

## MUZEUL TEATRULUI NAȚIONAL

Constandina BREZU-STOIAN

La sfârșitul anului 2001 s-a redeschis, în sfârșit, după o lungă pauză de aproape trei decenii, Muzeul Teatrului Național din București. Reorganizarea lui s-a înfăptuit la momentul potrivit, pentru a marca jubileul unui secol și jumătate de la înființarea instituției teatrale, ce a coincis și cu anul Caragiale. Redeschiderea muzeului sub egida forului cultural unde funcționează prima scenă a teatrului contemporan demonstrează că s-a înțeles bine relația - firească - de continuitate între ceea ce a fost, până mai ieri, teatrul și ceea ce reprezintă el astăzi, pentru că, nu spunem o noutate, nu puține din performanțele acestei arte la care asistăm, își trag seva din bogata tradiție, moștenită și neîntrerupt cultivată.

Versiunea de astăzi a expoziției permanente propune un demers ce cuprinde etapele de referință ale mișcării teatrale, de la primii întemeietori, până de curând. Un muzeu, oricare ar fi el, respectă

îndeobște o regulă foarte simplă, aceea de a înfățișa sub ochii publicului mărturii convingătoare despre rezultatele unui domeniului sau altul de activitate, despre urmele pe care omul le-a lăsat, ca semn al existenței lui pe pământ. În cazul de care ne ocupăm, ne aflăm în chiar interiorul fenomenului pe care-l prezintă muzeul, un patrimoniu extrem de bogat făcând posibilă desfășurarea, pe mai multe planuri, a istoriei artei scenice. Parcurgerea lui în perimetrul spațiului fixat și pe durata timpului determinat oferă imaginea coerentă a ceea ce s-a petrecut și mai cu seamă asupra felului cum s-au structurat evenimentele pe terenul solid al scrisului dramatic și al artei interpretative.

Deloc întâmplător, așadar, prologul expunerii stabilește un prim traseu al directoratelor care s-au succedat pe durata celor 150 de ani și care au asigurat conlucrarea celor două sfere de preocupări, de care a depins bunul mers al instituției. De la Costache Caragiale până la directorul general care conduce în prezent Teatrul Național din București, Dinu Săraru, fotoliul directoral a fost, rând pe rând, ocupat de scriitori, actori, regizori, cărturari de prestigiu, îndeplinindu-și fiecare misiunea asumată...

De bună seamă selecția nu putea să-i rețină pe toți; s-au ivit și incompatibilități între persoana numită și misiunea instituției teatrale. La intervale au funcționat la conducere comitete de direcție, în anumite circumstanțe directorate tranzitorii. Se regăsesc, prin urmare, în „panoul de onoare” numele celor care trebuie să se bucure de prețuirea posterității. Un argument și un avertisment, totodată, în favoarea consecvenței criteriilor de



valoare, ce vor jalona ansamblul expunerii: C. A. Rosetti, Al. Odobescu, I. L. Caragiale, Ion Ghica, Al. Davilla, Liviu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Zaharia Stancu, Radu Beligan, pentru a invoca doar câteva nume ilustre, personalități atât de diferite, pe care i-a unit, însă, o năzuință comună, să îndeplinească menirea instituției în fruntea căreia s-au aflat. Pe unii dintre ei îi vom reîntâlni, de altfel, la momentele potrivite în expunere, fie în ipostaza de autori dramatici, fie de actori sau de regizori...

În paralel cu acest panopticum de portrete fotografice, în aceeași formă de prezentare muzeografică figurează, în succesiunea în care s-au desfășurat directoratele de scenă, marii regizori, din momentul în care arta spectacolului și-a dobândit statutul recunoașterii depline, după ce Constantin Nottara și Paul Gusty au pus bazele școlii de regie, sub egida Teatrului Național; două direcții, așadar, complementare, implicând energiile inteligenței și creativității în afara cărora teatrul - ca artă a spectacolului - nu poate funcționa. Enunțate astfel, ca prefață a muzeului, se profilează și principalele planuri ale proiectului tematic, sensul însuși al expunerii muzeografice.

Pășind în spațiul propriu-zis al muzeului, cu toată diversitatea de expozate, câteva dintre cele mai expresive, ne avertizează că ne aflăm pe teritoriul teatrului. Portrete cunoscute, aparținând exclusiv acestei lumi, afișe, unele simboluri specifice legate de arta Thaliei. S-ar părea, așadar, că pentru un muzeu specializat, cum este cel de care ne ocupăm, misiunea organizării lui ar fi înlesnită de faptul că aria de cuprindere se restrânge la un domeniu extrem de unitar. În realitate, lucrurile nu stau astfel, o simplă parcurgere a expunerii demonstrează, dimpotrivă, că unicitatea implică explorarea în adâncuri a domeniului, spre a scoate la

suprafață probele elocvente care au contat în chip decisiv în procesul dezvoltării teatrului românesc.

E drept că, la o primă privire, un șoc vizual ne face să credem că ne aflăm într-o galerie de pictură, de proporții echilibrate, specifică poate veacului al XIX-lea. Ceea ce nu este departe de adevăr, dată fiind componența colecției și chipurile pe care le înfățișează. Ansamblul lucrărilor expuse, portretele în ulei, flancat de os suită de busturi în bronz reprezintă laolaltă, așadar, personalități și personaje din lumea teatrului, autori dramatici, actori-creatori și interpreți, care au dat viață pe scenă eroilor din literatura de gen. Etalare, intersectată, din când în când, de afișul de spectacol, reamintind că parcurgem o evoluție istorică specifică artei dramatice.

