



Directoratele mele

Cu cât am scris mai multe amintiri despre alții, cu atât mai greu îmi vine să vorbesc despre mine însumi.

Dar fiindcă revista „Teatrul” mi-a cerut un articol, a specificat subiectul și mi-a dat chiar titlul acestui articol, *Directoratele mele*, mă execut.

Despre aceste directorate aș putea scrie cărți întregi, cu titluri ale sutelor de piese pe care le-am reprezentat, cu marii și micii actori, cu regizorii, scenograful, tehnicienii cu care am colaborat, cu diferitele valuri de public care s-au perindat de-a lungul generațiilor, cu criticii dramatici ai epocii, cu tot ce privește dezvoltarea, din ce în ce mai bogată, a mișcării noastre artistice

DIRECTORAT PRECOCE

N-aș putea începe aceste pagini memorialistice fără să pomenesc de primele mele direcții, pe care le-am exercitat pe la vârsta de zece ani, avînd ca parteneri pe colegii de școală și ca scenă pivnița casei părintești din strada Silvestru, apoi grădinile acelei mahalale bucureștene. Îmi spunea, mai tîrziu, bătrînul și marele actor Iancu Petrescu, cel care în tinerețe fusese haiduc, îmi spunea că începuturile lui teatrale tot în mahalaua Silvestru se desfășuraseră, cu mulți ani mai înainte mea.

Cu trupele mele improvizate eu jucam piese proprii, printre care una se chema *Costică și Polux*, un fel de parafrazare a lui Hamlet, dramă pe care n-o văzusem încă și pe care o știam din auzite. (Probabil, tot din auzite cunoștea capodopera lui Shakespeare și un regizor „modern”, care, în ajunul premierei pe care o montase la București mai acum cîțiva ani, declara într-un interviu că *Hamlet* este lupta poporului împotriva regelui Claudius, pe care vrea să-l detroneze.)

În *Hamlet*-ul meu nu ajunsesem încă la imaginara revoluție populară a sus-pomenitului regizor. Costică, eroul piesei, vrea să-și răzbune tatăl, asasinat de propriul lui frate, Polux, care i-a luat și tronul și nevasta.

Castelul de la Elsinor era înfățișat de două fotolii, coborite din salon în lipsa părinților mei și acoperite cu două broboade ale mamei. Fotoliile erau din lemn negru, răsucit și învelit cu pluș roșu. Aceste scaune-castel există și azi și pot fi reproduse într-o istorie a decorului dramelor elisabetane, prezentate într-o suburbie a Bucureștilor. Numitul castel era înconjurat de un parc alcătuit din ramuri de pomișori tăiați din

grădină, ramuri care însepeau să se usuce și răspindeau un nostalgic parfum de foi ofilite, amestecat cu mirosul răcoros al mucegaului umed, perlat de zidurile subterane.

Micii spectatori ședeau pe treptele de cărămidă ale scării de la intrarea pivniței. Costul biletului era un nasture, o peniță sau o bilă.

Sînt șaptezeci de ani de cînd mireasma de frunze ofilite îmi stăruie în nări cu amintirea primelor mele spectacole, tot așa precum mirosul cleiului de decor îmi amintește de prima mea incursiune în culisele scumpului nostru *Teatru Național* de odinioară.

Simțind nevoia să-mi lărgesc centrul de activitate scenică, am luat la rînd grădinile mahalalei Nevestru, unde, inspirat de atmosfera lor haiducească, jucam în *Iancu Jianu*, pe circ-serdarul Stoica, a cărui moarte o interpretam, cu mare succes, în stil verist.

În agonia șefului de poterași improvisasem o serie de salturi și de zvîrcoliri impresionante, atît de impresionante încît trebuia să le bisez. Conform tradiției marilor „capocomico“, un Novelli sau Zacconi, în calitatea și cu autoritatea mea de autor, director, regizor și interpret al unui rol important, încheiam drama căpitanului de haiduci cu moartea circ-serdarului, bucata mea de rezistență.

* * *

Al doilea directorat al meu a fost, peste vreo zece-doisprezece ani, la Teatrul Comedia, unde funcționează astăzi prima noastră scenă și care fusese inaugurat chiar în anul acela, 1912.

Aveam printre actori pe Ion Manolescu, Achil Popescu, V. Valentineanu, Ion Armășescu, un cabotin straniu, foarte înzestrat, tipul actorului de provincie, care ar merita un întreg capitol într-o carte de teatru; cu el în rolul titular, am jucat tragicomedia *Akim*, înscălînd-o Anton Cehov, nume prea puțin cunoscut pe-atunci la noi.

Unii critici, care decretaseră că nu sînt bun să scriu decît feerii pentru copii, cu zîne și vrăjitoare, critici care nu mă socoteau capabil să compun o piesă realistă, ridicară în slavă *Akim*-ul lui Cehov... Într-un articol publicat mai tîrziu în revista „Flacăra“ am dezvăluit procedeul, răzbunîndu-mă astfel pe severii mei judecători. În vremea aceea, luam toate în serios, credeam că publicul nu vorbește decît de opurile noastre teatrale și de polemicile dintre autori și cronicari.

