată criza prin închirierea a cinci săli de teatru și întrunirea tuturor actorilor mai de seamă (între timp se înmulțiseră enorm „trupele”, adică formațiile de teatru, mai toate desperecheate), formînd, lucru nemaicunoscut la noi, un adevărat „trust teatral”.

Începînd din 1937, Vraca va face parte din „trustul lui Sică”.

Va apărea în localizarea *Ionescu G. Maria*, de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, apoi, brusc, în rolul lui Dmitri din *Frații Karamazov* adaptare după Dostoievski, alături de Tony Bulandra (Ivan), Tantzî Cocea (Grușenka), Fory Eterle (Smerdiakov), urmată de drama *Azilul de noapte* de Gorki, în care a interpretat pe Vaska Pepel; în piesa de groază (*Grand Guignol*) *Iubire stranie* de Frank Vesper a avut de parteneră pe Beate Fredanov; în *Jocul de-a vacanța*, comedia ce a marcat debutul în teatru al lui Mihail Sebastian, pusă în scenă de Sică Alexandrescu, a jucat cu V. Maximilian, Leny Caler, Marcel Anghelescu, Mișu Fotino; au urmat *Păianjenul* de A. de Herz, *Taifun* de maghiarul Melchior Lengyel piese demodate dar care cuprindeau „roluri mari” și continuau să atragă public.

„Trustul” lui Sică nu a durat (între timp se produsese) grave evenimente pe plan intern și internațional, între care odiosul „Dictat” de la Viena).

George Vraca a reintrat la Național, sub direcția lui Liviu Rebreanu; a jucat, în octombrie 1941, rolul lui Hamlet, într-o așa-zisă „întrecere” (competiționari fiind încă doi actori fruntași, G. Calboreanu și V. Valentinianu), dovedind forță dramatică, practicînd un fin joc de nuanțe excelînd îndeosebi în scenele de impetuo-zitate; în *Fascinația* de englezul Key Winter, regizată de Soare Z. Soare, a avut de parteneri pe Eliza Petăr-chescu, Mihai Popescu, Marcel Gingulescu, Marietta Deculescu\*; în cadrul Teatrului radiofonic și-a reluat

---

\* În această perioadă, George Vraca a funcționat ca președinte al Sindicatului artiștilor; din păcate, manifestînd slăbiciune, s-a copleșit de elementele reacționare, ce invadaseră organizația, încît activitatea sa nu s-a făcut simțită.

rolul lui Faust, Margareta fiind Lilly Carandino, iar Mefisto, Ion Manolescu ; o experiență nereușită, recunoscută chiar de regizorul Soare Z. Soare a fost reprezentarea comediei *D-ale carnavalului* de Caragiale, arlechinadă ; în rolul lui Nae Gîrimea a apărut, neconvins, Vraca ; un prea impetuos Oreste a înfățișat în tragedia *Iphigenia la Delphi* de Gerhardt Hauptmann ; în trilogia *Din jale se întrupează Electra* de Eugène O'Neill, unul din cele mai mari succese de public cunoscute de teatrul românesc — aceasta în plin război, în timp ce spectacolele erau întrerupte din pricina bombardamentelor aeriene — Vraca a interpretat trei roluri.

După Eliberare, în cuprinsul reprezentațiilor organizate pentru strîngerea unui fond al reconstrucției Teatrului Național incendiat de hitleriști, Vraca a jucat, în sala cinematografului Aro (Patria) rolul lui Oedip din tragedia *Oedip, tiran al Thebei* de Sofocle, tradusă în versuri de Victor Eftimiu.

Inițiindu-se Teatrul Victoria (în cuprinsul clădirii Cercului Militar (astăzi Casa Centrală a Armatei) s-a alcătuit un ansamblu în frunte cu Leny Caler și George Vraca ; aci a jucat Vraca, între altele, în *Rebecca*, dramatizare a romanului scriitoarei engleze Daphné du Maurier, în *Îndrăgostita* de G. de Porto-Riche (în regia lui Sică Alexandrescu) *Pigmalion* de G. Shaw, parteneri fiindu-i Leny Caler și V. Maximilian.

Desființîndu-se, la începutul anului 1948, Teatrul Victoriei, o bună parte dintre componenții ansamblului, în frunte cu Vraca, au trecut la Teatrul Armatei (fostul Odeon) — teatru ce și-a găsit repede un „profil”, o identitate în cuprinsul unei vieți teatrale în plină reorganizare.

Vraca, dornic de muncă în noile condiții, a apărut în piesele *Fiul meu* de Gergeli Sándor, avînd printre parteneri pe Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Manolescu, Constantin Ramadan, Vili Ronea, — în *Medicul de plasă* de G. Costăchescu și I. Ulieru (printre ceilalți interpreți V. Maximilian, Nineta Gusty, Migry Avram Nicolau) ; în *Trenul blindat 14-69* de V. V. Ivanov, a jucat alături de G. Calboreanu, G. Demetru, Lilly Popovici. A. Rogalski (regia Al. Finți) ; în *Fîntîna turmelor* de Lope

de Vega, din ansamblu au făcut parte G. Storin, V. Maximilian, C. Ramadan, C. Brezeanu ; în decembrie 1951 a apărut în *Ruptura* de B. Lavreniev parteneri fiindu-i Irina Răchițeanu, Val Săndulescu ; în regia lui Ion Șahighian s-a reprezentat în mai 1952 *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga, din ansamblu făcînd parte G. Calboreanu, Marietta Anca ; în sala din calea 13 Septembrie s-a jucat, în ianuarie 1954, *Vlaicu Vodă* de A. Davila, în regia lui Ion Șahighian, rolul titular fiind deținut de G. Vraca, parteneri fiindu-i Agepsina Macry-Eftimiu, Aurel Athanasiu, George Sion, Geo Maican, Sandina Stan ; în iulie 1955 a interpretat rolul lui Horațiu din *Fîntîna Blanduziei* de Vasile Alecsandri, parteneri fiindu-i Ovid Brădescu, Migry Avram Nicolau, D. Demetru, Marga Barbu ; apoi Vraca a regizat spectacolul cu piesa *Primăvara* de Aurel Mihale.

În primăvara lui 1960, George Vraca a fost numit director artistic al Teatrului Armatei, care, în toamna aceluiași an, va deveni Teatrul C. I. Nottara.

Dar Vraca era bolnav, din ce în ce mai bolnav și știa că nu există scăpare. S-a înțeles cu regizorul Șahighian — și el pîndit de aceeași nemiloasă boală — să-și pregătească, atît cît mai era timp, ultimul rol.

S-au oprit la un rol dificil, pe care puțini actori de renume s-au încumetat să-l „atace” — Richard al III-lea din piesa lui Shakespeare. S-au documentat, l-au analizat s-ar spune zi și noapte, în lungile nopți nedormite cînd numai morfina se arăta mai dementă.

Partenerii — N. Sireteanu, Șahighian, Ludovic Antal, Aglae Metaxa, G. Sion, înmărmuriți de voința lui Vraca, i-au susținut lupta crîncenă pentru „ultimul rol”. Premiera s-a dat în seara de 8 ianuarie 1964.

A fost un succes memorabil, Vraca folosind mijloace de interpretare pe care le-ar fi ținut ascunse a biruit.

După șapte spectacole triumfale a fost doborît. L-a regretat o lume.

George Vraca a aparținut categoriei actorului ce „fascinează”.

Camil Petrescu susține că fizicul ar reprezenta cincizeci la sută din arta teatrului. Se poate — dar mai rămîne cealaltă jumătate, care pentru Vraca a însemnat

știința compoziției rolului, a diversității rolurilor (nu a fost un „specializat“), putere de interiorizare, limpezirea dicțiunii, plasticitatea atitudinilor, o mare putere de muncă ce l-a îndemnat spre perfecțiune cu fiecare rol (se născuse în 1896).

## GEORGE CALBOREANU

### „SINT CONȘTIENT DE VALOAREA MEA“

În viață fiind, George Calboreanu a intrat în istorie — în ilustra galerie a celor care, prin talent, dăruire, devotament, au slujit teatrul românesc, înălțându-l pînă a-l alinia marilor instituții ale lumii de înaintată cultură.

Îl cunosc de mult, de foarte de demult pe Calboreanu și de neuitat îmi este scena cînd marele Alexandru Davila l-a investit — eram de față — cu onoarea și încrederea de a-l înfățișa pe tăcutul dar iubitorul de țară Vlaicu.

Într-o vreme, întîlnirile cu Calboreanu au fost dese. Răsfoind un jurnal menit să-ți aducă aminte — oricît te-ai bizui pe o memorie care, chipurile, nu te-ar fi părăsit — m-am gîndit că ar mai interesa, după zeci de ani, măcar unele întrebări și răspunsuri care conferă o identitate unui actor-artist, ce și-a avut „vremea lui“ și pe care nu l-au uitat cei ce s-au bucurat de privilegiul de a-l aplauda cu ani în urmă.

Calboreanu e de loc din Turnișor, sat din ținutul Sibiului; m-a impresionat de la prima vedere fotografia sa de țărănuș, cu suman și pantaloni de dimie, strînși pe pulpe, așezată pe o etajeră de cel mai modern stil; civilizația orașului s-a altoit de minune pe fondul original; Calboreanu nu este un „falsificat“.

De la prima cunoștință — repet e mult chiar foarte mult de atunci — m-a încredințat :



— Am un principiu pe care-l aplic de câte ori am prilejul — acela de a nu mă lăsa descoperit de public ; să mă explic : artistul, în general, nu trebuie, spre binele lui, să fie cunoscut prea de aproape ca om de către publicul care-l aplaudă pentru că de cele mai multe ori publicul acesta va rămâne decepționat. Și apoi, în ceea ce mă privește, în afară de calitățile mele de actor, omul, mai mult sau mai puțin cumsecade, nu are nimic deosebit care ar merita interesul publicului ; să știi un lucru : odată ce lepăd în cabină peruca și costumul îndoliat din *Hamlet* uit că sînt actor.

Fericit mă simt doar cînd pun piciorul pe pămîntul sfînt al părinților ; aci uit de toate ambițiile mele, devin un biet om ce vrea să trăiască puțin și pentru el, departe de intrigile de culise și de teroarea directorilor.

Nu știu dacă ai văzut vreodată Sibiul cu împrejurimile lui. Eu am umblat mult și am văzut locuri minunate, dar ca împrejurimile Sibiului dominat de munții Făgărașului nu am văzut nicăieri ; de nenumărate ori am urcat piscurile Bîlea și Negoiu, dar niciodată nu mi-am săturat sufletul și ochii de ceea ce vedeam.

— Ai avut o copilărie fericită ?

— Da, o copilărie fericită, care s-a repercutat asupra întregului meu fel de a fi. Am crescut înconjurat fiind numai de oameni optimiști, de oameni mulțumiți. Au fost oameni care n-au cerut de la viață mai mult decît li s-a dat. De aceea surprind astăzi lumea care mă cunoaște, prin dragostea mea de viață și prin nemărginita mea bucurie de tot ce mă înconjoară.

Părinții mei n-au fost oameni bogați, totuși au avut ce le-a trebuit. În casa în care s-a născut mama, la Turnișor, probabil că voi muri și eu, deși nu e momentul să mă gîndesc la asemenea lucru.

Semăn foarte mult cu mama. Una din particularitățile ei, supărată fiind, era să îngîne un cîntec. Și eu am moștenit acest obicei, deși am o voce de pițigoi, în contrast cu mama care avea o voce dumnezeiască. În clipa care a murit mama am avut impresia că mi-a pierit suportul moral, deși am trăit o bună parte de vreme departe de ea.

— Care a fost cea mai fericită perioadă a vieții ?

— Epoca adolescenței, cînd, cred eu, sîntem toți fericiți. Epoca cea mai interesantă și mai de neuitat este epoca începutului meu în teatru. Întîi, la Iași, prieten cu toată studențimea universității și cînd îți spun acest lucru, imaginează-ți entuziasmul pe care ți-l poate da vîrsta aceea.

La Iași, locuiam într-o cameră cu pămînt pe jos, în care patul mi l-am făcut eu, bătînd patru țaruși și punînd deasupra scînduri : salteaua mea ca și pătura erau o manta militară, împăturită în două : drept pernă, niște cărți ; camera în care îmi amintesc că au intrat unele din valorile de astăzi ale țării și în care doctorul Teatrului Național din Iași s-a oprit în pragul ușii, dîndu-mi consultația de acolo cînd eu eram bolnav de o simplă gripă.

