

participă :

- prof. univ. dr. ILEANA BERLOGEA
- conf. univ. dr. VICU MINDRA
- prof. univ. dr. ION ZAMFIRESCU
- VICTOR BIBICIOIU

din partea redacției : PAUL TUTUNGIU

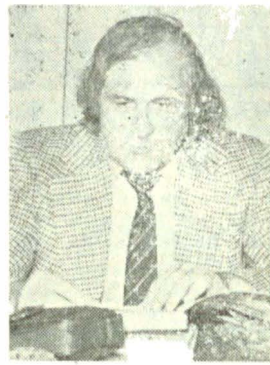
## La masa rotundă

*Volumul*

# „Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea“

PAUL TUTUNGIU : Punem astăzi în discuție volumul **Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea**, îngrijit de un colectiv de cercetători condus de prof. univ. dr. Paul Cornea și apărut în acest an la Editura **Minerva**. Cum știți, revista noastră urmărește atent aparițiile editoriale importante (legate de viața și cultura teatrală, firește), mai ales cele capabile să pună într-o lumină nouă dramaturgia și, nu în ultima instanță, cultura română. Ne interesează deci, acum, în ce măsură această antologie de teatru inedit ar putea să reaseze ierarhiile stabilite de critici, să modifice perspectiva noastră asupra secolului trecut în materie de literatură dramatică și nu numai, în ce măsură cultura teatrală a cititorului de azi ar putea să se îmbogățească astfel încât el să înțeleagă mai profund deceniile care au urmat Revoluției de la 1848, mentalitatea și obiceiurile semenilor noștri de atunci...

Sigur, lansez aceste ipoteze de lucru cu scopul vădit de a sublinia că oricând (de cele mai multe ori, datorită vitregiilor istorice) literatura română ne poate oferi surprize, e posibil adică să descoperim, într-un mîine, la Istanbul (manuscrise dialogate semnate de Cantemir), sau la Cracovia (nu numai cazul Miron Costin), sau în alte capitale, mai mari sau mai mici, ale lumii, scrieri necunoscute care ne-ar putea reformula perspectiva asupra începuturilor (și chiar asalturilor moderne) ale literaturii noastre dramatice și asupra culturii române în general.



Trebuie subliniat de la bun început că în cazul de față nu avem de-a face cu situația manuscrisului **Țiganlada** al lui Ion Budai Deleanu (virtualmente, aceasta este un mare spectacol epic, o frescă dramatică anume ce-și așteaptă mizanscena și mai întâi de toate dramatizatorul), care n-a putut avea o viață normală în rindul cititorilor decît după aproape un secol. Teatrul publicat în antologia coordonată de Paul Cornea este înedit în sensul propriu al cuvîntului, adică nu a fost tipărit într-o carte, în schimb el a circulat, a fost viu în conștiința vremii sale, fiind jucat și deseori făcînd „școală” pe scenele secolului trecut.

Vă propun să discutăm nu numai autorii antologați; restituirea unor texte uitate pune azi nu puține probleme de tehnică a editării.

ION ZAMFIRESCU: Incontestabil, ne aflăm în fața unei lucrări importante.

Mai întâi, sub raport filologic: transcrierea textelor este făcută după regulile stricte în materie. Aparatul critic, de asemenea. Bibliografia este pusă la punct. Revin asupra transcrierii. Această operație implică o seamă de condiții, de la unele de tehnică asupra documentului pînă la altele presupunînd cunoștințe de istorie literară, de stilistică, de gramatică istorică. În cartea de care ne ocupăm, aceste condiții se află la locul lor; are, sub acest raport, valoare exemplară.

Din punct de vedere documentar, această carte ne ajută să înțelegem că fondul documentar al dramaturgiei românești este departe de a fi epuizat. Cercetătorii noștri, deci, au încă mult de făcut în această direcție. Chestiunea nu privește numai istoria teatrului; interesează, deopotrivă, atît istoria vieții teatrale, cît și a vieții noastre culturale în general.

Țin să observ că această carte poate însemna un document util și revelator pentru cunoașterea lui Caragiale. Îmi iau curajul să spun: noi vorbim mult

despre Caragiale; cunoaștem bine anecdotica vieții lui; facem numeroase speculații pe marginea operei sale; totuși, o sinteză cuprinzătoare asupra acestei opere — de exemplu ca aceea întreprinsă de G. Călinescu asupra operei lui Eminescu — nu avem încă. Este vorba de o sinteză pe care cultura românească o așteaptă. În această direcție, cartea de care ne ocupăm aici poate fi o contribuție reală. Pentru că, este clar, nu-l putem dezlipi pe Caragiale de înaintașii săi. Iorgu și Costache Caragiale nu i-au fost numai rubedenii; i-au fost, deopotrivă, mentori și precursori. Am greși socotindu-l pe Caragiale o apariție singulară, spontană. Este produsul unui proces de integrare evolutivă. Prin aceasta, opera lui Caragiale, departe de a pierde ceva din prestigiul ei, dimpotrivă, și-l amplifică.

Volumul de care ne ocupăm vine cu lumini și confirmări noi într-un important capitol privind istoria teatrului românesc.

Teatrul nostru, știm, a ieșit în bună parte din gîndirea și acțiunea pașoptiștilor. Îmbină în el, deopotrivă, elemente iluministe și elemente romantice. Era, într-o anume măsură, un teatru ideologic, avînd în datoria lui să sprijine procesul social-politic și procesul cultural al redeșteptării noastre naționale, în cadrul unei societăți moderne. Dar, trebuie să recunoaștem, acțiunea inițiată de către scriitorii, învățătorii și patrioții noștri pașoptiști nu ar fi avut răsunetul și eficacitatea cunoscute, dacă nu ar fi existat o lume actoricească în măsură s-o întuiască, s-o înțeleagă și să i se devoteze. În această chestiune, volumul îngrijit de Paul Cornea și colaboratorii săi aduce dovezi și precizări merite să fie înscrise în istoria noastră literară.

