

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI
TEATRU
DEPARTAMENTUL TEATRU



CENTRUL DE CERCETARE
„ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE“

COLOCVII TEATRALE
numărul 12

Colectivul de redacție:

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu – coordonator
Conf. univ. dr. Anca Ciobotaru
Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu
drd. Tamara Constantinescu

Azeeva Irina de la Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia
Borisov Viatcheslav de la Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia

Consultanți:

Prof. univ. dr. Constantin Paiu
Prof. univ. dr. Florin Faifer
Prof. univ. dr. asociat Ștefan Oprea

Tehnoredactare:

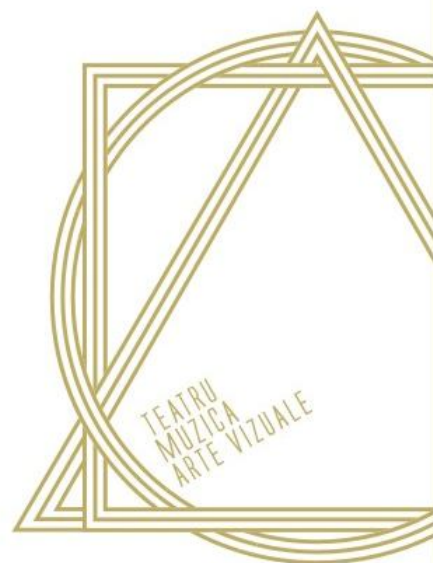
Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu
Carmen Antochi

Tipărit la Tipografia Editurii Artes
a Universității de Arte „George Enescu”
Str.Horia, nr.7-9, Iasi
Tel: 0232.261842
www.artesiasi.ro
e-mail: artes@arteiasi.ro

Corectura aparține autorilor articolelor



150 de ani învățământ artistic modern la Iași



La un veac și jumătate

Rector prof.univ.dr. VIOREL MUNTEANU

Suntem într-un an care înseamnă, pentru învățământul superior și artistic modern la Iași, prilej de întreită reflecție: de reverențioasă aducere aminte, de cântărire lucidă a ceasului prezent, de contemplare a unei posibile perspective.

Un veac și jumătate de viață academică înseamnă puțin prin raportare la tradiția domeniului pe alte meridiane; înseamnă, fluturarea unei clipe prin raportare la nemurirea spiritualității unui popor. Înseamnă, însă, un spor decisiv pentru definirea spiritualității noastre naționale, care a găsit, întotdeauna, un aliat temeinic în rosturile școlirii într-un adevăr și frumos. Se fac, în astfel de împrejurări, retrospectivă contabilicești menite să justifice și se produc previziuni pline de entuziasm. Noi preferăm ca, în locul unor făgăduințe generoase, și chiar în locul oricărui bilanț care ar înfățișa valori concrete rămase după ce a trecut în uitare risipa de timp și de dăruire a înaintemergătorilor, să spunem câteva cuvinte despre înțelesurile acestui veac și jumătate de căutări, ezitări, eșecuri și izbânzi ale existenței academice ieșene, în interiorul căreia școlii noastre de frumos i-a revenit, cu dreptate, unul din fotoliile de onoare.

În această lume de la Porțile orientului, în care trăitorilor le place să se odihnească la cel mai mic prilej, s-a petrecut un miracol: s-au ridicat niște oameni care nu cunoșteau cuvântul odihnă și care au devenit ctitori ai învățământului artistic modern, apoi, prin cei care i-au continuat, ai învățământului artistic superior la Iași. Ei au lucrat cu hărnicie pentru conturarea și pentru limpezirea propriului lor vis, așezându-l, treptat, cu demnitate într-un rând de frunte al pulsului artei naționale și, mai departe, europene. Acești visători neobosiți înțeleseseră un adevăr absolut: cei care stau, mor. Și au hotărât să trăiască. Într-adevăr, viața începe odată cu visul!

Ceea ce creăm reprezintă, de fiecare dată, partea noastră de victorie asupra morții; pentru că artistul oprește clipa, immortalizând-o și oferind-o apoi în dar celor în stare s-o contemple. Și astfel, într-o vreme în care muzicienii erau socotiți lăutari, pictorii – zugravi, iar actorii – saltimbanci, Școala ieșeană de arte s-a înverșunat în a așeza valoarea creativă și creatoare pe soclul care i se cuvenea. N-a izbutit fără depășirea unor obstacole ridicate de lipsa de interes (uneori), de susținerea materială zgârcită (deseori) și, mai ales, de obstrucția venind dinspre niște înalți dregători eliptici de spirit. Aceștia, și alții, au acceptat cu greu desprinderea din tiparele știute și comode

ale unei tradiții anapoda înțelese; au acceptat cu greu adevărul mereu adus în față de gânditori lucizi, anume că, în artă, a inventa înseamnă a distruge creator formulele generației precedente; să fii nou înseamnă să ai geniul distrugerii care păstrează esențele; înseamnă să dai o ființă și o formă nouă legitimității tale consacrate. Înnoire, nu aliniere la capriciile conjuncturale. S-a dovedit de mult că cine vrea să fie la modă sfârșește, inevitabil, prin a se demoda. „or, creația, spuneau (și spuneau bine!) acești neobosiți slujitori ai Școlii ieșene de arte, trebuie așezată dincolo de orice mofft și de orice superstiție a momentului istoric.” Dar fără a ignora nici o clipă Istoria, adică propria noastră devenire. De fapt, nimeni, niciodată, nu poate lăsa trecutul în urmă; noi perpetuăm, fiecare câte puțin, propria noastră istorie.

În mod vădit, circulația noului în perimetrul concepției artistice dinamice și implicate a fost așezată mereu în prim-planul preocupărilor acestei școli. Filtrat prin rigorile unei verticalități proprii locului, noul a generat repere de identitate emblematice, așa fel încât o compoziție, o pictură, un spectacol oferit lumii de lașul artistic se înfățișau ca personalități inconfundabile.

Cu o asemenea carte de vizită se înfățișează, astăzi, fosta primă instituție de învățământ artistic modern a țării, devenită Universitatea de Arte „G.Enescu” din Iași.

Am întâlnit undeva, la margine de drum, o fântână pe a cărei streășină modestă cineva scrisese, stângaci, două cuvinte ținând de Geneză: Apă bună. Acea fântână era, de fapt, o ofrandă închinată celor care, prin timp, căutaseră sau aveau să caute un loc regenerator trupului și sufletului. Suntem încredințați că, la un veac și jumătate de viață, și pe frontonul Școlii ieșene de arte continuă să stea scris, nevăzut – Apă bună.

Dramatica evoluție a școlii ieșene de teatru (1836-1951)

ANCA MARIA RUSU

Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași a fost înființat în 1836 din inițiativa lui Gh. Asachi, ajutat de vornicul Ștefan Catargiu și de spătarul Vasile Alecsandri (tatăl poetului), ei fiind și primii directori ai școlii. Menirea acesteia: „a cultiva și răspândi în societatea românească muzica și arta dramatică națională”.

Iată ce citim în „Albina Românească”:

O societate de boeri, doritori de muzică, au informat prin mijlocirea subscrierii, un Conservator Filarmonic-dramatic, unde gratis (fără plată), se învață muzica vocală și declamația în limba patriei. Directorii Conservatorului s’au ales d-nii: Vornic Ștefan Catargiu, Aga Gh. Asachi și Spătarul Vasile Alecsandri, care s’a însărcinat a fi și casiera acestui Conservator, așezat în o casă particulară, aproape de Sf. Ilie. Dl. Paulo Cervati, tenor, artist însemnat și dl. Cuna, au început lecțiile dela 15 Noembrie trecut, (an. 1836), iar un mădular al societății s’a însărcinat cu paradosirea declamației. [...]

Spre a înfățișa elevilor un prilej de a se practica, direcția a pus de a se pregăti câteva piese care se vor reprezenta drept încercare la teatru, încă, precum ne fac a nădăjdui, în curgerea acestui carnaval.”

Lecțiile încep la 15 noiembrie 1836, profesor de declamație fiind Gh. Asachi. *douăsprezece dame și tinere învață de patru ori pe săptămână dimineața, iar șasesprezece tineri, după amiază-zi. [...] Acest așezământ poate înrâuri într-un chip foarte folositor asupra dezvelirii talentelor muzicale și informarea unui teatru național, ce este adevărata școală a moralului și izvorul plăcerilor nevinovate.”* (Albina Românească). Progresul elevilor a fost rapid, astfel că, la 23 februarie 1837, a avut loc primul spectacol, cu două adaptări realizate de Gh. Asachi după August von Kotzebue: „Lapeirus” - cu momente muzicale din Rossini, Bellini ș.a. - și „Văduva vicleană”. „Dorința de a fi de față la acea întâi reprezentație dramatică în idioma patriei au fost așa de mare, încât cu patru zile mai-nainte nu se afla nici un bilet de intrare...” (id). Spectacolul era precedat de un „Prolog” scris de Asachi - socotit a fi una din cele dintâi producții dramatice naționale. În el era înfățișată Zâna Moldovei condusă de Ghenius către Parnas. „Prologul” a fost apoi tradus în limba franceză și publicat în broșură (1837) împreună cu piesa „Lapeirus”[□]. Presa vremii apreciază că cele două piese au fost jucate cu „nemerire” și cu „mulțemire”, încercarea „menind un fericit rezultat pentru informarea unui teatru național”; străinii prezenți la spectacol „au avut prilej a judeca

despre energia limbei noastre în declamație și despre a ei armonie în cântice ce se apropie mult de acea italiană". Numele elevilor-interpreți (care trebuie socotiți cei dintâi actori profesioniști ai teatrului ieșean): Alecu Asachi, Elisabeta Fabian, Ion Ionescu (Lapeirus), d-na Lang, d-na Hostie, Iancu Alecsandri, Ghită Căliman, Ioan Dimitriu, Ioan Albinet, Dimitrie Gusti. Dirijorul orchestrei: Paulo Cervati, profesor al clasei de muzică. Decorațiile erau zugrăvite de dl. Valeri. Reprezentația a provocat un imens entuziasm ceea ce a făcut ca, după trei zile, să se repete. Asachi primi scrisori de mulțumire, iar elevii daruri. Ministrul Trebilor Dinlăuntru, Iordache Catargju, îi scrie lui Gh. Asachi:

Iubite fiule simpatriote, Arhon Agă G. Asaki!

Nimica de la mine, ci de la filo-patria dtale, care înzestrată de știință și cunoștință aduce roduri, ce-ți învrednicesc a obștiei mulțămire. Iscălitul, însărcinat astăzi, cu tot aceia ce poate fi de îndestulare, liniște, bună-petrecere și mulțămirea din lăuntru Principatului, mă cunosc dator, când aflu cel mai mic prilej, a îmbărbăta pe acei din simpatrioți, cari prin fapte și împăcătoare închipuiri moralicești, urzesc acele ce pot spori, o înțeleaptă civilizație, cătră care suntem datori a păși. Asemenea țintire a avut alcătuirea Conservatorului filarmonic la ai căruia întemeietori se cuvine toată mulțămirea, și a căreia rod ni s'au înfătoșat în public prin reprezentația din 23 Februarie. Eu nu voi vorbi despre simțirile de care împreună cu toată nobileța și publicul m'am împărtășit în cursul acestei plăcute petreceri, în care întâiași dată limba patriei au răsunat cu armonie pe versul muzicei Italiene, dela a căreia maică se trage și al nostru dialect; nici voi însemna cuvintele de moral, care cu plăcere întrunite s'au samanat de pe scenă între privitori, voiu mărturisi numai vrednicia ideiei aceluia, la începutul reprezentației, rostit prolog, în care se cuprinde oglindita dorința a fieșcăruia bun simpatriot. Acolo am văzut pe Zâna Moldovei, de închipuitul duh a științelor povățuită pășind cu sfiire pe calea cea grea care duce către lăcașul Muzelor; am auzit vrednice de laudă rostiri, prin care a ei călăuz ne înfătoșă statornica fericire, câștigată prin jerfe și fapte îmbunătățite, o priveam ajunsă la respintene unde arfi putut alege o altă cale mai ușoară, pe care fără osteneală ar petrece a ei viață, dar nici cum eram la îndoială despre nimerita ei alegere. În această strălucită epocă a reformei sale, Moldova poartă în sânul ei obșteasca dorință a îmbunătățirilor în toate ramurile, și inima mi-a săltat de bucurie când am văzut înaintându-se cătră Parnas, nu numai prin închipuita reprezentație, ci chiar aievea prin ai săi fii, fii însuflețiți de minunatele d-tale pilduiri, care prin stihuri, zugrăvitori patriotice și reprezentații teatrale cu energie

vorbesc la toate simțiri, la toate vrăste și stări! Asemenea îndeletniciri, aducătoare de folosuri adevărate și lauda patriei, ca unul ce socotesc binele Moldovei acel mai înalt al meu bine, prețuindu-le după toată măsura, mărturisesc înscris aceea din partea obștiei a avea vădită mulțumire prin îndestul număr de privitori, prin a lor necurmăte semne de plăcere, cât și prin obșteasca cerere, a se mai face în altă sară tot acea reprezentație cu care s'au poftorit și covârșitoarea mulțămire a privitorilor.

Pe lângă aceste doresc ca în privința lăudatelor d-tale îndeletniciri să te întărească Dumnezeu cu putere, și să aibi întru aceasta vrednici urmași și râvnitori. Al d-tale iubitor patrioticesc părinte, Ministrul trebilor din lăuntru, a multor ordine cavalier.

lord. Catargiu, vel Logofăt

lașii 1 Mart 1837

Răspunzându-se cererii generale, reprezentația s-a repetat în 26 februarie. „Îmbulzeala publicului la această a doua reprezentație a fost și mai mare, și succesul pe deplin.”

Comisul Răsti din București trimite și el direcțiunii Conservatorului o scrisoare de mulțumire pentru nobila întreprindere și dăruiește pentru bibliotecă 17 piese tălmăcite din diferite limbi și tipărite sub titlul **Repertoriul Teatrului Național**. Mișcați și plini de recunoștință, diriguitorii școlii ieșene văd în această „împărtășire” „o interesuire a obștiei Românilor pentru o lucrare care va însufleți literatura națională și-i va deschide o lăudată carieră”.

Încurajată de aceste succese, direcțiunea Conservatorului ieșean încheie contracte de angajare („diresuri”) cu cei mai talentați elevi. Un asemenea „dires” edifică asupra relațiilor dintre Conservator și elevi și a condițiilor în care erau organizate spectacolele:

„Prin acest deși particular dires, original, în dublu, care va avea putere și valoare de public document, să declarează cum că Direcția Conservatorului Filarmonic-Dramatic întemeiată pe îndatorirea reciprocă cu d-lor mădularii Societății Filarmonice, au tocmit și au statornicit pe d-ei Elisaveta Fabian, care se îndatorește a hărăzi a ei slujbă cu însușime de declamatoare și cântăreață la teatrul filarmonic în limba românească, pentru ca să reprezenteze în toate piesele, opere, drame, comedii, vodeviluri și alte compuneri teatrale în curs de un an, începător de la 1 mart 1837, până la 1 mart 1838. În privire că d-ei Elisaveta Fabian este începătoare și are trebuință de a învăța muzica vocală și declamația, apoi, pe practice îndeletniciri, d-ei va urma regulat

această învățătură în conservatorie, cu scopos de a se îndeplini măestria muzichiei și a declamației. Pe lângă aceste, d-ei va prezenta rolurile ce i se vor da de către direcție, și va fi de față la toate probele ce vor fi orânduite, și va urma cu exacteță aceea ce se va hotărî întru aceasta spre nimerirea reprezentațiilor. Drept mulță-mită pentru ostenele[le] d-sale Elisaveta Fabian i se hărăzește pe an suma de 100 adică: una sută galbeni, plătiți în patru triluni, și un benefis, din care au a se scade cheltuielile obicinuite a unei reprezentații. D-ei Elisaveta Fabian, înainte de a împlini această îndatorire nu se va pute angajui la un alt Conservatoriu, teatru sau soțietate privată [...], nici să cânte la vreun concert fără voia direcției. Întru aceea ce se atinge de costumuri extraordinare, adecă străine, care ar trebui la cerutele reprezentații, direcția le va da d-ei Elisavetei cu îndatorire a le ave pururea curate și frumoase, precum și cămeși, malie, colțuni, șemizete cu garnitură, scarpi, stivalete, sandale, mănuși, colane, cununi, pene, berete, peruche cu bucle, și orice port de modă pentru cap. La întâmplare de boală din partea altei dame a Conservatorului, d-ei Elisaveta va fi datoare a împlini rolul ei cu toată râvna. Pe asemenea temeiori și condiții, îmbe părți se leagă către paza îndatoririlor însemnate, având întru toate a tâlcui spre favorul și sporiul Conservatorului, căzând în răspundere partea ce arda sminteală la una din aceste condiții..."

Cu toate greutatele materiale și neînțelegerile cu trupa franceză asupra sălii, elevii continuă să lucreze și, la 8 aprilie 1837, susțin o nouă reprezentație, de data aceasta cu drama, „*Petru Rareș*” de Gheorghe Asachi și „*Contrabandul*”, vodevil german prelucrat tot de el. Citim în Albina Românească:

„Joi în 8 a curgătoarei (Aprilie), elevii Conservatorului filarmonic, au dat a treia lor reprezentație dramatică, alcătuită din două piese: I-*iu Petru Rareș-Vodă*, dramă serie în două acturi, imitarisită pentru scena Moldovinească, și II-*le Contrabandul sau Întunecimea de lună*, comedie în două acturi, asemenea slobod prelucrate de pe cea germană, ambe prin Dl. Aga G. Asaki. Drama care înfățișa un episod din epoca 1538, acea plină de fapteuri și de caracter nobil a Moldovenilor, se deosebea prin a ei ținere morală și patriotică. Portul cel adevărat al strămoșilor noștri și nimerita a elevilor reprezentație, ca prin o maghie înfățișând înaintea ochilor o întâmplare de trei veacuri, au pătruns pe privitori de nobile sentimente. Iar comedia care era adaptarisită la întunecime de lună ce aevea urma în acea sară în ceriu, au adus mare plăcere prin intriga cea curioasă a sujetului, (cuprindere) care de asemenea cu nimerire s'au reprezentat. Deși urma o ploaie mare, Teatrul era plin, și de mulțumirea obștiei au vădit

nu numai aplauzele nepregătite ci și cererea de a se reprezenta aceste piese încă odată.

Elevii cari au jucat în această reprezentație, au fost: Dl. M. Cerchez în rolul lui Petru Rareș, Costachi Strat în al armașului Șeptelici, acești doi elevi la Academie, I. Ionescu în al bătrânului Cerinaț, I. Docan în al lui Malaspina, D-na Lang în al tinerei Elena, iar D-na Hostie în al Demninei."

Spectacolul „*Petru Rareș*”, la cererea generală, s-a repetat peste două săptămâni:

*„Vineri în 30 April s'au făcuta patra reprezentație a elevilor Conservatorului filarmonic. Drama **Petru Rareș-Vodă** s'a jucat a doua oară și spectacolul s'a încheiet prin păstorească serbare a Amandinei (de la armentum, cuvânt latin însemnând turmă), pe care păstorii noștri păzesc la 1 Mai, întru aducere aminte de Palilia a Romanilor, ce serbau în aceasta zi aniversată de urzirea Romei. D. Aga Asaki au compus pentru acest prilej o Idilă Moldovenească, cu cântece și dansuri. Profesorul Conservatorului, D. Paulo Cervati, a jucat asemenea un rol și, prin al său talent [...], a bucurat pe publicul care cu plăcere auzea limba națională răsunând prin cele mai frumoase cântece ale Italiei. Horurile cele frumoase, dansul păstorilor și al păstoritelor, tabloul ce au înfățișat, urarea ce a rostit un bătrân pentru fericirea obștiei și ploaia de flori ce s-au presurat peste privitori au făcut în această sară cea mai plăcută petrecere, care s'au încununat de conglăsuitoră încuviințare."*

Văzând că teatrul întreprinzătorilor străini nu avea o trupă care să satisfacă așteptările publicului, direcțiunea Conservatorului își propune să aducă ea o trupă străină cu ajutorul căreia să diversifice reprezentațiile și care, în același timp, să contribuie la perfecționarea talentelor autohtone pe care școala ieșeană le pregătea, în acest scop, în toamna anului 1837, adresează Domnitorului următoarea cerere:

„Prea înălțate Doamne!

Conservatorul filarmonic, câștigând dreptate de a desfăta pe public prin începătoarele sale reprezentații în limba patriei, și de care firește toată obștia cu mulțămire s'au împărtășit din ceasul îmbunătățirii ce ați bine-voit a-i hărăzi, s'a nevoit cu toate chipurile a dovedi în viitorime bunul ei scopos, pentru care au primit această sarcină.

Fiind însă că până a veni el în stare de a pute cu desăvârșire împlini a sa chemare, mărturisește trebuința ce urmează pentru a obștei desfătare de opere,

drame și comedii în limbi străine, așteptând a se închipui aceasta prin alte mijloace, care de vreme ce până acum încă nu se văd, după dorința ce are, ia îndrăsneală a propune aducerea unei trupe pentru împlinirea celor sus zise.

Pe asemenea principii întemeindu-se, fiind trebuință neapărată a avea o casă de teatru pentru reprezentațiile Conservatorului seu, și pentru acele a reprezentațiilor streine, jos iscăliții [se] află tractarisind pentru încheierea unui contract de închiriere a teatrului pe termen de șase ani, spre înlesnirea următoarelor lucrări:

În earna aceasta ar da cel puțin odată pe săptămână în limba patriei reprezentații, iar în carnaval baluri masche și alte desfătări plăcute; venitul teatrului va fi parte întrebuințat spre întâmpinarea cheltuelii acestor lucrări, iar parte întru alcătuirea unui capital trebuincios de a aduce o trupă franceză sau italiană cel mult până la 1 Februarie viitor.

Primind Conservatorul cu asemenea drepturi și chiar suma de 600 galbeni pe an, hărăzită până acum teatrului public din partea ocărmuirii, cu aceste mijloace socotește a putea îndeștula asemenea trebuință înșeninătoare spre mulțămirea obștei.

Ai Înălțimei Voastre prea plecate slugi

Catargiu-Logofăt, Vasile Alexandri Spătar, Gh. Asaki Agă
Nr. 33. Iași. Anul 1837, Sept. 18

La 19 septembrie, Domnitorul Mihail Sturdza pune pe această cerere următoarea rezoluție: „Sfatul nostru, având în vedere și această propoziție, va face cea mai cuviincioasă punere la cale.”

