

zind declarația de dragoste a baronului Flaimuc — limbajul acesta testimoniază că simțibilul amor și-au stabilit lucrătoria infocaterelor sale darde în sinul vostru". Același caracter anticosmopolit, pledind pentru o cultură națională românească, pentru afirmarea limbii românești, îl are și comedia lui Costache Bălăcescu, *O bună educație*. Pline de haz, de vervă, sînt farsele lui Costache Caragially: *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*, un fel de... *Impromptu* de la Iași, compus „pentru plăcerea și pitrecerea a vro cițiva prietini”, foarte spiritual, un adevărat manual al bunului actor și, în același timp, o satiră îndreptată împotriva concurenței trupelor de teatru străine; *O soare la mahala sau Amestec de dorințe*, *Ingimșata plăpumească*, *Doi coșcari* sau *Păziți-vă de răi ca de foc*, comedii moralizatoare, inspirate din lumea micii burghezii, a parvenitilor, a boierimii degenerate, comedii în care se pot descrie liniile pe care a mers mai târziu geniul nepotului său, al marelui I. L. Caragiale. Cu Matei Millo, mișcarea teatrală română capătă o și mai mare amploare. Popularizînd canțonetele lui Vasile Alecsandri, creînd el însuși operete, scenețe ca: *Insurăreii*, *Un poet romantic*, *Baba Hirca*, pe lingă prelucrările, localizările, traducerile cu care își îmbogățește neîncetat repertoriul, Matei Millo întemeiază cea dintîi școală artistică a teatrelor românești, imprimînd în același timp literaturii dramatice un ritm mult mai viu. Mihail Kogălniceanu, de asemenea, intră și el în bătaia ce se dădea pentru promovarea unui teatru autohton, localizînd și traducînd două comedii: *Orbul fericit* și *Două femei împotriva unui bărbat*, fără veleități artistice, din simpla dorință de a face reclamă Teatrului Național, proaspăt înființat și al cărui director fusese numit.

Impresia globală pe care ți-o dă lectura cărții este aceea a unei comori brute, roase de vreme, dar în sfîrșit valorificată, a unui act reparator (după cum se spune în prefață), care așază la locul de cinste opera venerabilă a unor precursori uitați. Insoțită de un laborios studiu introductiv, cu o bogată aparatură științifică — glosar, ilustrații, note bibliografice — sub semnătura lui Florin Tornea și Al. Niculescu, *Primii noștri dramaturgi* umple o mare lacună, aduce o contribuție prețioasă patrimoniului dramaturgiei noastre. Autorilor ediției li se cuvin toate laudele. Citind volumul, pătrunzi cu emoție în epoca eroică a culturii românești, cînd Eliade Rădulescu arunca acel strigăt patetic, țîșnit din tumultul revoluției de la 1848: „Scrieți, băieți,

scrieți!” și cînd Costache Caragially, actorul, regizorul și dramaturgul, scrutînd viitorul teatrelor românești, dădea confracților săi lecții de artă actoricească, întocmai ca Hamlet, comediaților ambulanți: „De aceea, ferți-vă de a vă obicinui să însuflați ris publicului prin schimonosiri necuviincioase, pentru că el, vă încredințez, vă va aploda astăzi fiindcă nu au văzut alte, dar prin chiar aplauzele cele vii s-a-nchide cariera; căci, sumeți că ați fost aplaudați, și mai sumeți încă că ați izbutit, vă lăsați talentele în timpore și, în loc de a vă urca treptat, vă coboriți treptat, folosindu-vă numai cu atita, că v-ați deprins a vă sui pe ștenă fără palpit de inimă”.

Constantin ȚOIU

Din „suvenirurile” unui actor octogenar

Undeva, la sfîrșitul cărții sale, N. Niculescu-Buzău spune că se simte legat cel mai mult de jocul lui Millo. Asta înseamnă că a căutat să învețe de la marile actor secretul celui joc „plin de haz și firesc”, „scos din sufletul poporului”, joc care înduioșează și stîrnește risul, cu mijloace puține, direct, aproape spontan. În alt loc, mărturisește că în timpul primului război mondial, fiind concentrat la Buzău ca „intendant” al spitalelor de răniți din oraș, deși îi treceau prin mîini sute de kilograme de alimente, se ducea seara acasă „cu mina goală”. E un amănunt grăitor pentru cinstea actorului.