Imediat după asta, la Cluj. Simpatia studențimii din Iași s-a continuat la Cluj. După o stagiune mizerabilă am plecat pentru patruzeci de zile la Viena. Aci, într-o minunată dimineață de iulie, hoinărind pe Kertnerstrasse, l-am întîlnit pe Ștefan Braborescu, primul om care a avut încredere în mine. Îți poți închipui întîlnirea noastră. Temperamente exuberante, cînd ne-am zărit, de la douăzeci de pași ne-am manifestat bucuria prin strigăte barbare. Țin minte că tot Kertnerstrasse, sobru și rece, s-a întors spre noi.

După aceea am venit la București. M-am prezentat doamnei Bulandra îmbrăcat într-un costum de dril alb, de al tatei, făcut prin 1908, și cu o borsalină mare în cap, cerîndu-i angajament. Doamna Bulandra m-a privit și a zîmbit. Am stat în compania domniilor lor doi ani și am re trăit momentele de la Iași și Cluj.

— În definitiv, ce vrei de la viață ?

— Nu m-am întrebat încă și nu fac tranzacții cu viața. Am trăit viața, o trăiesc și sînt mulțumit. Caut să completez astăzi ceea ce n-am putut obține în copilărie. Dacă mă întrebi în privința suportului moral din viață, îți răspund repede și clar : refugiul și sprijinul în viață mi le găsesc nu în femeie (sau poate mă înșel, unde nu iubesc) ci în arta căreia m-am devotat, în teatrul pe care-l fac cu pasiune și convingere.

În localul de noapte supraîncărcat, orchestra atacă o melodie languroasă. Preopinientul meu cade pe gânduri, cheamă chelnerul și-l roagă să se intereseze la șeful de orchestră asupra titlului melodiei :

— Văd că ai căzut în melancolie. Ți se întâmplă des ?

— Nu, e pentru prima oară în viața mea.

— Ce-ți veni ?

— Primăvara, o aștept cu presimțirea că va fi cea mai frumoasă din viața mea.

— Ai dese momente de plictiseală ?

— Dimpotrivă, nu-mi găsesc nici măcar timpul necesar pentru somn.

— Care este lucrul care îți ia mai mult timp în viață, în afară de teatru ?

— Persoana mea proprie.

— Când ai fost mai trist ?

— Când a murit mama.

Jucam în *Elisabeta regina Angliei*. Anunț direcția de scenă că am primit o telegramă prin care sînt înștiințat că mama mi-e greu bolnavă și că trebuie să plec acasă. Directorul de scenă mi-a făcut onoarea să se urce pînă la mine în cabină, să mă implore să mai rămîn douăzeci și patru de ore, să joc al doilea spectacol pînă se poate pregăti rolul cu alt interpret, și apoi să plec. Aș fi trecut peste acest amănunt, dar prea mă obsedează. Era vorba de mama mea ! Și totuși am rămas. Când am ajuns acasă nu mai puteam face nimic. Am asistat la tot ce poate fi mai tragic în viața unui om : mi-am văzut mama stingîndu-se. Ca o consolare, a venit telegrama de condoleanțe a domnului director.

— Ești influențabil ?

— Neîncrederea cuiva față de mine, departe de a fi un motiv de capitulare, mă îndîrjește. Ca artist, controlez impresia tuturor din jurul meu, de la mașinistul de la cortină și pînă la directorul de scenă, presupunînd că ar exista un domn director de scenă, care și atunci cînd ești infam în rol să-ți spună adevărul.

— Ce roluri preferi ?

— Cînd actorul a izbutit să ne miște printr-o simplitate extremă de interpretare, însemnează că nu s-a

mulțumit să-și spună numai textul, dar că a căutat să se identifice cu personajul.

Prefer rolurile de interiorizare, în care funcțiunea de interpret devine singulară și complexă. Prin aceasta am impresia că aş colabora cu autorul pe care îl inspir și îl completez. Ce rol aş dori să joc? Acela care să nu aibă nimic, dar din care totuși să pot scoate ceva. Numai printr-un asemenea succes mi-aş putea asigura superioritatea calităților mele artistice.

— Ai prieteni?

— Am atît de mulți prieteni, încît nu-i pot deosebi de dușmani.

— Crezi că ai talent?

— Faptul că pînă acum n-am fost dat afară din teatru mă face să cred că am.

— Ți-a ieșit vorba că ești impulsiv. E adevărat?

— E adevărat că în momentele de supărare aproape că nu mă cunosc. Nu mai țin cont de nimic. Vorbesc cu toată lumea, sînt supărat pe toată lumea. Mai sînt foarte violent. Și eu cred că de multe ori am scăpat de neplăcerile pe care mi le făcea violența numai grație vocii mele grave și impunătoare. Căci eu știu ce co-moară am în gît și de aceea o speculez. Mi se întîmplă însă cîteodată — foarte rar — să nu reușesc să mă impun; atunci e nenorocire mare. Zile întregi sînt chinuit de necazul de a fi fost învins. În timpul acesta spun la toată lumea necazul meu, deși acesta nu interesează pe nimeni. Numai camera mea de lucru mă liniștește. Are chiar o putere extraordinară asupra mea. Mă plimb prin odaie cu mîinile la spate sau cu ele vîrite în buzunarele pantalonilor, ceasuri întregi. Reiau șirul gîndurilor și le cercetez pe toate fețele. Pe măsură ce mă înfierbînt îmi iușesc și mai mult pașii. Fac astfel kilometri întregi pînă cînd, încet încet, mă calmez, pun din nou stăpînire pe nervii mei și asta numai datorită faptului că rămînînd singur nu-mi dau dreptate decît mie, iar camera cu lucrurile din ea nu mă contrazice cu nimic. Înțelepciunea ochilor mei mă sfătuiește să mă liniștesc, să mă înseninez, atunci cînd mă privesc încruntat în oglindă. Și în sfîrșit pun mîna pe o carte sau un rol și încep să citesc.

— Ești mulțumit de activitatea artistică desfășurată pînă astăzi ?

— Cum să nu fiu mulțumit ? Ia privește aici. Aceste șapte volume conțin peste optzeci de roluri jucate de mine. Aceste optzeci de roluri sînt rezultatul ambițiilor și eforturilor mele. Nici un director pînă astăzi nu l-am auzit să spună : „Încredințez acest rol lui Calboreanu pentru că vreau să-i ofer un succes“.

În aceste șapte volume găsești pe Hamlet, Chirică din *Omul cu mîrtoaga*, Revizorul, pe Oedipus, Spirache din *Titanic vals* și multe altele. O diversitate de roluri și de genuri cu care nu numai că mă mîndresc, dar îmi fac un titlu de glorie din a le fi jucat. Dincoace am, în ordinea în care s-au succedat premierele, tot ce s-a scris despre teatru la noi în țară în ultimii 12 ani. E momentul să-ți spun că la mine totul este calculat, sistematizat. Vechea credință că arta actorului moare odată cu el eu am desființat-o, materializîndu-mi opera prin observații critice, prin sublinieri și interpretări făcute asupra literaturii noastre dramatice care a trecut prin mîinile mele în teatru. Nu vreau să pozez în falsă modestie. Sînt conștient de valoarea mea și numai datorită acestui lucru am rămas la Teatrul Național, într-o vreme cînd mi se ofereau salarii de ministru — numai să plec.

— Dar de dușmani nu-mi pomenești nimic ?

— Păi, dușmani n-am. În ultimul timp n-am mai păgubit de roluri pe nici unul din camarazii mei, așa că nu văd de ce nu m-ar iubi și ei pe mine.

## SICĂ ALEXANDRESCU

### UN ANIMATOR

1. Deși era „de-al casei“, crescuse doar printre ei „băiatul casierului“, unii din teatru se mirau de ce se întîmplă cu tînărul, acum în uniforma elevilor de la „Sava“, care, venind de la școală, se izola într-un colț

semi-obscur al sălii de spectacole unde se repeta sau într-un ungher al vreunui foaier pentru a urmări cu atenția încordată desfășurarea repetițiilor conduse îndeosebi de Paul Gusty sau de Nottara ; dar „spionajul” acesta nu supăra.

Dar ce se întâmpla oare cu Sică, băiatul casierului de bilete Vasile Alexandrescu, acesta fost actor de roluri mici, autor al unor localizări și adaptări ce se bucuraseră într-o vreme de oarecare succes, redactor al unei reviste „de familie”, pe care el o scria și tot el o expedia pe la abonați ?

Junele Sică, lucru mai rar, ținea să învețe meseria de regizor, de „punător în scenă” nu de actor, ca atîția tineri atrași de mirajul înșelător al aplauzelor. Și astfel Sică Alexandrescu s-a putut socoti ca „elev” al lui Nottara și Gusty.

Nici casierul, care știa el pe ce drum întortocheat se aventura băiatul, nici mama (născută Păltineanu, de fel din Vilcea, învățătoare, directoare de școală) nu au fost de acord cu dorința cam ciudată a băiatului ; acesta însă după ce a absolvit liceul, s-a dus glonț să dea examen de admitere la Conservator ; a reușit la clasa marelui actor Soreanu (clasă de regie nu exista) dar, în scurt timp, s-a lăsat păgubaș, încredințat că tot ce se învăța acolo știa de la repetițiile pe care le urmărise cu atîta interes. A părăsit Conservatorul grăbit să „între la practică” ; scurt timp a făcut și pe actorul.

Și-a început ucenicia, urcînd prima treaptă a meseriei — regizor de culise — într-o formație de operetă.

2. Peste ani, mulți ani, aflat în biroul său, cu o bibliotecă ticsită de cărți, a desprins din perete un afiș încadrat de o ramă simplă ; mi-a întins-o : „19 august 1915, Grădina Blanduziei, Compania lirică română de operă comică și operete. *Fata tamburului major* de Offenbach, regizor Vasile Alexandrescu” ; i-au dat lacrimile (avea plînsul ușor) „iată primul afiș : aveam 19 ani”.

I s-a părut că nici în formația de operă și operetă nu prea avea ce învăța, preferînd postul de regizor de culise la Teatrul Național ; a avut prilejul să dea o mină de ajutor la premiera piesei *Patima roșie*, care a

lansat-o pe Elvira Popescu ; războiul l-a făcut ca plutonier în Regimentul 2 Grăniceri, unde s-a întâlnit cu George Vraca ; au fost răniți în luptele de la Cașin ; după încheierea păcii a organizat un turneu prin orașe transilvănene și bucovinene, formația avînd în frunte pe marele actor Ion Manolescu (la Lugoj actorii au fost întîmpinați în gară de tînărul profesor Camil Petrescu aflat în fruntea unui grup de elevi) ; scurt timp a fost regizor de culise la Teatrul Comedia al cărui director era Victor Eftimiu, apoi la „Bulandra” de unde a plecat neputîndu-se înțelege cu temperamentul autoritar al directoarei ; angajat la nou înființatul Teatru Național din Cluj a devenit, în scurt timp, un ajutor prețios al directorului Zaharia Bârsan, care în aprilie 1925 l-a propus director de scenă pentru „priceperea pe care a dovedit-o”. Spectacolul cu *Frații Karamazov* de Jacques Copeau și Jean Croué l-a „atestat” în noul post, în care avea coleg pe actorul, regizorul și scriitorul Ștefan Braborescu ; după doi ani a părăsit Clujul, revenind la București, solicitat fiind de Mișu Fotino și Tantzî Cutava, care deschiseseră stagiunea la Teatrul Mic din Piața Palatului ; în vara lui 1927, bucurîndu-se de sprijinul primarului sectorului IV de verde, actorul N. Lupu a deschis pe Calea Griviței, la Marconi, primul teatru de cartier, unde a reprezentat trei farse — *D-ale carnavalului* („în tradiția Teatrului Național”), *Mitică Ghinion*, localizare de Paul Gusty și *Moritz al II-lea* de Impehowen și Mathern ; „Grivița” a început să fie vizitată de cei „din centru” ; în toamnă a revenit la Naționalul clujean, unde atmosfera era încărcată, tineretul nefiind mulțumit de felul cum era alcătuit repertoriul ; a luat apărarea nemulțumiților și, după un succes cu spectacolul *Puterea întunericului* de Tolstoi, suspendat fiind pe două luni, a demisionat.

Încurajat de succesul de la Marconi, a închiriat sala fostului Teatru Popular de pe bulevardul Elisabeta (într-o vreme aci au fost, între altele, Curtea cu Juri și cabaretul „Moara roșie”) ; în vara lui 1928, compania Teatrului Nostru, condusă de Sică Alexandrescu a jucat la Parcul Oleteleșeanu, fostul pe vremuri sediu al opere-tei.