Încurajată de această rezoluție, direcțiunea Conservatorului anunță că reprezentațiile teatrale vor continua cu începere de la 17 oct. (1837). Albina Românească publică și această hotărâre:

Direcția Conservatorului filarmonic

„Potrivit cu scopul înființării acestui Conservator, ca pentru îndemânarea unei estetice petreceri, să se întemeeze și în Moldova muzica vocală și să se informeze un teatru în limba națională, Direcția a pășit până acum a ei lucrări, precât slabele sale mijloace au putut erta, dând despre aceasta de la începutul anului și patru cercări dramatice, cari s'au primit de cinstitul public cu îngăduință vederată de a îndemna râvna elevilor. Având acum a păși iar cătră urmarea îndeletnicirii sale, Direcția aduce la cunoștința obștiei, cum că Duminică în 17 Oct, se vor începe reprezentațiile dramatice a[le] elevilor Conservatorului și a[le] unor din domnii diletanți cari vor binevoi

a împreună lucra întru aceasta. Drept aceea domnii subscriitori, ce încă n'au plătit a lor loje sau scaune, sunt poftiți a trimite la casă prețul cuvenit. Pentru că, acei cari până în Sâmbăta viitoare nu vor împlini condiția cătră care însuși s au fost îndatorit, se vor socoti dezlegați de prenumerația lojelor sau scaunelor care se vor da la alți doritori."

Stagiunea teatrală se deschide, într-adevăr, la 17 oct. 1837, reprezentațiile continuând până la începutul lunii februarie 1838.

În scopul de a pune la îndemâna elevilor săi lucrări din care să poată alege pentru reprezentațiile viitoare, Asachi alcătuiește o listă de titluri (scrisă de el însuși în limbile franceză și română) și socotită a fi un adevărat repertoriu. Istoricul N. A. Bogdan a descoperit printre hârtiile lui Asachi această listă cuprinzând traduceri, prelucrări și piese originale. Iat-o:

REPertoire Des pièces du ci-devant Conservatoire phil-harmonique

- | | |
|---|---|
| 1) Dragoche , <i>drame avec chants en 2 actes.</i> - | Dragoș Vodă , <i>dramă în 2 acte cu cântice.</i> |
| 2) La Prouse , <i>drame avec chants.</i> - | Laperus , <i>dramă cu cântice.</i> |
| 3) La veuve rusée , <i>vaudeville en 2 actes.</i> - | Văduva vicleană , <i>vodevil în 2 acte.</i> |
| 4) Le Deserteur , <i>vaudev. 1 act.</i> - | Desertorul , <i>vodevil 1 act.</i> |
| 5) Le pédagogue , <i>vaudev. 2 act.</i> - | Pedagogul , <i>2 acte.</i> |
| 6) La contrebande , <i>vaudev. 2 actes.</i> - | Contrabandul , " 2 " |
| 7) L'alchimiste , <i>vaudev. 2 act,</i> - | Aurariul , " 2 " |
| 8) Homéopathie , <i>vaudev. 1 act.</i> - | Omiopatia , " 1 " |
| 9) Le Premier Mai , <i>idyle avec chants.</i> - | Armindinea , <i>idil cu cântice.</i> |
| 10) La jeune mariée méchante , <i>comédie 1 acte.</i> - | Mireasa mâniaoasă , <i>comedie 1 act.</i> |
| 11) Le voisinage dangereux , <i>comédie 1 acte.</i> - | Vecinătatea primejdioasă , <i>comedie 1 act.</i> |
| 12) Le duc Ramoneur , <i>farce 1 acte.</i> - | Duca-hornarul , <i>farsă 1 act.</i> |
| 13) L'Intermezzo. - | Boeriul... , <i>comedie 3 acte</i> |
| 14) Le pédant , <i>comédie 5 actes.</i> - | Pedantul , <i>comedie 5 acte.</i> |
| 15) Le valet de deux maîtres , <i>3 actes.</i> - | Camarierul de doi stăpâni , <i>3 acte.</i> |
| 16) Le fils perdu , <i>drame 1 act.</i> - | Fiulperdut , <i>dramă 1 act.</i> |
| 17) Edouard en Ecosse , <i>drame 3 actes.</i> - | Eduard în Scoția , <i>dramă 3 acte.</i> |
| 18) Pierre Rareche , <i>drame 2 actes.</i> - | Petru Rareș , <i>dramă 2 acte</i> |
| 19) Alzire , <i>tragédie 5 actes.</i> - | Alzira , <i>tragedie 5 acte.</i> |
| 20) Pauvreté etfierté , <i>comédie 4 actes.</i> - | Sărăcie și fudulie , <i>comedie 4 acte.</i> |
| 21) Le Pensionnat de Demoiselles , <i>vaudeville en 2 act.</i> - | Pensionatul de fete , <i>vodevil 2 acte.</i> |

22) *La fille de Pharaon*, vaudeville en 1 acte. - *Fiica lui Faraon*, vodevil 1 act.

Și în muzică elevii Conservatorului au înregistrat, destul de repede, progrese semnificative; numai după un an și trei luni de studiu, ei reușesc să prezinte, la 20 februarie 1838 - pentru prima dată în limba română -, opera „*Norma*” de Bellini. În distribuție s-au aflat elevii: D-na Lang în rolul titular, Elisabeta Fabian (Adalgisa), D-na Hostie (Clotilda), Dimitrie Gherghel (Flavius), Constantin Gheras (Orovezo) și profesorul Paulo Cervati (Polion). Publicul a fost foarte impresionat de această primă încercare în limba națională - ne asigură, și de data aceasta, *Albina românească*:

„Acest singur nume **Norma** arată greutatea întreprinderii și dacă nepărtinitorul public, prin vie îmbrățișare și aplaos, a arătat a sa vie îndestulare, apoi aceasta este acea mai bună dovadă de talentul musical a[!] Moldovenilor, de sânguința profesorului, d-nul Cervati, și a elevilor sei, precum și de statornicia Direcției de a înainta un așezământ atât de folositor.”

Această opinie este întărită de un membru al Comitetului teatral, Camil Barozzi, care publică un articol (tradus și în limba franceză) apreciind reprezentația:

„Astăzi mă fac organul compatrioților celor buni spre a împărtăși următoarele despre elevii Conservatorului filarmonic, carii au dat nouă dovezi de cercările lor cele dramatice, reprezentând în limba patriei opera **Norma**.

Întru adevăr cu deopotrivă mirare și mulțămire am văzut pe D-na Lang, care abia au început dramatica, înfățișând așa de bine caracterul particular al rolului său, cele grele, pătrunzându-se de patima Normei, de a[le] ei suferiri, de duiosia părintească, de a ei nehotărâre, de urgia și de a ei deznădăjduire, precum și de muștrările care o îndemna[u] a dezvălui cumplitul ei secret înaintea judecătorului cugetului ei. Cuprins de acest farmec, nu i-am ținut în samă oarecari neîmpliniri de vers, din care o parte se cuvine a se imputa răgușelei gâtului ei, iar alta la marea melancolică muzică foarte grea, ce avea să cânte. Dl. Cervati, în rolul său de Polion, au încântat prin aplicația metodei sale și prin dulce și armonioasă plecare a glasului, precum și prin înfocata însuflețire ce o desvălește cu atâta nădejde în rolul său. Asemenea dreptate se cuvine a se da tinerimei care înfruntă horurile cu atâta răbdare, exactitate și armonie.

Potrivirea costumurilor, frumusețea decorațiilor, alegerea amatorilor, care au binevoit a îndeplini orchestra, și mulțimea privitorilor au dat acestei reprezentații un

caracter care, cu oarecare modifi   i, parcă s 'au fost transportat la locurile unde această m  rea   operă s'a fost minunat de o deplină nimerire."

Adres  nd aceste laude tinerilor elevi ai Conservatorului, comentatorul - care trebuie apreciat ca un adevărat cronicar, surprinzător de aplicat pentru vremea aceea - subliniază faptul că

„nimerirea teatrală este rodul unei îndelungate ostenele   i practisiri de mul  i ani, a unei ad  nci cuno  tiin  i de jocul patimilor, că ea se c   tig   prin o necurmată opintire a talentului, de a potrivi bine rosturile unei limbi străine cu acelei naționale, de o deprins   delicate  a de a potrivi trept  luirea sunetului în cuvinte   i a   mp  r  i cu armonie măsura   i prosodia frazurilor. Asemenea   nsu  iri Conservatorul numai c  t au început a le c   tiga   i cu toate aceste, socotindu-se din adevărata sa pozi  ie, că are drepturi a se bucura de   ng  duin  a   i mul   ămirea publică, care prin aceasta va   nsufle  i începutul unei asemenea plăcute întreprinderi.

*De dorit este ca să poată urma Conservatorul îndeletnicirilor sale cu statornicie, pentru a sa   i a țarei cinste   i a se încredinta că talentul carele poate ajunge la bine, nu este departe de la **mai bine**, la care au ajuns me  terii în dramatică."*

Succesele ob  t  nute de elevi nu sunt însă suficiente pentru a înlătura o anume concep  ie despre actori, care erau privi  i cu dispre   de o parte a societății. Scrie T.T. Burada:

„Reprezent   iile teatrale ce dădeau elevii Conservatorului a  a de bine primite de public,   i progresul vădit ce au făcut această școală [...] nu lipseau însă a trezi, în o parte a societății înalte, acea înstrăinată sau străină de tar  , ni  te sentimente de temere asupra spiritului   i sentimentului național. Prin diferite manopere   i intrigi se începu a se insinua în spiritul p  rin  ilor [...] că acei   colari nu   nv   a carte, ci au de g  nd să se facă actori, ceea ce în timpurile acelea era un ce degradator..."

Guvernul nu mai acordă subvențiile promise, elevii încep a se retrage, astfel că reprezentațiile încetează   i cursurile se suspendă. Un grup de 30 de boieri patrio  i fac demersuri, împreună cu direc  iunea Conservatorului, la începutul anului 1839, pentru a ob   ine subven  ii, dar oc  rmuirea nu întreprinde nimic.

C  tr   cinstita Direc  ie a Conservatorului filarmonic

S  rguin  a cinstitei Direc  ii de a   nfiin  a un Conservator, ca prin   nv   area   i practisirea tinerilor Moldoveni să se poată întemeia un Teatru Național, au fost umplut pe ob   tie de vie bucurie   i de mul   umire, v  z  nd în aceasta un mijloc de plăcută petrecere şi o școală de moral, ce astăzi se   mbr   o  seaz   de toate politicile natiifij cu

deosebită râvnă și jertfe; însă cu câtă bucurie s'au primit reprezentațiile elevilor Conservatorului în trecutele două erni, cu atâta mâhnire se vede obștia acuma lipsită de această lucrare, care afară de plăcuta petrecere a publicului, au fost menit și câteva alcătuiți în limba moldovenească, ce cu vreme făgăduia o propășitoare deplinire. Drept aceea, pătrunși de simțiri de mulțumire pentru cinstita Direcție, care a fost adus o asemenea ispravă, iscăliții înfățișează prin aceasta a lor dorință, și poftesc să înceapă iar lucrările reprezentațiilor în limba moldovenească, pe care fieș-care patriot, după putință, va ajutara cu mijloacele sale, bine încredințați că și înalta Ocârmuire va urma a ei părintească protecție asupra acestui folositor așezământ,

Costachi Sturdza Logofăt, Vornic Cantacuzin, Crupenschi Vornic, Conta Logofăt, Manolachi Manu, A. Mavrocordat, Neculai Milu Spătar, Sturdza Vornic, A. Cantacuzin, Iacovachi Paladi Agă, Meriacri Spătar, C. Burghel, Tufescu Comis, Major Plitos, C. Florescu, V. Drăghici, G. Greceanu Agă, Gherghel Căminar, Neculai Bantaș Spatar, C. Carp, Paharnic N. Stârcea, Sardar Drăghici, C. Negruzzi, Ioan Costachi Postelnic, V. Costescu Căminar, Sardar Spiridon Baldovici, Medelnicer B. Poliz, Antohi Sion, Spătar Lascar, Maer Ban.

Iași, 1838 Noembre 30.

„Însuflețiți de dorința de a îndemna cultura națională prin îndeletnicirile dramatice, iscăliții au fost alcătuit în Octomvrie 1836, prin subscrierea Compatrioților, un Conservator filarmonic-dramatic, spre a informa elevi pentru un Teatru Național, pentru care înalta Ocârmuire au învoit din casa Eforiei un ajutor, câte 200 galbeni pe an. Un șir de reprezentații plăcute în limba patriei au vădit obștiei neașteptatul sporiu, care elevii au făcut în ramul dramatic și în muzica vocală; urmarea învățături s'ar fi adus la deplinătatea dorită, dacă cheltuelile cele grele cu ținerea a doi profesori, și neprimirea pe al doilea an a sumei hărăzite de Ocârmuire, nu ar fi silit pe Direcție a conțeni de odată acea lucrare. După cercetarea socotelelor dela începutul înființării Conservatorului, până la cea de pe urmă reprezentație, s'a cheltuit 56,927 lei, în vremea când s'a încasat numai 41,914 lei, încât Direcția se află însărcinată cu o datorie de 15,013 lei.

După aceea, fiindcă o asemenea întreprindere, care a îndemnat și pe tinerii scriitori a alcătui și tălmăci în limba patriei piese dramatice, au agonisit protecția ocârmuiei, și îmbrătoșarea boierilor și a publicului, căci prin înscrisul alăturat către Direcție, arata a lor dorință, a se înființa iar Teatrul Național. Iscăliții încredințați de

îngrijirea cinstului Departament, de a sprijini obștiei folositoare și plăcute așezămături, se roagă să bine voiască a lua în băgare de samă aceasta a obștiei dorință, și a înlesni mijloacele pentru urmarea și statornicirea acestui așezământ pe alte temeuri, care se vor socoti mai priincioase, cât și pentru acoperirea neajunsului sus însemnat.

Aga Gh. Asaki, Vasile Alecsandri, spatar

1839, Fevruarie 15.

O parte dintre elevi nu renunță însă și, în martie 1839, susțin un spectacol împreună cu o trupă italiană aflată în trecere prin Iași, dinspre Odessa, iar din septembrie, sub conducerea lui C. Caragjali, reprezintă tragedia „Saul” de Alfieri și alte douăsprezece spectacole în cadrul Societății dramatice.

„Deși guvernul a încetat a mai sprijini această școală, totuși primele începuturi nu fură lipsite de oarecare roade. Ele lăsară în sufletul poporului dorința de a se vedea întemeiat un teatru românesc [...] și astfel se spori curentul cel mare către mișcarea culturală națională...” (T.T. Burada).

Chiar dacă trecuseră prin școala lui Asachi, cei care au continuat activitatea teatrală rămâneau încă departe de a fi devenit profesioniști; diletantismul lor era evident în comparație cu membrii unor trupe străine care prezentau spectacole în Iași și în alte orașe ale Moldovei. La perfecționarea lor vor contribui, în etapele următoare, două personalități care au marcat epoca prin activitatea lor teatrală: Costache Caragjali și Matei Milo. Ei au suplinat, prin practica scenică deosebită, lipsa unei instituții de învățământ organizate pe principii și norme didactice.

Venit la Iași în 1839, după un popas la Botoșani (și după o încercare anterioară de a se stabili în capitala Moldovei, Costache Caragjali - fost elev al lui Costache Aristia și al lui Ion Heliade Rădulescu la Școala de mimică și declamație a Societății Filarmonice din București - își alcătuiește o trupă cu care pregătește și susține spectacole, unele pe texte scrise de el însuși. Semnificativ în acest sens rămâne spectacolul „O repetiție moldovenească” sau „Noi și iar noi” al cărui text dezvăluie adevărata concepție despre teatru a lui Caragjali și principiile pe care trebuie să se așeze formația și evoluția scenică a actorilor. Ținând seama de observațiile pe care comentatorii spectacolelor - în unele cazuri, oameni de aleasă cultură, precum M. Kogălniceanu - le făceau asupra jocului actoricesc, Costache Caragjali îi îndrumă pe învățăceii săi (reiese din textul „Repetiției moldovenești”) spre jocul plin de firesc, de

sinceritate și adevăr, spre adecvarea rostirii și gesturilor la „haractirul” personajului; le cerea mult natural, evitarea excesului de sentimentalitate, îi îndruma spre pătrunderea logică a sensului generalizator aflat sub învelișul de cuvinte, spre măsură și echilibru în mișcare și declamație. Aceste îndrumări și sfaturi privind jocul scenic amintesc surprinzător de cele pe care le primesc actorii din „*Hamlet*”.

Chiar dacă el însuși fusese format de un profesor (C. Aristia) adept al exprimării explicite, cu efecte de rostire și gestică largă, Caragiali face efortul - atât în jocul propriu, cât și în îndrumarea tinerilor săi colegi - de a se debarasa treptat de asemenea procedee și de a se îndrepta spre o manieră de joc în care să domine sinceritatea și adevărul. Nu reușește decât în mică măsură să evite teatralismul și grandilocvența, dar face pași importanți în această direcție. Va veni, în 1845, Matei Millo - cu cunoștințe bogate, căpătate în unele trupe franceze - și va impune mult mai decis și mai convingător firescul și naturalul în jocul scenic, el fiind adevăratul implementator al metodei realiste pe care școala ieșeană de teatru a păstrat-o decenii în șir ca pe moștenirea cea mai de preț lăsată de înaintași (vezi, în paginile următoare cap. **Matei Millo...**).

Prin asemenea strădanii s-a ajuns la crearea, în 1840, a Teatrului Național Iași, sub conducerea unui triumvirat: C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri. Acesta din urmă arăta, în 1844, că pentru a ajunge la un adevărat teatru național sunt necesare trei condiții: o limbă conformă cu caracterul personajelor, o **școală de declamație pentru a crea actori de profesie** și educarea publicului. Matei Millo creează, în 1846, o asemenea școală de declamație, cunoscută și sub denumirea de **Conservatorul-anexă** a teatrului ieșean, la care el e profesor. Aici s-a plămădit tradiția interpretării scenice realiste odată cu lupta împotriva romantismului retoric și a naturalismului. Millo a creat aici - și a continuat apoi la Conservatorul din București - un adevărat curent care a înprospătat stilul interpretării actricești, punând bazele realismului scenic.

„Școala de declamație a lui Millo adusesese o reformă simțitoare în ceea ce privește reprezentarea pieselor, precum și în modul de declamație al actorilor. Până la el, actorii erau influențați de școala romantică și declamatorie a lui C. Caragiali, având atât vorbirea cât și gesturile exagerate. Costumele însă, de cele mai multe ori, nu erau în raport cu epocile respective. Millo ținu mult ca în dicția și jocul de scenă să intre pe cât se poate de mult adevăr și natural precum era în principalele teatre parisiene pe

care el le frecventase și unde își făcuse educația artistică. De la Millo, apoi, rămase ca tradiție în teatrul ieșean vorbirea naturală și gesturile cumpănite” (T.T. Burada)

Millo îi învață pe elevii săi arta transfigurării, a caracterizării personajelor, a adecvării fizicului unui conținut sufletesc, studierea rolurilor pe baza realității, cerându-le să interpreteze anumite sensuri pe care să le urmărească prin mijloace potrivite. Mai mult, el arată elevilor că meșteșugul actoricesc presupune cultură, cunoștințe de istorie, literatură, fiziologie, psihologie. Actorul trebuie să știe să-și studieze personajele pe baza unei documentări istorice și literare, pentru ca astfel, determinându-le psihologia, să le dea o interpretare veridică. În acest spirit s-a format în jurul lui Millo o generație de actori care va asigura temeinicia teatrului ieșean și va impune tradiția scenică realistă. Printre aceștia: Neculai Luchian, Mihail Galino, Costache Bălănescu, Ghiță Dimitrescu, Ioan Poni, Mihai Arceleanu ș.a.

Momentul 1860

Începuturile învățământului artistic modern

Învățământul teatral de stat se reînființează abia în 1860, în urma demersurilor lui Mihail Kogălniceanu (*„Nu vom putea avea actori români până când nu vom avea un conservator național”*) și ale poetului Vasile Alecsandri (este nevoie de această școală *„pentru a forma actori inteligenți și corecți în jocul lor”*).

În urma noii legi a instrucțiunii publice, Al.I. Cuza aprobă - prin Decretul din 11 septembrie - înființarea la Iași a **Școlii de muzică și declamațiune** începând cu data de **1 octombrie 1860**.

Mihail Kogălniceanu face următoarea întâmpinare către Domnitor:

Prea Înălțate Doamne,

Considerând că artele nu pot progresa, decât când ele sunt deopotrivă protejate și încurajate de guvernăminte,

Considerând că Adunarea Electivă, prin afectarea de catedre pentru muzică vocală, pe lângă cele mai multe școli din Capitală, a voit să îndeostuleze și trebuința acestor acte importante în țară,

Considerând că voturile Camerei Elective întru aceasta nu se pot mai eficace realiza, decât întrunindu-se în o școală specială de muzică și declamațiune, deosebitele catedre de muzică, votate de ea, spre a li se da o direcție mai uniformă, mai energică și mai desvălită,

Subscrisul, alcătuind alăturatul proiect de regulament, pentru înființarea unei asemenea școli de muzică și declamațiune, cu tot respectul îl supune Măriei-Voastre, cu rugămintă ca aprobându-l să bine voîți a subscrie alăturata ordonanță de confirmare.

*Al Înălțimii Voastre plecat servitor **M.Kogălniceanu.***

Aprobarea nu întârzie:

ANUL ȘCOLAR 1860-1861

Decretul înființării Conservatorului și primul Regulament

Noi Alexandru Ioan I,

Asupra raportului Ministrului nostru secretar de Stat la departamentul de Culte și Instrucțiune publică Nr. 10.190, considerând propunerea ce ne face de a se deschide, de la 1 Octombrie 1860, a școalei de muzică și declamațiune, prin întrunirea catedrelor de muzică vocală de la școalele din Iași, de Adunarea Electivă,

AM DECRETAT ȘI DECRETĂM:

Art. 1. Aprobăm alăturatul regulament al școalei de muzică și declamație.

Art. 2. - Și cel de pe urmă. Ministrul secretar de Stat ad-interim la Departamentul de Culte și Instrucțiune publică, este însărcinat cu aplicarea regulamentului și acestei ordonanțe.

Datu s'a în Domneasca noastră reședință București, luna Septembrie în 11 zile, anul mântuirii 1860, iar al Domniei-Noastre al 2-lea.