Costache și Iorgu Caragiale, Matei Millo și alții — toți aceștia — s-au bucurat de încrederea și simpatia publicului românesc. Acest public și l-a însușit, i-a integrat. Erau greci, în originea

lor mai mult sau mai puțin îndepărtată; dar ce contează, fundamental, este că s-au asimilat, că au înțeles spiritul societății românești, că s-au confundat suflărește cu mișcările epocii. Faptul că teatrul românesc nu a pornit numai din rațiuni ideologice, ci și din stări de spirit, din simțiri comune, ca acelea cărora actorii în cauză le-au dat expresie, conferă începuturilor noastre teatrale o autenticitate sporită.

Notele, comentariile, reconstituirile din carte aduc noi informații și dovezi privind viața boemă prin care acești actori-autori au trebuit să navigheze: lipsuri, greutate materiale, impasuri, împrejurări previzibile și imprevizibile, ceea ce atât de sugestiv poate evoca sintagma „căruta cu paie”. Boemia aceasta intră în partitura operii. Își are rostul și farmecul ei. E posibil teatrul, mai ales în perioada de pionierat, fără o anume culoare și un anume entuziasm, de esență boemă? Să ne gândim la câta boemie a existat în viața lui Molière și a lui Shakespeare, pentru a nu pomeni decât despre aceștia. Ceva din natura teatrului românesc începător, din sinceritatea lui, din omenescul și umorul său, cred, poate fi pus, bineînțeles într-o anume măsură, și pe seama boemiei amintite.

După cite înțeleg, textele pînă acum inedite, acum scoase la lumină prin străduința cercetătorilor amintiți, au și valoare literară. Nu sînt numai improvizatii, adaptări ori întocmiri de circumstanță pentru a asigura repertoriului o continuitate. Sînt și opere scrise cu talent, cu vioiciune, cu spirit de observație, cu intenție satirică, în cele mai multe cazuri îndeajuns de bine dozată. Ce soartă trebuie să asigurăm acestor texte? Ar fi o pierdere să le lăsăm numai pe seama cercetătorilor, a unor seminarii universitare, eventual a unei materii de examene. E necesar să fie cunoscute și în sfere mai largi, ale publicului instruit, ale elevilor de școală; și cunoscute, mai ales, prin demonstrații dramatice efective. Mă gândesc, de aceea, cît de necesar ar fi să se instituie un **teatru de studiu** în care să poată fi prezentat, artistic și pedagogic totodată (matinee școlare, scurte interpretări și comentarii), acest repertoriu.

Mai vreau să fac o remarcă. Printre cuceririle de seamă ale teatrului românesc, bineînțeles pînă acum, trebuie să numărăm spiritul **satiric**. Începînd de la Alecsandri și pînă în zilele noastre (Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu, Mazilu, Baranga, Everacș.a.), spiritul satiric s-a dovedit în teatrul românesc o constantă. Lucru cu atât mai vrednic de subliniat, cu cît știm cite con-

diții de ordin psihologic și estetic reclama un spirit satiric care să nu alunece în exagerări ori ostentații.

În sfîrșit — fac aceasta cu franchețe — trebuie să-i omagiez pe autorii acestei lucrări. Paul Cornea este o figură reprezentativă a vieții noastre universitare și a științei noastre literare. Este un desăvîrșit cunoscător al secolului al XIX-lea: perioada preromantică, perioada romantică, pașoptismul, prelungirile iluministe. Aceleași sentimente de apreciere pentru cei doi colaboratori, cercetătorii Andrei Nestorescu și Petre Costinescu. O echipă perfect sudată; colaborare bine distribuită și bine armonizată. Nu este ușor să se transpună din scrierea chirilică în cea actuală, în așa fel încît să nu se știrbească nimic din partitura, coloritul și expresia generală a textelor.

**VICU MÎNDRA** Pe bună dreptate, profesorul Ion Zamfirescu a relevat importanța muncii filologice ce a stat la baza acestei antologii care, de fapt, nu este o simplă antologie. N-avem în față o selecție de texte apărute în alte volume sau în periodice. Selecția a operat, de această dată, asupra manuscriselor inedite, impunînd o cunoaștere specializată a căilor de investigare a materialului.

Cel dintîi merit al culegerii despre care vorbim este profesionalitatea extremă a travaliului filologic. Au mai existat inițiative laudabile de a publica texte dramatice vechi (de cele mai multe ori publicate anterior, dar dispărute din circuitul lecturilor curente) și care au văzut lumina tiparului în condiții filologice precare, editorilor lipsindu-le știința transunerii exacte și corecte a unor texte care prezintă numeroase și variate dificultăți de înțelegere.

Paul Cornea, care a condus munca de selecție și întreaga strădanie textologică aflată la baza acestui volum, este fără îndoială unul dintre cei mai buni cunoscători ai literaturii din primele șase decenii ale secolului al XIX-lea. Întreaga suită de comentarii, de note, de adnotări pe care le găsim în volum respiră această familiaritate sobră, bazată pe comunicarea dinlăuntru cu stările epocii.

Pe parcursul acestei activități îndelungate, Paul Cornea s-a apropiat în mai multe rînduri de avaturile dramaturgiei. El a realizat, cu mulți ani în urmă, primul studiu important despre Nicolae Istrati, autorul dramei **Mihul**, de la 1850, dramă care a fost considerată multă vreme prima dramă istorică, pînă a se găsi textul **Petru Rareș**, al lui Asachi, de la 1837. La acestea se adaugă studiile privind teatrul lui Alecsandri și — mai ales — cercetarea relativ recentă privind

receptarea teatrului lui Alecsandri. Așadar, volumul pe care îl avem acum în fața noastră se așază în continuarea unei activități îndelungate și beneficiază de o particulară cunoaștere a terenului, cu toate posibilitățile pe care aceasta le creează precizării filiațiilor, influențelor și evaluării istorico-literare.

După cite știau, ceilalți doi cercetători care au participat la realizarea acestei antologii au mai colaborat cu Paul Cornea la alte culegeri de texte inedite. Acesta este, mi se pare, al cincilea volum dintr-o serie de documente și texte literare. Unul dintre coautorii ediției, Andrei Nestorescu, a mai publicat, în „Revista de istorie și teorie literară”, texte dramatice care nu se află în această creație: o piesă ocazională a lui Matei Millo și una dintre încercările teatrale de tinerețe ale lui Asachi. El pare să manifeste o oarecare tendință de specializare în editarea textelor vechi de teatru. Întregul colectiv de editori (P. Cornea, A. Nestorescu, P. Costinescu) se remarcă printr-o reală acribie filologică.