Cu același actor, Armășescu, am jucat, la Comedia, o piesă de Pușkin, în care el realiza un rol de mare clasă.

Temerar, prezumțios, voiam să reformez scena românească la repezeală, reprezentînd opere grave, perfect învățate, fără suflour. Dar m-am poticnit de la primul spectacol. Lipsiți de concursul „omului din cușcă“, actorii s-au încurcat, și tot pe mine s-au revoltat (cu drept cuvînt). Se juca *Cobzarul*, un act de Elena Văcărescu, tradus în versuri de poetul D. Nanu. După cîteva zile am scos întîia oară la rampă pe Mihail Sorbul cu un act: *Poveste banală*. Dar toate mergeau schiopătînd. Fără un colectiv satisfăcător, fără subvenții, trupa mea era amenințată cu falimentul. Am renunțat la repertoriul olimpiian și am dat drumul la vodeviluri cu cîntece, ba și la o revistă (*Nu te superi*), care mi-au mai înviorat puțin bugetul.

În această revistă apărea, întîia oară pe scenă, admirabilul artist care a devenit V. Valentineanu și care ar fi trebuit sărbătorit pentru cei 80 de ani ce i-a împlinit de curînd.

El interpreta pe Ovidiu — adică statuia, de la Constanța, a poetului — și spunea cu mult lirism versurile în care bardul latin dorea să plece de la malul mării, unde era statuificat, spre Roma tinereții sale.

Afară de *Akim*, pe această scenă a Teatrului Național de azi, mi-au fost jucate, mai tîrziu, de către compania Bulandra-Storin-Maximilian, piesele *Prometeu*, o reluare a *Cocoșului negru*, *Don Juan*, *Omul care a văzut moartea* și, mai tîrziu, în anii puterii populare, de către ansamblul primei noastre scene, *Haiducii*, *Doctor Faust vrăjitor* și *Parada*, precum și, în reluare, primul meu poem dramatic, *Înșir-te mărgărite*.

LA CONDUCEREA TEATRULUI NAȚIONAL

În 1920 am fost numit director general al teatrelor și directorul Teatrului Național din București.

A fost al treilea directorat al meu și cel mai fecund. Mai tîrziu, am mai ocupat acest post de două ori, dar am stat prea puțin vreme și n-am putut să realizez mare lucru. Dar în 1920 și 1921... Dați-mi voie să amintesc de aceste două stagii. Fiindcă atunci am adus o sumedenie de reforme în lumea teatrală. N-am loc în această revistă și n-am la îndemină nici materialul necesar, ziarele și programele de atunci, ca să pot recapitula, să-mi pot măcar reaminti activitatea mea din acei ani. N-am la îndemină

nici măcar cartea regretatului și mult talentatului confrate, pictor și sculptor Ion Anestin, nepotul marelui actor de la Craiova, o trecere în revistă a trecutului primei noastre scene. În volumul lui Anestin sînt cuprinse parte din înfăptuirile mele, imediat după primul război mondial.

Realizări de ordin artistic, administrativ și tehnic. Despre care să vorbesc întii? Bineînțeles, despre repertoriu — cea dintîi preocupare a unui director. Am căutat, în primul rînd, să surprim piesele străine, „bulevardiere“, și să joc din literatura universală opere de valoare dramatică, dar și literară: *Rața sălbatică* și *Nora* de Ibsen, *Noaptea regilor*, *Macbeth*, *Hamlet* și *Regele Lear* de Shakespeare, *Falimentul* de scriitorul norvegian Björnsterne Björnson, *Avarul* și *Tartuffe* de Molière, *Uălul fericirii* de Georges Clemenceau, *Domnișoara Julia* de August Strindberg, *Electra* de Hugo von Hoffmannstahl, *Oedip-rege* de Sofocle, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Puterea întunericului* de Tolstoi.

Dar „partea leului“ am făcut-o dramaturgiei originale, punînd în scenă scriitori care, cei mai mulți, nu văzuseră încă lumina rampei. Hortensia Papadat-Bengescu (*Bătrînul*), I. G. Aslan (*Odinioară*), Ion Minulescu (*Pleacă berzele* și *Lulu Popescu*), Igena Floru (*Fără rezăam*), Al. Sabaru (*Cain*), A. Dominic (*Sonata umbrelor*), Valjean (*Nodul gordian*), Camil Petrescu (*Suflete tari*), M. Pașcanu (*Moartea Cleopatrei*), N. Iorga (*Tudor Vladimirescu*, *Moartea lui Dante* și *Molière se răzbuună*), M. Săulescu (*Săptămîna luminată*), Condora (*Noi, oamenii*), Mircea Dem. Rădulescu (*Serenada din trecut*).

Am reluat piese consacrate din marele repertoriu național: *Vișor* lui Barbu Defavranca, *Ulaicu-Uodă* de Al. Davila, *Domnul Notar* de Octavian Goga.