*(Subscris **Alexandru Ioan I**)*

Contrasemnat – Ministerul Cultelor și Instrucției Publice din Moldova ad-interim:

Kogălniceanu



Alexandru Ioan Cuza



Mihail Kogălniceanu

„Reglementul”, propus și semnat de Mihail Kogălniceanu și aprobat de Domn, prin decret, la 6 octombrie, preciza obiectivele și sarcinile școlii:

- a) *formarea instrumentiștilor, cântăreților și actorilor pentru satisfacerea necesităților orchestrelor și teatrelor din țară;*
- b) *răspândirea culturii muzicale și teatrale și formarea gustului publicului.*

Se fac, de asemenea, precizări privind: subordonarea școlii, organele de conducere, sarcinile acestora, gradele didactice, modul de ocupare a posturilor (concurs), îndatoririle profesorilor, admiterea elevilor prin concurs (vârsta 15-25 ani), drepturile și îndatoririle lor, organizarea examenelor și a producțiilor, numărul burselor pentru clasa de declamație (cinci pentru băieți și cinci pentru fete. Ulterior acest număr va crește).

Vor fi primiți în școală - se precizează în „Reglement”:

- a) *Toți elevii și elevele școalelor publice și private.*
- b) *Orice tânăr sau tânără în etate de 15-25 ani știind ceti și scrie.*
- c) *Militari, uvrieri și orice indivizi adulți în clasă specială de coruri practice.*
- d) *Artiștii teatrului național.*

Se înscriu 60 de elevi. În regulamentul de organizare figurau cinci clase de muzică și una de declamație. Director e numit G. Spiro (1860), apoi Fr. Caudella (1861-1869). La clasele de muzică sunt profesori Elena Teodorini, Eduard Caudella, Gavril Musicescu. Pentru clasa de declamație sunt numiți profesori abia în 1864: Mihail Galino (mimică) și Constantin Dimitriade (declamație).

Durata studiilor în clasa de declamație este de trei ani (doi ani - curs inferior, un an - curs superior).

„Elevii vor trece examene - preciza regulamentul - la sfârșitul fiecărui an școlar și nu vorfi admiși a urma un curs mai departe decât după ce vorfi trecut bine examenul de sfârșit de an al acestui curs. La trecerea în cursurile superioare [...] elevii vor fi supuși unui examen strict și numai acei ce vor trece cu distincție examenul vor avea dreptul să continue cursurile de absolvire definitivă.”

Din 1872 se introduc și discipline teoretice, de cultură generală: **Istoria artei dramatice, Estetica, Istoria teatrului și literaturii dramatice.** Aceste discipline sunt obligatorii:

„Elevii din secția declamației și a artei dramatice vor fi obligați să urmeze cursuri de literatură și istoria artei dramatice și a costumelor, danțul și scrima și un curs auxiliar de game pentru dezvoltarea și întărirea organelor respiratorii și vocale. Vor fi obligați și

elevii acestor secții să-și formeze un repertoriu dramatic. Nici un elev nu poate urma două cursuri de competenție deodată, nici două serii de cursuri auxiliare, decât în cazuri cu totul excepționale și cu învoirea direcției.”

La 30 decembrie 1875, din motive economice, guvernul suspendă subvenția, dar la 1 septembrie 1876 școala își reia activitatea.

„De atunci și până în timpul de față - scria N.A. Bogdan în 1913 - mii de elevi au frecventat cursurile muzicale și dramatice în Conservator și dintre absolvenți au ieșit o seamă de artiști distinși atât în muzică, cât și în declamație, care s-au răspândit nu numai în țara întreagă, dar chiar și în lumea întreagă, dintre cari unii au ajuns celebrități în canto sau în arta dramatică, alții profesori sau executanți cu cel mai mare merit.”

Mihail Galino este primul care se distinge nu numai ca actor de aleasă ținută, demn urmaș al lui Matei Millo, ci și ca pedagog valoros, pregătindu-și elevii în spiritul expresivității naturale și ferindu-i de exagerările declamației patetice. Cei mai buni dintre aceștia își desăvârșesc formația artistică pe scena Teatrului Național, jucând alături de profesorii lor. Se remarcă Mihail Belador, Vlad Cuzinschi, Petre Sturdza-Doria, Mihai Codreanu, Constantin Botez-Penel și, în mod cu totul deosebit, State Dragomir și Aglae Pruteanu. Mihail Galino e și director al Conservatorului între 1873-1876. Moare în 1896 și este înlocuit la catedră de State Dragomir, care devenise actor de frunte al Teatrului Național și om de aleasă cultură.

Au mai fost profesori ai Conservatorului ieșean actorii: Constantin Ionescu, CB. Penel, Gheorghe Cârjă, Mircea Pella (declamație), precum și Emanoil Manoliu (mimică și declamație)



Mihail Galino



Constantin Ionescu

În anul școlar 1900-1901, la clasa de declamație erau înscriși 38 de elevi, durata cursurilor fiind acum de patru ani. Din 1907 această durată se reduce la trei ani prin noul regulament de organizare și funcționare a conservatoarelor elaborat de o comisie condusă de Al. Davila. Disciplinele de bază, prevăzute de acest regulament, erau: declamația și arta dramatică, dansul și scrima, istoria artei dramatice și istoria costumului.

Din 1914, al doilea post de profesor e ocupat de Mihai Codreanu, mai întâi ca suplinitor, apoi, din 1920, titular al catedrei de „dicție, citire expresivă, critică, psihologie teatrală și scenică”. Mihai Codreanu va rămâne pe acest post până la 2 decembrie 1938, timp în care va fi și director și rector (1932-39), director al Teatrului Național (1919-24, 1928) și inspector general al teatrelor (1924). Creator de școală, ca și înaintașii săi Matei Millo și Mihail Galino, poetul și profesorul Mihai Codreanu a obținut realizări remarcabile în formarea noilor actori. Și-a orientat elevii spre repertoriul neoromantic și simbolist, punând accent pe elementele poetice, pe interpretarea expresivă și elegantă, bazată pe sensibilitate și inteligență. A tradus, pentru elevii săi și pentru repertoriul Teatrului Național, texte de mare valoare: „*Cyrano de Bergerac*” și „*Prințesa îndepărtată*” de Edmond Rostand, „*Martira*” de Jean Richepin ș.a., dar repertoriul cu care și-a familiarizat elevii cuprindea și lucrările cele mai reprezentative ale dramaturgiei naționale: „*Fântâna Blandusiei*” de Vasile Alecsandri, „*Răzvan și Vidra*” de B.P. Hasdeu, „*Vlaicu Vodă*” de Al. Davila ș.a., care se alăturau marilor valori ale repertoriului universal: „*Hamlet*” și „*Romeo și Julietta*” de Shakespeare, „*Vicleniile lui Scapin*” de Moliere, „*Azilul de noapte*” de Maxim Gorki.

Din 1925, Agatha Bârsescu, stabilită la Iași, preia, în paralel cu Mihai Codreanu, o a doua catedră de dramă și comedie. Bazându-se pe marele ei repertoriu - „*Phedra*” de Racine, „*Maria Stuart*” de Schiller, „*Messalina*” de Wilbrandt, „*Vlaicu Vodă*” de Al. Davila, „*Strigoii*” de Ibsen, „*Sappho*” de Grillparzer - și îmbinând tradițiile teatrului național cu cele ale școlii vieneze în care se afirmase, cultiva la viitorii actori arta plasticii scenice, a vorbirii expresive, a gestului reținut și elegant care, împreună cu adâncă înțelegere a psihologiei personajului și a adecvării la ansamblul scenic, duceau la rezultate remarcabile în arta spectacolului. Elevii săi s-au format alături de ea în spectacolele Teatrului Național, unde avea grijă să fie distribuiți.

În 1931, apare „Legea pentru autonomia universitară” care prevede transformarea Conservatorului de muzică și artă dramatică în **Academia de muzică și artă**

dramatică. Sărbătorit la Iași pentru 50 de ani de viață, George Enescu acceptă să fie rector de onoare și să dea numele său noii Academii.

Legea inițiată de Nicolae Iorga și votată la 6 iulie 1931 ridică școlile de artă de la rangul secundar la cel universitar. Academiiile de artă sunt socotite acum „*instituțiuni de stat cu personalitate juridică*”, având senat, rector, decani, consilii. Admiterea studenților se face pe bază de diplomă de bacalaureat. Scopul: „*edu-cațiunea artistică, profesională și pedagogică în muzică și artă dramatică*”. În 1938, se revine însă la școala de rang secundar. Mihai Codreanu, rector din 1932, se retrage în ianuarie 1939, locul său fiind luat, la conducerea Conservatorului, de muzicologul Radu Constantinescu.

Agatha Bârsescu moare în 1939. Catedrele de teatru sunt preluate de Aurel Ghițescu (pentru scurt timp) și de Manole Al. Foca până în 1951, când școala ieșeană de teatru - devenită după 1948, Institutul de teatru „Matei Millo” - se desființează printr-o măsură abuzivă a autorităților comuniste.

Perioada interbelică rămâne drept cea mai valoroasă în evoluția școlii ieșene de teatru. S-au format aici mari actori care, apoi, s-au afirmat pe toate scenele țării, fiind recunoscuți ca „ieșeni” prin realismul interpretării, prin distincția scenică, prin claritatea, eleganța și logica rostirii, prin știința relației și portanță deosebită, în monografia dedicată lui Ștefan Braborescu, regizorul Radu Stanca nota: „*Un actor care a trecut prin școala ieșeană de teatru poate fi recunoscut destul de ușor chiar și într-o altă ambianță scenică decât cea propriu-zisă a Iașului. Voci grave, cu sonorități ample, înclinații spre expresia răscolitoare atunci când se joacă dramele lui Tolstoi sau pline de un umor succulent când îl interpretează pe Goldani, realismul actorilor ieșeni e grav și copleșitor. Stilul ieșean nu accentuează ritmul exclamației verbale, ci sondează cu obstinație straturile cele mai adânci ale conștiinței...*”

În timpul celui de al doilea război mondial, Conservatorul se refugiază la Făget, continuând să funcționeze acolo până în 1945. În 1946, erau profesori Gina Sandri-Bulandra, Manole Foca și Ion Diacu-Xenofon, urmați, din 1948, de actorii Teatrului Național Ion Lascăr și Ștefan Dăncinescu. Ultima promoție de absolvenți dinaintea desființării Institutului „Matei Milo” îi cuprinde pe: Octavian Coteț (Cotescu), Petre Gheorghiu, Minai Pălădescu, Puiu Vasiliu, Ștefan Alexandrescu, Ștefania Voroneanu, Valea Marinescu, Napoleon Crețu, Valeriu Burlacu ș.a.

Despre foștii elevi ai Conservatorului - ajunși actori de seamă - precum și despre foștii profesori au vorbit cu admirație diferite personalități ale vieții noastre teatrale. Iată-l, de pildă, pe Petre Sturdza-Doria - fost și el elev al aceluiași Conservator, apoi actor la Teatrul Național din Iași, transferat ulterior la București -evocându-i pe unii dintre actorii Teatrului cel Mare de la Copou:

„Mihail Galino, excelentul caracterist, cu jocul său cumpătat și adânc studiat; Neculai Luchian, cu verva și fantezia-i îndrăcită - cu toată vârsta-i acum înaintată - avea încă agilitatea și vioiciunea scenică a unui june comic; Ghiță Dumitrescu, adevărat comedian, de o rară comicitate și o și mai rară eficacitate în dramă. Avea o ascendență atât de puternică asupra publicului, cum n-am mai întâlnit decât mult mai târziu și foarte rar la unii artiști comici reputați ai străinătății; Vasile Hasnaș, amarez și june prim, cu un organ de o muzicalitate captivantă, cald și vibrator; l-am găsit mai târziu jucând în mod inegalabil comicii brilianți, ca Societar al Teatrului Național din București. Mai mare încă decât toți, prin arta lui făcută numai din simplitate, din adevăr și fantezie, era comicul Costache Bălănescu, care cu toată obezitatea-i aproape deformantă, cu masca-i imensă atât de mobilă și grăitoare, cu jocu-i calm și captivant cucerea publicul ori de câte ori apărea fie în repertoriul românesc, fie în cel străin. Când, în 1888, Costache Bălănescu a murit, arta românească a pierdut una din cele mai curate glorii ale ei.”

Tot Petre Sturdza - în al său volum de **Amintiri. 40 de ani de teatru** - ne-a lăsat mărturie despre felul cum se lucra la Conservator, în anii 1880-1890, ce metode foloseau profesorii, ce repertoriu era promovat: *„Profesor aveam pe Mihail Galino. Slăbit, bolnav, retras din teatru, își dedicase tot timpul pe care i-l îngăduia boala, profesoratului. După atâția ani de teatru, avea multă experiență, multă rutină, citise și văzuse mult, dar ca profesor era oarecum manierist. Căci având un număr oarecare de clișee, atât în dramă cât și în comedie, ți se potriveau sau nu, te băga în ele și, cuvânt cu cuvânt, gest cu gest repetai ca o mașină, pricepând sau nepricepând— stihurile ori proza. Eram un copil, un începător încă ageamiu în ale teatrului, totuși simțeam în fundul cugetului că ce făceam noi acolo nu era ce trebuia, nu era destul, nu prea era bine și ziceam că desigur tot trebuie să mai fie și o altă cale, o altă școală.*

*Prima bucată ce mi s-a dat să învăț în Conservator fu monologul Sorin din Dim. Bolintineanu. Apoi urmă Udrea din **Radu de la Afumați** de Bengescu-Dabija, Achard din **Paul Jones** de Dumas-tatăl, Președintele din **Luiza Miller** de Schiller, dr. Palmieri*

din **Moartea civilă** a lui Giacometti, Horatiu din **Fântâna Blandusiei** și atâtea alte scene din repertoriul de atunci al Naționalului."

Elevii Conservatorului erau mult folosiți de trupa Teatrului Național mai ales primăvara, după închiderea stagiunii (la 1 martie), când începeau spectacolele de beneficiu - în care interpreții nu erau remunerați: „Dacă noi, elevii de la Conservator, aveam rareori prilejul să jucăm în timpul stagiunii, tot din motive de economie, în coada stagiunii, în trista epocă a beneficiilor, eram foarte apreciați și căutați de camarazii mai bătrâni, căci le jucam pe gratis și astfel eram încărcăți de roluri, unele cu mult peste puterile noastre. Dar cine mai sta să ia seama la asta! Noi însă, jucând mereu, bine, rău, cum se întâmpla, apărând tot mai des în scenă, zilnic câștigam tot mai multă stăpânire de noi, obișnuindu-ne cu rampa. Așa că, în sfârșitul acela de stagiune (1889-1890), am jucat în rolul lui Salanio din **Shylock** de Shakespeare, cu Gh. Cârjă, în *Shylock*, Popovicijr. în *Basanio*, cu C. Ionescu, Elena Botez, Mihai Popovici senior, Em. Manoliu, Penel, Vlad Cuzinschi."

Asemenea spectacole, în care elevii Conservatorului jucau alături de primii actori ai scenei ieșene, contribuiau decisiv la formarea lor. Cu emoție își amintea Petre Sturdza de Grigore Manolescu, marele actor, care avea o nesfârșită încredere în tinerii candidați la gloria teatrală: „După cum la București, din grămada anonimă a tinerilor începători, știuse să scoată la lumină și să îndrumeze cu sfaturile și povețele sale, pe calea sănătoasă a artei, o seamă de tineri care mai târziu și-au croit drum larg și au obținut succese mari în carieră, ca Ion Brezeanu, Vasile Toneanu, Ion Băilescu, Hașeganu - tot astfel i se umplea inima de bucurie găsim și la Iași un mănunchi de tineri devotați cu trup și suflet artei, cu un grad înaintat de cultură, în stare să ducă cu ei în artă moravuri noi și orizonturi cât mai largi. De aceea [Petre] Liciu, [State] Dragomir, [C. Botez-] Penel și cu mine eram răsfățați lui [...] Dar ce repetiții! Adevărată școală. Mai cu seamă cu noi, tineretul. Cu o răbdare, cu o stăruință, cu o finețe și un tact deosebit, Manolescu ne observa jocul, ne întorcea, ne sugera intonații juste, ne indica gesturile, relua scene întregi pentru orice greșală a noastră, ne încuraja cu câte o vorbă bună când ne vedea abătuți fiindcă nu ne simțeam în stare să-i realizăm dorințele și ne credeam inferiori cerințelor scenei. Ne stimula și ne ridica moralul, ne entuziasma până într-atât încât mai întotdeauna sfârșeam prin a realiza ceea ce ni se cerea."

Și iarăși întâlnim, în amintirile lui, date cu privire la repertoriul în care tinerii conservatoriști aveau șansa să joace, alături de marii actori ai epocii: „*Marion Delorme*”, „*Kean*”, „*Romeo și Julietta*”.

În acest timp, profesor al clasei de declamație de la Conservator era actorul **Mihail Galino**, acum cu vechi state de serviciu la catedra pe care o ocupase încă din 1864, calitate pe care o deține timp de aproape 30 de ani fără întrerupere. Ca actor a fost un mare interpret, la început - de amorezi, apoi de roluri principale mai ales în drame istorice. A promovat pe scenă, ca interpret și a cultivat în elevii săi conservatoriști valorile interpretative tradiționale, realiste, preluate de la Millo, dar și deschiderile spre teatrul modern, occidental, obținute prin studiile vieneze. A pregătit pentru scenă actori deosebiți. Dintre elevii săi cei mai cunoscuți au devenit Petre Sturdza-Doria, Aglae Pruteanu, State Dragomir, C.B. Penel, Petre Liciu, Vlad Cuzinschi, Mihail Belador, Const. Ionescu, Emanoil Manoliu, Mihai Popovici jr, Dim. Pruteanu, Natalia Profir - unii ajungând ei înșiși, în etapa următoare, profesori, cel mai vestit, în această calitate, fiind **State Dragomir**. Acesta a rămas definitiv în istoria școlii românești de teatru, nu numai ca interpret, ci și -cum am mai spus - ca pedagog remarcabil.

Elevii de Conservator care au avut șansa să se formeze în preajma lui, în clasa lui, au ajuns - cei mai mulți - mari actori. Printre ei s-au aflat: Victor Ion Popa, Costache Antoniu (devenit el însuși profesor și rector al Conservatorului dramatic din București), Const. Ramadan, Miluță Gheorghiu, George Calboreanu, Aurel Ghițescu, Aurel



Mihai Codreanu



Agatha Bârsescu

Munteanu, Gică Popovici, Sandina Stan, Sandu Teleajen, Sorana Țopa, Costache Sava, Nicolae Veniaș, Ștefan Dăncinescu.

Un alt mare profesor al Conservatorului dramatic a fost Mihai Codreanu. Consacrat mai ales ca poet, ca maestru al sonetului, **Mihai Codreanu**, omul de teatru remarcabil, a rămas cunoscut doar în lumea literară, aura poetului umbrind-o, pentru publicul larg, pe cea a profesorului, directorului și rectorului de Conservator și a directorului Teatrului Național. Oamenii de teatru însă care i-au fost în preajmă, care au lucrat cu el sau sub îndrumarea lui, care s-au format ca actori în clasa lui de la Conservator i-au păstrat un inegalabil respect, o mare admirație, pe care ni le-au transmis prin scrierile lor.

Principala calitate a profesorului Mihai Codreanu era stăpânirea desăvârșită a meșteșugului actoricesc și, în special, arta vorbirii. Știa ce să ceară unui elev și unui actor, îl putea îndruma în direcția aptitudinilor. Ca director al Teatrului Național, își asuma adesea o parte din regia spectacolelor și anume: vorbirea, lucrând pe replică, migălos, cu fiecare actor. Apoi, el avea o stimă deosebită pentru această meserie și, deși sever, „se purta prevenitor cu actorii și îi încuraja pe tineri” - mărturisește fosta lui elevă, marea actriță Anny Braesky. Pe foștii săi elevi de la Conservator îi urmărea atent după absolvire și, în calitate de director al Teatrului, îi ajuta să se afirme. Așa a procedat cu Ștefan Ciubotărașu, cu Aurel Munteanu, cu Anny Braesky și cu alții. Cât de profund cunoștea el psihologia actorului înțelegem din sonetul pe care 1-a închinat acestei profesii: *Mi-e sufletul un saltimbanc grotesc,/Așa cum se-ntâlnesc prin iarmaroace; /El- vrea nu vrea - e nevoit să joace/Pentru plăcerea celor ce-l privesc.// In mine plânge râsul omenesc / Și râde lacrima, pe când cu voace / Zadarnică, de goale poloboace, / Străine patime maimuțăresc. // Așa mă știu. Vibrez cu toate-aceste / De-a vieții fiecăruia poveste / In clipa când o spun la spectatori - // Iar dezgustat de-atâtea măști de vise / De-mi pierd în alții eul uneori / Când ies din scenă, scuipe între culise” (Actorul).*

Mai sus, am spus câteva cuvinte despre profesoara **Agatha Bârsescu**. Vom adăuga acum unele date semnificative despre munca la catedra de mimică și declamație a Conservatorului dramatic. În confesiunile din volumul ei de **Memorii** (p. 233) citim: „... nu m-am mai dus la Viena și nici n-am mai plecat în America. Am rămas la Iași, devotându-mă cu totul și din toată inima noii mele misiuni. M-am acomodat foarte repede, iar elevii mei au devenit curând copiii mei. Am muncit sânguincios cu ei

și, numai după trei luni de zile, am dat o frumoasă dovadă despre noua mea activitate ca profesoară." Era în 1925 și, vreme de patrusprezece ani care au urmat, a fost, alături de Mihai Codreanu, profesoara cea mai iubită. Principiul ei didactic cel mai important era formarea viitorilor actori pe baza celor mai bune lucrări din literatura dramatică universală; alegea cu grijă tot ceea ce putea servi la cultivarea dragostei pentru frumos, la însușirea celor mai deosebite mijloace de expresie, la formarea personalității creatoare a studenților. Operele de bază au fost: „Faust” de Goethe, „Nathan cel înțelept” de Lessing, piesele lui Schiller - „Hoții” și „Maria Stuart”, „Sappho” de Grillparzer, tragediile shakespeariene, „Hamlet”, „Macbeth”, „Romeo și Julietta”, iar din dramaturgia națională, „Vlaicu Vodă” de Al. Davila ș.a. În formarea studenților, împlotea judicios tradițiile teatrului românesc cu tot ce cunoscuse și practicasese ea în marea școală de teatru vienez. A cultivat la studenți dragostea pentru teatrul poetic, pentru teatrul marilor pasiuni. Ținând seama de datele personale ale studenților, le cerea însă să se realizeze și pe coordonatele opuse temperamentelor lor. Dorea să-i formeze pe tineri pentru a putea înțelege destinele omenești spre a le putea da viață pe scenă.