Timpu îndelungat pe care-l cere, necesitatea de a adăuga cunoștințelor de istorie literară românească o informare corespunzătoare cu privire la literatura universală, cunoașterea profundă a problemelor de istorie a limbii fac destul de dificilă pregătirea de cadre pentru filologie ca știință a textelor. Tocmai de aceea sînt relevante stăruința, seriozitatea cu care s-a lucrat la acest volum, în pofida faptului că prețuirea de care se bucură editorii de texte este încă necorespunzătoare importanței, responsabilității și volumului de muncă pe care această activitate le implică.

Este adevărat că în „România literară” apare de la un timp o cronică specializată a edițiilor, care prin singularitatea sa evidențiază și mai puternic necesitatea unui front larg de desfășurare a acestei preocupări. Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea merită un asemenea comentariu critic atent, și nu unul singur.

Firește că, într-o întreprindere atât de complicată, putem să descoperim și pasageri inadvertențe. Așa, de pildă, mi se par discutabile unele evaluări cuprinse în „Notele” introductive, cum ar fi subestimarea în plan literar a Chiriței la carantină de Matei Millo, piesă care receptează în climat balcanic voga europeană a atentatelor anarhiste printr-un transport neașteptat al unui personaj alecsandrinian într-o ambianță caragialescă (în atmosfera schițelor de tipul Boris Sarafot).

În schimb, o apreciere exagerată pozitiv este acordată unei localizări de serie (Doi dascăli pricopsiți), irrelevantă, infe-

rioară oricum nivelului general al comedigrafiei de după 1850.

Unele trimiteri la surse posibile sînt contestabile (ca în cazul „feeriei” Pa-pură-Vodă), dar, în ansamblu, avem de-a face cu un volum foarte important, realizat sub auspicii științifice remarcabile, și care lărgeste considerabil unghiul de cercetare a dramaturgiei noastre din secolul trecut.

PAUL TUTUNGIU Într-adevăr, cercetătorii amintiți au apelat la o tehnică a editării capabilă să pună în lumină toate „ungherele” textelor de teatru antologate; și — poate este o iluzie — am avut impresia că tocmai condițiile aproape ireproșabile de restituire către publicul de azi a acestor texte m-au făcut să-mi dau seama de o (să-i spunem stranie ?) actualitate a lor. Sigur, m-am întrebat de unde vine această senzație de actualitate, acest acord cu simțirea cititorului de azi, cu atât mai mult cu cît nu avem de-a face cu foarte cunoscute nume de literați, ci, în principal, cu maeștri ai histrionismului, cu specia: aceea de efemeride despre care vorbea atât de adînc Albert Camus. Poate că practica scenei dezvoltă o perspectivă pelenă asupra secunde. Poate tocmai mediul acesta perpetuu viu care este scena de scîndură dezvoltă la marii interpreți simțul acela special de a desena caractere, de a ridica la rangul de aur al strategiei înfruntarea dintre caractere. Or, dacă nu mă înșel, este vorba de acele caractere care definesc permanent ființa umană, este vorba de acea înfruntare de caractere care își păstrează viabilitatea secole de-a rîndul. Și, de aici, actualitatea despre care aminteam, și despre care profesorul Paul Cornea deschide într-o frază o anume sugestie: sigur că cititorul contemporan are posibilitatea de a gusta, de a-și apropia și a simți aceste texte din mai multe unghiuri, vorbind despre un fel de polisemantism și polideschidere către actualitate a personajelor, a timpului și a substanței literare a acestor piese. Cred că, și din acest motiv, propunerea lansată aici, ca aceste texte de teatru să constituie un mănunchi de subiecte în atenția autorilor de mizanscenă de azi, este, fără îndoială, binevenită.

VICTOR BIBICIOIU: Cu drept cuvînt se arată, aici, că piesa inedită poate constitui o „surpriză” în măsură să rectifice ori să contureze cu mai multă pregnanță perspectiva asupra literaturii dramatice românești în ansamblu, a perioadei de geneză a operei, cu deosebire. Desigur, există șansa ca manuscrisul inedit să sprijine cercetarea în sensul stergerii zonelor albe de pe harta unei întregi epoci de travaliu literar, de artă a



speculaculului; să contribuie, fundamen-  
tal, la o mai temeinică judecare a crea-  
ției unui autor și, implicit, la o mai  
realistă așezare a acestuia pe tabela de  
valori naționale. Există și riscul unei  
„surprize” de semn contrar, textul des-  
coperit nepurtînd defel germenii nouă-  
ții; nota de originalitate absentează, al-  
tî sub raportul ideții cît și, mai ales, ar-  
tistic. În ceea ce privește copilăria lite-  
raturii, se știe, șansa de a aduce la  
lumină o operă de semnificații și conse-  
cințe majore pentru istoriografie este din  
ce în ce mai rară.

Pornind de la acestea, voi aminti de  
existența **Bibliografiei** consacrate litera-  
turii dramatice românești de la începu-  
turi și pînă la 1945, importantă lucrare  
documentară elaborată, cu un deceniu în  
urmă, la inițiativa Direcției de speciali-  
tate din cadrul Consiliului Culturii și  
Educației Socialiste, de către serviciile  
Bibliotecii Centrale de Stat. Difuzată  
secretariatelor literare din țară, se pare  
că a fost consultată incidental, odată ce  
un număr infim de texte au cunoscut  
lumina rampei. Există, prin urmare, pre-  
mise ca și alte texte semnate în **Biblio-  
grafie...** să constituie obiectul unor to-  
muri de asemenea intenție și care, fiind  
puse la dispoziția omului de teatru, a  
iubitorului de teatru, indiferent de na-  
tura profesiei sale, ar valida ideea că  
literatura dramatică a fost eronat jude-  
cată a fi „cenușăreasa” literelor romă-  
nești. În lucrări de sinteză, în tratate,  
cel puțin pînă la jumătatea deceniului  
șapte, dramaturgia nu s-a bucurat de un  
tratament adecvat, probabil din lipsă de  
informații ori datorită interesului scăzut  
al universitarilor și cercetătorilor de la  
institutul de profil, care au avut multă  
vreme alte priorități.