Profitînd de prezența în țară a pictorului rus George Podjedaef, i-am comandat decoruri pentru *Electra* lui Hugo von Hoffmannstahl, *Macbeth*, *Cyrano de Bergerac* și *Înșir-te mărgărite*. Era director tehnic talentat și devotatul Teatrului Național, Traian Cornescu, venit în această funcție după arhitectul Victor Ștefănescu, fiul muzicantului George Ștefanescu.

Cînd Podjedaef mi-a adus primele schițe de decoruri și costume, am fost surprins de bogăția, de exuberanța culorilor.

I-am spus :

— Nu e *Macbeth*; e un balet rus. Dar fie, execută-le, fiindcă sînt foarte frumoase!

După George Podjedaef am angajat pentru o serie de reprezentații din repertoriul nordic pe marele regizor expresionist Karl Heinz Martin de la Berlin. Dar plecînd de la direcția Teatrului Național, succesorul meu, tradiționalist exagerat, a reziliat contractul cu Karl Heinz Martin, care a fost angajat de Compania Bulandra, pe scena căreia a pus spectacolul *Nju* de Osip Dimov. În această piesă a debutat tînărul actor George Calboreanu. S-a mai jucat *Bestia* lui Strindberg cu Agepsina Macri în rolul principal feminin și *Pelicanul*, în care nu mai țin minte numele interpreților.

Aceste reprezentații au avut loc la Teatrul Comedia, unde a activat destui ani valoroasa companie a lui Tony Bulandra, G. Storin, Ion Manolescu, V. Maximilian și Lucia Sturdza Bulandra.

În toate directoratele mele, am fost preocupat de situația materială a personalului artistic și tehnic. Am căutat să măresc cît am putut veniturile actorilor. Pe C. I. Nottara și Paul Gusty i-am găsit înglodați în datorii. Le-am plătit datoriile. Cum teatrul mergea bine, aveam la îndemîna fonduri ca să ajut pe actorii tineri. Ba am avut și norocul de-a mai îndulci bătrînețile amărîte ale unor scriitori ca Alexandru Macedonsky și Ion Slavici. (De acest lucru mă simt onorat și mîndru, mîndru ca de-o faptă glorioasă, și recunoscător mie însumi, recunoscător pentru un dar făcut mai mult decît pentru unul primit.) Țin minte și sînt fericit că am trimis cinci mii de lei și văduvei la strîmtoare a bardului de la Mircești, Paulina Alecsandri.

Un lucru pentru care actorii ar trebui să-mi fie recunoscători și azi, e succesul pe care l-am avut obținînd de la direcția căilor ferate vagoane speciale pentru turneele lor — și nu numai ale acelora de la Teatrul Național. De atunci, oamenii nu mai pleacă în vagoane de clasa a treia, ajungînd dintr-o localitate în alta în toiu noapții, găsind sau negăsind camere la hotel, plecînd pe ploaie și zăpadă în alt oraș, în trenuri aglomerate. Acum călătoresc în vagoane cu paturi, încălzite, dormind pînă ajung la destinație, joacă odihniți, fără panica plecărilor și sosirilor la ore neverosimile.

Am desființat apoi balurile în incinta teatrului, baluri care ajunseseră săptămînale și degradau primul templu al culturii noastre. Numai că, pentru această inițiativă și pentru aducerea ei la îndeplinire am dus luptă grea, cu foruri foarte înalte.

De la început am fost salutat prin articole elogioase de către N. Iorga și Tudor Argezi, fără să mai pomenesc de alte nume mai puțin prestigioase.

Mi-a fost greu să obișnuiesc publicul să nu mai intre în sală după începerea spectacolului. Astăzi, măsura luată acum patruzeci și opt de ani se aplică la toate concertele și reprezentațiile teatrale și pare un lucru foarte firesc. Întrebați-mă însă pe mine câtă diplomație și încăpăținare mi-au trebuit ca să birui încăpăținarea celor ce binevoiau să întărie și să deranjeze câteva bănci de spectatori, ca să-și ocupe locul.

Decorul se punea pe scenă în seara premierei. Reprezentația se prelungea pînă spre ora trei dimineața. Ca să remediez acest nărav, pe care astăzi nu l-ar mai crede posibil nimeni, am început prin a confecționa decorurile, mobilele și recuzitele înainte ca repetițiile cu actorii să înceapă în foaiere. În felul acesta, interpretii aveau avantajul să se miște liberi pe scenă, să se familiarizeze cu peisajul și costumele în care evoluau, mașiniștii să schimbe cu mai multă siguranță zidurile de scîndură și de pînză vopsită.

Spectacolele nu treceau de miezul nopții.

Am înființat și repetițiile generale cu public. Am reușit, în felul acesta, să scap pe actori de nesiguranța, de emoția care le usca gîtlejul, de palpițiile care îi împiedicau să-și dea, în seara premierei, întreaga măsură a temperamentului lor.

Am redeschis foaierele de sus, care stătea de multă vreme încuiat și pe a cărui terasă de multe decenii nu mai intrase nimeni.