Profesoara, înconjurată de elevii ei: în dreapta – Sandina Bârsan, viitoarea artistă emerită Sandina Stan

În 1927, dădea prima ei serie de absolvenți care prezentară un spectacol cu fragmente din „Fiul pădurii” de Halm, „Intrigă și iubire” de Schiller, „Inelul lui Gyges” de Hebbel, „Faust” și „Ifigenia în Taurida” de Goethe. Peste doi ani, în 1929, cu noua serie

de studenți, prezintă în fața publicului ieșean trei acte din „Ioana d Arc” după Schiller, „Emilia Galotti” și „Nathan cel înțelept” de Lessing, iar în 1930: scene din „Faust”, „Romeo și Julietta”, „Don Carlos” și „Dama cu camelii”. La absolvire, această promoție de noi actori juca: „Trecătorul” de Fr. Coppee, „Medeed” de Legouve, „Hero și Leandru” de Schiller, „Magda” de Sudermann. După vizionarea acestui spectacol, cronicarul ieșean al ziarului „Opinia” (Wratislavius) scria: „... sufletul de mamă al D-nei Agatha Bârsescu s-a contopit cu acela al discipolilor sub ghirlănzile aplauzelor ce au rechemat la rampă pe elevi și profesoară.”

Deși trec anii -scria Ileana Berlogea în volumul **Agatha Bârsescu**-, profesoara se străduiește să rămână demnă și folositoare la catedra ei. E bătrână, împlinește în curând optzeci de ani, merge greu, șchiopătând, e uneori capricioasă și suspicioasă, dar vine cu încăpățănare la cursuri, zâmbind când îl întâlnește pe culoare pe Mihai Codreanu, întristată când studenții încearcă să-i spună că mai există și alte piese decât cele din repertoriul lor. La 11 și 18 iunie 1939, clasele de actorie conduse de Mihai Codreanu și Agatha Bârsescu prezintă o suită de recitaluri de versuri, studenții ei remarcându-se în plus prin interpretarea „Medeei” de Legouv  . A fost ultimul spectacol al ucenicilor ei și cea din urmă manifestare a marii actrițe și profesoare.

Metoda ei de lucru a fost una foarte eficientă. După ce îi ajuta pe studenți să descopere coordonatele literar-dramatice importante ale personajelor, trecea la analiza fiecărui moment al rolului, urmărind felul în care fiecare actor își însușea datele lui, realizând raportul just dintre trăirea interioară și posibilitatea de comunicare exterioară. Agatha demonstra zi de zi elevilor săi că numai cunoașterea și stăpânirea mecanismului vocal și a respirației ajută ca focul lăuntric să devină artă vie și convingătoare.

Așa cum ea însăși fusese formată, adică în cultul plasticii scenice, al gestului

TEATRUL NATIONAL
■ Duminică 25 Maiu 1930 ora 8 ^{3/4}
PRODUCȚIA
de finele anului școlar 1929-1930. Clasa de declamație Prof.
AGATHA BÂRSESCU

I
TRECĂTORUL (Le passant) de F. Cop  e
 Zanetta -- D-ra Sandina B  rsan, ultimul an
 Sylvia -- □ Veronica Vasiliu, □ □
 II
 Scene din „MEDEEA” actul al 2-lea de Legouve
 Medeea -- D-ra Iolanda Pogonat, anul I
 Iason -- Dl. Catiki Alex, anul II
 Lyc  on -- D-ra Elena Tăutu, anul I
 III
 Scenă din „NATHAN INȚELEPTUL” de Lessing
 Nathan -- Dl. Cassav Isac, ultimul an
 Saladin -- □ Mihăescu S., anul II
 IV
 Actul 5 din „HERO ȘI LEANDRU” de Fr. Grillparzer
 Hero -- D-ra Veronica Vasiliu, ultimul an
 Janthe -- □ Iolanda Pogonat, anul I
 Nauceros -- Dl. George Popovici, anul II
 Preotul -- □. Catiki Alex, anul II
 Păzitorul -- □ Nădejde C., anul I
 V
 „MAGDA” DE Sudermann, actul 3 și al 4-lea
 MAGDA -- D-ra Sandina B  rsan, ultimul an
 MARIE sora ei -- □ Tăutu Elena, anul I
 Colonelul Schwartz -- Dl. Cherb  s M., ultimul an
 Doamna Schwartz -- D-na Daniluc Ariana, anul II
 M  tuș  a Franzisca -- D-ra Fearstein, anul I
 Consilier de Keller -- Dl. Cassav I., ultimul an
 Pastorul -- □ George Popovici, anul II
 Locot. Max -- □ A. Nicov, anul I
 Un servitor -- □ Nădejde C., anul I

frumos, al ținutei distinse, veghea ca aceste calități să le capete și elevii ei. Le pretindea actorilor să-și rezolve singuri rolurile, nu să aștepte de la regizori soluțiile. Pe regizor îl considera doar un dirijor care orchestrează ansamblul. Pentru a le fi de un real ajutor, profesoara juca mereu alături de elevii ei, călău-zindu-i, dându-le curaj și încredere în forțele lor. «Am depus și depun o muncă deosebită - mărturisese profesoara pentru a înlătura dese defecte ale elevilor în ceea ce privește rostirea, pronunția, declamația, intonația, frazarea. N-am lăsat pe nici un elev sau elevă, chiar dacă ar fi lipsit de orice însușire, până ce nu am înlăturat acest defect.»

Își iubea mult elevii. Despre Sandina Bârsan (Stan) spunea: „*Un frumos talent îl manifestă tânăra, frumoasa și valoroasa mea elevă Sandina Bârsan*”, iar pe Eliza Petrăchescu o numea „*iubita mea elevă*”. Dintre băieți, îi prețuia pe George Popovici și pe Const. Moruzan, cel dintâi remarcându-se în Romeo, în Principele din „*Emilia Galotti*”, în Armand Duval din „*Dama cu camelii*” și ajungând apoi unul dintre cei mai mari actori ai Teatrului Național și, apoi, profesor al Conservatorului dramatic. Din păcate, marele lui talent, manifestat în variate ipostaze ale genului dramatic (Ștefăniță din „*Viforul*” de Delavrancea, Vlaicu-Vodă din drama omonimă a lui Al. Davila, Smerdiakov din artiștii teatrului național. „*Frații Karamazov*”, Raskolnikov din „*Crimă și pedeapsă*” - ambele după Dostoievski, Akim din „*Puterea întunericului*” de Tolstoi, Luca din „*Azilul de noapte*” de Gorki) a contribuit prea puțină vreme la formarea tinerilor actori, căci, ajuns profesor la Institutul de teatru „Matei Millo” din Iași, a profesat doar doi ani (1950-1951), institutul desființându-se.

Dintre marii actori ai Teatrului Național care au fost, de asemenea, profesori ai Conservatorului dramatic, nu trebuie uitați Radu Demetrescu - în aceeași perioadă cu Mihai Codreanu și Agatha Bârsescu, Gina Sandri-Bulandra (după moartea Agathe Bârsescu), apoi Manole Al. Foca, Ștefan Dăncinescu, Ion Lascăr ș.a. Cel puțin doi dintre foștii elevi ai acestuia din urmă au ajuns mari actori ai teatrelor bucureștene și, la rândul lor, profesori de actorie: Petre Gheorghiu și Octavian Cotescu.

De-a lungul multor decenii în care a funcționat (începând, de fapt, din 1836), școala de teatru de la Iași a fost o adevărată instituție de cultură și artă în care s-au format marii slujitori ai Thaliei și Melpomenei. O istorie completă a acestei școli -care, sperăm, se va scrie - va aduce, cu siguranță, date noi, așezând acest for de învățământ la locul înalt care i se cuvine în cultura națională. Căci contribuția lui la dezvoltarea teatrului românesc - nu doar la cea a teatrului ieșean - a fost cu adevărat remarcabilă. Puțini știu - chiar dintre oamenii de teatru - că actori mari ai scenelor

românești au fost formați în această școală. Și mai puțini, apoi, știu că unii dintre oamenii de cultură care au devenit celebri în alte domenii decât teatrul, au fost elevii acestei școli: filosoful Vasile Conta, istoricul N.A. Bogdan, pictorul Octav Băncilă, poeta Matilda Cugler-Poni, savantul Ion Ionescu de la Brad scriitorul și regizorul Victor Ion Popa și alții.

În privința sediilor în care a funcționat Conservatorul dramatic de-a lungul timpului au circulat multe informații eronate. Chiar placa aflată în prezent pe clădirea din strada Banu conține date greșite. Stă scris pe această placă amplasată în luna mai 1978: *„în această clădire a funcționat, între anii 1860-1940, Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică...”* Doi cercetători ieșeni ai trecutului orașului - Constantin Ostap și Ion Mitican - aduc în cartea lor **Cu lașii mână-n mână** (voi. II, Ed. Dosoftei, Iași, 1997, pp. 166-171) precizări importante asupra clădirilor în care a funcționat Conservatorul dramatic. Primul local al școlii de teatru (Conservatorul Filarmonic-Dramatic, înființat în 1836) a început să funcționeze *„într-o casă particulară din apropierea bisericii Sf. Ilie”* (cf. Al. Aurescu - **Almanahul Conservatorului de muzică și declamație. De la înființarea lui, până la 1905** - Iași, tipografia H. Goldner, 1906). La reînființarea lui, ca instituție de stat, în 1860, Conservatorul a avut sediul în localul Școlii de Arte și Meserii, unde s-a instalat apoi Biblioteca UMF, pe strada V. Alecsandri nr. 7. În 1862, a fost mutat în „casele Reinicke” de pe strada Lăpușneanu, pentru ca în 1863 să treacă, vreme de un an, în casele „Strat” de pe strada Lozonschi. Vreme de cinci ani, apoi, între 1864-1869, a funcționat în casele bisericii Dancu din apropierea actualului edificiu al Teatrului Național. În sfârșit, între 1860-1870, sediul Conservatorului dramatic a fost în „casele Principesei Elena Cantacuzino” - actualul local al Spitalului de urgență de pe strada Berthelot (fosta stradă „Patruzeci de sfinți”).

Abia la 23 aprilie 1870, Conservatorul ieșean a fost instalat în „casele Costache Ghica”, de pe strada Banu nr. 10, clădirea pe care se află mai sus pomenita placă. Dar dacă în 1940 sediul era același, în decursul celor 70 de ani de funcționare Conservatorul a mai fost mutat, în două rânduri (1885 și 1891) în „casele Drosu” de pe strada Lăpușneanu (în fața actualului Muzeu al Unirii), pentru a reveni, de fiecare dată, în localul din strada Banu.

A existat și intenția construirii unui local propriu. Astfel, la 27 iulie 1939, Radu Constantinescu, directorul Conservatorului (care, în acel an, preluase funcția după retragerea lui Mihai Codreanu), solicita Primăriei Iași atribuirea, în acest scop, a terenului pe care se află casa Zănescu (strada Vasile Stroescu, colț cu strada Cuza

Vodă) pentru a ridica pe el clădirea Academiei de muzică. Iată textul acestei solicitări: *„Academia de Muzică și Artă Dramatică din Iași, cea mai veche instituție de cultură românească, acea care a dat țării toate elementele muzicale (...), se găsește de ani îndelungați într-o stare deplorabilă din cauză că nu are un local propriu (...) Profitând de împrejurarea că astăzi în fruntea dregătorilor se află ieșeni cu tot dragul pentru târgul lor, cum este (!) ministrul Victor Iamandi, Petre Andrei, Mihai Ralea, iar în Iași rezidentul regal Traian Ionașcu și d-l primar general Constantin Ionescu, sperăm că măcar acum a venit timpul să putem realiza acest deziderat”*

Cererea a rămas fără răspuns, cauza stând, probabil, în situația dificilă creată de începutul celui de-al doilea Război Mondial. Totuși, ceva s-a făcut, dovadă că în 1943, Conservatorul de muzică și Artă Dramatică „G. Enescu” își realizase un local propriu pentru spectacole în strada Lăpușneanu nr. 26, „o clădire din cărămidă arsă, pe fundație de beton, acoperiș de tablă”. Aici erau invitați, la 5 aprilie 1943, reprezentanții Primăriei, „pentru recepția lucrărilor efectuate la Conservator”. Clădirea a fost însă distrusă de bombardamentele din 1944.

Între 1944-1949, Conservatorul a funcționat în imobilul din Bd. Copou nr. 8, apoi, până în 1950, în localul din strada Cuza Vodă nr. 29, după care, până la desființarea din 1951 - în palatul Mihail Sturdza din strada Lozonschi - fostul Seminar „Veniamin Costache”, unde va fi instalat și la reînființarea din 1990. Din 1994 s-a mutat în fostul local al Reuniunii Femeilor Române (apoi al Politehnicii), din strada Horia nr. 7-9, unde se află și în prezent.

DAVID ESRIG

regizor – profesor – om de teatru

Laudatio
Maestrului David Esrig

SORINA BĂLĂNESCU

În neobișnuitele urzeli de vis și real, cu care ați îmbogățit lumea spectacolului românesc și european, se lasă întrezărită, încă de la primele Dumneavoastră ieșiri la rampă, o tenace constanță a gândului călăuză, gând pe care îl găsim formulat în comentariul la estetica lui Camil Petrescu: scriind despre Camil, proaspătul absolvent al Institutului de Teatru și Film din București, David Esrig, se regăsea pe sine, în rânduri care vădesc o cofraternă aplecare spre absolut. Ca și autorul pe care îl explicați atunci, în 1958, Dumneavoastră aparțineți „rarilor creatori care nu pot proceda cu jumătăți de măsură, care, odată lansați spre un țel, încearcă să cunoască și să verifice tot ce se cuprinde în limitele orizontului lor...” Căci ce altceva decât consecvența aproape fanatică în scrutarea absolutului, pentru a clădi pe scenă lumi posibile, uneori amenințătoare, uneori previzionare prin adevărul lor, altfel decât oglindind realitatea palpabilă, vă îndeamnă să vă angajați cu atâta devoțiune, dublată de cultură, în slujba teatrului existențial ca teatru al esențelor? Cea mai importantă școală de teatru și film din Germania, Academia de rang universitar de la Burghausen, pe care ați întemeiat-o. În 1995, a primit numele enigmaticului poem al poetului supra-realist Gellu Naum, *Athanor*, știut fiind că alchimiștii Evului Mediu încercau să prindă, din apele creuzetului numit *athanor*, prin manevre fizice, dar și mistice, v-a determinat să-i alegeți, dintre colegii de generație, pe cei talentați – și mai dispuși să vă urmeze. Faceți astfel dovada vocației de profesor, care își fascinează elevii cu ideile lui insolite și cu felul de a-i dirija în scenă. La clasa de regie a conservatorului bucureștean, șansa lui Tocilescu, a lui Dan Micu și Iulian Vișa s-a numit **David Esrig**. Fiercare din spectacolele care v-au atras celebritatea s-a construit cu migală înțelepțită de inspirație, dar și de studiu – studiu de arhitect ce vede edificiul, întreg și armonios, în fiecare detaliu. L-ați ales pe Gheorghe Dinică și pe Marin Moraru ca părtași la pre-facerea teatrului, împărtășindu-le încredințarea că teatrul merită sacrificarea trufiei individuale. După seria de spectacole în care i-ați distribuit, s-a scris mult și cu teme exegetice despre *fenomenul Dinică* și *fenomenul Moraru*. Și nu e o simplă întâmplare că, într-una din cărțile ce i s-au consacrat, Gheorghe Dinică, aflat la apogeul excepționalei sale cariere – în teatru și în film, găsea potrivit să vorbească mai mult despre maestrul său Esrig decât despre Dinică-actorul. Tinerii interpreți de atunci – George Constantin, Damian Crâșmaru, Iurie

Darie, Mihai Pălădescu, Silvia Popovici, Vasilica Tastaman și Sanda Toma datorează mult ca traseu actoricesc îndrumărilor Dumneavoastră. Arta de a construi spectacole ca un poet al matematicilor v-a atras colaborarea talentatului scenograf Ion Popescu-Udriște. În privința tehnicii multiplicării jocului și a expresiei faciale în oglinzile care îl înconjoară pe Nepotul lui Rameau (Gheorghe Dinică), un maestru recunoscut al scenotehnicii, inginerul de lumini Virgil Petrovici, distingea nu mai puțin de 60 de surse luminoase și 400 de stări de iluminare, toate conlucrând la crearea unei irealități fantastice, comparabil doar cu duhul vieții. Prin manevre nu mai puțin iscusite, având și o încărcătură sacră deloc neglijabilă, puneți la lucru aptitudinile învățăcelilor pentru a descoperi acțiunile care se furișează în spatele cuvintelor din texte încărcate de valențe existențiale, precum poemele lui Gellu Naum, Urmuz, Max Blecher, Paul Celan, Eugen Ionescu. Dar, tenace în statornicia programului său cultural, săvârșită încă din anii începuturilor regizorale, întâlnirea cu miracolul mării arte, trecute prin cuptorul alchimic al gândirii cu bătaie lungă spre viitor. Fiecare din spectacolele tânărului pe atunci, de la *Violențele lui Scapin*, spectacolul de diplomă ce inaugura Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (în 1958), trecând prin *Procesul d-lui Caragiale* de Mircea Ștefănescu, spectacolul de la Teatrul Național din București (în 1961), pentru a ajunge la fabuloasele montări de pe scena teatrului de Comedie – *Umbra* de Evgheni Schwartz (1963), *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965), *Capul de rățoi* de G. Ciprian (1966), apoi *Nepotul lui Rameau* după Diderot, în adaptarea și traducerea lui Gellu Naum, la Teatrul „*Bulandra*” (1968), a hotărnicit o epocă nouă, a unui nou fel de a face teatru – elocvent prin simplitatea mijloacelor folosite, uimitor prin percutanța gândului plăsmuit în imagine și cuvinte. „Practic un teatru sincer, fără șmecherii...”, afirmați cu puțin timp în urmă, răspunzând curiozității tinerilor care nu au avut șansa să vadă acele spectacole, *sincer*, îndrăznim să vă completăm, în sensul artei mari și adevărate. Spectacolele acelea uimeau publicul, îi uimeau, nu mai puțin, pe oamenii de teatru, prin neobișnuita siguranță a desenului regizoral; nimic din tatonările unui începător, totul avea logică și *precizie milimetrică*, așa cum menționa un cronicar. O intuiție excepțională evenimentul pe care îl proiectase cândva Ion Sava, propunând o reprezentație *Macbeth* cu măști. Și critica teatrală tânără v-a stat aproape, cu entuziasmul și exigența, comentându-vă spectacolele cu un remarcabil profesionalism, ceea ce întreține tonusul impresiei generale de perfecționism asumat.

Între timp, ca angajat al televiziunii, ați realizat 400 de emisiuni, reportaje, interviuri, spectacole transmise în direct, iar participarea la festivaluri internaționale de

teatru și premiile primite vă dau satisfacția unei recunoașteri bine meritată. Marele Premiu decernat pentru spectacolele cu *Umbra și Troilus și Cresida*, în 1965, la Teatrul Națiunilor de la Paris, Premiul criticii franceze pentru cel mai bun regizor străin, premiu împărțit cu Franco Zeffirelli – tot acolo; cele trei premii la ediții succesive ale prestigiosului festival BITEF de la Belgrad, premii disputate cu Grotowski și Krejca, succesul excepțional cu *Umbra* la Moscova și la Leningrad vă impun ca unul dintre numele cele mai cunoscute ale tinerei generații de regizori în plan european. Sunteți invitat la Praga, la Bonn, la Viena, la Haifa, orașul Dumneavoastră natal, țineți prelegeri de teatru în Anglia... Numai că, într-o zi cenzura oficială și cea „benevolă” a unora dintre colegii de la Naționalul bucureștean, unde erați angajat, insinuează prezența unor elemente subversive în spectacolele lucrate în cheia grotescului tragic, a șarjei și caricaturii, pe texte tratate ca teatru politic. În anul 1969, l-ați convins pe Beckett să vina la București și să asiste la premiera piesei sale, *În așteptarea lui Godot*. Spectacolul a fost interzis. Interzis va fi și spectacolul proiectat cu *Marat-Side* de Peter Wiess, în traducerea și adaptarea lui Gellu Naum. Interzisă va fi și *Furtuna* lui Shakespeare, în montarea la care ați lucrat mai bine de doi ani, avându-i ca interpreți pe George Constantin și Silvia Popovici. La multele vizionări, textul rostit pe scenă se verifica după textul englezesc, avut în față de cenzori. Ați primit interdicție și pentru filmul *De ce?*, pe un scenariu propriu, după Caragiale. Ați apucat să duceți la capăt un spectacol strălucitor prin jocul fanteziei comice, *Trei gemeni venețieni* de Collato, cu un Arlechino – Gheorghe Dinică în cea mai bună formă actoricească. A fost, prin forța jocurilor de culise, ultima reprezentație, unde numele lui David Esrig apărea pe afiș în România. Exilul, nevoit, a venit în același an, 1973, după demisia din funcția de director artistic al Teatrului Național din București. În Germania, unde v-ați stabilit, palmaresul internațional v-a atras angajamente la teatre de seamă. Ați montat spectacole la Teatrele Municipale din Bremen, Bonn, Köln, München, ați fost director artistic al Teatrului Municipal din Essen, la Wupperthal. Farse medievale, un Brecht – altfel tratat decât se obișnuia în Germania, Marlow, Lev Tolstoi, Gorki, Mrożek, Shakespeare, Gogol, Lenz, Diderot, Moliere se succed, ca tot atâtea reușite, pe scene nemțești, dar și la Paris, la Teatrul Habima din Tel-Aviv, la Berna, unde *Vicleniile lui Scapin*, în regia Dumneavoastră, primește Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului 1980 din Elveția.

O temeinică activitate editorială dublează activitatea de regizor – cărți importante de teatru și teatrologie susțin demersul practic al regizorului și profesorului. Între timp,

ați obținut titlul academic de Doctor al Universității din München, ați ținut cursuri la Universitatea din Essen, ați fost desemnat Director al Centrului de educație pentru actorii profesioniști (din München) și Președinte de onoare al Festivalului școlilor de teatru din Europa. La *Athamor*, singura instituție de învățământ superior teatral, subvenționată de statul german, ați invitat profesori de cel mai înalt prestigiu profesional din Europa, iar metoda de lucru cu studenții germani, austrieci, români îmbină tehnici de lucru care cultivă corporalitatea actorului, dar și tonalitatea vocii, într-o vreme când accentul, în majoritatea școlilor de teatru europene, cade pe teatrul-imagine. Ritmurile teatrului poetic existențial solicită valoarea melodică a cuvântului, dar și gestul și mișcarea expresivă actorului.