Onestitatea în viață, ca om, onestitatea și sinceritatea în artă, ca actor, sînt trăsăturile ce definesc personalitatea acestui artist, devotat teatrului și publicului, pe care i-a servit aproape 70 de ani.

N. Niculescu-Buzău, pe adevăratul său nume Nicolae Negoescu, este al doilea artist buzoian, alături de V. Maximilian, care scrie în 1956 o carte autobiografică, pe care comedianul o botează — în spiritul limbii din epoca debuturilor sale — *Suveniruri teatrale*¹.

Concepute strict cronologic, pe capitole ce conțin grupate evenimentele trăite de-a lungul a trei-patru ani, „suvenirurile” lui Niculescu-Buzău cuprind un pitoresc tablou al teatrului muzical de la noi, al operei, al comediei cu cuplete, teatru jucat în sală sau la grădină, cu public șezînd în loji sau la mese.

¹ N. Niculescu-Buzău, „Suveniruri teatrale”, E.S.P.L.A., Buc. 1956.

Începuturile actoricești ale lui Niculescu-Buzău au loc în vremea lui I. D. Ionescu, celebrul șansonetist. Cu I. D. Ionescu, autorul se întâlnește de două ori: o dată în copilărie, la Buzău, unde cupletistul era în turneu într-o vară, a doua oară, la bătrânețe, cind joacă în piesa *O seară la Union*, piesă ce evocă timpurile lui Caragiale și reinvie figura lui I. D. Ionescu.

Intrat în trupa lui Burienscu și Leonescu în 1889, adică la 17 ani, Niculescu-Buzău își începe activitatea ca băiat la toate, în trupă, și colindă de la Buzău la Tirgoviște, la Tg.-Jiu și apoi la Craiova unde devine copist la Teatrul Național. De la 1889, actorul începe o zbuciumată viață, în care grija pentru hrana de a doua zi și pasiunea pentru teatru se împletesc. Cartea conține 67 de ani de „suveniruri”, și oricât de concisă și sintetică ar fi o recenzie, tot nu poate înfățișa decit sumar faptele cuprinse în ea.

Specific pentru viața și arta lui Niculescu-Buzău este genul căruia i s-a consacrat. Făcînd ucenicie în trupe de operetă și comedii muzicale, el prinde meșteșugul rostirii cupletului. De pe la 1895, cînd începe să se afirme ca artist comic, se dedică acestui gen de teatru ușor și dificil în același timp: ușor, din punct de vedere al conținutului, după cum subliniază și autorul; dificil, din punct de vedere al publicului căruia avea să-i facă față, public pestriț, venit la grădina fie să mănince, fie să se amuze, fie să prindă cîte ceva; un teatru, așadar, care trebuia să fie plăcut, accesibil, educativ și ușor de jucat. Și aceasta, în condiții în care, de foarte multe ori, actorii, cîteodată chiar și directorul trupei, erau nevoiți să se îngrijească mai mult de aranjarea sălilor sau grădinilor unde aveau să joace, de aranjatul scaunelor, al scenei, al decorurilor, decît de pregătirea spectacolelor. De aici impresia, pe alocuri, că ar fi vorba de un teatru de amatori, porniți să culturalizeze lumea orașelor și țărilor din țară, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Se dau foarte puține amănunte despre munca de punere în scenă, de distribuție a rolurilor, de finisare a spectacolelor. De fapt, e suficient să precizez un lucru, pentru a ne da seamă de graba cu care se montau și se jucau piesele: din lipsa mașinilor de scris, și deci a posibilității de multiplicare a textului piesei, se „scoteau” rolurile fiecărui actor, aceștia le învățau, iar cunoștința de piesă, în întregime ei, nu luau decît cînd începeau repetițiile de ansamblu.

Repertoriul jucat de Niculescu-Buzău, în trupele altora sau în cele conduse de el, a fost sub semnul condițiilor de care vor-

beam mai sus. Modest și lucid, el recunoaște că a trebuit să facă teatru — de nevoie — ca pe o meserie, îndepărtîndu-se adesea de la cerințele artei, că din pricina gustului îndoielnic al publicului, nu a putut decît „arareori să joace piese profunde și valoroase”.