3. Criza economică se accentuase între timp influențind în mod firesc viața teatrului. Se simțea nevoia unor regrupări ale forțelor; în străinătate se formaseră așa-zise conerene. Inițiatorul la noi a fost tînărul Sică Alexandrescu. Fără să posede un capital propriu, curajosul și dornicul de realizări om de teatru a închiriat, în stagiunea 1928—1929, trei săli de spectacole, împinzind orașul cu afișe purtînd titulatura: *Trei scene în Capitală* — teatrele Popular, Alhambra (de pe Sărin-dar), Mic (din Piața Palatului); dar, din păcate, aventura nu s-a terminat cu bine: primul „trust teatral” la noi a dat faliment; spectacolele, cele mai multe valoroase, nu au avut parte de o serie lungă, așa cum se scontase. De reținut că stagiunea de la Alhambra a avut meritul de a fi scos din nou la lumină, cu prilejul reprezentării unor comedii muzicale, gen oarecum nou, pe Leonard, prințul operetei de altădată, socotit, de către mulți, ca un „tenor terminat”, nevoit să cutreiere provincia; în plin succes, Leonard s-a îmbolnăvit atît de grav, încît s-a dus în plin triumf să moară lîngă tatăl său la Cîmpulung. Cele trei scene în Capitală s-au prăbușit. Sică Alexandrescu, cel ce le conducea, a fost declarat în stare de faliment (se va reabilita, achitînd pînă la ultimul ban; nu era primul caz: cu ani în urmă Costache Caragiale, unul din ctitorii teatrului românesc, a fost, de asemenea, declarat falit, în urma unor stagiuni păguboase).

Sică Alexandrescu s-a mulțumit să primească oferta lui A. de Herz de a prelua „direcția artistică” a unei formații ce-și căuta norocul, dar pe care nu l-a găsit — mai întîi în sala de sus a Teatrului Lipsani, apoi la Volta pe Grivița.

A trecut la Naționalul din Cernăuți, unde era director prietenul său de o viață Mișu Fotino; a pus în scenă, printre altele, *Gheorghe Lazăr* de N. Iorga; aci l-a remarcat pe un tînăr actor ce juca roluri de „două vorbe”, ceea ce nu-l împiedica să se remarce — Grigore Vasiliu, Birlic de mai tîrziu.

S-a asociat cu Iancovescu (se cunoșteau din copilărie, de pe vremea cînd își petreceau vacanțele la Vîlcea,



la bunicul său, fost magistrat ; Iancovescu era născut și crescut la Rîmnicu-Vîlcea).

S-au gîndit să transforme în teatru varieteul „Chat Noir” din clădirea Eforiei de pe bulevardul Elisabeta ; nu le-a fost ușor să descopere noi „capitaliști”, doritori să-și încerce și ei norocul.

Printre cei ce alcătuiau ansamblul era și Grigore Vasiliu. Dar stagiunea s-a închis cu un însemnat deficit ; Sică și cu Iancovescu au semnat cîteva polițe ;

Vara lui 1933 a fost ploioasă, dușmănoasă întreprinzătorilor de spectacole ; Sică, în asociație cu Costică Toneanu, au deschis stagiunea la grădina Marconi ; din trupă nu a lipsit Grigore Vasiliu ; dar mai mult i-a plouat decît au jucat.

S-a asociat din nou cu Iancovescu, și stagiunea desfășurată în sala fostului cabaret de la Eforie a mers binișor ; — dar Iancovescu, nestatornicul, și-a anunțat asociatul că se retrage avînd alte planuri. În această situație, Sică s-a asociat cu Tudor Mușatescu — și așa, în locul Teatrului „Iancovescu”, s-a înființat Teatrul „Vesel”.

4. Instalat la etaj, în imensul imobil al Eforiei spitalelor civile (de aci numele Teatrului de Eforie) teatrul și-a alcătuit repertoriul, în cea mai mare parte din localizări, adaptări de farse și vodeviluri „aranjate” de cei doi directori — unul tehnician abil, celălalt un deosebit de înzestrat scriitor de teatru ; piesele, departe de a se mărgini la simpla schimbare de nume a personajelor și a localităților, cuprindeau deseori acte întregi scrise din nou, precum și personaje de „construcție” autohtonă.

Teatrul Vesel și-a găsit de la început un profil, care corespundea stării de spirit a unui public mai larg, iar prezența în formație a lui Grigore Vasiliu-Breloc (po-reclit astfel de Iancovescu, încredințat că-i „poartă noroc”), a cărui popularitate creștea cu fiecare rol a constituit, în privința repertoriului, linia directoare : s-au croit piese, în care Breloc, deocamdată, trebuia să fie eroul.

Stagiunea s-a deschis cu *Birlic*, adaptare de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu după Arnold și Bach — o farsă groasă și încâlcită, în care eroul este Costache Perjoiu, zis Birlic, unchi din provincie descălecat în Capitală. Grigore Vasiliu l-a redat pînă la identificare; spectacolul a „prins” de la început; publicul îl arăta pe stradă pe erou: „uite-l pe Birlic”! — și Vasiliu s-a văzut, am spune nevoit, să-și adopte porecla; după cele 111 spectacole date la București, *Birlic* a plecat în turneu colindînd țara.

În vara lui 1935 Teatrul Vesel s-a mutat la Marconi, pe Grivița, unde a jucat, în regia lui Sică, *Microbii Bucureștilor*, veche localizare a lui Paul Gusty și prelucrarea *Figura de la Dorohoi* de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu.

O fiscalitate excesivă, în această perioadă, punînd la grea încercare existența teatrelor particulare, a dus la înființarea, din inițiativa lui Sică, a „Asociației teatrelor particulare” — „asociație de ajutor mutual, de susținere colectivă a intereselor lor”, — asociație „de apărare și luptă”.

Pentru că publicul dorește de obicei o varietate a interpretărilor, Sică a angajat ca prim partener al lui Birlic un alt as al genului, pe G. Timică, ansamblul cuprinzînd și pe Nora Piacentini, Silvia Dumitrescu, Maria Wauvrina, Romeo Lăzărescu, M. Iordănescu-Bruno, G. Chamel, Niculescu Cadetu.

Proiectînd din nou înființarea unui mare trust teatral, Sică Alexandrescu, în calitate de reprezentant al „Societății de Întreprinderi Teatrale și Artistice” (Scita), a închiriat pe un termen de cinci ani sala Comedia din Pasaj, proprietate a fraților Lahovary.

Deocamdată, pe vară (1936), Teatrul Vesel de pe Grivița a reprezentat cu mare succes farsa *La iarbă verde*, localizare de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, în care a apărut Birlic, înconjurat de Niculescu-Buzău, Mișu Folino, Romeo Lăzărescu, Geo Maican, Emil Botta, Silvia Fulda, regia aparținînd lui Sică Alexandrescu.

5. Așadar, cuprins, s-ar fi spus, de o sete cumplită de activitate, a luat, în toamna lui 1937, inițiativa creării proiectatului trust, în vederea formării unui „front unit” menit să stabilească în comun repertoriile și care ar fi dat posibilitatea realizării unor distribuții cât mai adecvate, a unei noi repartii de actori, ce ar fi cuprins elemente din toate registrele expresiei dramatice. Curoajoasa inițiativă de colaborare, de unire a eforturilor a patru teatre aparținind pomenitei „Scita” — Comedia, Vesel, Liber (în subsolul Comediei), Marconi, — cu Compania Bulandra-Maximilian-Storin ce-și avea sediul în fosta Piață a Senatului (bineînțeles că Sică a fost susținut în proiectul său de o îndrăzneală nemaipomenită de unu-doi „capitaliști”, care și-au „băgat” banii în teatru, ca în oricare afacere, în speță într-una care în acea perioadă părea să mai renteze.

Dar, în ciuda unor realizări mai mult decît notabile, a unor spectacole de valoare, trustul nu era menit să dureze (între altele, „focul de la Eforie” din seara de 22 decembrie 1937 nu a distrus doar sala în care juca Tănase, dar și cea de la etaj, unde se afla Teatrul Vesel — pagubă mare pentru „trust”, căci „Veselul” își dădea o serioasă contribuție la susținerea celorlalte teatre ale concernului). Lipsa de colaborare dintre componenții trustului, ca și oarecare defecțiuni — Iancovescu și Birlic l-au părăsit —, au grăbit dezagregarea.

După doi ani de „trust”, Sică nu mai dispunea decît de sala Comedia din Pasaș.

De asemenea, colaborarea atît de prețioasă cu Tudor Mușatescu a încetat, acesta trecînd la conducerea noului teatru din Sărindar „Maria Filotti”.

În vara lui 1940, agitată cu presimțiri sinistre, s-a reprezentat la Marconi, în regia lui Sică Alexandrescu, localizarea lui Paul Gusty *Cinematograful*, cu V. Maximilian, Ion Morțun, Aurel Munteanu; puțini dintre cei din „centru” se aventurau acum pînă pe Grivița.

Fostului director ce dispusese de cinci-șase săli îi rămăsese doar sala Comedia.

A venit cutremurul din 1940, asasinatele de la Strejnicu, lumii nu-i mai ardea de teatru ; Comedia a fost rechiziționată, urmînd să adăpostească Teatrul Național a cărui clădire suferise mult în urma seismului.

Sică nu mai avea un loc unde să-și satisfacă pasiunea de muncă ; a regizat la „Maria Filotti” pe Sărindar comedia italianului Guglielmo Giannini ; i-au trebuit multe argumente pentru a-l convinge pe Iancovescu să iasă la „suprafață” (acesta susținea că era fleac ficțiunea de pe scenă față de ceea ce se petrecea în realitatea imediată) și astfel a luat naștere Compania Iancovescu-Sică Alexandrescu în sala din subsolul Comediei — fostul „Liber” ; fostul „Majestic” era subînchiriat unei formații muzicale condusă de compozitorul Ion Vasilescu care, în răstimp, se afla în turneu. Aci s-a reprezentat, în martie 1941, *Banii nu fac două parale*, comedie a italianului Armando Curcio, în care s-a remarcat într-un mod deosebit un tînăr absolvent de Conservator, Radu Beligan, merit să devină, în decursul anilor, unul dintre apropiații săi colaboratori ; dar asociația cu Iancovescu a fost de scurtă durată ; restaurată clădirea Teatrului Național, Comedia a fost închiriată de Birlic, devenit director de teatru, Sică mulțumindu-se să fie regizor (de altfel el era mobilizat în această perioadă) ; la „Maria Filotti” a pus în scenă vechea comedie *Frumoasa aventură* de Robert de Flers și Etienne Ray ; întrucît valoarea repertoriului de la Comedia, cel condus de Birlic și administrat de Mișu Fotino, scăzuse amenințător, Sică a fost solicitat, desigur de acționari, să revină la Comedia ; între timp, Tudor Mușatescu deschisese teatrul lui pe Lipscani, dar lucrurile nu prea mergeau ; a contribuit întrucîtva la „salvarea” situației reprezentarea vechii melodrame *Doi sergenți*, „transcrisă modern” de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu ; „fără nici o treabă serioasă”, Sică, în vara lui 1942, a luat inițiativa organizării unor scurte spectacole de revistă, menite să „completeze” programele de cinematograf ; la Comedia, subînchiriată lui Birlic, a pus în scenă mai multe „vechituri”, dar înviorate de marii comedieni Timică, Mișu Fotino, Niculescu-Buzău ; apoi a prilejuit Teatrului „Maria Filotti”

un succes cu *Romanța* de americanul Edward Sheldon, în care a strălucit Tantzî Cocea.

Făcînd parte din „grupul conspirativ”, instituit pentru a se ascunde paternitatea *Stelei fără nume*, a plecat în turneu cu piesa lui Mihai Sebastian, riscînd în fiecare moment să fie „demascată”.

Puternicul bombardament din ziua de 4 aprilie 1944 a dezorganizat întreaga viață nu numai a Bucureștilor; în mai multe rînduri teatrele și-au întrerupt activitatea.

Sălbăticia naziștilor s-a răsfrînt, se pare cu deosebire asupra instituțiilor culturale ale Capitalei; printre victimele greu lovite a fost și Teatrul Național, a cărui reconstrucție se impunea de urgență; și „Comedia” a avut de suferit, dar în mai mică măsură.