Omul David Esrig nu a rămas insensibil la suferințele românilor sub comunism: filmul documentar, pe care televiziunea germană publică l-a difuzat în seara de 22 decembrie 1990, *Pătimirile României – un an dela revoluție*, a atras donații de milioane de mărci în sprijinul copiilor din orfelinatele românești. Este meritul Dumneavoastră, a oaspetelui nostru de azi, de a fi schimbat în bine măcar o parte din destinul acelor copii.

Maestre, suntem fericiți să vă avem astăzi, aici, alături de noi, la sărbătoarea celei mai vechi Universități de Arte din România, iar încuviințarea Dumneavoastră în privința decernării titlului academic suprem, de Doctor Honoris Causa, al Universității de Arte „George Enescu” din Iași, ne onorează profund.

Laudation
To Master David Esrig

SORINA BĂLĂNESCU

In the unusual warp of dreams and reality which You have enriched the world of Romanian and European theatre with, one can see, even from Your early stage productions, the constancy of a guiding thought expressed many years ago in a commentary upon Camil Petrescu's aesthetic – as, when writing about Camil, the newly-graduate of Bucharest Institute of Theatre and Film, David Esrig, was also writing about himself, in lines proving his confraternity in the inclination towards absolute itself. Like the author commented upon in 1958, You belong to “the rare creators that cannot do things by halves, that, once launched on a goal, try to understand and to experience everything that falls within their horizon”. For what else than an almost fanatical resolution in scrutinizing the absolute in order to build on stage possible worlds, some of them menacing, others visionary in their truth, could have urged You to commit Yourself with such devotion, backed by an outstanding culture, to the service of the existentialist theatre, conceived as a theatre of essences? The most important school of theatre and film in Germany, the university Academy of Burghausen, which You have founded in 1995, was named “Athantor” after the title of an enigmatic poem written by Gellu Naum, a surrealist Romanian poet, as a reference to the well-known alchemic attempt to catch the spirit of life from the waters of the crucible named *athanor*, through physical and mystical manoeuvres. Through no less skilful manoeuvres, also bearing a significant sacred load, You put to work the skills of Your disciples in order to uncover the actions that slip behind the words in texts with an existential edge, such as Gellu Naum's poems, or in other literary works by Urmuz, Max Blecher, Paul Celan or Eugen Ionescu.

Tenacious about his cultural programme, director David Esrig encountered, even from the early years of his début, the miracle of great art, ripened in the alchemic pot of long-term thinking. Each and every of the performances staged by the young director of those days, from *Scapin's Cunning*s, the graduation play staged on the occasion of the inauguration of Piatra-Neamţ Theatre, in 1958, to *The Trial of Mr. Caragiale*, by Mircea Ştefănescu, staged at the Bucharest National Theatre, in 1961, up to the fabulous productions from The Comedy Theatre – *The Shadow*, by Evgheni Schwartz (1963), *Troilus and Cressida*, by Shakespeare (1965), *The Duck's Head*, by Gheorghe Ciprian

(1966), or *Rameau's Nephew*, after Diderot, translated and adapted for stage by Gellu Naum, at Bulandra Theatre, in 1968, set the landmark of a new period and of a new way of playing – eloquent due to the simplicity of means, amazing due to the percussion of thought moulded into images and words. “I make an honest theatre, without tricks” – You said some time ago, as an answer to the curiosity of some young artists who didn’t have the chance to see those performances – “honest”, we daresay, in the sense of true and real art. Those early theatrical performances have amazed the public and equally the specialists, because of the uncommon mastery of the director’s design; there was nothing in them to speak of a beginner’s hesitations, and on the contrary, everything had a flawless logic and a “millimetre precision”, as a reviewer stated.

A thorough intuition made You choose, among Your generation fellows, the most gifted ones and the most willing to follow You. Thus, You proved a teacher’s vocation, one who fascinates his students with his unwonted ideas and with his way of directing. Within the directing class from the Conservatory of Bucharest, the good chance of Alexandru Tocilescu, Dan Micu or Iulian Vişa was David Esrig. Each of the performances that made You famous was created with a minute inspiration, but also with a learned minuteness – one of an architect able to see the whole building, complete and harmonious, in each tiny detail. You chose Gheorghe Dinică and Marin Moraru as Your companions in the work of reshaping our theatre, You made them impart Your belief that acting is worth the sacrifice of one’s individual vanity. After a series of performances in which the two of them were cast by You, they became well-known as “Dinică wonder” and “Moraru wonder”. And it cannot be a mere coincidence that, in one of the books dedicated to him while at the peak of his exceptional career in theatre and film, the actor Gheorghe Dinică chose to speak more about his master David Esrig than about himself. All of these – then, very young – actors, such as George Constantin, Damian Crâşmaru, Iurie Darie, Mihai Pălădescu, Silvia Popovici, Vasilica Tastaman or Sanda Toma, owe a lot of their success to Your guidance. The art of imagining performances in the manner of a mathematician-poet gained on Your side a very gifted scene-painter such as Ion Popescu-Udrişte. As for the technique of multiplying the acting and facial expression through the mirrors surrounding Rameau’s nephew (*i.e.*, Gheorghe Dinică), the lighting engineer Virgil Petrovici, who was a reputed master of stagecraft, counted as many as 60 sources of light and 400 states of lighting, all of these contributing to create a fantastic unworldliness, comparable only to

the sensation once created by Ion Sava when he imagined a *Macbeth* performed with masques. You also had by Your side the young critics, who enthusiastically delivered some very accurate comments upon Your productions – a fact that enhanced the general impression of perfectionism.

Meanwhile, as a television employee, You signed 400 broadcasts, reportages, interviews, shows transmitted live; also, the participations in international theatre festivals and the prizes You have received gave You the satisfaction of a well-deserved recognition. The Great Prize for *The Shadow* and *Troilus and Cressida*, received in 1965, at the Theatre of Nations in Paris, The Prize of French Critics for the best foreign director, a prize which You shared with Franco Zeffirelli, the three prizes won at three successive editions of the well-known Festival BITEF from Belgrade, which You won against Grotowski and Krejca, the enormous success You had with *The Shadow* in Moscow and Sankt Petersburg, all strongly recommended You as one of the most important names among the young generation of European theatre directors. You have been invited to Prague, Bonn, Vienna, at Haifa, the city where You were born, You have given lectures in England.

But one day, unhappily, the official and the unofficial censorship (the last one, voluntary offered by some of Your fellows within the National Theatre of Bucharest, where You used to work) insinuated that there could have been some subversive or seditious elements in the performances You staged in the key of grotesque and tragic caricature, based on dramatic texts taken as political theatre. In 1969, You persuaded Samuel Beckett to come to Bucharest in order to attend the première of *Waiting for Godot*; but the performance was forbidden. Also forbidden will be another performance, one after Marat-Sade, by Peter Wiess, translated and adapted by Gellu Naum. Also forbidden will be Shakespeare's *The Tempest*, with George Constantin and Silvia Popovici, a play to the staging of which You had been working by that time for more than two years. Many a time a performance was seen (by the censors) books in their hands, confronting the lines uttered on stage with those of the original English texts. You were also forbidden to make a film on an original script adapted after I. L. Caragiale, *Why?*. However, You managed to carry through yet another splendid show, a comic phantasy named *Three Twins of Venice*, written by Collato, featuring a Harlequin – Gheorghe Dinică – in his best shape as an actor. This was, by the force of some malicious behind the scenes manoeuvres, the last representation where the name of David Esrig showed on a bill in Romania. The unwanted exile begun the same

year, in 1973, after quitting Your position as artistic manager of National Theatre in Bucharest.

In Germany, where You settled, Your international record brought about numerous engagements at important theatres. You directed performances at the city theatres from Bremen, Bonn, Köln and Munich. You were named artistic manager of the city theatre from Essen, in Wuppertal. Mediaeval farces, a play after Brecht – different from the way Brecht was usually staged in Germany – Marlowe, Lev Tolstoi, Gorki, Mrozek, Shakespeare, Gogol, Lenz, Diderot or Molière have been staged with great success on German stages, in Paris, Tel-Aviv or Berna (where *Scapin's Cunnings* received the prize for the best theatre performance of 1980 in Switzerland).

A solid activity as an author doubles Your activity as a director; important books on theatre and theatre science back up the practical approach of the director and teacher David Esrig. Meanwhile, You became a Doctor of Munich University, gave lectures at Essen University and were assigned Manager of the Educational Centre for Professional Actors in Munich and also Chairman of Honour of Europe Theatre Schools Festival. At Athanor, the only institution for high education in theatre stipend by German government, You invite lecturers of the highest professional rank in Europe; the methods You put to work in the benefit of Your German, Austrian and Romanian students join together working techniques aiming to train both the corporeality of the actors and their intonation (whilst most European schools nowadays favour what has been called image-theatre). The rhythms of Your existential poetic theatre equally request the melodic value of words, the gesture and the expressive movement of an actor's body.

Humanly, David Esrig did not remain insensible to the sufferings of Romanian people under communism. Your documentary, broadcast by German public television on the 22nd of December 1990, entitled *Romania's Ordeal – One Year after the Revolution*, has drawn large amounts of money towards Romanian orphanages. Having changed for the better at least a portion of those children's destiny is Your merit, too.

Master David Esrig, we are happy to have You here today, at the celebration of Romania's oldest University of Arts, a festivity within which Your having accepted to be conferred the highest academic title, that of Doctor honoris causa, from the part of "George Enescu" University of Fine Arts, deeply honours us.

Talentul este capacitatea de a crede în ficțiunea pe care ți-o asumi - David Esrig

VASILICA BLOHAT

Un secol și jumătate de viață artistică în cadrul unei universități înseamnă ani de treceri, de căutări și de realizări, înseamnă tumult și forfotă, schimbare și, aș mai spune eu, evoluție. Și dacă timpul se oprește după 150 de ani și întreabă ce s-a întâmplat până atunci, n-ai încotro și trebuie să-i răspunzi. Iașul i-a răspuns anul acesta, imediat ce i-au sosit studenții plecați la odihnă pretutindeni. Proaspăt sosiți din vacanțe, s-au trezit invitați la sărbătoarea Iași-ului universitar. Sub semnul acestei sărbătoriri au stat diverse manifestații pregătite pentru toți aceia care au ales acest oraș drept loc pentru cunoaștere și dezvoltare, pentru descoperire și poate pentru creație. După conferința lui Ioan Holender (de aproape douăzeci de ani director al Operei din Viena) și cea a lui Andrei Pleșu, care au avut loc la Universitatea Alexandru Ioan Cuza, a urmat și la Universitatea de Arte "George Enescu" un eveniment de asemenea proporții: între 1 și 6 octombrie a fost organizat aici un atelier de arta actorului, atelierul "Gheorghe Dinică", a cărui atent îndrumător a fost nimeni altul decât regizorul David Esrig.

Figură marcantă a regiei de teatru și a pedagogiei teatrale europene, David Esrig absolvă Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică în 1958. Se face auzit și cunoscut, mai întâi în țară și apoi în străinătate, pentru spectacole ca Umbra lui Trolius și Cresida, Nepotul lui Rameau, Marat Sade sau Așteptându-l pe Godot, care urma să fie jucat chiar în fața lui Samuel Beckett. Acesta acceptă invitația regizorului, dar din pricina cenzurii regimului comunist spectacolul este suspendat. România acelor ani nu era tocmai spațiul propice pentru libera exprimare, condiția artistului era în permanență amenințată, contestată sau anulată de jocurile politice din vreme. Astfel se face că David Esrig părăsește țara și după mai multe perindări prin diverse spații culturale, se stabilește în Germania la Burghausen. Aici înființează un centru de cercetare teatrală care se va dezvolta cu timpul și va ajunge cunoscut drept Academia de Teatru și Film Athanor. Athanor se naște din nevoia de a transforma din plumb în aur esența umană a actorului. De a-l învăța cum să aleagă dintr-o variată gamă de posibile exprimări, pe cea care conține cele mai multe informații și care concentrează cel mai bine mesajul.

Preocupat de expresie, nu neglijează deloc cuvântul. Tot ce se petrece în teatru trebuie să fie conștient și asumat. Astfel, timp de o săptămână, David Esrig lucrează cu studenții Universității de Arte "George Enescu" monologuri, alese de ei, care de care

mai diferite și mai incitante (de la teatru antic până la Shakespeare, Cehov sau teatru contemporan: Edward Albee, Jonas Gardell, J.P.Sartre), cu scopul de a le împărtăși din abecedarul teatrului existențialist și de a le arăta cum pot singuri să creeze lumi verosilie atât pentru ei cât și pentru spectatori, lumi care pot fi generate de un gest, un ton sau o imagine. Regizorul mizează pe sinteză, sinteza care vine după o mai lungă cercetare și aprofundare a personajului. Pentru toate e nevoie de concentrare și atenție. Pentru a ajunge la emoția vie și la sensul autentic, nu e de ajuns să știi, trebuie să crezi. Și să crezi până la capăt.

David Esrig îndrumă cu drag și sfătuiește, demonstrează, povestește și auditoriul e fascinat de bogăția unui om care s-a întâlnit în drumul său cu numeroase personalități reprezentative ale fondului cultural românesc sau european: actori, pictori, regizori sau dramaturgi, muzicieni. Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Lucian Pintilie, Sergiu Celibidache sunt câteva din personajele anecdotelor strecurate de Esrig în discursul său. Căutarea și munca actorului cu el însuși este permanentă, ea începe cu citirea și descifrarea textului și nu se termină nici după premieră. Teatrul existențialist este condiționat în primul rând de crez. De capacitatea actorului de a se pune în situație și de a o juca fără nici cea mai mică reținere, oricât de absurdă ar fi situația, ea trebuie să fie întotdeauna adevărată pentru cel care e pe scenă. Doar așa va fi adevărată și pentru cel care e în sală. Esrig spune că nimic nu e imposibil atâta vreme cât actorul crede în ceea ce face. Dincolo de cuvinte, actorul trebuie să vadă întotdeauna sensul și scopul lor, viața adevărată se naște nu din ceea ce se spune, ci din cum și de ce se spune. Personajele nu trăiesc pe hârtie, ci în propriul lor timp și spațiu, de care sunt dependente. La contextul creat de acestea are de lucrat regizorul, dar la cum funcționează personajele în raport cu contextul, asta “devine” treaba actorului. Imaginația lui este forța creatoare. David Esrig mai cere, pe lângă asta, și puțină poftă de viață și joc. Numai așa, spune el, spectatorul în loc să doarmă în sală, va visa. Actorul trebuie să devină un adevărat alchimist și să metamorfozeze ficțiunea într-o realitate surprinzătoare, uneori cutremurătoare, în fața căreia până și cel mai crispat dintre spectatori să se incline

Devotamentul pe care îl cere artistului este acela pe care el însuși l-a avut față de munca sa și față de condiția omului de teatru în general. De fapt, artelor le e specifică nevoia imperativă a celor care le fac, să le facă. Nu există jumătăți de măsură în ce privește condiția creatorului, de orice natură ar fi el. Sunt demne de admirat lupta cu un sistem politic nemilos și perseverența, cum de altfel de admirat e și lipsa

compromisului. Poate de aici și cerințele exigente ale regizorului. David Esrig îi învață astfel pe studenții curioși nu numai cum să lucreze cu ei înșiși pentru teatru, ci și pentru viață. Devine pentru mulți un model demn de urmat și tuturor le vine greu să se despartă după o săptămână de faimosul și prea bunul îndrumător.

La atelier au participat: Laura Bilic (absolventă Arta Actorului UAGE și câștigătoare a Galei Hop 2010), Alexandru Clement Arnăutu (absolvent Arta Actorului), Alexandra Bandac (anul II Arta Actorului), Adina Iftime (anul III Arta Actorului Mânuiitor de Păpuși și Marionete), Ana Maria Moroșanu (anul II Arta Actorului), Ioana Iușcă (anul III Arta Actorului Mânuiitor de Păpuși și Marionete), Mirela Nistor (absolventă Arta Actorului, anul I Master Artele Spectacolului), Diana Roman (absolventă Arta Actorului, anul I Master Artele Spectacolului), Loredana Ioniță (anul III Arta Actorului Mânuiitor de Păpuși și Marionete), Ioana Lefter (absolventă Arta Actorului), Cristi Gheorghe (anul III Arta Actorului), Andrei Sava (anul II Arta Actorului), Andrei Ciobanu (absolvent Arta Actorului)

Impresii :

Daniel (*spectator*): Modul de lucru al Domnului Esrig reprezintă cel mai simplu, dar și cel mai complicat mod de a reuși în teatru. Am învățat că teatrul se face cu zâmbetul pe buze, încercare și siguranță. Lucrurile noi învățate de la domnul Esrig sunt, de fapt, cele pe care le știam, marele regizor având darul de a deschide ochii celor care îl urmăresc cu atenție. Și de a-i atrage în "povestea teatrului" pe cei mai puțin curioși.

Laura (*participant*): Ni s-au spus practic lucruri pe care noi le știam deja, dar au fost atât de bine spuse, sau mai degrabă, atât de bine structurate și ordonate, încât am învățat ce trebuie să respectăm și cum să nu sărim peste etape. Ne-a organizat și pe noi, asta e. Și cel mai important e că ne-a reamintit să nu ne oprim la jumătate, să ducem intențiile până la capăt, oricare ar fi ele. Pentru că sunt multe, soluțiile sunt infinite și siutațiile se pot dezvolta oricum

Andreea (*spectator*): Un workshop foarte interesant și foarte valoros ca noțiuni pentru deprinderea unei metode proprii în crearea și asumarea unui rol... lecție adevărată de actorie, din păcate foarte sintetizată din cauza timpului scurt..



Talent is the ability to believe in a fiction that you assume

VASILICA BLOHAT

A century and a half of artistic life in an university means years of passing, searching and finding, lots of work and anxiety, efforts, change and, I would also add, progress. And If the time stops after 150 years and asks what happened until then you have no other way but to answer it as Iasi did this year. As soon as the students returned from their holidays, they were invited to participate to the celebration of Iasi as an university center. Under this name there were different demonstrations prepared for all those who have chosen this town as their home for knowledge and evolution, for discovery and creation.

After Ioan Holender's conference (the director of The Vienna Opera for almost 20 years) and the one of Andrei Plesu's, both hosted by the Al. I. Cuza University, at the "George Enescu" Art University takes place a similar event: between 1 and 6 october there was a workshop of dramatic art – The "Gheorghe Dinica" workshop, named in the honor of a great Romanian actor. This workshop's careful supervisor was no one else but David Esrig, a well known director. An important personality of the theatre directing and european theater pedagogy, David Esrig graduates the Institut of Theatre and Film in 1958. He becomes well known first in the country and after that in Europe, for shows like The shadow of Trolius and Cresida, Rameau's nephew, Marat Sade or Waiting for Godot, which was expected to be played right in the presence of Samuel Beckett. He accepted the invitation, but because of the censorship of the communist regime the show was suspended. Romania wasn't then the proper space for free speech, the artist's position was permanently threatened, contested or even canceled by the political games of that time. Thus it is that David Esrig leaves the country and after a few trips trough different cultural spaces, he decides to settle in Germany at Burghausen. Here, he establish a research center theater that will develop itself in time and will be known as the Athanor Academy of Theatre and Film. Athanor appears from the need to transform into gold the lead of the actor's human essence. To teach him how to chose from a wide range of possible expressions the one that contains the most informations and is the best form for telling the message.

Concerned by the expression, he doesn't neglect the word. Everything that happens in the theater should be assumed. Thus, for a week, David Esrig works with the students from the "G. Enescu" Art University various and different monologues,

chosen by them. The topics are exciting (from ancient theater to Shakespeare, Chekhov and contemporary theater: Edward Albee, Jonas Gardell, J.P. Sartre) in order to share the ABC of existentialist theater and show them how to create real and interesting worlds for themselves and for the spectators also. These worlds can be generated by a gesture, a tone or an image. The director relies on the synthesis, synthesis that comes after a long research and deepening of the character. For all it takes concentration and attention.

To reach the living and the meaning of genuine emotion, it is not enough to know, one must believe. And to think through.

David Esrig gladly guide and advise, demonstrate, tells stories and the audience is fascinated by the energy of a man who met many representative people of the cultural background Romanian or European: actors, painters, directors or playwrights, musicians. Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Lucian Pintilie, Sergiu Celibidache are some of the characters of Esrig's anecdotes.

The research and the work that an actor has to do it with himself is permanent. It begins with reading the text and it might not end not even after the first show.

Existentialist theater is primarily conditioned by the belief, by the actor's ability to put himself into the situation and to play it without the slightest restraint. No matter how absurd it might seem that situation, it must always be true to those who play it. Only that way it will also be true to those who are watching it played.

Esrig says that there is nothing impossible for an actor as long as he strongly believes in his talent. Beyond words, the actor must always see their sense and aim, real life takes birth not from what it is truly said, but from the way it is said and why. Characters don't live on the paper, but in their own time and space that they depend on. In the context created by them, it's the director's job to work at, but from the way that characters deal with context, it becomes the actor's job. His imagination is the creative force. David Esrig still requires a bit of a joyfull and playfull mood. He says that this way only the spectator can dream, rather than sleep, while watching. The actor must change into a real alchemist and transform what's fiction into a surprising reality, sometimes overwhelming, in front of which even the most uptight of the spectators to make a bow.

The devotion that the actor asks for is the same that he had towards his work and, generally, towards the condition of the man who lives for theatre. In fact, there is a characteristic for arts that the ones who make them, must make them. There are no

half measures as regarding the creator's condition, of no matter what nature. Admirable could be the fight with a merciless political system and perseverance, as well as the lack of compromise. Maybe this is also the source of the director's exigency. This way, David Esrig teaches his curious students not only how to work with themselves within theater, but also within life. For many, the famous mentor changes into a real role model and becomes indispensable and hard to break up with after a whole week.