O anumită ordine a alternanței de planuri, o strategie de organizare, impunând, după cum se vede, o metodologie a prezentării, ce ține seama de dubla și uneori tripla realitate a cuprinderii. O logică a conexiunilor, altfel spus, prilejuind bucuria descoperirilor. Or, întâlnirea cu lucrările de artă, care produce neîndoielnic revelația contemplării imediate, împlinește aici și rolul extrem de important al artelor plastice, de a se fi implicat în slujirea Thaliei. Căci, de la un capăt la altul al expunerii, interpretările portretistice - purtând amprenta fiecărui stil individual - vădesc un subtil interes pentru model, fie că poate fi vorba de o preferință, de o admirație, de entuziasm în fața unui rol, în fine, de raportarea jocurilor, de perspectivă, de la pictură la jocul scenic... Încât întrebarea dacă actorii au frecventat atelierelor artiștilor, sau aceștia din urmă au frecventat teatrul, un răspuns e sigur, este vorba de un domeniu al interferenței artelor, ce trebuie să fi avut o justificare la nașterea scenografiei. În orice caz, afinitățile electivă au avut o evidentă finalitate

artistică. Un Hasdeu, spre exemplu, modelat de Dimitrie Paciulea, nu poate fi un simplu joc al hazardului. După cum nici *Capul* în marmură al Matildei Pascaly, datorat lui Carol Stork, nu pare a fi o inițiativă detașată de un anumit prestigiu artistic, de o parte și de alta. Nici o alegere nu este întâmplătoare, fiecare artist propune o perspectivă din care o astfel de colecție comportă și un imens interes documentar, o fascinantă descoperire pentru public. Fără viziunea lui Camil Ressu asupra personajului principal din *Năpasta*, deținut de Ioan Brezianu, cunoașterea noastră despre un anume model de interpretare a teatrului caragialesc ar avea de suferit. Exercițiul vizual, mijlocite de astfel de întâlniri, se înscrie, deopotrivă, în sfera interesului, ca și a trăirilor emoționale, pe care muzeul le rezervă publicului său. Falstaff interpretat de Ion Finteșteanu, zugrăvit de Lucian Grigorescu, Tartuffe văzut de M. H. Maxy, întruchipat de Al. Giugaru, deschide o fereastră către o realitate cândva existentă pe scena teatrului... Dar chiar portretele unor mari actori reînvie o lume de legendă, deși ele evocă o epocă de care ne simțim încă apropiați: Sonia Cluceru de Al. Ciucurencu, Aura Buzescu de Matilda Ulmu sau Mihai Popescu semnat de Lucia Demetriade-Bălăcescu par să ne încredințeze că acești maestri ai formelor și culorii au iubit, la rândul lor, teatrul și că, alături de lucrările datorate lui Cornel Medrea, Miliței Petrașcu sau Ion Jalea, toate aceste ansambluri pot face mândria oricărei prestigioase galerii.

Dacă acroșajul pânzelor pe simeze este, îndeobște, o problemă ce nu ridică decât o prealabilă operațiune de selecție - adecvată temei - și dispunere care trebuie să respecte sensul unei evoluții, în Muzeul Teatrului Național. Incinta spațiului duce greul expunerii, prezentarea mărturiilor de „arheologie” literară urmând să acopere partea narativă a

fenomenului. Ceea ce presupune o foarte bună stăpânire a domeniului de specialitate, dar și cunoașterea criteriilor muzeografice - gramatică de norme - în virtutea cărora se poate adopta cea mai fericită modalitate de realizare a proiectului tematic. Bogăția patrimoniului deținut și extraordinara lui diversitate, după cum observam, a făcut posibilă o abordare din interior, altfel spus, muzeul construindu-se pe sine; adică istoria teatrului ca spectacol, organizatorul ținând strâns sub observație ambele forme de manifestare, creația dramatică și reprezentarea scenică. Un demers care l-a pus la proba de foc, dar pe care domnul Ionuț Niculescu a trecut-o cu succes.

Faptul că prezentarea se sprijină, de la început până la sfârșit, pe zestrea propriilor colecții nu pute să nu imprime, ca procedeu, surprinderea tuturor aspectelor mișcării teatrale, de la cele de anvergură până la cele mai surprinzătoare, o întreagă gamă de preocupări, creatoare de atmosferă, atribuții de dincolo de scenă, contribuind la realizarea spectacolului; artă, care a evoluat, cum bine se știe, pe măsura trecerii timpului. Or - ca să umbli prin meandrele acestor itinerarii - de tot felul - fără a te rătăci, a fost nevoie de o savantă și răbdătoare orchestrare a mărturiilor, respectând normele științifice de care aminteam. Construind un moment după altul, au putut fi, astfel, sesizate mutațiile care s-au produs de la o etapă la alta, pentru a marca migrațiile în planul epocilor literare, sau culturale; de la faza de pionerat a teatrului către romantismul - specific - pașoptist, traversând perioada clasică și trecerea prin alte tendințe către modernitate. Fără să le fi formulat ca atare, alegerea personalităților cuprinse în expunere denotă respectarea unui atare itinerar.

Plecând, așadar, de la premisa desfășurării complexe a istoriei teatrului, începutul capătă o pondere decisivă. Și, întrucât printre

premergătorii care au avut o contribuție în dezvoltarea acestei arte, s-a numărat și Mihai Pascaly, fermecătoarea lui prezență printre întemeietorii Teatrului Național, înseamnă recunoașterea meritelor acestui artist la consolidarea climatului instituțional, el asumându-și, la timpul său, toate îndeletnicirile meseriei de om de teatru. Un impozant portret de epoca, un afiș – primul expus – cu frontispiciul Teatrului Național anunțând: „Un director de teatru, comedie vodevil, traducere și interpretare de Mihai Pascaly“, acoperă, după cum se vede, aria particularității artistului la toate formele de construcție a unui spectacol. Mihai Pascaly avea, totodată, în urmă o prodigioasă activitate de organizare repertorială, ceea ce a contribuit ca fostul director de trupă să figureze și printre primii directori ai Teatrului Național.