O concluzie se desprinde din practica  
repererii în circulație a pieselor vechi  
care au cunoscut voga odinioară sau și-au  
aflat echivalență scenică întîmplătoare:  
paradoxal, întîmpină rezistență, din par-  
tea celor ce ar trebui să le acorde, în  
primul rînd, atenție — **regizorii**. S-ar  
cuveni, astfel, ca directorii de scenă să  
stăruie mai serios în acțiunea de valori-  
ficare a lucrării bune de dramaturgie  
românească. Ei sînt, îndeobște, tentați de  
a proceda la adaptarea textului, ca să  
folosească un eufemism, prin operația de  
mutilare a acestuia și copioasă colabo-  
rare (postumă) cu autorul. În afară de  
versiunea scenică a cuplului de piese tre-  
cute în spectacol de către Al. Tocilescu  
(**Occisio Gregorii...** și **Barbul Văcăres-  
cul...** la Teatrul „Bulandra”) și a ver-  
siunilor semnate (la Botoșani) de prof.  
Ion Olteanu la dramaturgia lui Eminescu,  
personal nu cred că s-au justificat mon-  
tirile din ultimii 10—15 ani cu piesa

veche și „uitată” (exceptînd **Danton** de  
Camil Petrescu și **Ifigenia** de Mircea  
Eliade, la Naționalul bucureștean).

Așa cum a remarcat în intervenția sa  
profesorul Ion Zamfirescu, o piesă, dacă  
nu cunoaște acea înnoțire a transpu-  
nerii în spectacol, cu alte cuvinte dacă  
nu i se luminează virtuțile spectacolo-  
gice, rămîne ca o limbă moartă care este  
învățată și folosită în sine, fără legături  
cu știința, cu viața contemporană și cu  
marea cultură a lumii. Altfel s-ar dovedi  
a fi o gîndire și o acțiune neîmplinite  
în rosturile lor, dacă fondul vechi al dra-  
maturgiei ar rămîne numai la dispoziția  
celui interesat exclusiv de fenomenul li-  
terar. Revine, așadar, tuturor celor care  
se ocupă de teatru, răspunderea de a  
determina, în mod exigent și operativ,  
trecerea textului dramatic din ediția cri-  
tică în varianta de spectacol. De aceea,  
cred că sugestia ca, în cadrul **studiouril-**  
**lor**, să se abordeze sistematic piesa ve-  
che, este demnă de luat în seamă. Cum,  
tot astfel, unele manifestări de cultură  
teatrală — privind **piesa scurtă** (Oradea)  
și **restituirile** (Botoșani) — și-ar putea  
asuma textul inedit, fără prejudecăți și  
fără falsă ipoteză că publicului nu-i plac  
asemenea scrieri.

Indiscutabil, cîmpul de investigare al  
istoriografiei și al slujitorului scenei  
este departe de a-și epuiza resursele. În  
catagrafia amintită, larg cuprinzătoare,  
fără pretenția de a fi exhaustivă, sînt  
trecute nume de autori de o diversitate  
excepțională și, în poșta eroziunii pro-  
duse de trecerea timpului, o bună parte  
din ele își mențin poziția în **fondul ac-**  
**tiv** al literaturii. Cîteva sute nu depășesc  
condiția de articol inventariat. Din pă-  
cate, o serie de titluri indicate în biblio-  
grafii, în aceasta și în altele, de propor-  
ții limitate, în sinteze (Ollănescu, Burada,  
Massoff), în lucrări monografice apărute  
în ultimele decenii (V. Brădăteanu,  
M. Vasiliu, V. Mindra ș.a.), în istoriile  
(G. Călinescu, în primul rînd, Al. Piru,  
G. Ivașcu) și dicționarele dedicate litera-  
turii române etc., nu pot fi rediate publi-  
cului din cauza lipsei imprimatelor, a  
**edițiilor prime** și, mai ales, a manu-  
scriselor. Dificultăți legate de editarea  
unei antologii consacrate piesei vechi  
(epoca 1840—1860) jucate pe scena Tea-  
trului Național din Iași, de pildă, fac să  
fie așezat un proiect peste dorința ini-  
țiatorului.

Nu pledăm, se înțelege, pentru desco-  
perirea cu orice preț a ineditelor și pen-  
tru punerea lor în circulație cu ostenta-  
ție de maniac; tipul cercetătorului ridi-  
col — afirmat odinioară în persoana  
„legendarului” **plastograf** Octav Minar —  
nu-și are locul într-o cultură de aseme-  
nea intenții și proporții cum este cultura

noastră de astăzi. Vrem, însă, a arăta că bibliotecile — municipale, universitare, ori aparținând teatrelor (Naționale, cu deosebire) — nu conservă și nici nu valorifică așa cum s-ar cuveni tezaurul de literatură dramatică, iar posesorii particulari nu se arată cu toții în stare a pricepe că orice manuscris — cu paternitate explicită (sau controversabilă!) — interesează istoria culturii, a literaturii naționale, și aceasta fără a supralicea, într-un fel, factorii de protochronism.

**ILEANA BERLOGEA:** Văzind și mai ales citind acest frumos volum editat de Paul Cornea și colaboratorii săi, consacrat teatrului inedit, pieselor încă necunoscute din veacul trecut, am ajuns la concluzia că trebuie să fim mai modești, mai umili atunci când avem impresia că știm totul.

Datorită multiplelor cercetări, datorită unor studii serioase, solide — și bună parte dintre ele aparțin profesorului Vicu Mindra, cunosător fin și avizat nu numai al dramaturgiei, ci și al artei spectacolului —, volumelor editate de Institutul de Istoria Artei despre istoria teatrului românesc, lucrărilor atât de bogate în date ale lui Massoff, istoriei teatrului românesc scrise de Virgîl Brădăceanu, am căpătat falsa certitudine că nu mai putem avea surprize în ceea ce privește trecutul artei noastre scenice. Dar sîntem încă departe de adevăr. În 1978, la Săptămîna teatrului scurt de la Onadea, Ion Olteanu a adus pentru prima dată în fața publicului, într-un spectacol de ținută, **Occisio Gregorii Vodae...**; **Antologia piesei românești într-un act**, editată de Valentin Silvestru, în patru volume, cuprinde, alături de texte cunoscute, și altele inedite; publicînd lucrările dramatice ale lui I. Valjan, Despina Valjan și Ion Potopin au demonstrat că nu toate erau știute sau fuseseră jucate — și iată că acum acest volum ne arată, din nou, ignoranța.