At the workshop were present: Laura Bilic (graduate of Arta Actorului UAGE and winner of the Gala Hop 2011 edition), Alexandru Clement Arnautu (graduate of Arta Actorului), Alexandra Bandac (2nd year student of Arta Actorului), Adina Iftime (3rd year student of Arta Actorului Manuitor de Papusi si Marionete), Ana Maria Morosanu (2nd year student of Arta Actorului), Ioana Iusca (3rd year student of Arta Actorului Manuitor de Papusi si Marionete), Mirela Nistor (graduate of Arta Actorului and 1st year of Master at Artele Spectacolului), Loredana Ionita (3rd year student of Arta Actorului Manuitor de Papusi si Marionete), Ioana Lefter (graduate of Arta Actorului), Cristi Gheorghe (3rd year student of Arta Actorului), Andrei Sava (2nd year student of Arta Actorului), Andrei Ciobanu (graduate of Arta Actorului).

Impressions:

Daniel (*spectator*): David Esrig's way of working represents the most simple, but meantime complicated way to succeed in the theater world. I learned that theater can be made with a smile upon your face, by trying and with security. The new things that I've learned from Mr. Esrig are, actually, those I already knew about, but the great director is gifted with the power of wide opening the eyes of those who closely follow him with his speech. And also the power of attracting those less curious in the story of theater.

Laura (*participant*): Practically, we were said things that we already knew, but they were said so good, or better, so well structured and arranged, that we learned what we should respect and how we should not skip stages. The thing is he also organized us. And the most important thing is that he reminded us to not stop at half way, but continue our intentions until the end, no matter what. Because there are many solutions, they are infinite and situations can develop anyways.

Andreea (*spectator*): It was a very interesting and valuable workshop as regards the notions of owing a personal method to create and assume a role.. a real lesson of acting, but unfortunately very synthesized because of the short time.

STUDII

Aspecte ale statutului artistului - repere economice în societatea culturală actuală

ALEXANDRU BOUREANU

Resursele umane reprezintă principala forță de producție a societății, vizând elementele de ordin tehnico-economic cât și social-istoric, ele trebuie înțelese și tratate ca totalitatea aptitudinilor fizice și intelectuale pe care omul le utilizează în procesele de producție, necesare existenței sale.

Vorbind despre rolul primordial al resurselor umane, la scara întregii societăți, specialiștii în domeniul managementului afirmă că „resursa umană este singura creatoare, nu numai sub aspect economic, ci și sub aspect spiritual, științific”¹.

Dacă am imagina compania de teatru asemenea unui stup, atunci actorul îl putem identifica cu „albina” ce produce mierea. Aici vom putea enumera câteva din considerentele în sprijinul afirmației noastre.:

Actorii produc și reproduc factorii obiectivi ai producției, prin creația lor;

Actorii recrează și stimulează mijloacele de producție ale actului artistic, ca produs final;

Actorii transformă obiectul muncii lor în servicii publice;

Actorul reprezintă unicul factor ce creează și inovează întru noi valori;

Actorii influențează eficacitatea utilizării resurselor materiale și financiare ale companiei.

Noile tehnologii nu se pot substitui contactului direct între artist și publicul său, nici practicilor tradiționale de artă.²

Ținând cont de rolul preponderent al artei, al creației și al experienței artistice în dezvoltarea intelectuală, psihică, emoțională și senzitivă a copiilor și a adolescenților, inițierea în diferitele discipline și studiul acestora trebuie să fie considerate parte egală cu alte discipline din sistemul educativ.³

Principalul element al creativității, care o definește terminologic și faptic este generarea de idei noi. În munca de construcție și creație a unui rol, actorul nu poate aduce pe scenă decât un personaj echivoc, nou, original, cu o amprentă puternică a personalității și caracterului interpretului. Apariția unui nou produs pe piața teatrală, în

¹ Nicolescu, Ovidiu: „*Management*” - Ediția III, ed. Economica, Buc. 1999, pag. 449

² Declarația finală a „*Congresului mondial asupra condiției artistului*”, art. 33. UNESCO 24 sept 2003

³ Idem²

speță a fiecărui act artistic, are deja un caracter de „idee nouă”, iar schimbul care se realizează pe piață prin „consumul” cultural este tocmai definiția **inovației** în sens economic.

O analiză a unui **sistem de indicatori** care să exprime procesul inovațional demonstrează caracterul competitiv al artei actorului pe piața culturală:

Nr.	Indicator ⁴	În arta actorului
1.	Număr total al invențiilor existente	Totalitatea rolurilor de marcă în teatru
2.	Numărul total al invențiilor aplicate	100%
3.	Cheltuieli pentru invenții	Cheltuielile de personal 80% și producție 20%
4.	Volumul total al economiilor postcalculate pentru invenții	0
5.	Volumul total al încasărilor valutare realizate din valorificarea invențiilor	Turnee în străinătate aducătoare de profit
6.	Numărul total al inovațiilor existente	Totalitatea producțiilor de succes
7.	Numărul total al inovațiilor aplicate	100%
8.	Cheltuieli pentru inovații	Cheltuielile de personal 80% și producție 20%
9.	Volumul recompenselor pentru inovatori	Salarii, cronici, premii și distincții exhaustive
10.	Volumul total al economiilor postcalculate pentru inovații	0

Arta actorului nu a beneficiat inițial de tratate proprii. Deși există o succesiune de teorii asupra teatrului, de la gândirea filozofică greacă în sec. IV î.Hr. până la estetica occidentală în sec. XIX, de la Aristotel la Hegel, toate se concentrează asupra textului, considerând poezia dramatică esența artei teatrale. Teatrul era asimilat poeziei, iar discursul estetic asupra acestei arte, asumat ca formă unei poetici.

La latini și în epoca clasică, actorul era înfățișat din punct de vedere al elocinței și artei oratorice, iar arta actorului se reducea la „a pronunța bine un discurs”. Astfel, în „Oratoriul”, Cicero (106-43 î.Hr.) stabilește o paralelă între arta actorului și elocință.

În epoca clasicistă „Méthode pour bien prononcer un discours et le bien animer”, scrisă de René Bary în 1679, servește deasemenea predicatorilor și avocaților, chiar dacă fusese dedicată la vremea respectivă actorilor.

În Secolul Luminilor apăreau tratatele de declamație, gramatică sau pronunție, precum și primele monografii asupra formării actorului. Tot atunci are loc emanciparea actorului. Textele se divid în manuale practice și teoretice asupra artei sale, sub diverse forme: memorii, scrisori, dialoguri – de cele mai multe ori scrise de către actori.

⁴ După Ovidiu Nicolescu, op. cit.

Abia Diderot⁵, în scrierile sale despre teatru, în discursurile asupra poeziei dramatice, vorbește despre execuția concretă a unui arte, de o practică particulară.

Arta actorului este procesul de metamorfozare a SENTIMENTELOR, sfera de proveniență a acestora aflându-se în psihanaliza și psihotehnica redării acestora, în prezența unui public-receptor și a unui emițător denumit ACTOR.

Multidimensionalitatea resurselor și a naturii umane constituie obiectul și subiectul artei teatrale. Arta actorului are un caracter nelimitat, impus prin dualitatea și contradicțiile ființei umane, având ca preocupare nemijlocită omul, de la studiul reacțiilor sale minime, fizico-gestuale, până la reacțiile psihosomatice complexe.

Teatrul are rolul important de a educa și cultiva spectatorul, indiferent de trăsăturile biologice sau nivelul său de instrucție. Scopul teatrului rezidă în a fi „oglindea realității”⁶ umane concrete, în mod obiectiv și, totodată subiectiv, tinzând spre descoperirea și înfățișarea vieții omului sau a idealurilor acestuia.

În Recomandarea **UNESCO**⁷, prin termenul « artist » se înțelege orice persoană care creează sau participă prin activitatea sa, la crearea sau recrearea unei opere, ca autor de opere literare sau artistice sau titular de drepturi conexe dreptului de autor, care consideră creația artistică drept un element esențial al vieții sale. Acesta contribuie astfel la dezvoltarea artei și culturii și este recunoscut sau caută să fie recunoscut ca artist, fie că este legat sau nu prin activitatea sa de o organizație profesională.

Dacă în România libertatea de exprimare, suprimarea cenzurii, accesul la informație/cultură ca și drepturile sindicale sunt un acquis al ultimului deceniu, nu același lucru s-ar putea spune despre respectul ce trebuie acordat operei artiștilor, recunoașterea publică a valorii muncii lor creatoare și garanțiile economice la care aceștia sunt îndrituiți.

Perpetuarea statutului de „funcționar” al majorității artiștilor nu este de natură să încurajeze dezvoltarea sectorului cultural. De asemenea, trebuie schimbată opinia „societății civile” astfel: Nu există „cheltuieli” pentru acest sector terțiar al economiei, ci mai degrabă „investiții” în artă și cultură!

⁵ Denis Diderot: „*Paradoxe sur le comédien*” sec. XVIII, publicată abia în 1830, poate fi considerată ca primă apropiere teoretică modernă asupra artei actorului.

⁶ The Complete Works of William Shakespeare « HAMLET, PRINCE OF DENMARK » Worksworth Edition 1999, pag.675

⁷ Recomandarea UNESCO – privind Statutul și drepturile artistului din 1980

Așa cum este firesc, în economia de piață, toate profesiile au suferit transformări și metamorfoze istorice. Profesiile artistice, din punct de vedere al statutului economic, dar și al portofoliului de sarcini de muncă, au cunoscut dificultăți multiple.

La începutul sec. XX artistul reprezenta un model și un exemplu de cultură și etică socială. Populația recunoștea valoarea și importanța actorului ca mesager al valorilor culturale și sociale românești. Publicul spectator umplea sălile companiilor de teatru, atât pentru a-și vedea „idolul”, dar și pentru a se regăsi în personajele sau situațiile create pe scenă. Teatrul reprezenta locul de spiritualizare și înnobilare a poporului.

Astăzi actorul este redus la rangul de cetățean printre cetățeni, un lucrător executând o meserie mai particulară. Demitizarea artistului o identificăm și într-o serie de cauze interne, dar mai bine precizată în cauze externe.

Cauzele interne țin de subiectivitatea artistului care, retras în munca de creație, ignoră sau refuză înțelegerea problemelor economice ale societății contemporane, fiind mai mult preocupat de actul artistic decât de partea pragmatică a vieții.

Cauzele externe au apărut odată cu schimbările socio-politice și economice ale deceniului trecut. Referitor la starea actuală a politicii culturale românești experți în domeniu au constatat⁸:

- lipsa de competență la nivelurile decizionale;
- lipsa mijloacelor financiare pentru proiecte inovatoare;
- lipsa mijloacelor financiare pentru arta contemporană și noile producții;
- lipsa unor date și a unor materiale de evaluare, de încredere la nivelurile central și local;
- necesitatea de a crea sau responsabiliza o “agenție” care să organizeze turnee, expoziții, spectacole la nivel național.

Lipsa unor organe care să se ocupe de circulația internă a valorilor artistice, neregularitățile și haosul din sistemul de informare dinspre Ministerul Culturii către instituțiile culturale și politica de descentralizare, încă ambiguă, au dus mulți actori independenți într-o stare de confuzie și inerție.

O altă cauză externă o identificăm în industriile culturale, prin dezvoltarea pieței „Show-biss”⁹ sau „Show-bizz”-ului. Astfel, au apărut o serie de „meserii” care au banalizat și au demitizat reprezentarea artistului.

⁸ Seminarul internațional „Policies for Culture” –Sinaia, România, 6 -8 iulie 2000, organizat de Fundația „ECUMEST”cu concursul Ministerului Culturii.

Exemplele cele mai frecvente le întâlnim în diverse emisiuni TV, pe toate posturile de televiziune românești. Așa-numitele „vedete” de televiziune, le regăsim pe afișele spectacolelor „de duzină” în toate orașele României, cu titulatura de „actori”.

Manipularea publicului spectator, de către indivizi cu interese financiare considerabile, are un efect negativ asupra noțiunilor de cultură și artă, dar și a comportamentului moral și etic în societate. Fără a avea mijloacele unui actor profesionist, recunoscut de către specialiștii în domeniu (teatrologi și critici de teatru), așa-numiții „actori” aduc prejudicii grave imaginii și gustului consumatorului de cultură despre ceea ce reprezintă arta actorului.

În acest caz, când rațiunea de a fi a actorului ca artist pierde teren, critica are datoria elaborării unui ansamblu de doctrine coerente. Pentru a deveni eficient și eficace, acest ansamblu ideologic trebuie să fie adaptat la obiectivul enunțat, adică să ofere o reprezentare credibilă, dar nu prea îndepărtată de tradiția cultural-artistică. Inamicul odată reperat, trebuie ca teoria să fie general acceptată pentru a fi ascultată și apoi implementată.

Această situație a apărut odată cu noua doctrină modernă a artei¹⁰, care beneficia pe de o parte, de consensul social asupra activităților artistice și a celor ce le exercită, și pe de altă parte, asupra faptului că, creația trebuie să fie o activitate absolut liberă, emancipată de orice formă de constrângere.

Pe de altă parte, apariția liber-profesioniștilor este un fenomen relativ nou în peisajul românesc și, ca atare, protecția socială a liber-profesioniștilor și în special a artiștilor nu a beneficiat încă de o atenție specială din partea autorităților și nici de o legislație specifică, atât națională, cât și internațională, ceea ce determină încetinirea dezvoltării acestui sector. Cu toate acestea, incurajarea sectorului liber-profesioniștilor este o parte importantă a însuși conceptului de dezetatizare și privatizare a activităților și instituțiilor culturale, reprezentând o alternativă la sistemul actual, de artiști funcționari bugetari.

Orice efort privind restructurarea și reorganizarea instituțiilor publice de cultură trebuie să aibă în vedere nu numai posibilitățile de reconversie profesională a salariaților din acele instituții ci și, în egală măsură, posibilitățile reale de asigurare a unui statut social, profesional și economic coerent și acceptabil pentru acei artiști care optează pentru a deveni liber-profesioniști.

⁹ Din engleză, *Show business* – afacere cu spectacol.

¹⁰ Așa cum apare arta definită în nou curent contemporan, Postmodernismul.

Așadar, se poate spune că orice politici culturale trebuie să aibă în vedere reglementarea statutului liber-profesioniștilor din domeniul culturii, ca element important al strategiilor formulate.

Pentru a-și putea pune în valoare revendicările, artiștii au nevoie de o doctrină unanim acceptată. Deși fenomenul nu este nou, prin creșterea rapidă a numărului managerilor preocupați numai de obținerea unui profit cât mai substanțial din activitățile artistice, ca și managementul de tip „bandă rulantă fordiană” practicat de aceștia, sunt piedici serioase în calea fundamentării unui tip de artă independent și valoros.

FIXAREA scopurilor strategice necesare unui teatru de artă și a unui piețe culturale viabile trebuie să vizeze următoarele:

- dezvoltarea capitalului uman;
- creșterea independenței față de subvențiile publice;
- conștientizarea sporită a culturii în România și în străinătate;
- preservarea patrimoniului cultural-artistic;
- coordonarea politicii și a acțiunilor;
- dezvoltarea cererii și ofertei în domeniul artelor;
- crearea cadrului pentru dezvoltarea unor sinergii arte – educație – turism – dezvoltare regională.

Cu toate acestea, toate direcțiile și strategiile formulate vor rămâne nerealizate fără o implicare a societății civile, fără resursele și motivația sa. Tocmai de aceea o multiplicare a căilor de comunicare, informare și sensibilizare a populației duce la o mai bună conștientizare și înțelegere a nevoii de a acționa local pentru a putea obține rezultate globale.

Bibliografie:

- BROOK, Peter: *Spatiul gol*, Ed. Unitext, 1999
- DONNELLAN, Declan - *Actorul si tinta*, Ed. Unitext - Bucuresti, 2006
- COJAR, Ion – *O poetică a artei actorului*, Ed. UNITEXT, București, 1966
- GROTOWSKI, J. – *Teatrul sărac*, Ed. Unitext, 1988
- NICOLESCU, Ovidiu: *Management-* Ediția III, ed. Economica, Buc. 1999
- SAIU, Octavian - *In cautarea spatiului pierdut*, Ed. Nemira
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet - Prince of Denmark*, Worksworth Edition 1999
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela & BANU, George: *Arta teatrului*, Ed. Nemira, 2004
- VIANU, Tudor, - *Arta Actorului în Scrieri despre teatru*, Ed. Eminescu, București, 1977

Alte studii:

- Declarația finală a „*Congresului mondial asupra condiției artistului*”, art. 33. UNESCO 24 sept 2003
- Recomandarea UNESCO – privind *Statutul și drepturile artistului din 1980*
- Seminarul internațional „*Polices for Culture*” –Sinaia, România, 6 -8 iulie 2000, organizat de Fundația „ECUMEST”cu concursul Ministerului Culturii.
- Notes sur le métier de comédien, recueillies dans le journal et les écrits de J.C. par Marie-Hélène Dasté, précédées des Réflexions d'un comédien sur le « Paradoxe » de Diderot et suivies d'une lettre de Valentine Tessier, préface de Michel Saint-Denis. Paris : M. Brient, 1955 (Ecrits sur le théâtre 2).

Scurtă incursiune în istoria teatrului de hârtie

ANCA-MIHAELA CIOFU

Cunoscut în Franța sub numele de **théâtre de papier**, iar în Anglia ca **Juvenile Drama**, **Toy Theatre** sau **Model Theatre**, **Papiertheater** în Germania, **Dukketeater** în Danemarca și **Theatre of paper** în Spania, originile teatrului de hârtie trebuie căutate la începutul secolului al XIX-lea, în perioada de avânt a imprimeriilor. Făcând un exercițiu de imaginație, putem cu ușurință reconstitui o epocă fără computere sau televizoare, cu puține variante de petrecere a timpului liber pentru copiii și adolescenții clasei sociale de mijloc. La sfârșitul secolului al XVIII-lea sportul avea la bază agresivitatea, la modă fiind luptele corp la corp sau încăierările crude dintre animale; nu erau genul de divertisment la care să fie expuși tinerii. Jucăriile erau confecționate manual și varietatea lor era extrem de limitată comparativ cu standardele de azi. Cum teatrul reprezenta una dintre principalele distracții atât pentru adulți, cât și pentru copii, în perioada anilor 1780-1808, **printurile teatrale** erau colecționate de majoritatea tinerilor amatori de teatru. Aceste suveniruri ale pieselor în vogă de operă, teatru sau teatru de vodevil, erau de fapt simple foi imprimate cu imagini ale personajelor principale, în cea mai expresivă atitudine a lor, numele și portrete destul de precise ale actorilor care le-au interpretat; treptat s-au îmbogățit cu imagini ale decorului sau ale fațadei teatrelor, în mimiatură.

Siluețele, care puteau fi decupate și montate pe carton, au înflăcărat imediat imaginația copiilor, devenind jucăriile lor preferate. De aceea, editorii au avut ideea de a concepe, special pentru tineri, o serie având între zece și douăzeci de coli decupate, ilustrând toate personajele și decorurile în miniatură ale unei piese la modă, împreună cu o versiune condensată a scenariului. Cumpărate sub formă de seturi, de la standurile concesionate ale teatrelor, operelor sau de la biblioteci comerciale, erau asamblate în saloanele înaltei societăți și „jucate” pentru membrii familiei sau pentru musafiri, uneori acțiunea fiind însoțită de efecte sonore sau de muzică **live**. Prețul acestor foi varia între un penny cele simple (alb-negru) și doi penny cele colorate manual, fiind la început accesibile numai pentru clasa de mijloc și de sus, cu venit disponibil și cu timp liber. Conțineau imagini destul de precise ale avanscenei, decorului, recuzitei și personajelor. Uneori, împătimitii acestui gen nu numai că își colorau manual figurinele și decorurile, dar își și înfrumusețau micile lor teatre cu bucăți de pânză sau de beteală.

Asemenea fațadelor și a scenelor teatrelor, ale căror dimensiuni au fost reduse la scala unei cutii de carton, scenariul atașat era o variantă prescurtată a textului, simplificat la personajele cheie, pentru o mai clară reprezentare. Figurinelor, având între 8 și 12 cm înălțime, jucate de obicei pe masă, li se atașează prelungiri de carton, tije de fier laterale sau configurații de sfori care să le permită animarea și deplasarea.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea peste trei sute dintre cele mai populare piese londoneze au apărut și ca teatre de hârtie, cu mai mult de o sută de tipografii implicate în fabricarea lor. Editorii au trimis artiști plastici la reprezentații pentru a surprinde cu acuratețe decorul, costumele și personajele cele mai expresive atitudini dramatice. Adesea, aceștia beneficiau de rezervări din partea conducerii teatrului, întrucât figurile de hârtie însemnau o excelentă reclamă gratuită.

Bazat mai mult pe elementele de spectacol decât pe profunzimea intrigii sau a personajelor, teatrul dramatic de la începutul secolului al XIX-lea a putut fi cu ușurință transpus pe scena de hârtie. Către sfârșitul secolului, arta dramatică europeană și-a îndreptat preferințele către curentul realismului, făcând o schimbare radicală către complexitatea psihologică, motivația personajelor, utilizând în mod frecvent elemente scenice tridimensionale. Această tendință pe scena teatrului mare a îngreunat conversia către duplicatul său de hârtie, care a căzut astfel în desuetudine.

În ciuda scăderii în popularitate, teatrul de hârtie a rămas în sfera unor artiști influenți, care au militat pentru renașterea lui. În 1884 autorul britanic Robert Lewis Stevenson a scris un eseu intitulat *Penny Plain, Twopence Coloured* (*Un penny simplu, doi penny colorat*) un omagiu nostalgic adus acestei forme de animare. Autori pentru copii ca Lewis Carroll și Hans Christian Andersen au cochetat cu teatrul de hârtie, ca și Oscar Wilde. Frații Jack și William Butler Yeats au folosit această formulă ca mostră pentru munca lor în artă și în lucrul la scenă. În secolul XX a devenit o unealtă de avangardă, folosită de către fondatorul futurismului Filippo Tommaso Marinetti, dar și de Pablo Picasso. Regizori de film ca Ingmar Bergman sau Orson Welles au întrebuințat machete de carton pentru montarea capodoperelor lor cinematografice. Laurence Olivier a făcut un set complet de hârtie al filmului său (versiune după *Hamlet*) decupat de el însuși și produs apoi în masă.

În jurul anilor 1950 teatrul de hârtie a căzut iar în dizgrație, fiind înlocuit de o altă cutie în casele oamenilor, care nu necesita nici un fel de manipulator și ale cărui decoruri, personaje, povești și numere muzicale erau transmise pe calea undelor de la mile depărtare: televizorul.