Ajuns la o vîrstă mai înaintată decît a lui Millo, autorul „suvenirurilor” a cunoscut sumedenie de oameni, un întreg secol artistic. Începînd cu Burienscu și Leonescu, trecînd apoi în trupa lui A. Bobescu, el joacă împreună cu Teodor Popescu și fiul acestuia, Achil Popescu; cunoaște pe Elena Teodorini și pe Aristizza Romanescu, joacă alături de Nottara, face parte din trupa lui Al. Davila, din partea căruia se bucura de o frumoasă prețuire; îl găsim împreună cu Petre Liciu la Iași, tot aici cunoaște pe maestrul George Enescu; apare în *Stane de piatră*, cu Storin, Manolescu, Bulandra și Davila, joacă pe aceeași scenă cu Elvira Popescu și Ion Iancovescu, iar în vremea din urmă, este alături de actorii mai tineri: Birlic, Finteșteanu, Beligan ș.a. Nu lipsesc din lumea cunoștințelor sale nici dirijorul George Georgescu, tînar violoncelist în 1908, într-o orchestră care cînta la grădina Rașca cupletul din comedia *Mache somnambulul*, nici C. Tănase, partener în aceeași comedie, și mulți alți.

Nu lipsesc nici paginile emoționante, ca acelea despre moartea timpurie a lui Leonard, regele operetei, despre sinuciderea lui Gr. Gabrielescu, tenor de faimă mondială, care „și-a presărat violete pe tot patul, și-a pus o floare la butonieră și și-a tras un glonte în inimă”, sau a lui Ion Dumitrescu, tenor nu mai puțin celebru, care „s-a aruncat în mare de pe o stîncă”.

După cum nu lipsesc întîmplările comice, ca cea de la Tecuci din 1895, cînd actorii, sosiți în localitate, au pornit în plimbare, la braț, cu soțiile, ocolind de șase ori grădina publică, spre a-și face reclamă, pentru ca seara, la spectacol, sala să fie totuși goală; sau povestea celor doi amorezi sinucigași de la Craiova, cărora farmacistul, în loc de otravă, le-a dat un purgativ foarte puternic, sau pătania însurătorii autorului cu nepoata unui petrolist, care aflînd cu cine i se mărită rubedenia, i-a oferit o zestre conformă cu următoarea ierarhie: magistrat sau avocat, zestrea cea mai mare; ofițer, 30.000 lei; actor, adică treapta cea mai de jos, 2.500 lei, și tînăra, din dragoste pentru Niculescu-Buzău, a căpătat zestrea cea mai mică.

Cartea e scrisă aidoma unei povestiri. În afara unei orînduirii cronologice, nici o metodă. Autorul nu se sfiște să înceapă a vorbi despre cutare trupă sau cutare

stagiune, pentru ca imediat, pomenind numele unui actor, să-i facă un lung portret, apoi să-și amintească de altul, să-l descrie și pe acesta, să mai facă o paranteză și, după aceea, să se întoarcă la ceea ce începuse să spună. Tot așa, nu se zgîrcește cu povestirea primei părți a activității sale, pînă pe la 1920, căreia îi acordă 200 de pagini, pentru ca să încheie grăbit ultimii 35 de ani, în mai puțin de 30 de pagini.

Actorul, după cum singur spune, a cîntat cu plăcere, oricît de mare i-a fost amărăciunea, și a jucat cu căldură, oricît de îngrijorat și infometat a fost. A colindat țara în lung și în lat, și-a dezlegat vorba și și-a deschis sufletul, pretutindeni unde a aflat lume strînsă.