Profesorul Zamfirescu a vorbit atât de frumos despre valoarea pieselor redescoperite ca izvor al comicalului și modele pentru I. L. Caragiale, dumneavoastră, tovarășe Paul Tutungiu, ați subliniat valoarea lor literară. M-am gîndit și mă gîndesc cit de importante sînt și ce lumină aruncă mai ales asupra înțelegerii artei actorului român. Nu o dată, actorul român a fost apreciat (și mă refer și la numeroasele laude ale criticii și comentatorilor străini) îndeosebi ca actor de comedie, ca admirabil interpret al personajelor ridicole, ca deținătorul unui umor inimitabil. Ne-am explicat adeseori acest inegalabil talent prin înclinația poporului nostru spre glumă, prin acel nativ simț al umorului, dar, iată, cu acest volum ni se demonstrează

cu claritate că este vorba despre altceva: despre o artă elaborată cu grijă, despre profesionalitatea actorului român ca rezultat al unei munci îndelungi, al asocierii spiritului său de observație, al acumulării treptate a procedeelelor, al desăvîrșirii mijloacelor de expresie prin studiu, prin cunoașterea spectatorului, prin asimilarea creatoare a experiențelor străine. Piese ale lui Vasile Alecsandri, binecunoscute, au fost considerate, cert, ca o școală pentru arta interpretativă românească, și nu o dată s-a vorbit despre influența benefică a acestui scriitor asupra interpreților săi. Dar iată că aceste texte, scrise chiar de actori, de Costache Caragiali, de Iorgu Caragiali, de Matei Millo, cunoscut de altfel ca actor-autor, ne relevă și un proces invers: influența interpreților asupra dramaturgilor. Faptul că actorii au pus mina pe condei nu se datorează faptului că nu existau texte sau că dramaturgii nu erau în plină activitate, ci unei nevoi interne, unei legități organice a artei teatrului de a se afirma pe sine și în afara poetului. Textele inedite din acest volum, mai ales cele ale lui Iorgu Caragiali, demonstrează limpede că, paralel cu dezvoltarea dramaturgiei noastre — care asocia armonios asimilarea procedeelelor și a tehnicilor literar-dramatice din antichitate și pînă la autorii romantici cu observația vieții și funcția formativ-educativă — și actorii făceau același lucru. Învățau și li învățau pe ceilalți. Asimilau și desăvîrșeau mijloacele de expresie ale profesiunii lor și își formau totodată publicul, dezvoltînd la acesta spiritul critic față de tot ceea ce nu corespundea unui înalt ideal moral și civic. Aș lua ca exemplu al acestui complex și fin proces chiar prima piesă, **Doi dascăli pricepuți** sau **Asinus asinus fricat**, prelucrată după Scribe. Nu sîntem în fața unei simple adaptări, ci a unei prelucrări creatoare, a unei piese în care se vede cum au fost studiate procedeele pentru a fi ulterior umplute cu substanță autohtonă și cu spiritul critic necesar unei epoci de tranziție. Și în piesele lui Iorgu Caragiali se simt modelele, dar, dincolo de ele, originalitatea, personalitatea creatorului.

De la marii autori ai lumii au fost luate mijloacele cu ajutorul cărora pot fi puse în lumină discrepanțele dintre aparență și esență, pot deveni fapt artistic critica și condamnarea defectelor — mijloace asociate însă și cu cele existente în folclorul românesc, cu vorba de spirit populară; din sinteza lor reiese originalitatea românească. Pentru că ceea ce trăiește, este viu, emoționant de viu în aceste piese este realitatea noas-

tră, realitatea societății românești din veacul al XIX-lea.

Am descoperit în aceste piese, mai ales în cele ale lui Iorgu Caragiali, un București adevărat, pitoresc, amuzant, un București ce pulsează de viață, o viață în transformare, ou multe elemente ridicole, cu oameni care nu știu încă decît să imite, dar adevărați, firești, sinceri. Este adevărat că acest București îl vom găsi mai colorat și mai suculent la I. L. Caragiale, în *O noapte furtunoasă*, în *D'ale curnavalului*, și mai ales în schițe, dar el există, colorat energic, și la Iorgu Caragiali.

Volumul merită din plin, după cum s-a arătat aici foarte frumos, toate elogiile, datorită modului în care a fost îngrijit. Nu avem foarte multe cărți de acest fel, excepție făcînd bineînțeles volumele de teatru comentat de la Editura Eminescu, dar ele aparțin mai ales autorilor contemporani. Mai există încă multe piese care au trecut prin acest proces de îmbogățire atît de necesar pentru cunoașterea și înțelegerea lor completă.

Datorită selecției făcute de autori, datorită comentariilor lor avizate, putem înțelege și complexitatea și valoarea artei interpretative a veacului trecut, o artă capabilă să aducă în fața spectatorului multiple fațete ale măiestriei interpretului. Piesele din volum nu au fost destinate lecturii, ci au fost văzute de spectatori, cuvintele au fost auzite, cîntecele urmărite. Domină vodevilul, dar vreau să subliniez că această formă este extrem de dificilă pe scenă și presupune o serioasă profesionalitate din partea realizatorilor, care trebuie să știe să danseze, să se miște, să vorbească, să cînte, să dea expresie convingătoare fiecărui gest și fiecărui accent. Aș dori să subliniez valoarea acestor texte, în-deosebi a celor create de Iorgu Caragiali. Sînt texte de teatru în înțelesul adevărat al cuvîntului. Propoziție scurtă, dinamică, formată din subiect și predicat, fără adjective și fără prea multe complemente, replici incitante, ce cer și presupun numeroase mijloace paraverbale: mimică, gest, mișcare, atitudine. Cuvîntul, în comedie, este diferit de cel din dramă sau tragedie, este un cuvînt scurt, expresiv, care îndeamnă la acțiune și este acțiune. Există în aceste piese un extraordinar simț al ritmului comic, o artă a dialogului și a monologului comic ce ar trebui studiată cu atenție.