Situarea lui Eminescu în preajma lui Pascaly conferă, însă, acestui moment un relief plin de sensuri, nicăieri în altă parte prezența poetului în muzeu nu ar fi fost mai potrivită spre a demonstra atașamentul lui pentru lumea teatrului. Deși acumulate o experiență anterioară, deloc de neglijat, mai cu seamă sub raportul lecturilor întreprinse în timpul peregrinărilor cu trupele de actori prin țară, Tardini – Vlădicescu și Iorgu Caragiale și chiar aici în capitală, relația cu Pascaly l-a implicat în atmosfera de culise – extrem de complexă... Tânărul își duce mai departe îndeletnicirile de sufleor și copist, ca angajat al teatrului; dar vecinătatea cu prețuitul actor face, probabil, să îi devină și secretar, să-i deschidă o altă viziune asupra „spinoasei” cariere actricești în raporturile ei cu instituția pe care o slujea; o cunoaștere ce îi va fi de folos în atribuția – asumată – de cronicar dramatic.

Faptul că demarajul expozițional stă, așadar, sub semnul participării personalităților grele ale culturii acelu

timp și imediat următor, că foarte tânărul poet și-a aflat un loc printre întemeietorii, face dovada unei strategii, adoptarea principiului ordonator al reconstituirii muzeografice pe temeiul solid al valorilor perene. Drept care, punct de pornire al legăturii – organice – dintre literatura dramatică și spectacol nu putea fi altul decât Alecsandri. El este creatorul repertoriului original, care s-a dedicat scrierilor de teatru în toate genurile gustate de public; de la cântecele comice la vodevil, de la comedii ușoare la comedii pur și simplu, până la teatrul istoric și cu teme sociale. Mărturiile etalate recompun, astfel, un profil al scriitorului, ilustrându-i această sferă a creației prin intermediul tipăriturilor, ediții Princeps – astăzi rarități – cum sunt, spre exemplu, *Repertoriul dramatic*, Iași 1852, comedia *Iorgu de la Sadagura*, 1844, *Fântâna Blanduziei*, edit. Socec, 1884... Din ansamblul acestor documente de epocă, atrage atenția o splendidă fotografie originală a poetului, fixată într-un paspartu de catifea roșie, împodobită cu o ghirlandă florală, încadrată în ramă metalică. În imediata vecinătate, o fotografie sepia 6/9 îl înfățișează pe Matei Millo în Barbu Lăutaru – actor care a interpretat diferite alte roluri din creația de gen a lui Alecsandri și pe care muzeul le expune într-o suită de plăcuțe de lemn pictate ... Și, nu lipsește de aici cobza – obiectul simbol – al unei legături cu figuri din realitate care i-au inspirat bogata producție scenică. Dar, exponatul de tezaur, așezat – central – în ansamblul pieselor din vitrină este, fără îndoială, manuscrisul original al dramei *Ovidiu*, purtând dedicația – ceremonioasă – a autorului pentru poeta Carmen Sylva: „... dedicat cu cel mai adânc respect Majestății Sale Elisabeta Regina României”. Gestul poetului de a-și fi oferit unele din manuscrisele proprii suveranei, al cărei cerc literar îl frecventa, avea semnificația unui omagiu, potrivit uzanțelor de protocol

pe care diplomatul Alecsandri le cunoștea foarte bine. Caietul cuprinzând manuscrisul *Pastelurilor*, transcris îngrijit de mâna poetului, legat în marochin roșu, brodat cu chenar auriu, a fost și el dăruit ca o ofrandă augustei-poete.

Disponerea mărturiilor de epocă, în fireasca ordine menită a descifra elementele de fuziune ale unui segment unitar de timp, spre al scoate din uitare surprinde printr-o schimbare a unghiului din care trebuie privite mai departe capitolele acestui muzeu. O bruscă modificare de perspectivă, o lărgire a cadrului ne îngăduie să vedem, într-o sculptură în mărime naturală, pe Marcel Anghelescu, în rolul lui Barbu Lăutaru, demonstrând rezistența dincolo de vreme a unora din creațiile de început ale poetului. Mai apoi, o frumoasă simetrie încheie, dacă se poate spune, această secvență – deschizătoare de drumuri; busturile în bronz a doi contemporani – prieteni: Vasile Alecsandri și Ion Ghica. Primul datorat sculptorului Ion Georgescu, cel de al doilea semnat de I. Iordănescu; așezate pe socluri identice, din lemn, lăcuite în negru, încrustate cu miniaturi de porțelan – pictat în maniera de altă dată – ne fac mai mult decât agreabilă această călătorie în timp. Întrucât, fără a marca în mod expres opera literară de referință care i-a legat pe cei doi celibatari contemporani, aici teatrul i-a adus alături; pe Alecsandri, cum s-a remarcat, scrisul dramatic, pe Ion Ghica, directorul din anii 1877-1881.

În ritmul expunerii, Caragiale își ocupă locul privilegiat în construcția de ansamblu a expoziției permanente și argumentele în favoarea acestei poziții sunt nenumărate, pe care de altfel muzeul le va confirma. După Alecsandri, marele dramaturg, potrivit criteriului ferm al ierarhiei de valori, se situează în imediata succesiune în sfera creației dramatice. Și apoi simple coincidențe de fapte culturale, dacă nu de evenimente, ne sunt semnalate de mărturiile expuse; iar dacă

muzeograful de profesie le-a avut în vedere, e cu atât mai bine. În anul 1884, așadar, când *Fântâna Blanduziei* apare la Socec, pe scena Teatrului Național din București are loc reprezentarea *Scrisorii pierdute*. Ce rezultă din această întâlnire, deloc involuntară, din perspectiva timpului care a trecut? Că Alecsandri luase bine în stăpânire ținutul elaborării textelor pentru teatru și oricâte altele se vor fi scris în același interval, doar apariția lui Caragiale va da sensul cotiturii, care se produce în domeniul aici discutat. Numai că în spațiu lucrurile nu se desfășoară atât de simplu ca la carte. Uneori ocolișurile sunt necesare, ba chiar rupturile – voite – fac să fie mai bine sesizate elementele de continuitate. Altminteri, tirania cronologică, greu de evitat când ești antrenat în antologarea operelor care au intrat în vederile repertoriale ale Teatrului Național, ar duce la desfășurarea pe kilometri a expunerii, fără un rezultat fericit în planul cunoașterii.