Printre cei solicitați și contribuția la reorganizarea vieții teatrului după Eliberare a fost și Sică Alexandrescu; pe lângă administrator la Comedia, a fost însărcinat de Primărie să conducă și Teatrul Municipal (una din laudabilele sale inițiative a fost organizarea unui spectacol în scopul ajutorării refugiaților intelectuali și actori, victime ale prigoanei horthiste, care-și găsiseră, în prag de iarnă, adăpost la noi); a regizat la Teatrul Victoriei (condus de Leny Caler, George Vraca, Scarlat Froda) un spectacol, iar la Comedia a pus în scenă comedia satirică în trei acte *Bal la Făgădău*, ce a însemnat debutul în dramaturgie a lui Aurel Baranga; a fost o revelație pentru regizorul, cunoscut mai mult pentru succesele sale în genul comediei și al farsei felul cum a înscenat o lucrare din noua dramaturgie franceză — *Lîngă draga mea* (Auprès de ma blonde) de Marcel Achard — piesă lipsită de conflict în înțelesul învechit al cuvîntului, dar învăluită de poezie, ca și de o „dulce ironie”, — prilejul unor creații pentru protagoniști, în frunte cu Mihai Popescu și Elvira Godeanu.

6. Colaborarea lui Sică Alexandrescu, în calitate de prim-regizor al Teatrului Național, cu Zaharia Stancu,

director al Teatrului Național a fost de o mare însemnătate nu numai pentru prima noastră scenă, dar și pentru întreaga viață teatrală a țării ce apucase pe un drum nou potrivit împrejurărilor sociale și politice (între altele, regizorul Sică Alexandrescu l-a readus pe Caragiale în „casa lui”, după ani de absență, înfățișându-i opera nedesfigurată, în stilul pe care și-l dorise autorul, care, după cum se știe, fusese regizorul propriilor piese.

Toate păreau să meargă destul de bine (și nu era deloc ușor fiind vorba, în împrejurările date, de răsturnarea unor lucruri și moravuri ce se constituiseră, cu anii, în „tradiție”) — pînă cînd într-o zi, își amintea, s-a pomenit acasă cu un plic oficial ce-i anunța pensionarea. (Oare cine venise cu ideea?) Întîmplarea era menită să-l deruteze (el făcea deosebire între vîrsta biologică și cea profesională). A venit și „trezirea”, rechemarea, dar a preferat postul de director al Teatrului de Stat din Brașov unde a fost primit cu dorința de muncă de către un grup de actori tineri, mulțumiți de „norocul” ce căzuse peste ei.

7. Toate acestea, și altele, mi le-a povestit într-o după amiază întreagă de început de toamnă, în grădina sa, de care era atît de mîndru, din Precupeții Vechi.

Tot timpul a lăcrămat, ștergîndu-se pe furiș, nevrînd să arate că e un sentimental — și totuși era, omul pe care viața l-a trîntit brutal de cîteva ori, el izbutind totuși, nu ușor, să se ridice — fostul regizor de culise ajuns într-o vreme conducător de „trust teatral”.

Știa că inima îi era bolnavă, dar a sfidat-o — nici consultații cu medici, care de obicei se contrazic, nici puzderie de medicamente, nici un fel de regim special.

Omul aștepta, probabil, curios să vadă ce se va înîmpla, ce-i era hărăzit.

Pînă într-o zi din 1973 (se născuse în 1895).

Primise invitația, care l-a măgulit, de a pregăti spectacolul de inaugurare a noului edificiu al Teatru-

lui Național; a făcut chiar câteva repetiții dar nu a avut parte să-l vadă.

Fără să fi arătat mare simpatie pentru avangardă, poseda pînă în amănunt secretele profesiei pe care și-a ales-o de copil, știa să transmită echipei cu care lucra ceea ce se numește suflul vital al spectacolului; știa să „facă un succes”; mai presus a fost un animator.





## IV PROFILURI



## TUDOR MUȘATESCU

### MODEST SAU SUPERSTIȚIOS ?

1. În preajma premierei comediei *Titanic-vals*, care a avut loc la 21 noiembrie 1932, am avut o convorbire cu prietenul și dramaturgul Tudor Mușatescu — o convorbire lipsită de orice protocol.

Intr-adevăr, colegi de redacție la același ziar, *Rampa*, convorbirea s-a desfășurat, așa spune, de la birou la birou, Tudorel crezând că mă informează personal și nu, prin mine, opinia publică.

— Ce impresie îți face noua ta piesă? — l-am întrebat.

— N-am văzut-o încă. Astăzi la orele două voi asista pentru prima oară la repetiție. Sper să nu mă plictisesc.

— Ai cumva emoții?

— Ce, o joc eu? Am avut emoții când am scris-o, fiindcă mi-era teamă că se închid teatrele și rămân cu ea nereprezentată (teatrele treceau printr-un moment de criză, care le amenința existența).

— Ai muncit mult la ea?

— De data asta mai mult ca de obicei. Am scris-o în cinci zile, deși nu are decât trei acte. Nu uita însă că e o piesă de acțiune.

— Cum nu a fost cealaltă, *Sosesc diseară!*

— Firește!

— Tot Cimpulungul te-a inspirat de data asta?

— Tot. Dar declar că va fi pentru ultima oară. Am încheiat-o cu provincia. În viitoarele mele piese voi încerca să trec la Capitală. De altminteri, să știi că niciodată, ca în timpul turneului cu *Sosesc diseară*, nu

mi-am dat seama mai bine ca la Cîmpulung că nimeni nu e profet în țara lui ; cîmpulungenii se bănuiau sub personaje, erau rezervați și demni de parcă aș fi scris cine știe ce dramă și nu o comedioară de moravuri. *Titanic-vals*, dacă se va juca vreodată la Cîmpulung, te asigur că va fi jucat ca și cum acțiunea s-ar petrece la Tîrgoviște.

— De unde titlul de *Titanic-vals* ?

— De pe strada Șincai numărul 11 unde domiciliesc și pe unde în fiecare duminică la trei după-amiază trece un flașnetar care cîntă sub auspiciile unui papagal chior și ale unui iepure de casă știrb valsul care amintește celebrul naufragiu al vaporului „Titanic”.

— Nu văd legătura cu piesa.

— Cum vrei să vezi legătura dacă n-ai văzut piesa ?

Dar pentru că ești vechiul meu confrate și știu că trebuie să mă aduci la subiect, am să-ți spun că în piesa mea e vorba de o călătorie pe mare, de unde un bătrîn bogat care se află pe vapor, de o familie care îi așteaptă moștenirea și de o flașnetă care trece pe sub ferestre cîntînd „Titanic-vals”. Melodia amintește catastrofa nautică și în mintea moștenitorilor prezumtivi se naște, patronată de melodie, o firească asociație de idei între scufundarea faimosului „Titanic” și călătoria bătrînului pe apă.

— Crezi că piesa va avea succes ?

— Nu cred ! O spun, deși știu că nu mă crede nimeni.

— Nu înțeleg...

— Te privește !

— De interpretare ești mulțumit ?

— Pentru moment sînt mulțumit numai de distribuție. Dacă piesa va avea succes, voi fi mulțumit și de interpretare.

— Am observat că nu te-ndeși să ieși la rampă. Care-i motivul ?

— Cochetărie. Am fason inferior pieselor mele și eventual nu vreau să provoc deziluzii. Cei care mă cunosc n-au nevoie să mă mai vadă.

— Vei asista la premiera *Titanicului* ?

— Te cred. Pot să știu că mai am ocazie s-o mai văd și a doua oară ?

— Vei sta în loja direcției ca să mulțumești de acolo ?

— Asta mai mi-ar lipsi ! Voi sta probabil la galerie.

— Probabil ca să conduci „claca“, intervine maestrul Sorbul, care se afla de față.

— De unde știi obiceiul ? îi răspunde prompt Mușatescu.

— Ai citit cuiva piesa ?

— Lui Ric.

— Cine e persoana ?

— Distinsul meu cățel, mai deștept decît șarla lui Iancovescu.

— Și a mișcat din coadă ?

— În orice caz, nu era cu ea între picioare !

Aș vrea să-l văd pe Mușatescu dacă după premieră va fi tot atît de vesel — încheiam eu, desprinzînd din prima distribuție pe George Calboreanu, interpretul lui Spirache (rol ce va fi jucat și de Birlic) și de Sonia Cluceru, extraordinară în rolul Chiriachiței.

Au trecut de atunci peste 50 de ani.

2. După cum se știe, Tudor Mușatescu avea spirit, umor, vervă, putere de observație, replică spontană, pitorescul vocabularului, calități ce stabilesc o firească, am spune, filiațiune — ceea ce nu-i scade din merite — cu marele Caragiale.

Dar, spre deosebire de înaintașul său, care se arăta, cînd era cazul, bucuros publicului, afirmînd că „expunerea“ intră în costul biletului, — și al atîtor confrăți care, chemați sau mai puțin chemați, de-abia așteptau primele aplauze gata să iasă la rampă, autorul celebrului *Titanic* și al atîtor alte piese de succes se încăpățîna să nu apară „la bină“.

— De ce te încăpățînezi să nu ieși la rampă, Tudore ?

— Ți-am mai spus-o și altădată și ți-o repet. Opera e superioară autorului și nu vreau să provoc deziluzii. Mă umflă rîsul cînd văd cîte unul, de obicei după actul al doilea, zăpăcit, aiurit, sărutînd mîna actriței ce joacă

rolul principal, și arătînd spre interpreți, ca și cum ar dori să se scuze: „Nu eu sînt vinovatul; dumnealor poartă vina...”

Dar cum s-a comportat Mușatescu în seara premiei? Persoane demne de încredere susțin că, în timpul cît s-a jucat actul întii, autorul a stat într-o lojă de rangul al doilea, alături de fericii săi părinți, doamna și domnul Gheorghe Mușatescu, sosiți anume de la Cîmpulung. Pe la jumătatea actului întii — nu se știe din ce motive — a părăsit loja, pe furiș, luînd-o hai-hui pe străzi; s-a urcat într-un tramvai cu intenția să ajungă la gară, dar la prima stație s-a răzgîndit, spre mirarea taxatorului. Între timp, la teatru se sfîrșise actul întii; autorul s-a strecurat prin foaiere, izbutînd să nu fie observat de către spectatorii preocupați cu discutarea piesei..

A luat-o din nou pe străzi. Un trecător ce l-a recunoscut l-a întrebat:

— Cum, nene, astă-seară nu ești la premieră?

— Mă confundați, domnule!

Și s-a întors la teatru, urcîndu-se de astă dată la galerie. După ultima lăsare de cortină, publicul a cerut, pentru a treia oară, pe autor la rampă. Dar autorul n-a apărut. Atunci, enervat de această lipsă de considerație a autorului, Mușatescu a dat semnalul unor fluierături. Și astfel Mușatescu, întocmai unui personaj pirandellian, s-a fluierat singur. La sfîrșitul reprezentației, autorul, înghesuit printre spectatorii de la galerie, a intrat în vorbă cu unul dintre aceștia, un tinerel palid și cu lavalieră:

— Proastă piesă! i-a spus Mușatescu.

— Mă mir că nu v-a plăcut — a răspuns tînărul.

— Dă-l încolo de autor! — a observat Mușatescu, grăbindu-se să adauge: Trebuie să fie vreun neisprăvit!

— Nu e deloc un neisprăvit. E domnul Tudor Mușatescu, pe care-l cunosc personal.

— Da? — s-a mirat Mușatescu. Să-i transmiteți salutările mele.

Privindu-și interlocutorul cu dispreț, junele palid și cu lavalieră s-a retras. Mușatescu a fost dat „dispărut”

a doua zi. Nici pînă astăzi nu se știe cu precizie unde și-a petrecut noaptea după premieră, deși a povestit el ceva în această privință.

## «CONU DANDU»

Se repeta la Național *Lăcustele*, piesă pe care autorul, Alexandru Kirițescu, o voia „un studiu de moravuri”.

Se trecuse la faza „generalelor”, adică se repeta cu decor, mobilier, grimă, costume — (în speță cu toaleta intrucît acțiunea se desfășura în lumea barurilor elegante).

Repetiția mergea greu, trena, scenele nu se legau, interpreții se arătau plictisiți, ca tot omul care nu are încredere în ceea ce face: „Ce l-o fi apucat pe nenea Dandu (acesta era numele de răsfățat al autorului) să aducă pe scenă niște degenerați (lăcustele) care trăiesc de pe spinarea unui prinț și ăsta un bezmetic; pe cine ar putea să intereseze toate astea?”

Ceva mai mult, nimeni nu se ostenea să pronosticheze „soarta” piesei — succes sau cădere? — cum se întîmpla de obicei (dar și a nu te pronunța e uneori o atitudine).

În lipsa oricărui elan din partea aceloră hărăziți să dea viață piesei sale, autorul a început, cam târziu, să între la bănuiele: nu cumva, el, care zămislise atîtea succese, de data aceasta a eșuat? (căci una este să așterni pe hîrtie și alta cînd vrei să-ți ridici fantezele în picioare).