Publicarea acestor texte ni-l descoperă mai ales pe Iorgu Caragiali. El este adevărată noutate. Costache Caragiali era deja cunoscut ca autor dramatic. Este adevărat că *Flul pădurii* sau *Moartea haiducului Tunsu* ne arată o fațetă nouă, aceea a legăturii cu baladele populare,

dar nu putem afirma că am redescoperit un autor. În ceea ce-l privește pe Matei Millo, piesele publicate ni-l dezvăluie mai bine, mai ales pe interpretul Chiriței, capabil s-o redea și ca autor în *Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de la Vîrclorova*, continuîndu-l astfel pe marele Alecsandri, dispărut din viață la data scrierii piesei, dar nici acest lucru nu-l putem socoti o contribuție extraordinară — spre deosebire de redarea în circuitul atenției a lui Iorgu Caragiali. El este cu adevărat o noutate și am convingerea că mulți oameni de teatru îl vor juca. Este un dramaturg în înțelesul adevărat al cuvîntului, un autor de texte pline de mijloace paraverbale, de sugestii ce pot deveni artă scenică.

PAUL TUTUNGIU: Apropo de faptul că multe dintre partiturile propuse de Iorgu Caragiali (prin intermediul lui Paul Cornea, firește) pot intra în circuitul repertorial de azi, mă gîndesc la acest monolog, *Bal mascat*, incitant, cu mult simț scenic, cu un limbaj foarte viu, pe alocuri actual și avînd șanse de actualizare... Ce bine i-ar sta pe o scenă de azi! Participînd în juriu la Festivalul tînărului actor de la Costinești din acest an (vreau să spun că am văzut tot ce a putut fi prezentat pe scenele concursului), m-a izbit, în primul rînd, la această ultimă ediție, sărăcia repertoriului românesc. Iată de ce, lecturînd textele lui Iorgu Caragiali, m-am gîndit ce surpriză ar fi constituit ele la Festivalul tînărului actor...

VICTOR BIBICIOIU: Observația lui Paul Tutungiu este la obiect. Într-adevăr, orizontul de lectură al tinerilor actori — al celor mai mulți dintre cei care se prezintă la *Gala de la Costinești* — s-a dovedit a fi la o cotă... joasă. Aș adăuga că, pînă acum, nici *Gala națională a recitalurilor dramatice* de la Bacău nu a impresionat prin repertoriul propus de participanți. Cauzele sînt multiple și le rezervăm unei discuții viitoare. Este normal să ne întrebăm, însă, de ce secretariatele literare privesc cu indiferență această deloc mulțumitoare stare de lucruri, cînd este în joc, în fond, „cartea de vizită” a teatrelor reprezentate?!

În ceea ce privește piesele incluse în antologia supusă discuției, de remarcă *oralitatea dialogului*, calitate esențială, pentru că dă nota de maturitate a scriitorului de teatru, maturitate fundamentată, în mod nemijlocit, pe practica scenei. Nu numai la Iorgu Caragiali, ci și la ceilalți, la Millo, mai ales, se sesizează această îmbinare fericită între cuvinte și semnale teatrale conținute în text sau dezvoltate în spectacol.

Textele — fără excepție — sînt străbătute, cum se preciza mai înainte, de un puternic **spirit satiric**; ele vorbesc despre **actualitatea psiho-socială** a timpului în care au fost concepute. Și, totodată, iau atitudine și indică, în termeni exacti, **temperatura spiritului public**, care își punea pecetea, într-o epocă de tranziție de la starea de pauperitate a statutului de intelectual, de pînă pe la 1830, la epoca modernă, care își aduce toate achizițiile — ideatice, tematice, anecdotice, tipologice —, le etalează și le confruntă cu receptivitatea, cu sensibilitatea contemporanilor. În principal, oamenii tineri aveau contact cu Occidentul, cu precădere și — lăsîndu-i deoparte pe bonjuriști și pe cei care treceau „ca gîsca prin apă” —, curînd cultura Europei, la sursă — se poate aprecia că acele contacte s-au distins în ceea ce a avut mai bun cultura română; la Kogălniceanu, Alecsandri, Maiorescu, Eminescu, Hasdeu au prins rădăcini dintre cele mai fertile pentru temeliiile României moderne din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și de mai tîrziu.

În general, textele încorporează versuri din abundență, tentația nemărturisită de a inculca piesei un caracter „de practică”, stilul (împrumutat de la operă) de vodevil avînd capacitatea de a-l convinge pe spectator într-un grad (participativ) superior, implicîndu-l în actul receptării, de a-l „pedagogiza” puțin, de a-l face să memoreze, pentru a nu pleca întotdeauna cum a venit, cu o imagine ambiguă sau ștearsă. Prin acea orălitate amintită mai înainte, autorul încerca să demonstreze aserțiunea potrivit căreia, încă de la începuturile ei, **dramaturgia română a căutat să se „deliteraturizeze”, ca o reacție, indirectă, la abundența metaforică din poezie.**

Impresionează calitatea meșteșugului, a punerii în pagină a subiectelor, chiar și a celor împrumutate, cum se întîmplă cu **Doi dascăli pricepuți sau Asinus asinum fricat**, localizare (după E. Scribe) care marchează debutul lui Iancu (Ion) M. Bujoreanu (1853). Bucură, deopotrivă pe filolog și pe omul de teatru, modernitatea limbajului, subtil „amestec” între stilul oral — cultivînd împerecherile de cuvînte, desemnînd fără ocol gînduri și sentimente — și stilul literar de sorginte livrescă, în **Fiul pădurii sau moartea halducului Tunsu**, atribuit lui Costache Caragiali, **Chirița în provincie sau Hoții drept hoți, Revizorul fără leafă sau Frica de iad de Iorgu Caragiali, Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de la Vircișorova** de Matei Mîllo, prin excelență. Toponimia evocă, de cele mai multe ori, spații vitale cu semnificații nu oarecare: astfel, un boier are moșie la Pustieni și

proprietate la București, a întreprins o călătorie la Giurgiu și a urmat școala la Paris (sic!) ș.a.m.d. Onomastica fixează: o tipologie pestriță, „vizualizînd” caractere: apelative comune (Floarea, Iancu, Ilie, Chiriță, Anica, Lică), lingă savuroase scoarniri de nume și porecle (Năpîrstoc, Tîră-Papuc, Flutureasca, Spîrsoșni, Cucuță, Chîmp-zol-casă-n-are, Că-te-tai, Coțcarovici-cavaler, Pungașevski-baron, Hoanțanovici-contesa ș.a. Indicațiile autorilor — însoțind un titlu sau altul — oferă cheia pentru virtuala interpretare: „Comedie într-un act, amestecată cu cîntec”, „Melodramă originală”, „Şansonetă comică”, „Farsă originală”, „Comedie într-un act și jumătate, compusă de însuși actorii acestei comedii”, „O prostie mare în trei acte mici, cu cîntece răgușite și coruri zbierate” d.e. Punerea în temă — prefațînd textul — are rolul de a stabili un viu contact cu cititorul (și spectatorul), încălzindu-i imaginația, pentru o rapidă intimizare cu spațiul și timpul: „Scena se petrece în România, la moșia lui Năpîrstoc”, „București, iarna, în ziua plecării, în anul cînd au fost trei ierni și o vară”, „Teatru reprezintă piața unui sat”, „Patrioți, mulțime, de n-ai să te-norci, oameni de rînd...”