Ținând, prin urmare, seama de ramificațiile scrisului dramatic original, de lărgirea temelor și de faptul că pe scena Teatrului Național nu se pătrundea chiar cu ușurință, formula flexibilă a abordării simultane, în spațiu de muzeu, alcătuiește o rațiune de organizare. Teatrul istoric, prin prezența emblematică a unui Hasdeu, se înscrie într-o consecuție a interesului pentru trecut. Alecsandri elaborează legenda istorică *Despot Vodă*. Reprezentarea dramei *Răsvan și Vidra* se petrecuse mai devreme, cu Mihai Pascaly în rolul titular, cu Eminescu suflor. Savantul istoric și filolog extinde, după cum se vede, explorarea timpurilor revoluate asupra mentalităților unui ev mediu românesc, ce nu-i vor lăsa indiferenți pe viitorii dramaturgi interesați de subiecte istorice. Nu peste multă vreme, trilogia lui Delavrancea atinge problema testamentară a succesiunii la tron, printr-o mutare de accente pe

psihologia personajelor (tânărul Delavrancea făcându-și altminteri ucenicia începuturilor literare în chiar prestigioasa publicație a lui Hasdeu *Revista nouă* – 1887...).

În orice caz, Teatrul a manifestat receptivitate față de textele dramatice de inspirație istorică, explicabilă prin aspirația dintotdeauna a românilor de a-și cunoaște trecutul, de a-și forma, altfel spus, o conștiință națională, ce contase, ca argument, în imperativul înființării instituției teatrale. Așa încât, desfășurarea în expunere a spectacolelor datorate autorilor pomeniți și a multor alora, ce se vor ivi pe parcurs, confirmă acest interes: cum a fost *Vlaicu Vodă* în 1902, *Apus de soare* în 1909, cu Nottara în rolul lui Ștefan cel Mare, pe care o splendidă fotografie alb-negru l-a surprins în scena cheie a spectacolului; ... urmează, mai apoi, *Vișorul*, cu Petre Liciu în Ștefăniță; după care Nottara deține rolul titular în *Luceafărul*. Toată aceasta sintetizează – echilibrată – a prezentării personalităților scriitoricești și interpretative privește, în fond, o concepție a unității în diversitate, ce trebuie atent cântărită în prealabil, spre a percepe atmosfera și, firește, natura interioară a proceselor componente ce alcătuiesc activitatea teatrului la un moment dat. Și cum prestigiul instituției, autoritatea ei s-au datorat carierei unor mari actori, s-a procedat, în paralel cu prezentarea autorilor dramatice, la punerea în valoare a laborioasei creații interpretative; un flanc de vitrine fiind dedicate lui Constantin Nottara – actorul care a fost titularul celor mai multe roluri din dramaturgia originală a vremii lui, ca și a onora de referință din Shakespeare, Schiller, din teatrul clasic francez....; lui Grigore Manolescu, Aristiței Romanescu, Agatei Bârsescu – „societară la Burgtheatre”, după cum se menționează. Și, până mai aproape de vremurile de astăzi, când sunt menționate cupluri actricești precum, observam, George Vraca și Aura

Buzescu; sau interpretări memorabile, de care se leagă numele Agepsinei Macri, Anei Luca, lui Mihai Popescu, lui Emil Botta, spre a nu pomeni decât dintre cei care nu mai sunt.

Programul Teatrului Național a mai cuprins și teatrul liric, atestat de prezența lui George Ștefănescu, „drept creatorul primului ansamblu de operă pe scena Teatrului Național din București”, după cum se menționează sub portretul în ulei al artistului. Vitrina etalând mărturii specifice, între care portretul Elenei Teodorini și accesorii de costum – purtat în rolul Aidei – din opera cu același titlu de Giuseppe Verdi.

Cronologia rămâne un reper important în organizarea unei retrospective de genul aceleia pe care o proiectează Muzeul Teatrului Național, nicidecum o normă imuabilă, pentru a realiza punctele de joncțiune între generații, ceea ce nu înseamnă, după cum s-a putut observa, excluderea sau neglijarea suprafețelor care alcătuiesc aria de manifestări ale domeniului teatral, firește, Muzeul rezumându-se, uneori, măcar la consemnarea faptelor. O asemenea cuprindere sincronă privea turneele unor teatre din alte țări și prezența unor trupe de balet; ca să nu mai spunem că afișele atent citite ne fac surpriza unor programe de perspectivă, ținând de intuiția vremii că, între alte atribuții ale teatrului, trebuia practicat și publicitatea. Astfel, se putea anunța că în curând va avea loc spectacolul cu *Faust* etc....

Revenind, așadar, la procesul de continuitate pe care Muzeul îl urmărește, trebuie observat că rămâne hotărâtor criteriul – strict – al valorilor. Și dacă prin Alecsandri s-a împlinit un proiect de anvergură al pașoptismului în domeniul teatrului, efectul Caragiale se face simțit de un secol încoace în toate sferile de manifestare ale fenomenului teatral.

Cu privire la autorul pomenit observa G. Călinescu, „*Iașii-n carnaval* are mult din comicul de încurcături din *D'ale carnavalului*.”