„Nenea Dandu” care începuse să-și piardă din încredere, se agită ca o șfirlează între cele două șiruri de scaune ale sălii vechiului Național; vorbește repede-repede și se interesează: „Îți place, Paule?” (directorul teatrului, Paul Prodan); „Îți place Vasile?” (directorul de scenă, Vasile Enescu).

Cei doi interpelați se privesc complici și nu știu ce să răspundă. Autorul, simțind pulsul: „Dragii mei, ar trebui ca totul să fie jucat ceva mai fugos, mai cu brio, cu mai multă formificație interioară; nu știu dacă m-ați înțeles?” Și ca o completare se adresează celor de pe scenă: „Evoluati, evoluati!”; pentru că interpretii par nedumeriți, autorul se urcă pe scenă și mimează ceea ce crede el prin „evoluții”.

Pauză, prin cabine actorii „se schimbă” în vederea actului al doilea...

Dându colindă cabinele și se adresează mai întâi protagoniștilor, vorbind cu o viteză maximă: „Admirabil, admirabil fetelor, — și cu ce-oți mai pune voi cu talentul vostru, cu arta voastră o să iasă, cred, admirabil, — numai că, vedeți voi, aș vrea ceva mai multă viață; dar, să nu aveți grijă, că o să ieșiți destul de bine”; adresându-se apoi unui grup de tinere actrițe: — „Dragele mele, s-o știți de la mine: la comedie trebuie toalete vii, de o culoare crudă; în negru, îmbrăcați-vă la *Hamlet*!”

În trecere interpelează pe câțiva figuranți: „Admirabil, băieți!”

Un om trist se arată un actor fruntaș nevoit să-și pună un nas de „talion” (de care actorii au groază, căci nasul de talion „trage” carnea): „Monșer, nu te supăra, că nu ai motiv: ascultă-mă pe mine: dispăre imediat, și, pe urmă, cu talentul tău nu contează...”

...Mașiniștii așează decorul ultimului act, al treilea; autorul dispăre un moment; retras într-un colț al bufetului, scrie de zor pe un blocnotes. Peste câteva minute, cu aerul unui om satisfăcut, se duce glonț la regizor: „Dragă Vasile, să-ți spun o bucurie: am refăcut dar știi ce bine a ieșit, de n-ai să-l recunoști, finalul; stai să-ți citesc”.

Regizorului i se urcă sîngele la tîmple: — „Acum, cu două zile înainte de premieră?” — „Dragă, dacă am găsit ceva bun...” — „Nu se poate, domnule, cînd mai au timp actorii să învețe?; e bun așa cum e”. — „Dragă Vasile, mă supăr”. — „Lasă-mă, Dandule, se poate? Și după un moment de gîndire: — Crezi tu că



e bun sfârșitul ? — bine, dacă spui tu..." (autorul își îmbrățișează regizorul).

Încă de la premieră, în 1933, în ciuda unor aplauze de complezență s-a văzut că *Lăcustele* erau menite unei vieții scurte ; autorul nu-și mai făcuse iluzii, dovedă că în seara primei reprezentării nu și-a mai arborat fracul ; un frac ce făcea concurență celui al lui Tony Bulandra, în epocă apreciat ca omul ce știa să poarte cel mai bine prețioasa haină — ci a venit la teatru în „civil”, cele câteva chemări ale autorului „la rampă” au rămas fără răspuns.

Omul a fost un original prin tot felul său de a fi — de la modul cum se exprima pînă la diversitatea preocupărilor sale publicistice și dramatice. Iancovescu, cu obiceiul lui de a inventa cuvinte, l-a caracterizat pe Dandu un „esbulifantascomagic”.

Cine ar fi crezut, dintre cei care l-au cunoscut în a doua parte a vieții, că omul de mare rafinament, asortat vestimentar — costum, cămașă, cravată, pantofi, ciorapi în același „ton”, pînă a fi obositor, a fost în prima lui tinerețe un fervent sămănătorist, autor de versuri trimise principalului animator al curentului, profesorului N. Iorga, al cărui „neînsemnat și statornic colaborator” ar fi năzuit să ajungă (apariția *Corespondenței* lui Iorga ne-a dezvăluit acest amănunt).

Dar vocația sămănătoristă nu a durat ; student al Facultății de litere, tînărul a atras atenția profesorului său Pompiliu Eliade (acesta antisămănătorist), care deținea și postul de director al Teatrului Național ; doritor să vină în ajutorul studentului sărac dar înzestrat, Pompiliu Eliade l-a angajat la teatru, mai întii în calitate de copietor de roluri (mașina de scris nu era încă răspîndită la noi) și apoi ca inspector (denumire sonoră în nomenclator, dar care în realitate însemna puțin).

Așa a pătruns Alexandru Kirițescu în teatru (ca un semn al noii sale cotituri în viață el a început să-și semneze numele cu „k” nemțesc.

După un promițător debut în dramaturgie, Kirițescu s-a avîntat în ziaristică : ce diferență de stil între pam-

fletul vitriolant, menit să pună la zidul infamiei pe cutare politician și cel al ironiei dramatice în care era ridicat în slăvi vreunul dintre marii noștri interpreți!

Amestecat adînc în viața teatrală, inclusiv în cea din spatele decorului, Dandu Kirîțescu a formulat celebra denumire care durează și va mai dura — „marea și mica bătălie teatrală”.

A abordat mai toate genurile de teatru — de la cupletul de revistă pînă la acea monumentală trilogie a Renașterii pentru care s-a afundat ani de zile în bibliotecile Romei; a adoptat și modernizat operete și melodrame pentru a le face accesibile vremurilor noastre.

Dar, mai presus de toate, el este autorul unei capodopere, perlă a dramaturgiei naționale — *Gaițele*.

Alexandru Kirîțescu a trăit între 1888 și 1961. S-a născut într-un cartier mărginaș al Piteștilor, fiu al unui ceferist din respectiva regională (este fratele lui Nicu Kirîțescu, ofițer activ și dramaturg (*Un erou*); dar, în afară de teatru, care-i lega, deosebirea dintre frați era ca de la cer la pămînt.

### «VOICULEASCA»

Spectatorii o numeau Marioara Voiculescu dar mai cu seamă „Voiculeasca”, apelativ ce exprima nu numai popularitate dar și dragoste.

Marioara Voiculescu a dominat cîteva decenii ale secolului nostru scena românească. Pentru mulți întrupa actrița prin excelență care-i emoționa, îndeosebi în dramele „bine făcute” de pe vremea cînd piesele erau „savant construite”, acțiunea crescînd act cu act, conflictul culminînd; spre sfîrșitul actului al doilea, „scena mare”, Voiculeasca își desfășura năvalnicul ei temperament dramatic, spre admirația spectatorilor care, după ce se dezmeticeau, o ovaționau îndelung.

A intrat feliță la Conservator, a făcut apoi parte din faimosasa „Companie Davila”, unde s-au format ac-

tori care au ilustrat, pînă mai deunăzi, scena românească.

Și-a luat repede zborul, dovedind o energie neobișnuită actrițelor din acea vreme ; s-a asociat cu Tony Bulandra, alcătuiind, cum se spunea, o trupă ; după puțin timp a devenit singură conducătoare, a trecut pe la Național, a înființat un teatru amenajînd un cinematograf de pe bulevard, a jucat la circ (în *Salomeea* de Oscar Wilde, autorul său preferat), a colindat țara, a revenit la matcă la vechiul-noul Național din Capitală.

Început de decembrie 1930 ; zi de iarnă timpurie, mohorită ; repetiție la *Evantaiul doamnei Windermeere* de Wilde, fixată pentru 9 dimineața. Ritmul replicilor e lent, o parte dintre interpreți jucaseră în seara precedentă și vedeau oboseală (în definitiv și actorii sînt oameni).

Exista însă o excepție izbitoare în atmosfera molcomă : Voiculeasca repeta cu pasiunea cu care juca la spectacole ; ceva mai mult, am surprins în ochii artistei care deținea rîlul Lady-ei Erkine, în piesa ce ironiza puritanismul britanic, lacrimi, lacrimi adevărate, șiroaie de lacrimi.

În pauză am întreat-o, cam naiv, dacă lacrimile sînt adevărate.

Mi-a răspuns, arborînd un zîmbet mai mult trist : „Da, plîng cu adevărat în *Dama cu camelii*, în *Fecioara rătăcită*, în *Învierca* și în atîtea altele ; plîng nefericirea eroinelor pe care le însuflețesc ; nu folosesc trucuri, nu depun nici un efort special. Am suferit mult în copilărie, am rămas fără mamă de la vîrsta de cinci ani, cînd am fost dată pe mîna unei mame vitrege, care a făcut din copilăria mea un adevărat chin. Am plîns mult atunci și astfel sensibilitatea mea s-a ascuțit pentru orice fel de durere omenească. Mă transpun cu totul în rolul personajului pe care-l joc, astfel că aș putea spune că în momentele sale de zbucium sufletesc, eu, interpreta lui, sufăr cu adevărat.”

Lacrimi, lacrimi adevărate, dar însoțite de emotivitate, căci singură emoția profesională nu ajunge pentru a pune în mișcare mase de spectatori.

Dar inima marei actrițe nu putea rămîne neutră ; crizele s-au întezit îngrozitor, mai ales în preajma ridicării cortinei, cînd interpreta se pregătea să însuflețească un al destin zbuciumat.

Voiculeasca actrița a fost nevoită să se retragă de pe scenă ; omul a supravețuit.

Greu trebuie să-i fi fost actriței să-și părăsească locul în care a trăit atîtea vieți — dacă ținem seama de faptul că Marioara Voiculescu a reușit un lucru deosebit de rar : în cuprinsul carierei a izbutit, și desigur lucrul nu i-a fost ușor, să-și schimbe stilul de joc înfrîngîndu-și temperamentul vulcanic, acesta spre a se adapta evoluției în timp a artei actorului.

Și astfel Voiculeasca nu a apărut niciodată demodată.

#### «BIRLIC»

Era Grigore Vasiliu zis Birlic, de loc din Fălticeni, oraș ce ne-a dat o seamă de artiști dramatici și cărturari, fiu al unui mic comerciant cu o casă de copii.

A plecat la Cernăuți, unde s-a înscris student la Drept. Întrucît o ducea greu, a ascultat de sîatul prietenului său din copilărie, Jules Cazaban, artistul poporului de mai tirziu, și a intrat în rîndul figuranților din teatrul local. Și s-a evidențiat în figurație atrăgînd atenția directorului teatrului, Victor Ion Popa și regizorilor Aurel Ion Maican și George Mihail-Zamfirescu, eminenți oameni de teatru lipsiți de prejudecăți, într-o vreme cînd se cerea actorilor, înainte de orice, să fie frumoși, și orice era Grigore Vasiliu numai frumos nu.

I-au dat să joace pe Dascălul din *Răzvan și Vidra*, apoi, prin 1930, pe Dandanache din *O scrisoare pierdută*, roluri ce i-au cîștigat simpatia publicului, prin hazul său natural, lipsit de orice urmă de vulgaritate.

L-a văzut Ion Iancovescu, venit în turneu, și i-a propus un angajament în trupa sa, a ezitat, mai ales că

noul director, Mișu Fotino, l-a luat partener în piesa *Prostul*, în care avea o creație; a venit Sică Alexandrescu care, nu ușor, l-a convins; amîndoi — Iancovescu și Sică — și-au disputat meritul de a-l fi „descoperit“.

La București a debutat în formația lui Iancovescu, fiindu-i partener, dar pe vară Sică Alexandrescu l-a luat la Marconi, pe Calea Griviței, unde se făcuse vad de teatru. A jucat în mai multe farse, printre care și una ce avea un personaj numit Breloc; așa a devenit pentru un timp Vasiliu-Breloc.

A dominat într-o vreme genul farsei și al comediei bufe, înzestrat cu o excepțională vervă burlescă. Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu au înființat pentru el Teatrul Vesel, în Palatul Eforiei de pe bulevard, au scris pentru el, au localizat și adaptat zeci de piese în care acțiunea se învîrtea în jurul personajului interpretat de Breloc, — cele mai multe piese care puteau stîrni ilaritate tocmai prin absurdul lor.

Aci, la Vesel, s-a reprezentat de peste o sută de ori comedia *Birlic*, după numele unui personaj jucat de Grigore Vasiliu; publicul, nu altcineva, i-a schimbat numele în *Birlic* și așa a rămas pînă la sfîrșitul mult prea timpuriu. Se ajunsese pînă acolo, încît se spunea că ajungea să-i citești numele pe afiș ca să te umfle rîsul.