Mihai FLOREA

Goldoni, poet și reformator

În perspectiva istorică pe care o deschide trecerea celor 250 de ani de la nașterea părintelui dramaturgiei moderne italiene, studiul lui Horia Deleanu, intitulat semnificativ *Triumful lui Goldoni*¹, pe lângă faptul că urmărește să reconstituie figura marelui venețian, aduce o interpretare nouă acestei disputate personalități universale, reconstituind în același timp epoca atît de frîmintatăl începuturi ale comediei moderne italiene. Omul și opera sa, de un adînc și semnificativ efect asupra întregii dramaturgii universale, sînt urmăriți de-a lungul celor opt decenii de continuă luptă și afirmare. Pentru că într-adevăr la vremea cînd a apărut el, se poate spune pe bună dreptate că italienii nu aveau o dramaturgie foarte temeinic așezată. Începuturile secolului al XVIII-lea cunosc cîteva încercări răzlețe și timide de comedie franțuzească. Neapole, Veneția, Florența au găzduit sporadice reprezentații cu astfel de comedii, în care însă de cele mai multe ori, autorii, sau mai bine zis imitatorii, nu s-au putut stăpîni să nu introducă pe Pantalone sau pe Brighella, ca și pe celelalte personaje mascate, la modă pe atunci.

Goldoni, cu gustul lui înnăscut pentru teatru, cu prodigioasă-i imaginație și marea pasiune pentru arta scenică, care își făcuse ucenicia încă din casa părintească cu teatrul de marionete, iar la 14 ani colindase prin orașele Italiei cu trupe ambulante și năzuia să dea scenei acea menire care s-o smulgă măștilor și s-o consacre

caracterelor, nu se putea mulțumi cu ceea ce îi oferea ca posibilități *commedia dell'arte*. A preluat așadar de la aceasta ceea ce corespundea viziunii lui despre teatru: orientarea populară și dinamismul ei, dar a căutat ca prin înlăturarea măștilor, prin crearea de tipuri reprezentative „să asigure teatrului — așa cum pe drept arată Horia Deleanu — baza realistă, destrămată în perioada declinului”.

E drept că la începuturile carierei lui de dramaturg, Goldoni a plătit și el un tribut frivolității venețiene și el însuși, în memoriile sale, se judecă cu asprime pentru că a încercat uneori să satisfacă gustul tuturor categoriilor de spectatori, făcînd unele concesi și admiînd un ridicol amestec de burlesc și sentimental.

Dar Goldoni și-a găsit curînd calea și puține sînt personajele pe care a încercat să le zugrăvească și cărora să nu le fi reținut cu mare abilitate și adînc spirit de observație trăsăturile umane. A adus pe scenă aproape toate clasele sociale și s-a oprit asupra diferențelor de clasă spre a le ridiculiza. A luptat neobosit pentru un teatru nou, pentru un anume rost al lui în societate, pentru umanizarea lui și din această luptă, trudă, strădanie le-a lăsat italienilor comedia modernă, comedia de caracter, le-a dat satira, le-a zugrăvit moravurile vremii sau a imortalizat oameni celebri (pe Molière, de pildă, a cărui influență se resimte de-a lungul întregii sale opere și pe Terențiu). Le-a lăsat compatrioților lui ca și întregii lumi piese celebre, jucate azi pretutindeni și primite cu adîncă emoție artistică: *Sluga la doi stăpîni*, *Văduva isteată*, *Mincinosul*, *Hangița*, *Soția bună*, sau *Familia anticarului* ca și atitea altele. Și în sfîrșit ca memorialist a aruncat o privire critică asupra întregii sale opere, analizînd-o, explicînd-o și criticînd-o.

Horia Deleanu ne înlesnește în lucrarea sa să urmărim fazele de dezvoltare ale creației goldoniene, ținînd permanent în atenția cititorului omul și opera sa precum și epoca respectivă cu toate tendințele, antagonismele și tarele ei. Aflăm, așadar, că omul acesta care s-a plecat cu gingășie și respect dar și cu ironie și sagacitate asupra semenilor lui, a avut o viață dintre cele mai zbuciumate. Și ca orice innoitor a trebuit neconținut să lupte cu spiritele refractare oricăror reforme, a avut de combătut inerția și instinctul de conservare ale unor clase care nu-i îngăduiau teatrului un alt rol decît acela de a amuza. Și cîte nu s-au pus la cale împotriva lui Goldoni! De la cotidienele lupte cu directorii de teatru, cu Medebach sau cu directorul teatrului San Luca, cărora nu le cerea decît

¹ Horia Deleanu, *Triumful lui Goldoni*, Editura Tineretului, București 1957.