Însă, oricât de tentante, raportările la filiațiile textuale, ele nu fac obiectul muzeologiei, pentru simplul motiv că nu dispune de mijloace specifice de abordare. În schimb, procedează, în funcție de perspectiva unor astfel de exegeze, la o situare adecvată în spațiu, rațiune pentru care, în ansamblul expoziției permanente, Caragiale alcătuiește centrul de greutate al muzeului. De regulă, muzeele care știu ce au de făcut nu ezită să-și expună operele capitale, astfel încât să focalizeze atenția asupra lor. Or, toate argumentele care privesc zestrea creatoare din domeniul teatrului rămasă de la Caragiale pledează în favoarea opțiunii, de a i se rezerva locul privilegiat în expunere: geniul înăscut, tradiția propriei familii și pregătirea în domeniul pe care avea să-l îmbrățișeze, asumarea de către autor a lucrului cu actorii, munca de suflor, lectura pieselor proprii în cercuri restrânse sunt tot atâtea rațiuni pentru care duhul lui Caragiale stăpânește ambianța de ansamblu în Muzeul Teatrului Național. Dar, poate cea mai însemnată, decurgând din faptul de a-și fi regizat piesele proprii, Caragiale a imprimat o concepție nouă acestei arte, a rupt-o cu tradiția în favoarea „realismului psihologic și expresiv”, nota exegetul marelui scriitor – Șerban Cioculescu. Cine se mai îndoiește, astăzi, că în spiritul acestui adevăr s-au format generații de interpreți inovând fără a trăda; Muzeul conservând acest spirit.

Mărturiile care-i fixează - muzeografic vorbind - locul dramaticului în istoria teatrului românesc sunt dintre cele mai expresive. În primul rând, afișele marcând stagiunile când au avut loc premierele comediilor, pe scena T.N., în 1879, figurează, așadar, pe afiș spectacolul piesei *O noapte furtunoasă*, după ce autorul o citise într-una din ședințele aniversare ale „Junimii” la Iași, stârnind admirația și interesul asistenței. Îndărătul a ceea ce ar fi

trebuit să fie un eveniment, a avut loc o neînțelegere cu directorul Teatrului Național – Ion Ghica - pentru modificările aduse textului, după premieră, ca și pentru faptul că numele autorului n-a fost menționat pe afiș. Dar publicarea comediei în „Convorbiri literare” va avea, probabil, pentru scriitor valoarea unei compensații de ordin moral. Revenirea după 5 ani pe scena Teatrului Național cu *O scrisoare pierdută* produce revirimentul de care avea nevoie; Duminică, 25 noiembrie, are loc premiera cu Constantin Nottara în Tipătescu. De data aceasta circumstanțele pregătitoare – dinainte de spectacol - i-au purtat noroc. În ajun, Caragiale citise piesa la palat. A doua zi, spectacolul a avut loc în prezența reginei; triumful a fost deplin, autorul chemat la rampă; iar cele unsprezece reprezentații consecutive care au urmat, cu totul neobișnuit la acea dată, au făcut, se poate spune, din Caragiale „omul anului”.

Numai că, așa cum i-a fost dat acestui autor de geniu să aibă parte de tot felul de nemulțumiri și bucurii, în același timp, nici raporturile lui cu teatrul nu au făcut excepție. La scurtă vreme după succesul repurtat cu *Scrisoarea pierdută*, Teatrul Național pune în scenă comedia *D'ale carnavalului*, anunțată afișul aici expus, în martie 1885. Dar autorului i se organizează o cabală și piesa e fluierată la premieră. Și asta, după ce fusese premiată de un juriu din care făcuseră parte Alecsandri, Hasdeu, Maiorescu.

Consecvent urmărit, planul principal al construcției muzeale – al relației autorului cu scena – în 1890, publicul are prilejul să-l cunoască pe Caragiale într-o neașteptată ipostază de autor dramatic; se petrecuse trecerea de la registrul comic la registrul tragic, mutație decisivă pentru evoluția geniului în deceniile ce vor veni. Memorabila interpretare a lui Ion Brezianu a personajului central al

dramei e atestată, aici, de compoziția pictorului Camil Ressu. Manuscrisul primei versiuni a dramei are, însă, o semnificație cu totul excepțională, demonstrând proverbiala exigență față de scrisul propriu, al acestui „meșter al cuvântului și al sintaxei”. În fine, prezența în expunere a volumului *Teatrul*, tipărit în 1889, cu celebra prefață a lui Titu Maiorescu *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, confirmă că scriitorul era o personalitate consacrată.

În lumina acestei reflecții de subliniere a prestigiului de care s-a bucurat scriitorul la timpul său, selecția pieselor de colecție vine să surprindă și un sens al operei. O sugestivă acuară datorată lui Arie Murnu, reprezentând personaje caragialești, configurează poate, o scenă de spectacol; stabilește, în orice caz, o legătură cu lumea comediilor. Subiect care l-a ispitit după cum se știe, și pe Aurel Jiquidi, artistul realizând adevărate studii de caracter asupra tipologiei eroilor lui Caragiale.

Dar, un om de talia lui Caragiale, căruia în epoca i se spunea cu egală sollicitudine „maiestrul” și „Nenea Iancu”, a avut și prieteni și adversari, ba chiar și detractori, firește și datorită firii lui – nu odată – irascibili... Deschiderea Berăriei Gambinus chiar în piața T.N., la 1901, nu era străină spiritului de zeflema al celebrului scriitor. Nemulțumirile personale față de nedreptățile manifestate în raport cu opera i-au legitimat reacțiile, uneori, intempestive; respingerea, în două rânduri, de la premiile Academiei, pe motivul defăimării instituțiilor publice, era nu doar o problemă de mentalitate, ci și de opacitate, nici până azi eradicată. *Dosarul* Procesului Caragiale – Caion - expus în vitrină – constituie culmea ofenselor aduse marelui scriitor. Acuzăția de plagiat din partea lui Caion, cum că *Năpasta*, tocmai capodopera creației caragialești, ar fi fost, nici mai mult nici mai puțin, plagiată după un autor

maghiar – Istvan Kémeny - a fost un act „rușinos”. Caragiale l-a avut ca apărător la proces pe strălucitul avocat B. Șt. Delavrancea; dar în pofida argumentelor și a elocinței proverbiale a apărătorului său, verdictul fusese dat. Abia în 1972, Muzeul Literaturii Române a procedat la revizuirea procesului când Președintele completului de judecată, în persoana exegetului celui inculpat - Acad. Șerban Cioculescu - a spus:

„Când am întrebant dacă juriul îl consideră pe Caion vinovat, sala toată a răspuns da și astfel a aplicat fierul roșu pe adevăratul vinovat, altă dată acoperit prin zelul politicianismului...”