Birlic a început să joace alături de Timică, Niculescu-Buzău, Costică Toneanu, Tanți Cutava, Nora Piacentini, Ion Talianu cunoscuți ași ai rîsului care se angajau în adevărate meciuri.

Dar, la un moment dat, i s-a reproșat lui Birlic că se cam repetă, că e prea comic.

Foarte sensibil, Birlic și-a schimbat repertoriul, jucînd pe Chirică din *Omul cu mîrtoaga*, pe Topaze și alte roluri, dovedind că e un înzestrat actor de compoziție, din claviatura jocului său nelipsind accentele dramatice și chiar tragice.

Se poate spune că Eliberarea i-a deschis lui Birlic o nouă carieră.

Angajat la Teatrul Național, împlinindu-și astfel unul din idealurile sale, a avut prilejul să realizeze creații memorabile în piese și roluri de o mare diversitate, —

o adevărată galerie, din care amintim pe Mache Razachescu din *D-ale carnavalului*, Brînzovănescu din *O scrisoare pierdută*, Spiridon Biserică din *Mielul turbat* de Aurel Baranga, acarul din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, trompetistul Gabriel din *Egor Bulîciov și alții* de Maxim Gorki, Bobcinski din *Revizorul* de Gogol, Canciano din *Bădăranii* de Goldoni, Pancrace din *Cășătoria silită* de Molière, Harpagon din *Avarul* lui Molière, Raspluiev din *Nunta lui Krecinski* de Suhovokobilin.

Mult lăudat de critica străină, cu prilejul turneelor întreprinse de Teatrul Național peste hotare, despre Grigore Vasiliu-Birlic se poate afirma că a fost un actor de valoare europeană.

Popularitatea sa a fost imensă. Multe s-ar putea spune în această privință — dar mă mărginesc să amintesc că, dacă întâmplător, îl întâlneai pe stradă și doreai să schimbi câteva vorbe, lucrul era cu neputință. În câteva secunde se forma un cerc viu și compact din care era greu să te desprinzi; și Birlic, mirat, avea aerul să se întrebe: „Ce vor oamenii cu mine?”

### «CIUCUREASCA»

1. „Dumneata să trăiești maică, dar eu la șaptesprezece ani eram gata măritată, divorțată și aveam și copil” mi se lăuda într-o vreme coana Mița Ciucureasca, gureșă și cu haz cum o știa toată lumea din teatru și din afară.

Peste puțin, nimerindu-se să-i fiu vecin la un spectacol al lui Tănase în sala Eforiei, m-a înștiințat: „Să știi că azi am împlinit șaptesprezece ani” — dar în fața nedumeririi mele s-a grăbit să adauge: „Da, da, șaptesprezece întorși adică șaptezeci și unu, că eu nu mint, că n-am de ce să mint; am cincizeci și doi de ani de teatru bătuți pe muche și i-am apucat pe ăia marii, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Ștefan Iulian”.

— Coană Mișo cînd ați apărut pentru prima oară pe scenă ?

— Păi în figurație la premiera *Fîntînii Blanduziei*, cînd a venit Alecsandri pe scenă să-și felicite interpreții și, dînd cu ochii de mine, mi-a întins și mie mîna, asta a fost prin 1884—1885 cînd director era Gr. Cantacuzino zis Gri-Gri.

2. Maestrul Paul Gusty își amintea după mai bine de cincizeci de ani împrejurările în care a cunoscut-o pe Maria Ciucurescu, merită să devină o mare actriță : era inspicient, adică regizor de culise ; lojiile direcției, ale membrilor din comitet, ale actorilor se aflau pe vremea aceea chiar pe scenă și cum printre alte îndeletniciri inspicientul răspundea și de liniștea culiselor, avea datoria să vadă nu cumva să se strecoare careva în vreuna din lojile de pe scenă.

Într-o seară, regizorul de culise observă în loja actorilor o fată frumoasă pe care nu o știa din teatru :

— Domnișoara ?

— Pardon, doamnă !

— Mă rog.

— Doamna Cinsky...

— Îmi pare bine. Sînteți din teatru, că nu vă cunosc ?

— Nu m-oi fi cunoscînd dumneata, dar sînt.

— Bine domnișoară !

— Doamnă !

— Pardon, dar atît de repede ? V-ați cam grăbit.

— De, ce să-i faci !

Și veselă și vorbăreață a rămas Maria Ciucurescu, divorțată de Cinsky, un conte polonez îndrăgostit de frumusețea ei, deși începutul carierei nu i-a fost tocmai lin.

Cum se întîmplă în teatru, angajații sînt deseori întrebuițați anapoda, adică li se încredințează roluri nepotrivite. Deși Maria Ciucurescu nu prea avea voce, era întrebuițată în rolișoare din operetele la modă. Asta a ținut cîțiva ani. Dar cel care a „descoperit-o”, încredințat că are de-a face cu o „frauduloasă” în loja actorilor, i-a purtat noroc : domnul Gusty conducea pe vară celebrele stagiuni de la „Blanduzia”, unde Maria

Ciucureșcu a jucat roluri însemnate, ceea ce nu împiedica însă pe conducătorii Naționalului să-i încredințeze mai departe, în stagiunile de iarnă, roluri care în realitate erau un fel de figurație.

Este curios cum destinul multora dintre marii noștri actori s-a asemănat. De pildă Nottara a avut de „luptat” cu amintirea lui Mihail Pascaly și oarecum a lui Grigore Manolescu ; Ion Brezeanu a avut de biruit amintirea lui Ștefan Iulian și a lui Mateescu, ale căror roluri le preluase, după cum Ciucureșca a înfruntat, izbutind să ducă barca la liman, amintirea a două ilustre înaintașe : Ana Dăneșca și Frosa Sarandi.

Carte prea multă, observa domnul Gusty, nu știa Ciucureșca, habar nu avea de ceea ce înseamnă „concepția rolului”, „interiorizare”, „stil” sau „manieră” de a juca, dar se descurca destul de bine ; intra în pielea personajului fără prea multă elaborare cerebrală, cum se spune își „ghicea” rolul. A interpretat cu mare succes sumedenie de roluri din „bunele și vechile melodrame”. Degeaba strîmbă unii din nas cînd aud cuvîntul melodramă. Trebuie multă destoinicie să întocmești o asemenea piesă care să țină atenția încordată, iar interpretarea melodramei cerea meșteșug. Ghiveciul l-or socoti unii mîncare trivială, dar se cere pricepere ca să-l pregătești, să-l faci mai gustos decît nu știi ce mîncare rafinată, dar fadă. Lumea pleca de la spectacol repetînd replicile Ciucureșcăi, așa cum se pleca de la operetă fredonînd valsul sau aria subreței ; devenise populare și replicile prompte ale Ciucureșcăi în rolul Coana Uța din *Microbii Bucureștilor* sau ale coanei Zinca din *O căsnicie*, comedia lui G. Ursachy.

Ca toate talentele înnăscute, Ciucureșca nu se „stabilise” într-un singur gen de roluri, ci juca operetă, melodramă, dramă și comedie, nu numai românească, căci a deținut roluri și în Shakespeare (*Noaptea regilor*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Negustorul din Venetia*) și în Molière (*Avarul*, *Tartuffe*, *Bolnavul închipuit*).

— Se vorbește că în carieră v-ați bucurat de protecția lui Caragiale.. (nu am avut de lucru să-i spun, neștiind că o supăr).



— Uite domnule cum se răstălmăcește adevărul! Protecție? Să ne înțelegem: am jucat pe Veta din *Noaptea furtunoasă* și, probabil, că i-a plăcut, altfel n-ar fi stăruit s-o joc și pe Zoe din *Scrisoarea pierdută* — așa că, mai mult decât de protecție, se poate spune — un fel de servicii reciproce.

Dar mai bine să-ți povestesc o chestie nostimă de pe cînd eram încă elevă în teatru: se juca *Scrisoarea*; împreună cu Mia Teodorescu — talentată dar fără noroc, și-a îngropat viața prin teatre de provincie —, ne îmbrăcăm noi băiețește și dăm buzna în actul al treilea, cel cu intrunirea și strigăm cît ne ținea gura: „*Românul, ediție specială!*, cinci parale!” Ne-am ascuns apoi, încredințate că vom fi pedepsite; dar Caragiale, care se afla în sală, a făcut haz.

— Se știe că se supăra dacă cineva i se amesteca în text.

— Ei, uite că pe mine nu s-a supărat; mai tîrziu, cînd ajunsesem și eu ceva în teatru, cîte nu i-am adăugat printre replici, care au fost preluate cînd și-a tipărit piesele; departe de a mă muștra, cum se întîmpla cu alții ce-și îngăduiau asemenea amestec, mie îmi spunea: „Lasă-le Mișo, dă-i 'nainte!”; d-aici poate o fi ieșit vorba că mă „proteja”. Dacă vrei să știi, nu m-a protejat nimeni, am rîvnit roluri ce mi se potriveau și le jucau altele, am suferit destule nedreptăți, am răbdat, am plîns destul; dar chiar de m-ar fi bătut, tot nu mă lăsam de teatru, care a fost și este viața mea, rostul meu pe lumea asta!

3. Într-o zi de februarie 1939 a părăsit viața și teatrul; a fost surprinsă, căci gospodină cum era pregătise pentru iarnă o mulțime de borcane de dulcețuri și murături, specialitatea ei cu care se mîndrea. Și cînd te gîndești că a fost o vreme cînd Sihleanu, director al Teatrului Național, ca să atragă lumea la teatru, a pus să se publice anunțuri prin ziare, cum că „frumoasa actriță Maria Ciucurescu s-a întors de la Paris cu cîteva cufere de toalete în care șicul parizian să unește cu gustul personal artistei”.

A lăsat însă urmași, o adevărată dinastie : fiica sa, actrița Marioara Cinsky, angajată de Davila la Național, și nepoata, Migri Avram Nicolau, de la Teatrul Nottara.

## «BARONUL»

Nu era poreclă, ci realitate. A. de Herz moștenise titlul de baron de la tatăl său (să avem în vedere că habsburgii erau, în anumite momente politice, deosebit de darnici cu titlurile de nobleță). Ce-i dreptul, el, scriitorul, nu a făcut niciodată caz de aristocrația lui, și „de-ul“ mai mult îl încurca în vremea când era elev la „Lazăr“ și la liceul de la „Dealul“ (s-ar fi lepădat de el în favoarea vreunui ahtiat, după asemenea adausuri, dar nu-i îngăduiau actele în care figura particula).

Și Baronul a intrat de tânăr în lumea boemă a scriitorilor și actorilor, s-a căsătorit cu o drăguță subretă de operetă, Lily Tănăsescu, fiica actorului de la Naționalul din Craiova, Ion Tănăsescu, fost tipograf, a devenit tată, izbutind, pare-se, să-și scape copiii de incomoda particula nobiliară.

În calitate de autor al piesei *Păianjenul*, deosebit de apreciată de A. Davila, A. de Herz poate fi socotit pe drept creatorul comediei „de salon“ românești (de altfel întreaga sa operă dramaturgică e un aliaj de duioșie și „glumă dantelată“ și chiar omul, dacă îl apropii, îți dădea impresia că ride ca să nu plîngă ; și totuși cultiva, nu numai pe scenă gluma, ignorînd faptul că în viața de toate zilele gluma poate provoca neplăceri, chiar crea dușmani).

L-am cunoscut mai bine prin 32, cînd i se încredinșase postul de director al Teatrului Național din Craiova — post greu, în care pentru a te putea menține trebuia diplomație nu glumă, și o adevărată jonglerie, ca să te „pui bine cu toată lumea“, lucru aproape imposibil ; dimpotrivă, A. de Herz realizase performanțe de a se pune rău cu toată lumea.

L-am întrebat (însoteam o comisie restrînsă constituită pentru a cerceta „starea de lucruri” de la Naționalul craiovean, într-o vreme în care plouau la București reclamațiile împotriva directorului) cum se împacă el, bucureștean get-beget, cu viața oricum de provincie (sîntem în 1932), oricît ar fi fost Craiova Cetatea Baniilor.

— Nu ușor, mi-a răspuns, grăbit să dea explicații suplimentare : De n-ar fi Craiova un oraș atît de simpatîc — cu o atmosferă care-mi amintește Bucureștii de altădată, poate că n-aș fi putut trăi departe de trepidăția capitalei, eu care am fost un as printre ștengarii Bucureștilor și care plictisit de cursurile de la liceul Lazăr jucam țurca la marginea trofuarului. Și dacă la Craiova caut uneori cercul zgomotos al cluburilor și cafenelelor, e ca să uit Bucureștii de astăzi, după cum, cînd mă aflu la București, fac plimbări lungi prin Cișmigiu, ca să-mi amintească frumusețea parcului Bibescu, sau prin străzi care au păstrat parfumul vieții de altădată, pe care astăzi n-o găsești decît în marile centre ale provinciei.