În ultimele decade această formulă teatrală s-a bucurat de o revitalizare. Colecționarii și tradiționaliștii au restaurat versiunile pieselor victoriene în timp ce păpușarii experimentați au extins limitele formei, adaptând operele lui Shakespeare sau ale dramaturgilor contemporani, ale lui Isaac Babel și Italo Calvino, precum și cele ale povestitorilor necunoscuți, ale prietenilor, vecinilor, rudelor precum și ale lor înșiși. Teatrul de hârtie contemporan poate utiliza orice tehnologie posibilă și acoperi orice subiect; unele elemente de scenografie sau figurine au fost prevăzute cu părți mobile și se obișnuiește printre practicieni să includă efecte speciale (sonore sau vizuale), dar și muzică live sau înregistrată. Numeroase festivaluri de gen au loc cu regularitate în America și Europa, atrăgând mulți păpușari, actori, muzicieni, scriitori renumiți pe scenele lor.

Este interesant de urmărit istoria teatrului de hârtie și formele de manifestare ale acestuia pe diferite coordonate geografice, în funcție de specificul fiecărei țări. Se pare că originile acestei formule teatrale le găsim în Londra anului 1808, când unui tânăr ucenic la imprimărie pe nume John Kilby Green, i s-a comandat de către William West (vânzător de mărunțișuri de pe Exeter Street) să realizeze primul set de printuri teatrale pentru tineri. Acestea erau asemănătoare printurilor de benzi desenate de la loterii, dar au fost primele care au avut o temă teatrală. West explica astfel decizia sa: „Foile de loterie erau atât de prost realizate și s-au vândut atât de bine, încât mi-a venit ideea că printurile de inspirație teatrală vor avea cu siguranță căutare”¹.

Nu a fost un mare efort de imaginație pentru tinerii vremii să transforme printurile teatrale într-un obiect de colecție. Fiind produse din ce în ce mai multe în fiecare zi, foarte curând ele vor evolua într-una dintre cele mai de succes și mai longevive jucării pe care Anglia le-a avut vreodată.

Băiatul de la țară (editat pentru prima dată pe 26 februarie 1811) de William West reprezintă primul set de printuri dedicate unei singure piese. În decursul anului 1811, West a continuat să producă încă douăzeci și șase de seturi, fără concurență.

Există dispute legate de cel care a creat prima fațadă de scenă pentru teatrul de hârtie. Se pare că prima avanscenă cunoscută a fost concepută de J.K. Green pe 1 ianuarie 1812 (originalul se află la British Museum). Dar pentru că Green l-a copiat pe West în piesele pe care le-a produs, există și voci care îi acordă lui William West acest

¹ Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm> (trad. n.)

merit. Totuși, nexistând nici o fațadă de scenă aparținându-i lui West din acea perioadă, majoritatea istoricilor au căzut de acord că Green are meritul de a fi realizat prima avanscenă.

Nu există nici un dubiu referitor la cel care a realizat prima piesă completă, cu personaje însoțite de scene de fundal și aripi laterale. Acesta a fost William West, cu versiunea piesei *Timour tătarul*, din aprilie 1812.

Pentru următorii douăzeci de ani concurența a crescut. William West a rămas principalul exponent al acestei arte, alături de noi editori ca Orlando Hodgson și J.H. Jameson. Piața teatrului de hârtie a rămas relativ selectă, prețul unei singure foi depășind posibilitățile financiare ale celor mai mulți, adresându-se doar secțiunilor mai înstărite ale societății. Prețul mediu al unui teatru complet în această perioadă era de aproximativ patru lire, mai mare decât salariul pe o lună al majorității populației.

În 1832, J.K. Green a reapărut după misterioasa sa absență de optsprezece ani. La întoarcere s-a proclamat: „Inventatorul original al printurilor teatrale juvenile”. Un titlu care n-a fost disputat.

Alături de ceilalți noi editori, cei din familiile Skelt, Park și Webb, J.K. Green a introdus noile printuri la jumătate de scală. Acestea aveau jumătate din măsura, și mai ales, din prețul printurilor anterioare, inovație care a adus un nou val de populație (cea mai puțin înstărită) pe piața teatrului de hârtie. Rezultatul a fost perioada de maximă înflorire a acestei forme de artă, cu cele mai prolifice vânzări ale sale și cu o clientelă în continuă creștere, devenind cel mai popular tip de divertisment pentru tinerii acelor vremuri.

Din anul 1860 începe declinul formulei teatrale pe care o analizăm. După patruzeci de ani de succes fără rival, noi jucării mecanice, care beneficiau de mijloace tehnice mai eficiente și de producție în masă, contestă supremația teatrului de hârtie.

William West a murit, la fel ca mulți alți editori. J.K. Green trece în neființă pe 29 februarie 1860, încheind o carieră care s-a întins pe cincizeci de ani. Fiul, George James Green, continuă afacerea pentru o scurtă perioadă dar, pentru că nu face față, el și familia Green vând stocul de printuri și plăci, celui care îi fusese agent mulți ani tatălui său, John Redington.

Acest editor, cu o personalitate aparte, a fost preocupat de arta teatrului de hârtie între anii 1860-1876. A rămas în memoria împătimiților pentru portretele lui, majoritatea reprezentând actori de la „Vechiul Brit” (Teatrul din Britannia). Redington a reprodus nouăsprezece din piesele lui J.K. Green (exact așa cum au fost editate de înaintașul

său, cu excepția faptului că locației imprimeriei care a fost schimbată la 208 Hoxton Old Town) dar a și adăugat șapte piese noi, incluzând bine-cunoscutele *Paul Clifford* de Edward Bulwer Lytton și *Oliver Twist* a lui Charles Dickens.

Un tânăr negustor de blănuri pe nume Benjamin Pollock venea des la depozitul de printuri al lui Redington din Hoxton Old Town. La scurt timp după moartea lui Redington din 1876, Pollock s-a căsătorit cu Eliza Redington și a preluat afacerea, pe care a condus-o pentru următorii șaiszeci de ani din același sediu. Acesta a fost chiar mai puțin inventiv decât socrul lui, fără nici o nouă producție originală pe numele său. Dar ceea ce i-a lipsit într-o singură direcție a compensat din plin în partea de productivitate: aproape de unul singur a ținut vie industria teatrului de hârtie în sec.XX. A fost ajutat în eforturile sale de un articol scris de Robert Louis Stevenson, intitulat *Un penny/bănuț setul simplu, doi penny/bănuți color*. Una dintre cele mai convingătoare recomandări din eseul lui Stevenson suna astfel: "Dacă vă plac arta, jocul sau luminițele din ochii copiilor, dați fuga la Pollock!"². Și au făcut-o, inclusiv Gilbert Keith Chesterton, Gordon Craig și Charlie Chaplin.

Moartea lui Benjamin Pollock din 1937 și intervenția celui de-al doilea război mondial au făcut dificilă menținerea afacerii pentru fiicele sale, Louisa și Selina. Vânzarea a doar câteva foi pe săptămână abia reușea să acopere chiria, așa că în 1944, ele au vândut afacerea unui anticar pe nume Alan Keen. Spre deosebire de Pollock, care fusese liniștit și rezervat în concepția sa, Keen avea spirit antreprenorial și flamboiant. El a înființat „ediția limitată Benjamin Pollock” și s-a mutat în mult mai impresionanta locație de pe Strada John Adam, nr. 1, Adelphi. A produs generoase publicații, incluzând piesa lui John Boynton Priestley *Marele Toby*, cu desenele realizate de Doris Zinkeisen. A conceput propriile sale teatre de hârtie, numite *The Regency Theatre (Teatrul Regență)* și *Adelphi Theatre (Teatrul Adelphi)*, după modelele reale. Cu toate acestea, bruma de vânzări n-a fost de ajuns pentru a acoperi costurile mari de producție, așa că, până în 1952, compania lui Benjamin Pollock a fost preluată cu tot cu stocuri și cu depozit.

Cesiunea Companiei Benjamin Pollock ar fi însemnat sfârșitul industriei teatrului de hârtie dacă nu ar fi existat o tânără mamă în căutarea unor siluete acționate de fire pentru Teatrul Regență al copiilor ei. Marguerite Fawdry a luat legătura cu cei care au preluat compania, dar i-a fost refuzată cererea de a obține acele siluete, propunându-i-

2 Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm> (trad. n.)

se în schimb să cumpere întregul lot. Este ceea ce a și făcut, iar cu stocul pe care dobândit a pus la punct *Muzeul Teatrului de hârtie a lui Pollock*, pe Strada Monmouth, nr. 44, lângă Covent Garden.

Reproducerile au fost realizate la o scală mult mai mică comparativ cu perioada Keen, având ca rezultat o afacere de succes și o nouă **casă** pentru industria teatrului de hârtie. În 1969 muzeul a fost mutat la sediul de pe Strada Scala, nr. 1, unde se află și azi. Eddy Fawdry, nepotul lui Marguerite, conduce muzeul și magazinul, menținând tradițiile de familie ale uneia dintre cele mai de succes jucării din istoria Angliei. Cele mai multe dintre produsele scoase la vânzare la magazinul muzeului își au originile începând de la Benjamin Pollock și John Redington până la "Inventatorul original al printurilor teatrale pentru tineri", John Kilby Green.

Ca și în Anglia, teatrul de hârtie realizat în Germania era cunoscut de toată lumea, prolific și derivat din teatrul real. În alte aspecte însă, era foarte diferit. Ghidurile cu schițele de costum publicate pentru managerii teatrelor de provincie au evoluat treptat spre foile de personaje ale teatrului de hârtie. Acestea erau mult mai mari decât în Anglia (de obicei era emisă o singură foaie cu toate personajele piesei) și dacă la început au apărut alb-negru, mai târziu au fost printate cu litografie colorată.

Repertoriul era preluat de pe scena reală, incluzând opera, teatrul de dramă, dar și piese special adaptate din legende, folclor și basme. Acestea din urmă au devenit cele mai populare. Standardul de design varia, unele seturi erau artistic concepute, cu detalii fine, altele fermecau tocmai datorită spiritului lor pueril. Devenise un obicei copierea modelelor între editori, sursa acestora fiind aproape imposibil de identificat.

Au fost construite scene mari și solide pentru teatrul de hârtie, care și-au găsit locul mai ales în saloanele clasei de mijloc. Figurinele erau acționate de fire, de deasupra, o tradiție inspirată de tehnica marionetelor, ceea ce făcea nesigură mișcarea personajelor.

Au existat mulți editori germani începând cu anul 1830. Deși cei mai mulți păstrau specificul jumătății secolului al XIX-lea, unul dintre ei, Johann Ferdinand Schreiber, a modernizat produsele sale, facilitând mișcarea realistă de mai târziu. În acest scop, a angajat un remarcabil artist plastic bavarian, Theodor Guggenberger. Scenele realizate de el sunt cele mai impresionante produse vreodată în teatrul de hârtie; un templu egiptean pentru *Flautul fermecat*, o cușcă de șerpi pusă în funcțiune de un mecanism

elaborat și un magazin de jucării ticsit cu detalii sunt doar câteva dintre cele mai cunoscute exemple.

J.F. Schreiber a supraviețuit altor editori, ale căror piese au încetat să mai fie vândute după cel de-al doilea război mondial. În ultimii ani, compania ce-i poartă numele, care a rămas una dintre cele mai importante edituri din Germania, a republicat câteva dintre teatrele de hârtie tradiționale favorite de public.

Tradiția germană a teatrului de hârtie a înflorit și în Imperiul Austriac, la Viena și Budapesta. Numele care iese în evidență aici este cel al lui Matthias Trentsensky, un ofițer pensionat, care a început tipărirea litografică în 1815.

Peste patruzeci de piese au fost transpuse pe scena teatrului de hârtie. Personajele, expresiv realizate, erau grupate pe un singur rând în foile de caractere. Scenele erau concepute deasemenea într-o manieră artistică și în perspectivă, fiind dotate cu aripi laterale. Principalul plastician implicat în crearea acestora a fost Theodor Jachimovicz, care a devenit mai târziu scenograf la Opera Națională. Frumusețea decorului și a personajelor era completată de coloratura manuală fină.

O dezvoltare interesantă a reprezentat-o exportul către Anglia, prin firma de la Londra a lui Myers și a colaboratorilor, a unui număr de piese traduse în limba engleză. În casele britanicilor de mijloc foile lui Trentensky au fost mai apreciate decât cele produse de teatrul de hârtie autohton, fiind considerate mai ordonate și mai sofisticate. După moartea lui Trentensky din 1868, afacerea a fost preluată de către compania tipografică și editorială *Stockinger & Morsach*, deținută de Hermine Stockinger, care a introdus litografia color.

Ca și alte teatre de hârtie, produsele lui Trentsensky care au supraviețuit reînvie atmosfera și bogăția de detalii a teatrului din acea perioadă a Imperiului austriac.

Teatrul de hârtie a luat amploare și în Danemarca, implementat de germani, dar necesitatea de a reprezenta anumite subiecte naționale a determinat și existența unor editori locali minori. Aceste foi mai degrabă au completat, decât au înlocuit produsul german.

Din 1880 situația s-a schimbat dramatic când Alfred Jacobsen, un tânăr litograf, a pus în circulație revista „Sufler”, dedicată teatrului de hârtie. Pentru început a fost tipărit un set cu text, foi de personaje și scene, ilustrând un capitol din *Copiii Căpitanului Grant*, de Jules Verne. Standardele au fost ridicate și rapid îmbunătățite, fiecare foaie a

fost litografiată color, artiști de renume au realizat lucrări foarte bune în acest domeniu. Jacobsen a abandonat curând „Sufler” devenind un editor convențional. Piesele erau adaptate după cele de pe scena mare a Teatrului din Copenhaga. Slăbiciunea foilor lui Jacobsen a fost atitudinea rigidă, lipsită de viață a personajelor, dar în ciuda acestei carențe, teatrul de hârtie a devenit o parte importantă a culturii daneze.

De altfel, această artă nu a decăzut niciodată în Danemarca. Din 1914 până în 1931 foile teatrului de hârtie au fost editate sub auspiciile unei alte reviste foarte populare „Jurnalul de familie ilustrat”. Modelele au fost inspirate atât de cinema, cât și de teatru. Foile lui Jacobsen au fost perpetuate de Wilhelm Prior și mai târziu de Estrid Prior. Afacerea a supraviețuit și multe dintre modelele originale din anii 1880 sunt acum disponibile din nou. Acest lucru reflectă interesul considerabil pentru teatrul de hârtie care există în Danemarca până în zilele noastre.

Tradiția germană și-a pus puternic amprenta și asupra teatrului de hârtie din Franța. Toți editorii importanți s-au aflat în provinciile Alsacia și Lorena. Wetzel de Weissenburg a publicat astfel de piese, multe preluate după originalele germane și reeditate apoi de J. Burkhardt și Karl Ackermann în anii 1920.

Oricum, cel mai cunoscut teatru de hârtie din Hexagon a fost realizat de marea editură a lui Jean-Charles Pellerin din Épinal. Deși conceput într-un stil caracteristic, foarte „franzuzesc”, acesta avea totuși și un mare dezavantaj. Foile lui Pellerin au fost, ca și alte produse ale sale, destinate a fi decupate, montate și lipite pe carton, dar nu pentru a fi jucate. Nu au existat propriu-zis piese de hârtie ale sale, numai tablouri.

Noi editori au apărut în Épinal în secolul al XIX-lea, inclusiv Charles Pinot și a sa *Nouvelle Imagerie d'Épinal (Noua Imagerie Épinal)*. În 1860 el a proiectat prima avanscenă a teatrului de hârtie franțuzesc, inspirată de Teatrul de Operă din Paris, pe care n-a publicat-o. Apariția acestei noi companii a provocat un adevărat război în producția de imagini, care în cele din urmă a fost câștigat de celebra *Imagerie Pellerin d'Épinal (Imagerie a lui Pellerin din Épinal)*. Această editură a devenit liderul firmelor de profil din Franța și în 1888 a cumpărat toate stocurile lui Pinot. În 1896, o dată cu închiderea secolului și cu ocazia *Expoziției Universale* de la Paris, stimulat fiind și de concurența lui J.F. Schreiber, Pellerin a publicat cel mai bun teatru conceput de el, *Grand Théâtre Nouveau (Marele Teatru Nou)*, pentru care unii istorici îl suspectează că s-ar fi inspirat din schițele lui Pinot. O caracteristică unică a fost utilizarea poleielii pe decorurile somptuoase. Succesul magnificului teatru a fost prelungit până în 1906, cu

până la douăzeci și șase de decoruri și modalități de montare diferite, dar fără nici un text editat de Pellerin pentru seturile sale de hârtie.

În 1950, vechile foi Épinal au fost considerate fără valoare și au fost vândute la solduri ca resturi de hârtie. Cu trecerea anilor, vânzătorii de printuri le-au redescoperit și prețurile lor au crescut. Acest lucru a dus la retipărirea unora dintre desenele originale ale teatrului de hârtie a lui Pellerin.

În ceea ce privește omologul său spaniol, există două faze distincte în istoria acestuia, și ambele s-au consumat la Barcelona. În 1870, urmând exemplul lui Pellerin în Franța, Esteve Paluzie produce o serie de seturi cu decoruri, figurine și fațade de scene, fără piese sau scenarii, pentru teatrul de hârtie. Deși influențate de modelele lui Pellerin și Schreiber, acestea aveau o tentă nativ catalană, desenul era simplu, culorile îndrăznețe și efectul general impresionant.

Din 1920, produsele firmei *Seix i Barral, Nualart* au început să le înlocuiască pe cele ale lui Paluzie. După opinia colecționarilor și a istoricilor acestei arte, ele au fost cele mai atent concepute și bine gândite produse ale școlii moderne a teatrului de hârtie. *Teatrul copiilor* semnat de Carlos Barral i Nualart, tatăl fraților Barral, a reușit să fie vândut mult peste granițele țării. Douăzeci și două de piese au fost publicate într-o varietate de mărimi și modele. Subiectele pieselor erau un amestec de tradițional și modern și includeau teme religioase. Caracteristica fundamentală și inovația acestora (inspirată probabil de teatrul de umbre) consta în faptul că peste deschiderile decorurilor decupate era lipită hârtie subțire, colorată. Plasând o sursă de lumină în spatele scenei se obțineau efecte impresionante. Pieseile lui Nualart, care erau încă în circulație în 1960, au devenit acum obiecte de colecție valoroase.

Teatre de hârtie au fost publicate deasemenea în Italia, Norvegia, Rusia și Cehia, chiar Statele Unite ale Americii.

Din păcate, în ciuda simplității sistemului și a modalității de animare, în România sunt puține exemple de manifestare ale acestei formule teatrale, majoritatea fiind legate de vizita unor păpușari de gen de pe alte meleaguri. Alain Lecucq, *Compania PapierThéâtre (Teatru de hârtie)*, Troyes-Franța, președinte al Asociației Naționale Franceze a Teatrelor de Marionete și Arte Asociate și fost președinte al Comisiei pentru Publicații din cadrul Comitetului Executiv al Uniunii Internaționale a Marionetiștilor (UNIMA International), prezent la a doua ediție a *Festivalului*

Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret "Luceafărul" Iași, este un astfel de exemplu. Este preocupat de teatrul de hârtie încă din anii '60, devenind unul dintre liderii europeni ai acestui gen. A început prin a realiza prima expoziție în 1982, a organizat ateliere în școli, a inițiat publicații, întâlniri internaționale și mai presus de toate „spectacole de hârtie” pentru tineri și adulți. În ultimul deceniu a realizat și susținut, folosind această tehnică teatrală, o serie de montări bazate în special pe scrieri contemporane, precum *Empire-Collage (Imperiul colaj)* de Michael Deutsch, *Elvira* după Baptiste-Marrey, fragmente din *Teatrul descompus* de Matei Vișnec și, mai recent, *Confession d'Abraham (Confesiunea lui Abraham)* de Mahomed Kacimi, în scenografia lui Annie Bizeau.

Vorbind despre teatrul instrumental din prisma esteticii impurului, pe care o analizează în lucrarea sa, Oltița Cîntec amintește de spectacolele realizate și susținute de Alain Lecucq și consideră teatrul de hârtie promovat de acesta: „o formă particulară a teatrului de materiale, unul dintre demersurile contemporane de dezvoltare a teatrului de păpuși. [...]Un material oarecare, hârtia, se transformă din suport în element dramatic și capătă forțe expresive speciale, prin afișarea convenției. Favorizând linia narativă a spectacolului, teatrul de hârtie se întoarce la ideea de teatru ca «o cutie cu iluzii»”³.

Surse:

George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, ed. rev., 1969

Peter Baldwin, *Toy Theatres of the World*, Zwemmer, 1992

Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005

www.toytheatre.net-JKG

toy theatre (puppetry) – Britannica Online Encyclopedia.url

www.toytheatre.co.uk

³ Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005, p. 342.

A short incursion into toy theatre history

ANCA-MIHAELA CIOFU

Known as théâtre de papier in France and as Juvenile Drama, Toy Theatre or Model Theatre in England, the origins of paper theatre go back to the beginning of 19th century, during the boom of the printing houses. Using an exercise of imagination, we can easily go back in time and reconstitute an age without computers or TVs, with very few ways of entertaining for the kids and teenagers of the middle class. At the end of the 18th century sport was based on agresivity, fights at close quarters or cruel encounters between animals being the most popular; this was not the kind of entertainment for kids to be exposed to. The toys were hand made and their variety was extremely limited if we compare to today's standards. As theatre was one of the main entertainment features for adults and also for kids, during 1780-1808 the theatrical printings were collected by the majority of young people that fancied theatre. These souvenirs that belonged to the main opera, theatre or vodevil theatre plays, were actually just simple printed sheets illustrating images of the main characters, in their most expressive attitude, also the names and pretty precise portraits of actors that played them; these constantly got enriched with images detailing the decor or facade of the theatres, all in miniature.

The silhouettes, that could have been cut out and mounted on cardboard, immediately invaded kids' imagination and in the end these became their favourite toys. Hence, editors got the idea to conceive a series of between ten and twenty cut-out sheets, especially for young people, illustrating all miniature characters and decors of a well-known play, together with a condensed version of the script. These could have been bought as sets from the leased stands of theatres and opera houses or from commercial libraries and were assembled in the salons of high society and „played” for members of the families or for guests, sometimes the action being accompanied by sound effects or live music. The price for these sheets varied from one penny for the simple ones (black and white) to two pennies for the hand coloured ones, at the beginning being accesible only for middle and upper social classes that had a comfortable income and also free time. They contained very precise images of the proscenium, decor, props and characters. Sometimes, passionates of this genre not only they manually coloured figures and decors but also embellished their little theatres with pieces of canvas or tinsel.