S-a făcut acest act de dreptate la șaptezeci de ani de la rostirea rușinosului verdict, care va fi contribuit și el, pe lângă alte vexațiuni, la surghiunul de buna voie al autorului *Scrisorii pierdute*, urmat de moartea lui printre străini”, Duminică, 18 iunie 1972.

Și, iată, strict legate de statutul de exilat, evocând un episod existențial dulce-amar, fermecătoarele cărți poștale ilustrate, o selecție din bogata corespondență berlineză a scriitorului, purtată cu Herr Doktor - Paul Zarifopol, expediată spre Lipsca pentru a-și ostoi dorul de țară, pentru a comunica în felul său - inimitabil - elogiul suprem al prieteniei și pasiunea comună pentru muzică.

De netăgăduit, detașată de considerațiile discursului istorico-literar, în acest spațiu de cunoaștere și evocare, dăinuie permanența lui Caragiale; invocam mai devreme argumentele incontestabilei perenități a omului de teatru. Nu puteau fi trecute în revistă reluările pieselor sale, în varietatea interpretărilor pe care geniul său dramatic le-a resuscitat de-a lungul vremii; teatrul lui a creat o specie aparte de interpret, marcând prodigioasa carieră a unor foarte mari actori, din toate generațiile, de la Constantin Nottara și Ion Brezianu până la Al. Giugaru și Radu Beligan...



Muzeul confirmă, aşadar, în felul său - particular - încă o dată afirmaţiile aceluişi neobosit explorator - Şerban Cioculescu privind popularitatea scriitorului: „În sensul larg al cuvântului, societatea noastră şi-a recunoscut în Caragiale pe unul dintre scriitorii ei cei mai reprezentativi. Prin beneficiul îndeosebi al scenei, marele scriitor era şi un autor popular.”

Parcursul sfârşitului de veac XIX pe teritoriul teatrului nu însemna un hotar despărţitor cu ceea ce va urma; trecerea către cel următor s-a făcut sub cele mai bune auspicii, prin clasicii în viaţă: Caragiale, Delavrancea, apoi Al. Davilla către o generaţie pregătită să ducă mai departe o tradiţie cu demne exemple de urmat. Între tineri şi vârstnici funcţionau, de altminteri, raporturi cordiale de confraternitate; admiraţia lui Caragiale pentru tânărul poet Octavian Goga trecea dincolo de preţuirea lui pentru ardeleni. Cronica spectacolelor - memorabile - ale noilor dramaturgi, consemnează şi piesa lui Goga *Domnul Notar*, moment evocat de monumentalul tablou, semnat de I. Teodorescu-Sion, reprezentându-l pe Ion Petrescu în rolul lui Borza.

Un lucru e limpede, că la răscrucea dintre veacuri scena Teatrului Naţional înscrisă în 1902 pe afiş *Vlaicu Vodă*, premiera piesei *Manasse* de Ronneti Roman, urmată de trilogia istorică a lui Delavrancea, pentru ca, în curând, autori tineri ca Victor Eftimiu, A. de Herz, Mihail Sorbul, George Ciprian, G.M. Zamfirescu - o pleiadă ale căror scrieri dramatice se vor succeda pe scena Naţionalului bucureştean. În acord, aşadar, cu metoda de prezentare de până aici, materialul muzeografic îşi îndeplineşte mai departe misiunea de a-i înfăţişa pe noii protagonişti, alcătuiind un capitol important din istoria teatrului, din care fac parte autori care s-au dedicat, exclusiv, genului - preocupare ducând la atingerea perfecţiunii construcţiei

tehnice adecvate scenei. Cartea de teatru, se observă, ţine pasul creaţiei, manuscrisele existente în arhiva originalelor de patrimoniu etalate şi ele. Un popas atrăgător îl constituie vitrina în care figurează Tudor Muşatescu; o foarte frumoasă fotografie a autorului, alături de manuscrisul - celebrei *Titanic vals*, îl readuce în atenţia oamenilor de azi. În acest climat de efervescentă evoluţie - al perioadei interbelice - apar regizori care fac şcoală, teoreticienii în domeniu, omul de teatru complet, în deplină accepţie a noţiunii, Camil Petrescu, V.I. Popa relegând, se poate spune, tradiţia Caragiale. Accesul în laboratorul lui V.I. Popa prilejuieşte o imagine - elocventă - a pasiunii cu care scriitorul a îmbrăţişat diversitatea preocupărilor teatrale: de regizor, scenograf, profesor, autor dramatic. Este expus, aici, manuscrisul piesei *Muşcata din fereastră*. Răzleţe, însemnările cu caracter regizoral, desenele privind mişcarea scenică, schiţe de decor pe care autorul le realiza cu talent, toate aceste fragmente de lucru de atelier se adună, până la urmă, într-o sinteză coerentă *Scrieri despre teatru*, apărută în colecţia Bibliotecii Teatrului Naţional.

Astfel de inserţii în desfăşurarea expunerii, trecând din sfera creaţiei în sfera reflecţiilor de natură teoretică, prin prezenţa mărturiilor menite a le confirma, sunt singura soluţie viabilă pentru a respecta dreapta măsură între densitatea faptelor care se succed în realitate şi spaţiul de muzeu care trebuie să le consemneze.

Perioada dintre războaie îi scoate, însă, din pluton pe Lucian Blaga şi Camil Petrescu, adevărate pietre de încercare pentru directorii de scena şi teatrul lor problematic; şi totuşi, au răspuns provocărilor. Deşi literatura dramatică făcea obiectul comentariilor critice, a analizelor subtile de decipitare a ideilor, deşi piesele tipărite continuă să se ataşeze, necondiţionat, *operelor complete* sau chiar *ediţiilor*

*definitive*, cum un ochi exersat poate sesiza ici colo în muzeu, năzuința autorilor era să fie jucată.