Foaierele de jos al publicului era plin de reclame pentru șampanie, muștar și cremă de ghetă. Am înlocuit aceste cartoane și oglinzi de anunțuri cu portretele celor mai de seamă actori ai noștri, în rolurile lor de căpetenie, pictate de primii noștri pictori ai epocii. Pe pedestale înalte am așezat busturile marilor dramaturgi universali și români. Din aceste portrete în ulei sau în bronz au mai rămas unele, scăpate de incendiul aruncat din cer de bombele naziste, la 24 august 1944, și mai pot fi văzute la muzeul sau în foaierele celor două săli în care joacă trupa Teatrului Național.

Sculpturile au avut mai mult noroc. Bronzul e mai dur decît pînza. N-au ars.

Răspîndite pe la diferite instituții, operele lui D. Paciurea, Oskar Späthe, Fritz Stork, Corneliu Medrea, Bombă. Oskar Han, restituindu-ne pe Eschil, Sofocle, Euripide, Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo, Ibsen, Tolstoi, Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, Barbu Delavrancea, executate într-o singură iarnă, au suscitad ani întregi admirația spectatorului în foaierele de jos al Teatrului Național, apoi al sălii de la Sfîntul Sava, mărturisind talentul artiștilor noștri plastici, care nu mai interpretaseră pînă atunci chipurile marilor scriitori ai țării, ai omenirii.

Acest capitol — costumele, sculpturile, portretele — n-a fost ușor de scris. Într-o zi poate că voi povesti necazurile pe care le-am avut, opozițiile pe care le-am încercat la înfăptuirea lor.

În locul cortinei cu îngerași și zeița Fortuna sunînd din trîmbiță, a lui Romeo Girolamo, am proiectat zugrăvirea unor scene din folclorul românesc, lucrări de proporții gigantice, din care am realizat două: una a lui Camil Ressu și alta a lui Traian Cornescu.

Supraviețuitorii acelor epoci își mai aduc aminte de scandalul iscat în jurul cortinei lui Camil Ressu, pe care cîțiva takiști zeloși, care tînjeau de dorul zeiței Fortuna, a bravului Romeo Girolamo, n-o admiteau în rупtul capului.

Pentru ulciuri și bronzuri, pedicile au pornit de la actorii înșiși; ai căror reprezentanți mai colțoși au venit în cabinetul directorial să protesteze împotriva acestor cheltuieli ce le micșorau veniturile de societari.

— Domnilor, le-am răspuns, aceste tablouri tot pentru dumneavoastră le fac, să fiți imortalizați pe pînza de cei mai mari pictori ai noștri; nu le fac pentru unchii și mătușile mele! Cît despre beneficiile dumneavoastră de societari, n-aveți nici o grijă! Am dispus ca matineurile de duminică și de sărbători să nu mai fie cu jumătate de preț, ca pîn-acum, ci cu prețuri de seară. Vom juca și simbăta în matineu, cu bilete ieftine, așa că veniturile teatrului nu vor fi micșorate!

Aceiași (doi) reprezentanți ai actorilor veniseră cîteva zile după instalarea mea la direcție, cu aere conspirative, ca să obțină, personal, un plus de o mie de lei lunar drept gratificație.

— Domnule director general, noi doi ținem teatrul în mînă. Dacă vrem noi, e liniște; dacă nu vrem, se întimplă neînțelegeri, tulburări, greve.

Eu le-am răspuns calm:

— Uite ce e, maștrilor, eu nu vin ca Ion Ghica de la președinția Consiliului de Miniștri, nici de la universitate, ca Pompiliu Eliade. Eu vin de la cafenea, ca și dumneavoastră, și vă știu pe toți ce aveți în burtă. Cu mine nu merge așa!

Și am început să urlu tot felul de invective juvenile, cu o voce de stentor, care a rămas și astăzi colosală! Cei doi maștri au ieșit cu coada înire picioare.

Pentru lămurirea cititorilor, ca să nu se iște vreo bănuială nedreaptă, voi spune că nu e nici un moment vorba de C. I. Nottara sau Aristide Demetriade, care erau doi oameni foarte delicați, foarte fini și cu care m-am înțeles totdeauna foarte bine.

Nottara era un om blînd, politicos. Singurele vorbe grele pe care le-am auzit din gura lui — și foarte rar — erau în paroxismul supărării :

— Hei, blestemăția dracului !

A avut totuși, pe vremuri, un conflict cu Al. Davila, în prima direcție a acestui excelent om de teatru, conflict de pe urma căruia a ieșit din teatru, deși toată lumea era de partea lui. Au fost și interpelări în parlament. Dar Davila era susținut de oameni foarte sus-puși și nu s-a clintit pînă nu s-a schimbat guvernul și a venit ministru la Instrucție și culte Spiru Haret, care a avertizat pe regele Carol că-și dă demisia dacă nu-i iscălește decretul de numire a lui Pompiliu Eliade. Vodă s-a supus. Actul lui Spiru Haret a avut două binefaceri : a adus în fruntea primei noastre scene pe marile director care a fost Pompiliu Eliade și a prilejuit lui Al. Davila să alcătuiască a doua trupă importantă a Bucureștilor. Decanul scenei românești a revenit în teatru sub direcția lui Pompiliu Eliade și a realizat cele mai frumoase creații din glorioasa lui carieră : Regele Lear, Ștefan cel Mare (*Apus de soare*) și Luca Arbore (*Vișorul*).