Lucrare scoasă de sub teacuri în urma unui laborios proces de editare, îmbinare de știință și artă, de competență și... apetență pentru fapta durabilă, volumul „**Teatrul românesc înedit din secolul al XIX-lea**” este, în fine, o carte necesară. Comentariile autorilor antologiei — ale fostului nostru dascăl Paul Cornea, în special, — și ale domniilor-voastre, constituiți într-un festiv tribunal al posterității critice, sînt argumente care ne întăresc convingerea.

ION ZAMFIRESCU: Vreau să subliniez o idee a tovarășei Ileana Berlogea: cea cu privire la actorii noștri comici. Într-adevăr, teatrul românesc a excelat — și, socotesc, excelează mai departe — prin actori comici. Îmi amintesc de mulți: Iancu Brezeanu, N. Soreanu, Ion Manu, V. Maximilian, G. Timică, Ion Iancovescu, Birlic etc., etc. Socotesc că faptul nu este întîmplător. Sînt în joc mai mulți factori, unii dintre aceștia, de însemnată națională. Fac o legătură organică între actoria noastră comică și existența spiritului satiric, despre care am vorbit mai înainte. Spiritul nostru satiric a fost o bună și inteligentă armă în diferite procese ale dezvoltării noastre moderne. Actorii noștri au înțeles acest lucru. Într-o istorie a civilizației române moderne, neapărat așa include și o seamă de actori. Și precizez: nu numai actori din generația lui Mîllo, ci și din generații mai recente, ajungînd pînă la cele de față.



VICU MÎNDRA Plecînd de la ceea ce s-a spus aici, aş vrea să formulez un punct de vedere cu privire la raportul dintre textele vechi de teatru şi spectacolul de astăzi. Nu putem în nici un caz să descurajăm inovaţia regizorală, extrem de necesară în stabilirea unei comunicări artistice între piesele de început şi publicul din zilele noastre. Pe de altă parte, nu putem admite utilizarea pieselor vechi drept simple pretexte pentru spectacole mai mult sau mai puţin ingenioase, cu excepţia acelor care se prezintă ca atare. Să luăm un exemplu. Ceea ce s-a făcut la Teatrul „Bulandra” cu *Occisio Gregorii...* nu mi se pare, cultural vorbind, corect. Aproximativ o treime din text a fost prezentată drept piesă integrală. Struotura paradoxă a textului original, farmecul vervei sale libere au fost înlocuite cu aparenţa (falsă) a unei drame istorice. Deci, pentru a se realiza punerea în scenă a unui aşa-zis text de dramă istorică, ceea ce *Occisio...* n-a fost niciodată, s-a abandonat valoarea literară autentică a acestui text, relevabil prin satina barocă.

În ceea ce mă priveşte, am fost întotdeauna de partea regizorilor novatori, de partea regizorilor care au încercat şi au găsit soluţii remarcabile de retălmăcire scenică la Caragiale, la Alecsandri şi la alţi autori, dar mi se pare absolut necesar ca această revizuire să nu piardă pe drum valorile textului vechi, disponibilităţile lui autentice de a provoca viziuni teatrale noi.

Revenind la obiectul discuţiei noastre, volumul de *Teatru românesc inedit*, putem observa o deosebire de stil între comediografia munteană şi cea moldovenească. Piesele lui Iorgu Caragiale tipărite în volumul de *Texte inedite* aduc o mărturie suplimentară în sprijinul demonstraţiei care distinge, în evoluţia comediei satirice româneşti din primele şase decenii ale secolului al XIX-lea, două şcoli: şcoala moldovenească, dominată de Alecsandri, o şcoală predominant idilică — în care accentul este pus pe farmecul vodevilistic — şi o şcoală comediografică bucureşteană, mai apropiată de realism decît de clasicism, printripologia sa precitadină. Piesele comice şi monologurile lui Iorgu Caragiale (în de linia Facca, Bălcescu, Costache Caragiale, investigînd mahalaua bucureşteană, populată de negustori, de meseriaşi, de funcţionari publici, şi cultivînd o portretistică mult diferenţiată de cea din comediiile moldoveneşti.

PAUL TUTUNGIU Deci, vreţi să spuneţi că este mult mai sensibilă comedia

valahă la mutaţiile şi prefăcerile sociale care au avut loc în secolul trecut, decît cea moldovenească, mai degrabă cantonată în patriarhal.

VICU MÎNDRA: Cert este că Bucureştii se aflau mai aproape de structura avansată a oraşului modern, decît Iaşi. Să nu uităm că incipenţele romanului nostru citadin apar tot în capitala Munteniei. Faptul că antologia de care ne ocupăm ne procură argumente pentru dezbateră istorico-literară de fond este, oricum, un punct cîştigat. Dar ar fi o greşeală să restringem valoarea culegerii la piesele lui Iorgu Caragiale (nu toate de un rîl interes). Ediţia în discuţie introduce în circuitul larg un text remarcabil din jurul lui 1840—1850. Mă refer la actul fragmentar intitulat de editori *Guraleiul* şi atribuit lui Alecu Donici, de către eminentul cercetător ieşean N. A. Rusu. Atrage, de asemenea, atenţia basmul dramatizat *Papură-Vodă*, mai curînd o „fiabă” decît o „feerie”, miraculosul fiind covîrşit de luciditatea moralistă. Punctul de plecare ar putea fi un libret de operă italiană, dar ambianţa românească a citorva tablouri atestă un condei inspirat.