Și, în pofida zonelor insondabile pe care s-a construit îndeobște, teatrul blagian, în 1931 *Cruciada copiilor* a fost înscrisă pe afișul Teatrului Național din București, în regia lui Soare Z. Soare; după ce în 1929 avusese loc premiera cu *Meșterul Manole* în viziunea aceluiași director de scena; în rolurile principale Aura Buzescu, G. Calboreanu, N. Brancomir... La spectacolul *Cruciadei* a asistat Oscar Walter Cizek – prietenul și, din totdeauna, primul cititor al textelor dramaturgului. Impresia lui Cizek a fost că piesa fusese percepută de regizor ca o lamentație, în timp ce „această dramă medievală și dură era purtătoarea unui simbol”. Îi scria de la București exigentul spectator autorului aflat în misiune diplomatică la Berna. Subtilul estetician care era Blaga, niciodată indiferent față de corecta receptare a operei proprii, îi răspunde însă corespondentului său, mulțumit că piesa s-a jucat: „Eu cred că atât publicul, cât și actorii trebuie obișnuiți cu felul meu”. Or, faptul că la scurtă vreme după *Cruciada copiilor*, în 1935, Teatrul Național montează *Avram Iancu*, de data aceasta în regia lui Ion Șahighian, în timp ce Teatrul Național din Cluj manifesta un interes demn de luat în seamă față de creația dramatică a concetățeanului lor, demonstrează că Blaga scrisese pentru scenă.

Nu încapе îndoială că viața teatrului interbelic, privită din perspectiva Naționalului bucureștean, proiectează preocupări dintre cele mai îndrăznețe și în direcția transpunerii scenice, firește într-o perfectă complementaritate cu programul său repertorial. Doar că, poate, în muzeu acest aspect –vital – al creației spectacolului în sine, se vede cel mai puțin pentru că elementul viu al comunicării cu publicul s-a stins odată

cu căderea cortinei. Și totuși, vizitatorul trebuie să se deprindă să vadă într-o scenă de spectacol surprinsă de o fotografie, în ipostaza unei interpretări pe care actorul a realizat-o la indicația regizorului, imensa contribuție a acestui creator la realizarea unui spectacol. Și nu doar reluările de piese din repertoriul de altă dată al teatrului au determinat noi viziuni scenice, dar abordarea –masivă – a dramaturgiei universale, clasice și moderne –a dus la montarea unor spectacole de referință, în care au excelat actori celebri; i-am numit pe unii în viziunea unor plasticieni. Dar și cupluri actricești pe care muzeul le menționează, cum a fost, spre exemplu George Vraca și Aura Buzescu în piesa lui O’Niell, *Din jale se întrupează Electra*; ca să nu mai vorbim de memorabile spectacole Shakespeariene... Dar, nu teatrul este domeniul specialității noastre, și poate muzeologia în relație cu această disciplină.

Un adevăr bine știut e că organizarea unui muzeu de profilul celui de care ne-am ocupat în paginile de față, este o construcție de două ori dificilă: o dată pentru că trebuie să transpui într-un spațiu convențional, ceea ce alta dată a făcut parte dintr-o realitate vie, apoi, pentru că ansamblurile de mărturie rămase în urma evenimentelor trăite au, pe lângă rostul de a recompune segmentele evocatoare ale lumii teatrului, și pe aceea de a produce o bucurie de natură estetică, să spunem. Dar aspectul atractivității nu depinde numai de natura „morfoloică” a colecțiilor, la urma urmelor inegale ca înfățișare, cât de competența punerii în valoare, de știința organizării. Din acest punct de vedere Muzeul Teatrului Național nu prezintă nici un inconvenient; bunurile sale culturale sunt extrem de variate și atrăgătoare. Organizarea, uzând de strictețea criteriilor muzeografice, a putut evita eventuale derapaje în expunere, față de tentația obiectelor

intrând în categoria curiozităților. Colecțiile de bază care alcătuiesc patrimoniul specific au alcătuit temelia pe care au fost croite direcțiile de evoluție ale teatrului, cum am încercat să demonstrăm în comentariile de până aici. *Manuscrisul* ca probă a creației, sau *cartea* în absența acestuia, *afișul* – din specia foilor volante – document de legătură între cei doi poli ai artei scenice, textul dramatic și abordarea lui repertorială; în fine, *fotografia* și alte mărturii iconografice coagulându-se într-un adevărat revelator al succesiunii evenimentelor în domeniu.

Între toate însă, fotografia prezintă un interes documentar plin de relief pentru fenomenul teatral, datorită capacității ei de a fi captat fragmentul de realitate ce poate fi privit. Și, nu încape îndoială că Muzeul Teatrului Național deține o colecție impresionantă de fotografii, atestând etape de evoluție, în conformitate cu dezvoltarea însăși a tehnicii acestui meșteșug. Încât, oricând, o astfel de zestre ar putea face obiectul unei fabuloase expoziții. Fotografia exercită, oricum, o anume fascinație asupra publicului, legată și de mirajul scenei, actorul fiind perceput ca idol de către administratorii săi. Dar, grație muzeului, vizitatorul trebuie să-și însușească și opinia marelui Caragiale: „Actorul este factorul indispensabil care numai prin el se poate realiza opera unui autor dramatic”. Harul, așadar, însoțit de neprecupețitul efort al sutelor de roluri învățate, de repetițiile – de ordinul miilor într-o viață – iată ce face din el un idol.