Davila plecase de la direcție, venise Pompiliu Eliade, apoi Iancu Bacalbașa, apoi din nou, în 1912, Davila.

Scrisesem *Cocoșul negru*, al cărui personaj principal îl destinasesem lui Nottara. Davila nu părea încîntat. Ostilitatea împotriva maestrului continua. Încerca să mă convingă că Aristide Demetriade sau Constantin Radovici ar fi mai potriviți. Eu nu i-am spus nimic meșterului Nottara în legătură cu aceste discuții.

Într-o seară l-am întîlnit pe culoarul lojilor.

Era încovoiat, abătut.

— Eu am să plec din teatrul ăsta ! — îmi spuse el cu amărăciune. Ochii îi erau înlăcrimați.

— De ce, maestre ?

— Nu vrea directorul să-mi dea rolul Dracului.

— Lasă, coane Costache, n-avea nici o grijă. Fără dumneata nu-l joc.

M-am ținut de vorbă.

Davila nu putea să încalce dreptul autorului de a-și alege interpretii. Și apoi, nu-i mai ardea de noi conflicte în teatru.

Îmbătrînise cu șase ani, trecuse prin experiența propriei sale trupe, la Modern, se mai uzase și el, protectori puternici nu mai avea.

După neînțelegerile iscate în prima direcție cu Nottara, Petre Liciu, Petrache Sturdza și Lucia Sturdza, care plecase și ea cu răzvrătiții de la Teatrul Național din 1906, conu Alecu mai avusese și scandalul cu *M-me Flint*, în 1907, cînd doamnele din elită, vrînd să joace această piesă în limba franceză la Teatrul Național, au provocat protestul lui Nicolae Iorga și ieșirea studenților de pe băncile universității în stradă,

Victor Eftimiu, în anul 1915, împreună cu Aristizza Romanescu și V. G. Morțun, la Mircești, cu prilejul a 25 de ani de la moartea lui Vasile Alecsandri



ca să se adune în fața teatralui și să împiedice reprezentăția într-o limbă străină pe prima scenă oficială românească.

A fost o seară zbuciumată, cu vociferări, lovituri și baricade. Davila a bătut crunt pe unul dintre manifestații.

N-a mai insistat, la începutul lui 1913, să-mi schimbe interpretul principal și am avut impresia că spectacolul *Cocoșului negru* nu-l mai interesează. Nottara a fost un Diavol proteic, dar premiera mi s-a părut cenușie. Niciodată n-am mai avut atât de intens impresia unei căderi.

Cocoșul negru a făcut totuși serie lungă; a adus, totdeauna, la reluări, lume, mai ales un tineret entuziast. Interpretii s-au schimbat, șapte sau opt actori au mai încercat la Teatrul Național să joace rolul Dracului, dar n-am fost niciodată mulțumit de felul cum se desfășurau reprezentațiile acestei piese.

O singură dată m-am împăcat cu ea: în provincie, cu prilejul unui turneu. Trebuia să prindem trenul. Spectacolul urma să fie terminat devreme. În panica aceasta, actorii au debitat versurile cu viteză, decorurile se schimbau foarte repede. Textul s-a strâns, piesa a căpătat o sprinteneală, o emoție și o strălucire pe care nu i le cunoaștem. Am înțeles atunci că dramele acestea romantice, cu acte și personaje numeroase, trebuie să fie jucate într-un suflu dinamic, cu elan, cu încordare. Dacă interpretii fac pauze, își descompun rolul, îl complică, întârzie intrările și ieșirile, așteaptă sfârșitul replicii partenerului și fac o pauză pînă să-și atace propria replică, spectacolul se lungeste cu o jumătate de oră, ceea ce-l face plictisitor pînă la penibil.

Transmit această experiență personală tinerilor regizori, recomandîndu-le să economisească secunde, să evite golurile, să dea pieselor în versuri un tempo absolut indispensabil comediei moderne.

Actorii, mașiniștii, costumierii, peruchierii, toți cei ce colaborează la un spectacol să-și închipuie că vine trenul și că nu trebuie să-l scape!

DIRECTOR LA CLUJ

Intrînd foarte tînăr în viața teatrală — am fost jucat pe prima noastră scenă la 21 de ani, am fost director general la 31 de ani —, am avut norocul să am interpreți actori din marea generație și chiar să le fiu director: C. I. Nottara, Ion Petrescu, Vasile Leonescu, Ion Brezeanu, Aristide Demetriade, Vasile Toneanu, Petre Sturdza, N. Soreanu, Ion Livescu, Agatha Bîrsescu, Maria Ciucurescu, Constanța Demetriade, Ion Anestin și alții care au creat personaje celebre în piesele lui Vasile Alecsandri și ale lui I. L. Caragiale. Am fost prieten cu ei, cu acești oameni care au murit de mult — de care tineretul abia a auzit, dacă a auzit — și care trăiesc numai prin amintirea noastră și vor înceta să mai trăiască atunci cînd noi înșine, ultimii lor admiratori, nu vom mai fi decît simple amintiri.