Din păcate, preocupările și treburile mele destul de variate și complicate pentru conducerea unui teatru mă împiedecă să trăiesc intens această viață liniștită, atît de necesară creațiunilor, — dar, în schimb, sînt recompensat prin satisfacția că nu sînt inutile eforturile ce le fac pentru a pune teatrul craiovean la nivelul teatrelor bucureștene, fie prin repertoriul destul de greu de înlocuit, fie prin ritmul în care se joacă. De altfel sînt o natură adaptabilă. Sînt prieten cu cine mi-e prieten și indiferent față de cel care mi-e ostil. Pe mine nu reușește nimeni să mă supere, pentru că sînt înzestrat cu o doză de cinism, aceasta oricît de sentimental s-ar părea că sînt în fond și mă conduc în viață după o vorbă a lui Napoleon, de o adîncă psihologie umană : „Lucrurile nu ies niciodată atît de bine cît ne închipuim, dar nici atît de rău cît ne temem”. Și mai spune Napoleon ceva : „Cel mai mare dușman al meu am fost eu însumi”.

Într-adevăr, dacă există oarecare ostilitate din partea cîtorva — și asta nu numai la Craiova dar oriunde

ar fi — e pentru că nu obișnuiesc să cedez acolo unde mi-am făcut convingerea că e rău să judec altfel. Așa, de pildă cu actorii ; înțelegi că după douăzeci și unu de ani de cînd trăiesc în mijlocul lor, ca scriitor, le cunosc moravurile, ambițiile, vanitățile, dar nu poți împăca la unul singur toate aceste „vicii“, căci dacă nu-i satisfaci doar vanitatea, dar nu-i mulțumești și ambiția, rezultatul e zero. Dacă pe o doamnă bătrînă n-o lași să joace un rol de fată de optsprezece ani, trimite o anonimă nevastei precum că „te-ai legat de ea“, și pentru că nu ți-a „cedat“ o persecuți. Zvonul prinde aripi, ca orice zvon, și te trezești cu anchetă din care unii interesați ar dori să iasă acuzarea de atentat la ordinea constituțională și nu iese decît o glumă sinistră care se acoperă de ridicol. În fond, însă, mai toți sînt oameni foarte cumsecade, dezlănțuitori de furtuni în pahare cu apă.

Ca director de teatru mă consider părinte al unei numeroase familii. Severitatea e mai mult pentru a păstra o contenență pe care vreau să mi-o impun. Cînd sînt în situația de a refuza pe cineva eu regret mai mult decît refuzatul și caut să găsesc alt prilej, care dacă nu-i dă lui o satisfacție cel puțin mie îmi liniștește conștiința.

Cînd văd însă în jurul meu răutate, cînd simt o ură nejustificată, dar pornită de la un sistem perpetuu de boicot, sînt nemilos și de neînduplecat. Nu intru în detalii, dar ți-aș putea aduce nenumărate dovezi.

— Aveți un mare regret în viață ?

— Cînd văd promoția mea de școală militară ajunsă colonei, și încă cu vechime, îmi dau seama că îmbătrînesc. N-aș putea spune că regret tinerețea care nu mi-a refuzat plăcerile ei, dar mă tem de bătrînețe. După cum nu veșnicia morții mă înspăimîntă, cum spune poetul în versul lui celebru, mă îngrozește moartea pentru că mi-ar lua posibilitatea să-mi mai văd copiii. De altfel cam aceasta e și prima frază din testamentul meu..

— V-ați făcut testamentul ? Probabil că aveți avere !

— Las în urma mea ce am furat de la teatrul din Craiova, așa încît copiii mei vor fi siguri că vor muri de foame.

— Vă credeți om bun ?

— Așa de bun încît se poate abuza de bunătatea mea, cu o singură condiție — de a nu încerca să mă prostesti. În mijlocul nopții cineva de la teatrul din Craiova m-a trezit ca să-i aprob o chitanță pentru a pleca dis-de-dimineață la București unde-i moare mama. A treia zi nu se întorsese și, interesîndu-mă, îngrijorat de starea mamei sale, aflu că încă nu se trezise după cheful tras în noaptea aceea în tovărășia unei femei.

Înțelegi că domnul acesta nu mai trece nici măcar pe strada unde e teatrul, căci nu mare mi-a fost mirarea aflînd că adevărata mamă a individului răposase cu vreo cîțiva ani în urmă.

— Care e epoca din viața dumneavoastră de care vă leagă cele mai frumoase amintiri ?

— Vremea cînd puțin îmi păsa de ziua de ieri și-mi era indiferentă ziua de mîine. Acum, regretînd pe cea de ieri și temîndu-te de ce-a de mîine nu mai trăiești liniștit pe cea de azi.

— Dacă n-ați fi ce sînteți ce-ați fi dorit să fiți ?

— Desigur că dacă aș fi fost altceva, aș fi vrut să fiu ce sînt. Totuși, vă spun drept, aș fi vrut să fiu un mare compozitor de muzică ușoară. Odată, la Viena, Lehar care tocmai compunea *Frasquitta* și-a alunecat degetele pe clavir, arătîndu-mi cum va fi aria tenorului din actul întîii. În acel moment, singur cu el, cînd poate un al treilea nu cunoștea melodia, m-a dus gîndul la Australia unde peste cîteva săptămîni melodia urma să fie reprodusă pe o placă de gramafon.

— Care credeți că sînt lucrurile cele mai bune de pe lume ?

— Somnul, apa și Johann Strauss.

— Aveți prieteni ?

— Puțini, căci nu consider prieten pe cel cu care te cerți. Cel ce nu-ți mai e prieten dovedește că nici nu ți-a fost vreodată. Eu nu consider prietenia bazată pe un interes, un lanț de concesi și de servicii. Prietenia trebuie să fie ca amorul ; iubești femeia pentru calitățile ei fizice sau sufletești, iubești prietenul pentru calitățile sale, numai sufletești, pentru că dacă ne-am gîndi numai la raporturile dintre bărbat și femeie contează mai mult aprecierea sufletească decît cea fizică. De a-

ceea, din acest punct de vedere, prietenia ține mai mult decât amorul. Femeii iubite îi acordăm o serie de însușiri fizice pe care nu le are, dar pe care ni le închipuim și trăiesc în noi. Când ele încetează și trăim în plină realitate atunci nu mai e ceea ce a fost și ești nedumerit cum ai putut avea asemenea afecțiune.

— Credeți că un scriitor trebuie să se însoare ?

— Dacă aș fi de altă părere ar trebui să divorțez. Cred însă că poetul n-ar trebui să se însoare : să fie liber, să se adape la orice fântină și, fără remușcări, să vibreze de la un caz la altul ; el nu trebuie să-și canalizeze inspirația și nici să se oprească la anumite margini conjugale. Scriitorul însă, căruia îi trebuie liniștea odăii de lucru și atmosfera potolită în care să fixeze anumite lucruri, anumite situații și tipuri din viața care-l înconjoară, — numai căminul, îngrijit de femeia care-i schimbă florile pe masă și-i păstrează vinul la gheață îi poate fi prielnic. Cu condiția însă ca acea femeie să-i dea un cămin liniștit. Și după cum autorul dramatic nu poate fi urmărit de poliție pentru că în piesa lui a reușit să redea minunat un bandit, tot așa nevasta autorului dramatic să nu-i facă zile fripte pentru că în noua lui piesă a creat un timp cu mai multe amante.

— Cine v-a ajutat mai mult în viață ?

— Împrejurările ! Sint fatalist și cred că nu mi se poate întâmpla nici un rău atîta vreme cît nu fac vreun rău cuiva. Și pentru că marea pedeapsă a lui Dumnezeu, ca să fie mai dureroasă, se răsfrînge asupra copiilor, vezi cît mă păzesc să nu greșesc. Eu nu lovesc, dar mă apăr. Vai de cel care se dă la mine ! Tot împrejurările sint acelea care mă răzbuună. Intrigile și calomniile mă fac surd.

— Aveți superstiții ?

— Cred că sint cel mai superstițios om din lume. Nu-ți mai vorbesc de numărul 13, pentru care am oroare. Mă întorc din gară dacă numărul adunat al locomotivei dă 13. Sint anumiți indivizi cu care dacă mă întîlnesc mă împiedecă să-mi urmez drumul, sigur fiind de nereușită în tot ceea ce intenționam să întreprind. Sint melodii care-mi indică ghinion și altele care mă previn că începe o epocă înfloritoare. Iarăși un indiciu de rău

e plînsul copiilor mei. Deștepți cum sînt, au prins mișcarea și să vezi cum speculează o superstiție paternă ! O mare alinare sufletească îmi dă buna dispoziție a nevestei mele, căreia nu știu cum să-i mulțumesc pentru toată bucuria pe care mi-o dă în împrejurări grele, prin optimismul ei de femeie bună și prin seninătatea ei de copil.

— Care e cea mai neplăcută întîmplare din viața dumneavoastră ?

— Mi-am clădit o casă pe care nu reușesc s-o plătesc.

— Scrieți după noile reguli de ortografie ale Academiei ?

— De nenumărate ori în scrisul meu m-am lovit de dificultățile lexicale. Am căutat prin dicționare și n-am găsit nimic. Singurul om care m-a deslușit asupra multor nedumeriri a fost Ioan Slavici. El mi-a spus cînd să scriu *lui* și cînd *său*. Dar Slavici a murit ; m-am bucurat auzind că Academia va da o îndrumare. Am citit broșurica și-l regret pe Slavici. Limba noastră nu e încă fixată, probabil că filologii noștri n-au găsit încă elementele după care să se conducă, așa că rămîne ca fiecare să scriem cum ne taie capul, urmînd să scriem dacă nu corect, cel puțin frumos.

— Care vă e idealul în viață ?

— Cred că viața mi-e sfîrșită. În alte părți, un scriitor la 45 de ani abia începe, la noi a sfîrșit. Eu, ce pot să mai sper ? Să-mi fie copiii sănătoși și străluciți în carierele lor.

Într-o privință, A. de Herz s-a dovedit prooroc ; a plecat fără să fi reușit să-și achite casa.

## SCARLAT FRODA

### UN CRITIC DE TEATRU

Cînd, în toamna lui 1929, a avut loc la București Congresul internațional al criticilor dramatici și muzi-

cali — adevărat „examen”, cum s-a spus, dat de teatrul românesc în fața unora dintre cei mai prestigioși critici aparținând la 15 țări, participanților la acest colocviu urmat de „probe practice” adică de spectacole din repertoriul curent, nu le-a venit să creadă că în România apărea, încă din 1911, un ziar (nu o revistă!) cu caracter cultural-artistic dedicat îndeosebi teatrului și muzicii.

Cel ce a lua inițiativa creării acestui ziar unic în felul lui a fost Alexandru Davila, încredințat că în acea perioadă de început de secol teatrul românesc înregistra un punct de cotitură — la București funcționau, în afara Naționalului, trei teatre permanente, la Iași direcția teatrului o preluase Mihail Sadoveanu, iar la Craiova Emil Girleanu —; Davila, el însuși conducător de teatru, constata că „această școală, acest dascăl suprem — teatrul —, care unește toate artelor, pătrunde tot mai adânc în moravuri, cucerește aplauzele și entuziasmul publicului”.

În intenția lui Davila, *Rampa* era menită să devină organul de informație, de critică și îndrumare pentru artiști și public, căutînd să fie în același timp mijlocul prin care să atragă și să trezească interesul celor indiferenți de pînă acum pentru manifestările „artei”.

Davila „a pus la bătaie” ultimul rest al moștenirii, urmînd ca N. D. Cocea să ia conducerea ziarului.

*Rampa*, care a „prins” de la primul număr (apărut la 16 octombrie 1911) a atras un mare număr de colaboratori de toate orientările. Dar N. D. Cocea, reținut de alte preocupări (el redacta în acest timp *Facla*), a făcut loc la conducerea noului ziar unor tineri scriitori și publiciști în frunte cu Liviu Rebreanu, ce se arătase, în cronicile sale dramatice, un competent și pasionat comentator al manifestărilor teatrale. Rebreanu a atras în redacție pe Mihail Sorbul, Mihail Săulescu, Mihail Cruceanu, V. Demetrius, iar printre colaboratorii permanenți pe Ion Vinea, A. de Herz, Camil Petrescu (acesta semna K. Mill).