Apoi o diversitate de alte specii de obiecte, ce par la o primă impresie că hazardul le-a reunat pentru a fi laolaltă, își dezvăluie rosturile – necesare – în expunere. Este vorba de complexitatea activităților desfășurate în teatru; o gamă de operațiuni, de meserii de care depinde montarea oricărui spectacol. Elemente de decor sunt surprinse, câteodată în imagini

fotografice; costumele, însă, pot fi văzute: rochia Getei din *Fântâna Blanduziei*, concepută pentru Maria Filotti – interpreta acestui rol; ca și mantia personajului principal din *Apus de soare*, Ștefan cel Mare. Apoi accesoriile de tot felul, evantaie, centuri, diademe – anume create – pentru a da strălucire vestimentației când a fost cazul sau pentru a sublinia particularități aparte decurgând din text, din viziunile regizorale; până ce astfel de preocupări își vor dobândi statutul artistic autonom. Căci, abia într-un târziu apare menționată contribuția costumierilor; aici, pe afișul *Scrisorii pierdute* din 1948, după distribuția marilor actori: Critico, Giugaru, Birlic, Finteșteanu și firește, regia lui Sică Alexandrescu, este menționată și execuția costumelor de către Dna. Florica Scârțan și Dl. Ionel Pop.

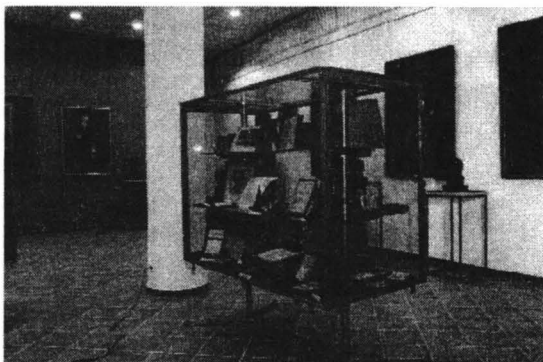
Nu trec neobservate, nici obiectele memoriale având o valoare emoțională, cum ar fi de pildă, *cutia de machiaj* a lui Constantin Nottara, un *sfeșnic*, sau un *pocal* care au aparținut Arștiței Romanescu. Din această categorie a „proveniențelor”, să spunem, de obiecte dispartate fac parte și *biourul* lui Nicolae Brancomir și cele trei *Jilțuri* care au aparținut lui Costache Caragiale. Supraviețuind utilității lor domestice, împlinesc în muzeu un sens al evocării, lăsându-ne libertatea să ne închipuim că pe unul dintre ele s-a așezat și viitorul scriitor – nepotul Ion Luca – trecător prin casa unchiului său.

Trebuia să fie, totodată, într-un fel evocat și edificiul care a fost sediul activității teatrale, până în pragul centenarului. O machetă amintește splendoarea arhitecturală a Teatrului celui Mare, cum i s-a spus decenii la rând. Schițe de proiect și interiorul sălii de spectacol, impresionanta fotografie a teatrului în flăcări și câteva relicve recuperate din dezastru; plăcuțe indicatoare pentru fumători și niște chei, iată tot ce a mai rămas...

Cum se adună în fluxul expunerii ansamblurile –eclectice – de care a fost vorba, ca să proiecteze o imagine coerentă a întregului demers muzeal? Totul depinde de iscusința „naratorului”. (A se citi competență asociată cu măiestrie). Nelăsându-se amăgit de faptul că obiectele contracarează inerția vizuala a arhivelor – scrise ori tipărite – ele sunt asociate cu grija pentru detalii, secvențelor importante ale expoziției, pun accente revelatoare unor teme și procură, nu o dată, emoționante surprize.

Dar, un rol important pentru ca piesele componente ale acestui patrimoniu – divers – să trăiască în armonie unele cu altele îl are amenajarea spațiului. Caracterul deschis al incintei a fost conceput prin contribuția scenografei Diana Ioan, să asigure o continuitate traseului, să permită cuprinderea cu privirea a unor capitole cu legătură între el, evitându-se opturarea artificială datorită unor obstacole accidentale. Culorile de fundal folosite, crem și gama de roșu – cărămiziu, făurind, la rândul lor ambianța potrivită spre a crea o relație de compatibilitate între colecții și amplasarea lor în spațiu. Din acest punct de vedere Muzeul Teatrului Național face o demonstrație profesională de ceea ce înseamnă să alcătuiești o sinteză echilibrată a istoriei teatrului din mărturii palpabile. Căci, viața acestui fenomen n-a fost lipsită de zbucium, de tensiuni de conflicte inerente – oricărei activități umane; și, vai, nici de vitregiile istoriei. Muzeul a dat însă, seamă de bătăliile câștigate, oferind publicului contemporan dimensiunea unei tradiții culturale extrem de importante.

Ce rămâne după parcurgerea acestui itinerar printre mărturii? Ceea ce publicul așteaptă până la urma de la oricare muzeu: prilejul de a participa la o aventură spirituală, în care și el – publicu l-a avut sau are un rol. Înțelegând că o trecere prin istoria



culturală mai veche sau mai recentă ne creează o perspectivă asupra altui timp ce nu trebuie exclus din viziunea noastră despre lume. Acceptând, așadar, că în cazul Muzeul Teatrului Național cea mai dinamică realitate care îl definește –spectacolul de ieri – s-a destrămat, trebuie să știm că din momentul din care vraja s-a rupt, începe cunoașterea.

De fapt, *spectacolul* continuă, se desfășoară în paralel în incinta aceluiași for cultural. Din acest unghi de a privi, destinul acestui muzeu are o particularitate distinctă; el s-a plămădit din matricea unei instituții de rang național, în jurul cărei s-a dezvoltat o disciplină – istoria teatrului – de unde imperativul de a-i conserva memoria.

Fenomenul a cunoscut în ultimele decenii o dezvoltare, dacă se poate spune, paradigmatică. În cadrul unor astfel de citadele ale culturii și-au făcut loc muzee de profil, cum este, spre exemplu, un muzeu al cărții în *Cité du livre*, recenta Bibliotecă Națională din Paris; un muzeu al instrumentelor muzicale cu activități complexe și ateliere – în *Cité de la Musique*. Și, după o știre de acum câțiva timp, funcționează un muzeu al teatrului la Comedia franceză. De unde rezultă că modernitatea bine înțeleasă își caută rădăcini.

Sau, cum spunea de curând un laureat al premiului Nobel: „Memoria e sufletul culturii”. L-am citat pe Elie Wiesel.