O deosebită stimă am avut pentru Paul Gusty, decanul regizorilor noștri, care a stat decenii întregi la datorie și nu și-a pus niciodată numele pe afișul unei piese puse de el în scenă. Era un om foarte cult, care se ducea în fiecare an în străinătate și aducea de acolo ce era mai bun în repertoriu și în sistemul de a regiza o piesă.

Regizorul, mai mult decît actorul însuși, e un nedreptățit: rodul muncii lui se face și se desface în fiecare seară, nici măcar fotografiile nu pot reda peisajul, dinamismul unei înscenări.

Nu știm dacă la Berlin se mai păstrează montările lui Otto Brahm, precursorul lui Antoine, sau Max Reinhardt, așa cum se mențin la Moscova, respectate pînă la cel mai mic amănunt, montările marelui animator rus Stansilavski.

Calde, neuitate amintiri mă leagă de epoca directoratului meu la Teatrul Național și la Opera de Stat din Cluj (1927), cînd am fost, în același timp, și conducător al mișcării teatrale din Ardeal și Banat.

Avînd importante subvenții, am putut să repar somptuoasele edificii consacrate artei dramatice din capitala Transilvaniei și la Oradea. La Cluj, am înlocuit cu perdele sobre vechea cortină pictată cu jupuite figuri alegorice, pe gustul oamenilor de acum o sută de ani; în locul rampei de tînichea, am făcut una din lemn greu, lustruit, care mai funcționează și azi. Am cumpărat cinci rînduri de perdele ca să fie folosite ca decor; am zidit loji pe podeaua unde se aflau acele instrumente de tortură numite „locuri de stat în picioare”.

Ca să întăresc colectivele dramatice și lirice, am adus numeroși actori și cîntăreți de la București.

Cînd era seară de operă la Cluj, trupa de dramă, împărțită în echipe, juca în alte trei sau patru localități transilvănene.



La masa de lucru

Am numit pe Ionel Perlea, care n-avea angajament, diriginte al orchestrei. Am căutat să dau o îngrijire cât mai artistică operelor și comediilor reprezentate, dînd precădere repertoriului original; stagiunea dramatică am inaugurat-o cu drama istorică, nejucată pîn-atunci, *Grigore Ghica-Uodă* de Al. Depărățeanu, iar opera am deschis-o cu lucrările naționale *La șezătoare* de Tiberiu Brediceanu și *Crai nou*, nejucat încă, al lui Ciprian Porumbescu.

Urmînd lui Popovici-Bayreuth la direcția Operei, și lui Zaharia Birsan la teatru, am dat toată cinstirea cuvenită acestor mari înaintași, pe nedrept uitați.

Prea puțini cîntăreți și actori au mai rămas din cei de altădată. Acum străbat frumoasele străzi ale Clujului cu mare melancolie, nemaiîntîlnind în drum nici una din figurile de odinioară. Aceeași singurătate pe care o simt și la București, unde pe bulevarde, în restaurante, în sălile de spectacol și de concert, la cinematograful, rareori mi-e dat să zăresc o figură cunoscută...

DUPĂ RĂZBOI

Veni apoi războiul, a doua mare încercare mondială.

Veni și marea zi a eliberării noastre de sub cizma nazistă, măreața zi de 23 August 1944. Țara era crunt rănită de aventura nebunească în care ne aruncase clica lui Antonescu. Rănila trebuiau vindecate, toate urmau să fie luate de la capăt. Viața teatrală era printre cele mai lovite. Frumosul, scumpul, veneratul nostru lăcaș de artă și cultură, Teatrul Național din București, era la pămînt. Mizerabilii bombardaseră centrul fără apărare al Capitalei. Bombe incendiare, care dădeau foc unde cădeau. În acele grele împrejurări am fost numit director al primei noastre instituții de cultură, Teatrul Național, precum și director al Operei din București și director general al operelor și teatrelor din țară.

M-am pus pe treabă. Nu era ușoară. Localurile Comedia și Studio erau grav rănite. Trebuiau reparate. Și pe cînd începea vindecarea lor, am vrut să joc *Edipos* al lui Sofocle în ruinele auguste ale Teatrului Național. Nu s-a putut; arsesese și se prăbușise și podeaua scenei și a sălii.

Fiare încolăcite, moloz și cărămizi fumegau încă în subteranele edificiului distrus. Am jucat *Edipos* la Cinematograful „Aro” pentru strîngerea fondurilor necesare reconstruirii templului ucis: apăreau în acel *Edipos* Ion Manolescu, George Vraca, A. Pop-Marțian, Agepsina Macri, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Cleo Pan.