După război, *Rampa* și-a reluat apariția remarcîndu-se prin adeziunea la mișcările avangardiste (datorită, desigur prezenței în redacție a lui Eman. Cerbu, critic muzical și teatral, amic cu Ion Marin Sadoveanu. Prin-



tre cei cîțiva redactori se afla și Alexandru Kirițescu, viitorul autor al *Gaițelor*, care introdusese în publicistică un stil propriu, plin de fantezie, ușor polemic, nelipsit de serioase accente critice; își semna articolele și notele cu fel de fel de pseudonime — printre care Cadet Roussel, Le „veilleur de nuit” — intitulîndu-și una dintre rubrici *Marea și mica bătălie teatrală*, sintagmă care se menține și astăzi cu perspectiva de a trăi și de acum înainte.

Dar viața era în general grea. În afara celor două mari cotidiene — *Dimineața*, și *Universul* — celelalte publicații, nici măcar cele de partid, nu puteau plăti angajaților salariile la timpul promis (se zbătea administratorul *Rampeii*, cumsecadele M. Faust-Mohr, să poată da măcar „avansuri”. Tinerii redactori, care nu mai erau chiar tineri și deci aveau obligații, s-au transformat, vrînd-nevrînd, în colaboratori, adică fără obligații precise față de ziar. *Rampa*, între timp își cîștigase un număr apreciabil de cititori și luase însă un format din ce în ce mai mic, cu un număr de pagini din ce în ce mai redus. Existența ziarului era amenințată.

În ultimul moment a apărut salvatorul în persoana unui tînăr autor dramatic și publicist, Scarlat Froda (i se reprezentase la Teatrul Național, în timpul ocupației, poemul dramatic în versuri *Fata din dafin*, scris în colaborare cu Adrian Maniu, iar articolele și notele sale apărute îndeosebi în *Adevărul literar* îl scoteau din rîndul veștilarilor; aparținea unei familii de anticari și editori de literatură populară; cînd, mai tîrziu i-am solicitat lui C. Rădulescu-Motru un interviu și i-am pomenit de Scarlat Froda, profesorul a observat: „străluțitul meu fost student”).

Se pare că Froda izbutise să-l convingă pe un tînăr director de bancă, Aristide Blank, cu preocupări literare (de altfel acesta susținea și o editură și cea mai bine utilată tipografie „Cultura Națională”) că e bine a *Rampa* să-și poată continua apariția.

Reorganizată, a apărut sub conducerea primului rector Scarlat Froda, care, de la început, renunțînd,

într-o mare măsură, la înclinația ei frivolă i-a imprimat un caracter cultural; *Rampa* a devenit o instituție bucurându-se de colaborarea mai tuturor acelor care au contat în scrisul românesc.

Sarcina pe care și-a luat-o Froda nu era ușoară, mai ales în vremea când criza economică, ce afecta viața teatrului, începuse să-și arate colții.

Colaborarea cu Scarlat Froda, — tânăr cult, de o înfățișare simpatică, înalt, cu siluetă frumoasă, oacheș, curtenitor, de o eleganță sobră, cu un zîmbet ușor ironic ce-i flutura pe buze — era plăcută, s-ar spune productivă; știa ce voia, nu se mulțumea să-și arate când era cazul, nemulțumirea, se pricepea să-și câștige încrederea oamenilor de diferite generații și orientări: Vasile Timuș secretarul de redacție, talentat critic și autor dramatic, D. Karnabatt, poetul Adrian Maniu, Victor Rodan, Al. Petrovici (care răspundea de exactitatea datelor premierelor și a distribuțiilor), tinerii Tudor Mușatescu, Nicușor Constantinescu, Romulus Dianu, foarte tinerii Al. Robot, poetul, Jac Berariu, Liviu Artemie, muzicologul, Fosian, A. Dumbrăveanu, B. Cehan, Blossoms (film), Sandu Naumescu (sport), Petru Comarnescu, Ionel Jianu — ceva mai târziu Mihail Sebastian; printre colaboratori permanenți se afla Gh. Brăescu; citva timp cronică literară a fost redactată de Eugen Jebeleanu și Alexandru Sahia — acesta căutat deseori de agenții Siguranței, pe care-i tot păcăleam spunându-le, prefăcuți mirați, că „a-dineaori era p-aci” (localul redacției avea intrarea pe Zalomit, dar și două ieșiri, una prin cofetăria Murgășeanu de pe fostul Bulevard Elisabeta).

Rubricile se înmulțeau și se diversificau; Froda a avut fericita idee să introducă celebrele interviuri cu artiști, scriitori, oameni de cultură, „Despre ei și despre alții”, material documentar de mare interes, mult căutat și astăzi; le-a inaugurat Romulus Dianu și Tudor Mușatescu.

Acesta va evoca: ... „Tocurile alunecau nechinuite pe hirtia de manuscris. Hohotele de rîs ale lui Rodan nu întrerupeau frazele; «Mopsul» (băiatul cu tava) distri-

buia cafele proaspete. Venea un confrate, o vizită sau un cunoscut. O diră de parfum preceda intrarea unei «admiratoare»; dincolo de ferestre, strada (Sărindar) își țipa ediția de seară..."

Articolele de critică teatrală ale lui Scarlat Froda s-au impus prin eleganță stilistică, spirit critic nepornit, o întinsă cunoaștere a vieții teatrului de pretutindeni, toate aceste calități stîrnind cititorului un profund sentiment de adeziune (profesorul Ion Petrovici, ani și ani membru al comitetelor de lectură, spunea că unele articole de critică teatrală „miroseau a lampă”, în înțelesul că autorul lor „studiase problema” cu o seară înainte, pentru ca a doua zi să se arate ca un vechi cunoscător al ei; nu era acesta cazul cu criticile și articolele lui Froda, care și astăzi citite, nu par defel învechite, căci oricît de trecătoare ar fi problemele teatrului, de altfel ca orice modă, teatrul își are legile lui, am spune de bază.

Strîngerea acestor articole, cu adnotările de rigoare, ar constitui un autentic act de cultură.

Ales de Asociația criticilor ca reprezentat în Comitetul de lectură al Teatrului Național, Scarlat Froda s-a arătat un pasionat și competent susținător al dramaturgiei românești, gata să vină în ajutorul unor piese care vedeau personalitatea autorului. Cîte lucrări nu s-au bucurat de ajutorul, discret, al acestui „doctor de piese”, cum l-a numit cineva!

Și totuși s-a vorbit de „ratatul” Froda; dar caracterizarea nu se potrivește defel acestui om care s-a agitat în viață pentru o idee: propășirea teatrului românesc; nu ratare, ci neîmplinire, ținînd seama de marile lui calități nepuse în valoare.

Cît despre *Rampa*, care a contribuit la cultura teatrală a mai multor generații, a încetat să apară după 27 de ani de existență, sugrumată fiind ca și alte publicații de un guvern de tristă aducere-aminte.

Aveau de ce să se mire participanții la primul Congres al criticii dramatice și muzicale din 1929 că în Ro-

mânia, de al cărei stadiu de cultură nu ştiau prea mult, apărea un ziar închinat artelor.

## IACOB NEGRUZZI

### ÎN AL 90-LEA AN

Într-o zi de decembrie geros (1931), l-am vizitat pe Iacob Negruzzi, care intra al 90-lea an al existenței. Locuia în strada Romană 71, într-o casă fără etaj, din imediata vecinătate a Academiei de Studii Economice ; Academia Română, al cărei președinte fusese, ținea să-l sărbătorească (90 de ani de viață nu era un lucru obișnuit !).

Ajutat de nepoata sa, avocata Ella Negruzzi, se îmbrăca în vederea ceremoniei. Nu părea emoționat dar nici nepăsător ; se arăta chiar vorbăreț. Încuraja : i-am spus :

— Dumneavoastră, care susțineți trăinicia amintirilor din primăvara vieții, vă amintiți desigur de împrejurările în care ați debutat ?

— Să încerc : „Nu aveam nici zece ani cînd am plecat la Berlin, unde am absolvit liceul și facultatea juridică. În acest răstimp am scris versuri, nuvee, diferite articole în limba germană, fără să le fi publicat însă.

Reîntors în țară, prin anul 1863 — nu aveam mai mult de douăzeci de ani — am trimis primul meu articol unei gazete de sub direcția lui Cezar Boliac, articolul trata despre operele pictorilor din țara noastră. Cam în același timp am publicat într-o revistă juridică pe care o scotea Petre Grădișteanu numeroase articole prin care ceream desființarea pedepsei cu moartea Mai târziu, toată activitatea mea literară a fost subordonată Junimii și *Convorbirilor literare*.”

A intrat în aulă singur și drept, desprinzîndu-se de cei ce-l susținură de subțiori.

Fără să fiu vreun specialist în materie, mă gîndeam că nu ar fi fost prea greu pentru constructorii impozantului palat al „Aseului” să fi lăsat în picioare și casa în care s-au ținut ședințele Junimii bucureștene, unde Eminescu și-a citit o parte din poeziile sale.



## CUPRINS

### I. IN CAUTAREA UNUI DRUM

La „catolici” . . . . .	9
În război . . . . .	17
„Descoperirea” teatrului . . . . .	20
Hamlet . . . . .	21
Nae Basarabeanu . . . . .	22
Student . . . . .	25
La „Rampa” . . . . .	27
Spre Vălenii de Munte . . . . .	28
Debut greu . . . . .	29

### II. DINTR-O GALERIE DE PORTRETE

Alexandru Davila: Un condamnat . . . . .	35
Victor Eftimiu: Din sat de la Boboștița la Teatrul Național . . . . .	49
Ion Marin Sadoveanu: Un om de teatru al veacului nostru . . . . .	87
Tudor Vianu: Un cugetător . . . . .	108
Soare Z. Soare: Un cinic... sentimental . . . . .	118
Zaharia Stancu: O viață mai puțin obișnuită . . . . .	155
Nicolae Bălățeanu: Un mare actor, un om ciudat . . . . .	174
Alexandru Mavrodî: O carieră fulger . . . . .	184

### III. MĂRTURII

George Enescu: Și „Sfinxul” a vorbit . . . . .	197
Constantin Nottara: „Meșterul” . . . . .	202
Paul Gusty: Un ctitor al teatrului românesc . . . . .	223
N. Iorga: „Teatrul să vibreze odată cu nația” . . . . .	262
Gala Galățion: „Nu mă mir că nu sînt pe placul tuturor” . . . . .	271
Liviu Rebreanu: Între roman și teatru . . . . .	276
Maria Filotti: Destăinuirile unei artiste . . . . .	289

Maria Ventura: O mare artistă franco-română . . . . .	295
I. G. Duca: „Tăcerea e de aur” . . . . .	299
Cu poetul Adrian Maniu în vizită la pictorul Nicolae Tonitza	305
Marieta Sadova: Actriță și regizoare . . . . .	311
Tony Bulandra: Nu doar un idol al femeilor . . . . .	321
Vladimir Maximilian: Artă de a face oameni din caricaturi .	334
George Vraca: Între scenă și agronomie . . . . .	340
George Calboreanu: „Sînt conștient de valoarea mea”	350
Sică Alexandrescu: Un animator . . . . .	355

#### IV. PROFILURI

Tudor Mușatescu . . . . .	369
„Conu Dandu” . . . . .	373
„Voiculeasca” . . . . .	376
„Birlic” . . . . .	378
„Ciucureasca” . . . . .	380
„Baronul” . . . . .	384
Scarlat Froda: Un critic de teatru . . . . .	389
Iacob Negruzzi — în al 90-lea an . . . . .	394





Lector : GRIGORE PATRĂSCU  
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

---

Bun de tipar : 06.03.85. Coli ed. 20,51. Coli de tipar 25.

---

Tiparul executat sub c-da 5753 la  
Întreprinderea Poligrafică Galați  
B-dul George Coșbuc 223 A

Republica Socialistă România





J

In seria „Memorialistică“

au apărut :

- T. Maiorescu — *Jurnal*, 5 vol.  
N. Iorga — *O viață de om, așa cum a fost*  
Gala Galaction — *Jurnal*, 3 vol.  
Valeriu Braniște — *Amintiri din închisoare*  
Demostene Botez — *Memorii*, 2 vol.  
Anton Holban — *Pseudojurnal*  
Henri H. Stahl — *Amintiri și gânduri*  
Sextil Pușcariu — *Memorii*

Lei 15



Te astept acum  
sau dacă nu poți  
la 5 ori 6 după am  
vino.  
Cu salutații pe  
13 Sept. 1933