Pamfletul dramatic atribuit lui Ion Heliade Rădulescu, dramatizarea unei nuvele despre haiducul Tunsu, *Prăpastiile Bucureştilor* şi alte două compoziţii ale lui Matei Millo, care reiau, în noi ipostaze, personaje ale lui Alecsandri, merită, fiecare în parte, un atent comentariu critic. Unele texte din culegere se relevă ca momente de adevărată creaţie originală, altele adaugă pagini interesante la istoria unor personaje comice (Chiriţa, Paraponisitul) sau aduc noi piese la dosarul „cîntecului comic”, specie care a jucat un rol considerabil în dezvoltarea caracterologiei noastre dramatice. Ar fi de dorit ca succesul binemeritat al acestei antologii să deschidă drum şi altor volume de texte teatrale inedite, pentru că numeroase manuscrise de teatru îşi aşteaptă rîndul.

ILEANA BERLOGEA Piesele cuprinse în acest volum oferă serioase argumente pentru susţinerea a două probleme: 1) succesul comediei, datorat legăturii cu realitatea imediată; 2) interdependenţa dintre comedie şi arta interpretativă.

Comedia nu are succes decît atunci cînd se referă la evenimente şi probleme ce preocupă direct publicul spectator. Se poate vorbi şi despre succesul comediei lirice sau al comediei poetice, care nu are asemenea relaţii imediate, dar aceasta este o altă temă. Comedia satirică, comedia prozaică, realistă, îi interesează

pe spectatori și a acestia sint atrași de comedie, trebuie s-o recunoaștem, vrem-nu vrem, mai ales pentru faptul că cei prezenți în sala de spectacol văd evenimentele cunoscute de ei, descoperă o poziție care este și a lor. De aici motivele sociale și civice, extraestetice, care-i aduc pe oameni la reprezentarea unei comedii, la fel ca și în jocurile carnavalesci, unde auzeau comentarii pe marginea faptelor trăite, știute, văzute.

Spectatorii veacului trecut au iubit teatrul și au învățat să-l iubească tocmai pentru că actorii le vorbeau despre ei înșiși, despre ceea ce îi preocupa, satirizau defectele morale sau civice pe care le voiau și ei condamnate. Se amuzau, în fond, pe seama apropielii binecunoscut, uneori pe seama lor înșiși, dar nu-și dădeau seama de aceasta sau îi huleau pe actori atunci când se recunoșteau pe scenă.

Comedii nu se scriu în sine, ci pentru a fi jucate, și într-o strinsă interdependență cu mijloacele de expresie actoricești, influențate și adaptate la acestea. În fond, creația lui Vasile Alecsandri este strins legată de arta lui Matei Millo. Coana Chirița, acest personaj excepțional, s-a născut poate inițial independent de arta lui Matei Millo, dar în continuare a existat, s-a desăvârșit datorită modului în care a fost realizat de acest uriaș actor. Vasile Alecsandri a reluat personajul, l-a completat, i-a dat noi trăsături, influențat de arta lui Matei Millo, de succesul datorat interpretării.

Din nenorocire, acest lucru s-a pierdut, astăzi, la noi. Dramaturgii nu mai scriu și nu mai creează personaje pentru minunații actori de comedie pe care-i avem, și acest lucru se simte. În lume se scriu multe scenarii de film pentru anumiți actori, pentru vedete. Faptul că scenariștii noștri nu se gîndesc la personalitatea și la datele artistice ale unor interpreți este o lipsă a filmului românesc.

Un alt merit al acestui volum îl găsim în înmulțirea pieselor românești în care ni se vorbește despre viața actorilor, aceasta nefiind o simplă temă, ci una cu semnificații adînci, actorul și destinul său devenind, într-un fel, un simbol al creatorului.

Aș dori să mai vorbesc despre încă un aspect, despre un argument pe care mi-l dă volumul în legătură cu dreptul creatorului scenic de a interpreta textele într-o

altă modalitate decît aceea propusă de scriitor. Acest lucru este valabil mai ales atunci cînd avem de-a face cu piese scrise într-o altă epocă. Modul în care actorii-autori din veacul trecut au prelucrat teme sau subiecte găsite în dramaturgia străină corespunde pe deplin, în epoca noastră, unei viziuni regizorale. Astăzi, regizorul este acela oare preia un text și-l descifrează conform opticii sale, care este și optica epocii noastre. Sint de acord că un specialist în domeniul literaturii, bun cunosător al acestor texte, ar fi dorit o viziune mai apropiată de text, dar pentru marele public acest lucru nu spune aproape nimic. Să nu uităm că, de pildă, datorită unui spectacol ca *Occisio Gregorii...* și *Barbul Văcărescul*, primele noastre texte dramatice au fost cunoscute de mii și mii de spectatori, că s-a întîmplat un fenomen extraordinar, acela de a nu se găsi bilete la o montare cu piese considerate de mulți neinteresante, vechi, prăfuite.

O comedie, mai ales o comedie, trăind prin actualitatea ei, trebuie interpretată tocmai prin această dimensiune, actualitatea fiind potențată prin punerea în lumină a subtextului și nu prin respectul formal al literci. Pledez pentru ajungerea pe scenă a pieselor cuprinse în acest volum, dar să nu ignorăm, în același timp, dreptul regizorilor și al actorilor de a le materializa așa cum consideră. Nu ne interesează satira făcută de Iorgu Caragiali contemporanilor săi decît în măsura în care el a putut surprinde moravuri ce mai există și azi. Pledez nu pentru reconstituirea muzeistică a atmosferei din veacul trecut, ci pentru forța de demascare, în spectacol, a acelor slăbiciuni care nu au dispărut încă.

PAUL TUTUNGIU : Problema receptării textului dramatic peste generații este desigur complicată. Cred că profesorul Vicu Mîndra a vrut să sublinieze faptul că generațiile de azi au dreptul să cunoască un text așa cum a fost conceput el, înainte de a ajunge, prin intermediul unui spectacol, în starea lui revizuită critic de directorul de scenă.

Consider că ați adus contribuții importante, care pun într-o lumină adecvată volumul *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, apărut sub îngrijirea profesorului Paul Cornea și a colaboratorilor săi. Vă mulțumesc.