Publicul a primit cu mare simpatie acest spectacol, subscriind sume importante. Arhitecții, în frunte cu Emil Prager, inspectaseră fundațiile și zidurile venerabilei clădiri și le găsiseră apte a suporta un nou palat al Thaliei și al Melpomenei, a cărui

reeditare ar fi costat 120 de milioane lei. Aproape o jumătate din această sumă o realizasem cu spectacolul de la „Aro“. Urma să mai joc în sala acestui cinematograful *Eumenidele* lui Eschil, cu concursul corului și baletului de la Operă. Dar am fost scos de la direcție și au început în viteză lucrările de dărîmarea a puternicelor ziduri din fața hotelului „Continental“. „Misterioasă“ operație a costat două miliarde de lei, cînd reconstrucția n-ar fi cerut decît o sută douăzeci de milioane. Cît eram încă în funcțiune, concomitent cu căutarea de adăpost pentru trupa primei noastre scene, am pus o mîna la repararea teatrului Comedia și Studio din Piața Amzei, am trimis să joace la Sibiu colectivul împotmolit la Drăgășani al Teatrului Național din Iași.

În vremea aceasta căutam în București o sală sau mai multe pentru începerea stagiunii. Pentru un nou local, provizoriu, al primei noastre scene, am cercetat mai multe săli susceptibile de a fi amenajate pentru spectacole: sala liceului „Matei Basarab“ și cea de la „Sfîntul Sava“, fosta sală „Liedertafel“, și cea a Școlii Centrale de Fete.

Am început, repede, transformarea sălii de gimnastică a liceului „Sfîntul Sava“ și am prefăcut-o radical. Acolo s-a jucat vreme de cincisprezece ani, cu săli pline, și nu înțeleg nici azi de ce s-a renunțat la acest teatru din inima Capitalei, teatru cu cîteva sute de locuri (aproape 700), cu foaiere spațioase, împodobite cu picturi și cu busturile marilor dramaturgi autohtoni și universali, teatru care a înregistrat mari succese. Acel teatru n-a costat nici un ban statul. Ca director general al operelor, din fondul de 170 de milioane adunate pentru construirea unui local de teatru liric, am împrumutat 50 de milioane, ca să construiesc teatrul de la „Sfîntul Sava“.

Leul scădea vertiginos. În cîteva luni, nu mai puteai cumpăra cu el o nucă. Am luat dispoziția ca, din cele 120 de milioane rămase, să se cumpere la repezeală scînduri, vopsele, pînză, covoare, clei, pensule și alte obiecte de recuzită, care au folosit ani întregi.

Din milioanele care s-ar fi topit în cîteva luni, ne-am ales cu două noi teatre bucureștene: cel de la „Sfîntul Sava“ și cel de la liceul „Matei Basarab“, care a cunoscut de asemenea o epocă de înflorire, dar a fost părăsit și el, fiindcă probabil încurca socotelile contabilității și cerea un surplus de muncă funcționarilor administrativi.

PUBLICUL TEATRAL

Arta dramaturgilor e în funcție de publicul căruia i se adresează, de latitudinea, de altitudinea, climatul, evoluția culturală a țării respective, de temperamentul spectatorilor, calmul sau nervozitatea lor, gustul evoluat sau nu, entuziasmul sau blazarea lor. Fiecare ce compun colectivul unei săli — publicul obișnuit și repetat al cutărui oraș — dictează scriitorului de teatru cum să-și organizeze dramaturgia, ca să nu contravină mulțimilor poftite la un „festin“ al muzelor tragediei și comediei.

Popoarele mediteraneene, care ne-au dat pe clasicii greci, romani și francezi, scriu un teatru luminos, dinamic, de o arhitectură perfectă.

Nordicii merg în adînc, rareori practică replica scurtă, vioaie, în crescendo a acțiunii. Spectatorii lor sînt oameni liniștiți, capabili de o atenție infinită, interesați de o problemă sufletească sau cerebrală, fără urmă de nervozitate, fără grabă.

Marele scriitor ceh Capek îmi spunea, odată, la Praga :

— Dumneavoastră (voia să înțeleagă prin noi pe autorii latini) sînteți fericiți : puteți scrie piese de pasiune. Publicul nostru vrea probleme, idei — și genul acesta e arid, nu te duce la marele succes !

Germanii au anumite lucrări numite „piese de conversație“, în care nu se întîmplă nimic, în care actorii dialoghează în fața unui public atent, recules, care se duce la teatru ca la concert ; îi ajung cuvîntul și gîndul autorului, muzica frazelor și conținutul lor.

Spectatorul sudic n-ar putea rezista unor asemenea lucrări statice. Neliniștit din fire, așteptînd senzația puternică, surpriza acțiunii, un joc frenetic al actorilor, el începe să caște, să se răsucescă în scaun și să aștepte cu nerăbdare lăsarea cortinei.

Totuși, pe indiferent ce meridiane, dramaturgia include toate genurile. Și dacă autorul e înzestrat, fie că scrie tragedii, comedii, dramă sufletească, piesă de idei sau generoasă melodramă, romantică, eroică — el îl va interesa pe spectator, îl va captiva, dacă ține seamă că un singur gen e detestabil : genul plictisitor. Pe acesta, în primul rînd, trebuie să-l evite dramaturgul.

Cinematograful a avut o mare înrîurire asupra publicului spectator. I-a oferit schimbări vertiginose de decor, acțiune directă, dialog scurt, esențial, și l-a dezvățat,

astfel, de așteptarea calmă, de savurarea unui text poetic, abundent, de acte lungi într-un singur peisaj, de numeroasele antracte care îi agrementau seara. La cinematograf, antract nu mai există. Schimbările de decor nu țin nici a zecea parte dintr-o secundă, fiindcă se succedea vertiginos, cu zecile, cu sutele, adăugînd un interes variat, permanent, chiar dacă acțiunea lîncezește.

Care ar putea fi arta dramaturgului de azi? În vechime, în aer liber, într-un cadru de verdeață, sub un cer divin, poetul tragic — un Eschil, un Sofocle, un Euripide, un Menandru, un Plaut, un Seneca — scria trilogii care se reprezentau în întregime o zi întreagă, de la răsăritul soarelui pînă tirziu după-amiază. Un singur reflector: *Helios*, Soarele. Trei piese în cîte cinci acte fiecare, cu comentariul static al corului. Uneori, se mai juca la sfîrșit și o scurtă comedie, numită *Heac*, și în care autorul își parodia propria lui tragedie. Eschil adăugase suitei sale *Prometeu*, compusă din trei tragedii, un act satiric, numit *Prometeu incendiatorului*, în care titanul care a furat scînteia dumnezeiască din cer și a adus-o oamenilor dădea foc unde trebuia și unde nu trebuia, aprinzînd clăi de paie și casele oamenilor. Șaisprezece acte la o singură reprezentație! Ce autor și-ar mai îngădui astăzi să țină lumea la teatru atîta amar de vreme?

Vremea nouă a redus spectacolul de cinci, sau patru, sau trei ore, la o sută douăzeci de minute. Publicul vrea spectacole din ce în ce mai scurte. Timpul său e măsurat.

Iată dar, măsurată și arta dramaturgului. El e obligat să condenseze în maximum o sută sau o sută cincizeci de minute, fapte a căror desfășurare ținea înainte de două ori, dacă nu de cinci ori pe atîta.

Monoloagele, mai scurte sau mai lungi, au fost suprimate. Replica tinde să fie redusă la minimum, consistentă și scăpărătoare; expunerea piesei, adică primul act, să nu se mai întindă, prelungind prezentarea personajelor. El va să cuprindă în el însuși o parte din acțiunea piesei. Atenție la actul final! Fie o tragedie de Racine, fie o dramă a lui Bernstein, opera teatrală se mărginește să schițeze personajele, la prima ridicare de cortină, să dezvolte, la mijlocul piesei, o scenă puternică și să aranjeze, în bine sau în rău, sfîrșitul. Și Molière proceda tot așa. Deznodămîntul, fie în tragedie, dramă sau comedie, era prevăzut. Actul final venea să încheie piesa, fără contribuția unor noi evenimente. „Scena tare“ era apogeul, dar și încheierea opului teatral. Acum, autorul trebuie să întărească actul de încheiere cu noi lovituri, cu o acțiune nouă, cu noi surprize.

De la o vreme, se scriu piese în două părți, cu un singur antract. Aceste două părți nu se mai petrec într-un singur decor, ci sînt bogate în tablouri, fie că se lasă cortina, fie că nu se lasă. Un loc important îl joacă reflectoarele, care luminează un colț al scenei, lăsînd pe celelalte în umbră.

Procedeele filmului s-a insinuat și aici.

O fascie de lumină cade pe eroi, care își trăiesc crîmpeii de viață în fața ochilor. În cinci, în trei acte sau în două părți, drama care vrea să prindă, trebuie să intereseze mereu. Altminteri, spectatorul se uită în tavan și-și consultă ceasornicul.

Regizorii moderni, simplificînd decorul și mobilierul, au reușit să scurteze spectacolul, economisind timpul prin schimbarea în viteză a tablourilor, prin construirea decorului în panouri și perdele. N-au inventat nimic, desigur. Ba, uneori, au rămas și în urmă.

În prologul idilei tragice *Romeo și Julieta*, Shakespeare se adresează publicului, avertizîndu-l că, timp de două ore, va desfășura în fața lui drama tinerilor amantîi tragici din Verona. Două ore cerea Shakespeare publicului său. Noi am avut pe vremuri o versiune scenică a lui *Romeo și Julieta*, care ne-a fixat în fotolii un răstimp de cinci ore.

Cer încă o dată iertare cititorilor că am vorbit atîta despre mine, dar ar fi păcat, ar fi o nedreptate, să nu se știe aceste lucruri, pe care ziaristii de pe vremuri le-au consemnat cu fidelitate și elogii, dar pe care generațiile noi nu le mai știu.

Le-am amintit, pe cît am putut, în limita modestiei, cu toate că în ce privește modestia, mă cam tem de această mironosiță, fiică a ipocriziei. Modestul e un om care te ascultă cu mîna pe inimă, cu ochii în pămînt, șters, și care pune pe alții să-l laude. În tainițele sufletului său el practică principiul:

Înțeleg să fiu modest, dar cu o condiție: să se știe!