Just like the theatre facades or scenes, whose sizes were reduced to the scale of a cardboard box, the attached script was a shortened version of the text and was simplified to main characters only, for a better and clearer representation. The figures, with a height of 8 to 12 centimeters and usually played on the table, are being attached some cardboard extensions, side iron rods or rope configurations that allow animation and movement.

In the first half of the 19th century over three hundred out of the most popular London plays appeared on paper theatres too, with over one hundred printing houses being involved in their manufacture. The editors sent out plastic artists to the representations in order to accurately observe the decor, costumes and characters in their most dramatic and expressive attitude. Quite often, they were offered reservations from the theatre management team as paper figures were such an excellent free advertising.

Being mainly based on the elements of the play rather than on profoundness of the plot or of the characters, the dramatic theatre at the beginning of the 19th century was easily transposed on the paper scene. At the end of the century, the European dramatic art showed a preference towards the realist trend, making a radical change in the psychological complexity and motivation of characters by frequently using tridimensional scenical elements. This tendency on the big theatre scene hardened the conversion to its paper duplicate that eventually fell into desuetude.

Despite its fall in popularity, toy theater remained in the realm of influential artists who championed its resurgence. In 1884 British author Robert Lewis Stevenson wrote an essay in tribute of toy theater's tiny grandeur entitled *Penny Plain, Twopence Coloured*. Other children's authors like Lewis Carroll and Hans Christian Andersen also dabbled in toy theater, as did Oscar Wilde. The brothers Jack and William Butler Yeats both used toy theaters as mock-ups for their work in art and stagecraft. In the 20th century toy theater became a tool for the avant-garde, messed with by Futurist founder F.T. Marientti as well as Pablo Picasso. Film directors like Ingmar Bergman and Orson Welles used toy theaters as staging grounds for their cinematic masterpieces. Laurence Olivier even made a toy theater of his film version of *Hamlet*, mass-produced with a little paper cutout of himself in the starring role.

Toy theater fell into a second recession, replaced in the 1950s, by a different box in people's sitting rooms that needed no live operator and whose sets, characters, stories and musical numbers were beamed in electronically from miles away: television.

In recent decades toy theater has been enjoying a revival. Collectors and traditionalists perform restored versions of Victorian plays while experimental puppeteers push the form's limits, adapting the works of Shakespeare, Isaac Babel and Italo Calvino, as well as that of unknown storytellers, friends, neighbors, relatives, and themselves. Contemporary toy theater may utilize any available technology and cover any subject; some toy theaters and figures are enhanced with moving parts and special effects, and it is common for performances to include live or pre-recorded sound effects and music. Numerous international toy theater festivals occur regularly throughout the Americas and Europe, attracting many well-known actors, musicians and authors to their stages.

It is interesting to follow the history of the paper theatre and its forms of manifestation on different geographical coordinates, according to the features of each country. The beginnings of the paper theatre are to be found in 1808 in London, when John Kilby Green, a young printing house apprentice was asked by William West, a trinkets seller from Exeter Street, to print the first set of theatrical prints for young people. These were similar to the comic lottery prints of the time, but were the first to have a theatrical theme. West explained his decision: „The lottery things was so bad, and sold so well, that the idea struck me that something theatrical would sell”¹.

It wasn't a huge leap of the imagination for these to develop into something of a collector's item for the youth of the day. With more and more being produced daily, very soon these “Juvenile Theatrical Prints” would evolve into one of the most successful and long-lived toys England has ever seen.

William West's “The Peasant Boy” (26th February 1811) represented the first set of prints dedicated to a single play. During 1811 West went on to produce a further 26 sets of character prints with virtually no competition.

There are arguments as to who created the first proscenium. The first known theatre stage front, or proscenium, was created by JK Green on the 1st January 1812 (the original resides in the British Museum). It is believed that Green copied West on the plays Green produced, but there is nothing definitive to show that this happened with Green's proscenium. There is no West proscenium of the same age to compare, so perhaps we will give Green the credit for designing this, the first stage front.

¹ Apud <http://www.toytheatre.net/JKG-Frame.htm>

There is no doubt about the identity of the artist who created the first complete paper theatre play with characters performing in background scenes and stage wings. His name is William West and his version of the play "Timour the Tartar" dates back to April 1812.

Although the competition among paper theatre producers had risen during the previous twenty years, William West, together with new editors such as Orlando Hodgson and J.H.Jameson, established themselves as the best known representatives of this art. The paper theatre market remained a relatively exclusive one, as the price of a single sheet surpassed the financial possibilities of most people, being affordable only to the upper class. The average price for a complete paper theatre sheets and scenery was about four pounds, which was more than the monthly salary received by most of the population.

In 1832, J.K.Green reappeared after eighteen years of mysterious absence and he proclaimed himself "the genuine inventor of theatrical figures for young people", a title that had never been challenged.

Along with other new editors, the Skelts, the Parks and the Webbs, J.K.Green introduced his new half-scale prints on the market. Not only were they half-scaled, but also half-priced. This change increased the popularity of the paper theatre among middle class population. The result was a period of maximum expansion for this type of art, with the most prolific sales and a rising clientele, which made this art one of the most popular entertainments for the youngsters of that time.

However, beginning with 1860, the art of paper theatre started its decline. After forty unrivalled successful years, new mechanical toys with more efficient spectacular technical devices and which were also mass-produced contested the supremacy of the paper theatre.

William West and many other editors passed away. J.K.Green died on February 29th, 1860, ending a career that lasted fifty years. His son, George James Green, continued the family business for a short time, but as he couldn't keep up with the new inventions, he and the Greens sold the stock of prints to John Redington, his father's long-term agent.

John Redington, a man with a unique personality, was interested in the art of the paper theatre between 1860 and 1876. He was remembered by this art's lovers for his portraits, many of them depicting actors from the "Old Brit" (the Britannia Theatre). Redington printed nineteen of J.K.Green's plays (exactly as his predecessor edited

them, except that the printing house was moved to 208 Hoxton Old House) and he added seven new plays, including adapted plays after Charles Dickens' well-known novel "Oliver Twist" and Edward Bulwer-Lytton's "Paul Clifford".

Benjamin Pollock, a young furrier, often visited Redington's warehouse from Hoxton Old Town. Shortly after Redington's death in 1876, Pollock married Eliza Redington, took over the business and ran it for the next sixty years from the same location. He was even less inventive than his father-in-law, and didn't have a single original production of his own. Despite his lack of originality, he proved himself successfully productive. He kept the paper theatre industry alive almost on his own during the 20th century. He was helped in his efforts by an article written by Robert Louis Stevenson, entitled "One penny for the plain set, two pennies for the coloured one". One of the most convincing recommendations from Stevenson's essay was: "If you like art, acting or the sparkles in the children's eyes, hurry off to Pollock's!" And people did it, including Gilbert Keith Chesterton, Gordon Craig and Charlie Chaplin.

Benjamin Pollock's death in 1937 and the outbreak of the Second World War made it more difficult for his daughters, Louisa and Selina, to maintain the business. Selling only a few sheets per week, they could hardly cover the price of the rent so, in 1944, they sold the business to Alan Keen, an antiquarian bookseller. Unlike Pollock, who was calm and reticent in his views, Keen had entrepreneurial spirit and a flamboyant personality. He published Benjamin Pollock Limited Edition and moved the business to a more impressive venue, on 1 John Adam Street, in an Adelphi neighborhood. He published many plays, including "The Great Toby", written by John Boynton Priestley and illustrated by Doris Zinkeisen. He also created his own paper theaters called The Regency Theatre and The Adelphi Theatre, using the real buildings as models. Nevertheless, the low sales couldn't cover the enormous production costs so, before 1952, the Benjamin Pollock Company (both the stock and the warehouse), was taken over.

The conveyance of the Benjamin Pollock Company would have meant the end of the paper theatre industry if it hadn't been for Marguerite Fawdry, a young mother in search of string controlled figures for her children's Regency Theatre. She got in touch with those who had taken over the company, but her request for obtaining the silhouettes was refused unless she would have bought the entire lot. That was exactly what she did and, with the lot she had received, she founded the Pollock's Museum of Puppet Theatre, situated on 44 Monmouth Street, near Covent Garden.

The copies of the string controlled figures were made on a much smaller scale in comparison with those from the Keen period and they proved to be both a successful business and a new home for the paper theatre industry. In 1969, the museum moved to 1 Scala Street, where it is situated today. Eddy Fawdry, Marguerite's grandson is running both the museum and the shop, maintaining the family traditions of one of the most successful toys in England's history. Most of the items on sale at the Museum's Shop originated from Benjamin Pollock and John Redington to John Kilby Green, "the genuine inventor of theatrical figures for young people".

The same way as in England, the German paper theatre was worldwide known, prolific and derived from the dramatic theatre for grown-ups. However, it was different from the English paper theatre in many ways. The costume sketches from the booklets published for the provincial theatre managers have gradually evolved to the paper sheets of the paper theatre. These were bigger than those from England (they were usually made from a single paper sheet which contained all the characters of the play) and even though in the beginning they were made in black and white, much later they were printed in colored lithograph.

The repertoire was taken from dramatic theatre, including opera, but also from plays adapted from legends, folklore and fairytales. However, the last ones became the most popular. Furthermore, the design standards were continually changing, as some paper sheets were artistically conceived, with delicate details, while others were charming just because of their childlike spirit. Moreover, the editors made a habit out of copying the paper sheets from one another, therefore their source of inspiration is almost impossible to identify.

Big solid stages were built for the paper theatre, stages which found their places in the middle class fashionable circles. The figures were controlled from above using wires, a tradition inspired from the marionette technique which made the characters' movement uncertain.

Many editors had emerged since 1830. Although most of them preserved the 19th middle century's features, one of them, Johann Ferdinand Schreiber, modernised its products, facilitating the forthcoming Realist movement, by hiring Theodor Guggenberger, a remarkable bavarian artist. The scenography he created is the most impressive ever made in the paper theatre; an egyptian temple for "The Magic Flute", a

cage full of snakes operated by an elaborated mechanism and a toy shop crammed with scenographic details are only some of the well-known examples of his work.

J.F.Schreiber survived other editors whose plays ceased being sold after the Second World War. In the latest years, his company, which established itself as one of the most important publishing houses in Germany, re-published some of the audiences' favorite traditional paper theatre plays.

The German tradition of toy theatre also flourished in the Austrian Empire in Vienna and Budapest. The name which stands out is that of Matthias Trentsensky, a retired army officer, who began lithographic printing in 1815.

Over 40 plays were published. The character sheets were distinctive with one row of characters, very nicely drawn. Scenes were also extremely artistic and in deep perspective, enhanced by use of tapering height wings. The principal artist was Theodor Jachimovicz, he later became scene designer at the State Opera. The beauty of the sheets was completed by very fine hand colouring.

An interesting development was the export to England, via the London firm of Myers and Co., of a number of plays with English lettering. In British middle class homes the Trentensky sheets appeared neater and more sophisticated than the home produced Juvenile Drama. After Trentsensky's death in 1868 the business was carried on by Stockinger and Morsach who introduced colour lithography.

As with other Toy Theatres, the Trentsensky products which survive bring alive all the colour and warmth of the real theatre, in this case that of Imperial Vienna.

German Toy Theatres found their way into Denmark, but a need to represent some national subjects caused minor publishers to come into existence. These sheets supplemented rather than replaced the German product.

In 1880 the situation changed dramatically, Alfred Jacobsen, a young lithographer published a magazine "Prompter" about children performing toy theatres. Given away with each issue were the text and sheets of characters and scenes for a play "Captain Grant's Children", after Jules Verne. The standard was high and rapidly improved, each sheet was colour lithographed, artists of high calibre took pride in producing extremely good work. Jacobsen quickly abandoned "Prompter" and became a conventional publisher. Plays were adapted from the Copenhagen stage. The

weakness of the Jacobsen sheets was that the characters were rigid in attitude and lacked life but despite this the toy theatre became an important part of Danish culture.

Toy theatre has never declined in Denmark. From 1914 until 1931 toy theatre sheets were once again given away with a popular magazine "The Illustrated Family Journal". These designs were inspired by the cinema as much as the real theatre. The Jacobsen sheets were perpetuated by Wilhelm and later Estrid Prior. This business has survived and many of the original designs from the 1880s are now available once again. This reflects the considerable interest in the toy theatre which exists in Denmark even today.

The German tradition also influenced the paper theatre in France. All important editors were from Alsace and Lorraine. Wetzel de Weissenburg was one of those who published such plays, many of them being inspired from the original german plays and then, re-edited by J.Burkhardt and Karl Ackermann in the 1920s.

However, the most well-known paper theatre from the Hexagon was manufactured by the Jean-Charles Pellerin publishing house from Epinal. Although conceived in an typical french style, his paper sheets had a big disadvantage. They were designed for being cut-up and glued on a cardboard as ornaments, but not for being used in a theatrical performance.

New editors emerged in Epinal during the 19th century, including Charles Pinot and his Nouvelle Imagerie d'Epinal. He designed the first apron stage of the French paper theatre in 1860, inspired from the Opera House building in Paris, but he never published it. The birth of this new company provoked an entire war in creating images, war which was won by the famous Imagerie Pellerin d'Epinal. This publishing house became a leader in France and in 1888 bought all Pinot's goods. In 1896, at the Universal Exhibition in Paris, stimulated by the rivalry with J.F.Schreiber, Pellerin published his best original paper theatre, Grand Theatre Nouveau, although some historians suspected him of using Pinot's sketches as a source of inspiration. The unique feature of Pellerin's work was the gilded sumptuous scenery. The theatre's performances had been improved until 1906 with up to twenty six settings and different ways of staging. Unfortunately, Pellerin never published a script for his paper figures shows.

In 1950, Epinal's old sketches were considered worthless and they were sold as scrap paper. After many years, the publishers rediscovered them and their prices

stated to rise. This led to the re-publishing of some of the original sketches of Pellerin's paper theatre.

As its spanish homologous is concerned, there are two distinct phases in its history and both were consumed in Barcelona. In 1870, following Pellerin's example in France, Esteve Paluzie produced a series of sets for the paper theatre with decors, figures and scene facades, but without plays or scripts. Though influenced by Pellerin's and Schreiber's models, these had a native catalan trend, the drawing was simple, the colours were bold and the general effect was really impressive.

Starting 1920, the *Seix i Barral, Nualart* products began to replace Paluzie's ones. In collectors and art historians' opinion, they were the most carefully conceived and well thought-out products of the modern school of paper theatre. *Children's theatre* signed by Carlos Barral i Nualart who was the father of the Barral brothers, managed to be sold way over the country's borders. Twentytwo plays got published in a variety of sizes and models. The subjects of the plays were a mix between traditional and modern and also included religious themes. The fundamental characteristic and their innovation (probably inspired by shades theatre) meant that over the cut-out decor openings, thin coloured paper was stuck to. By placing a light source behind the scene they got impressive effects. Nualart's plays, that were in use in 1960, now became valuable objects of collection.

Paper theatres were also published in Italy, Norway, Russia, Czech Republic and even in USA.

Unfortunately, despite the simplicity of the system and the animation method, we have relatively few examples of this theatrical formula in Romania, the majority of them being connected to the visit of different foreign puppeteers. Alain Lecucq, *The Company PapierTheatre (Paper Theatre)*, Troyes-France, president of French National Association of Marionettes and Associated Arts and formed president of The Committee for Publications among the Executive Committee of The International Union of Puppeteers (UNIMA International), being present at the second edition of The International Festival of Children Theatre „Luceafarul” Iasi, is such an example. He is involved in the paper theatre since the 60's and he became one of the european leaders of the genre. He started with his first exhibition in 1982, organized workshops in schools, initiated publications, international meetings and above all „paper plays” for

teenagers and adults. In the last decade he realized a series of mounts based on contemporary writings such as *Empire-Collage* by Michael Deutsch, *Elvira* by Baptiste-Marrey, fragments of *Decomposed Theatre* of Matei Visniec and most recently *Confession of Abraham* by Mahomed Kacimi with the help of scenographer Annie Bizeau.

Speaking of instrumental theatre from the impure aesthetics point of view, that Oltița Cîntec analyses in her work, she reminds us of plays that were realized and performed by Alain Lecucq and she considers the paper theatre that he promoted like: „a particular form of material theatre, one of the contemporary steps of developing the puppet theatre. [...] The paper, an ordinary material, transforms itself from support to a dramatic element and gains special expressive forces, by exhibiting the convention. In the favour of the narrative line of the play, the paper theatre goes back to the idea of theatre like a «box of illusions»”.

Sources:

George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, Plays, rev. ed., 1969

Peter Baldwin, *Toy Theatres of the World*, Zwemmer, 1992

Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005

www.toytheatre.net-JKG

toy theatre (puppetry) – Britannica Online Encyclopedia.url

www.toytheatre.co.uk

PAGINI DIN STAGIUNE

Dincolo de Umbre ... a trecut Hopul primul !

LUCIAN PARFENE

Pentru prima dată Premiul pentru cel mai bun spectacol la Gala Tânărului Actor Hop este câștigat de un spectacol de păpuși. Ecaterina Ciofu, Dumitru Georgescu și Ioana Iordache sunt cei trei masteranzi ai Universității de “Arte George Enescu din Iași”, care au reușit să demonstreze cu spectacolul lor *Dincolo de Umbre* că și teatrul de păpuși este valoros și important.

1. Cât de important este pentru voi să aduceți la Iași Premiul pentru cel mai bun spectacol obținut la Gala Hop 2010.

Ecaterina Ciofu: Nu este primul premiu câștigat, dar cu siguranță este cel mai important. Pe parcursul celor trei ani de facultate, cu ajutorul îndrumătorilor noștri am reușit să mergem la diferite festivaluri de animație. Am obținut un premiu colectiv de debut pentru spectacolele *Degețica* și *Magazinul cu jucării* în regia profesorului Toma Hogeș și o diplomă de la **UNITEM** pentru spectacolul *La Anul* în regia aceluiași profesor. Spectacolul *Dincolo de Umbre* este cel care ne-a adus Premiul pentru cel mai bun spectacol la Gala Hop 2010, un premiu foarte important pentru noi, deoarece este pentru prima dată când un spectacol de animație câștigă la Gala Hop. Acest spectacol este construit pe baza unui scenariu creat de noi trei și regizat tot de noi, sub îndrumarea profesorului Toma Hogeș. Succesul de la Gala Hop ne-a demonstrat că suntem pe calea cea bună și că putem să reliefăm o nouă viziune asupra teatrului de animație.

Dumitru Georgescu: Este primul premiu important câștigat. Fiind proaspăt absolvent, care de abia acum începe să cunoască cu adevărat scena, răsplătirea de la Gala Hop, cu Premiul pentru cel mai bun spectacol, a venit ca o adevărată îmbrățișare a destinului, care îmi spune că sunt pe drumul cel bun. Și eu, și Cati, și Ioana, ne-am bucurat nespus de mult că am putut aduce acest premiu în Iași, mai ales că spectacolul *Dincolo de Umbre* a fost creat de noi. Îmi aduc aminte serile de început, când stăteam și încercam împreună cu fetele, să construim povestea spectacolului, să alegem melodiile și toate detaliile care într-un final s-au dovedit a fi de ajutor, pentru a câștiga marele premiu de la Secțiunea Grup. Cu siguranță de mare ajutor a fost și ochiul critic, părintesc al profesorului nostru Toma Hogeș care ne-a îndrumat în acest proiect.

Ioana Iordache: Spectacolul *Dincolo de umbre* a pornit de la un scenariu propriu, gândit pentru păpuși, în care povestirea dramatică a fost transpusă scenic printr-un limbaj gestual, de mișcare (pantomimă-dans) și animație de păpuși. În vederea creării spectacolului, cu intervenția coordonatorului și profesorului nostru de păpuși, Toma Hoge, fiecare dintre noi a adus idei noi, completându-ne reciproc în planul creativității. În cadrul concursului Gala Hop, 2010 ediția a XIII - a, Mangalia, spectacolul nostru a obținut Premiul pentru cel mai bun spectacol și asta ne-a încurajat să avem mai multă încredere în noi, fiind primul premiu acordat unui spectacol de păpuși, din toate edițiile de până acum... practic, am făcut un "Hop" înainte, cu multă muncă și emoție în final. Înainte de acest eveniment, spectacolul a mai fost jucat și în cadrul festivalului Gala Spectacolelor studențești din Chișinău, aprilie 2010, unde a primit o diplomă **UNITEM**.

2. Cum s-au prezentat celelalte trupe?

Ecaterina Ciofu: Noi am jucat pe scena de la Mangalia chiar în prima seară a concursului, așadar nu știam nimic de celelalte spectacole și cred că acest lucru ne-a ajutat să ne concentrăm mai mult și să ne păstrăm în suflet acea mică speranță, pe care o aveam, de a câștiga. După ce am văzut cât de bune și de variate sunt celelalte spectacole, ne-am bucurat că am ajuns în finală și că am reușit să arătăm tuturor un spectacol, pe care noi îl jucăm mereu cu plăcere și la care ținem foarte mult.

Dumitru Georgescu: Spre deosebire de ceilalți ani, această ediție a Galei Hop a strâns cei mai mulți aplicanți, peste douăzeci de spectacole dintre care doar cinci au intrat în finala de la Mangalia. Am ajuns acolo cu gândul de a câștiga ceva, dar sincer după ce am văzut primele spectacole concurente, mi-am zis că e foarte bine că am ajuns aici. Spectacole foarte bune și diferite între ele, fiecare cu un alt stil și cu alte viziuni asupra teatrului.

Ioana Iordache: În cadrul concursului au fost selectate cinci spectacole, printre care și al nostru. Credem că ne-am diferențiat de celelalte trupe prin originalitatea pe care o are spectacolul, prin îmbinarea elementelor de pantomimă, a mișcării scenice și a păpușilor, prin adevăr și prin dăruirea totală a întregii echipe. Spectacolele jucate au fost unice, aducând fiecare câte un strop de emoție și poate mai mult, în sufletul spectatorului. Ajungând în această finală atât de importantă suntem cu toții câștigători, pentru că fiecare dintre noi am muncit mult să ajungem până aici.

3. Despre juriu ce părere aveți?

Ecaterina Ciofu: Juriul, constituit din profesioniști pe care noi îi respectăm, nu a avut prejudecăți și a apreciat originalitatea spectacolului. Dar până să aflăm care spectacol

era câștigător, emoțiile nu au încetat să ne urmărească, deoarece știind că suntem prima trupă care a fost admisă în finală cu un spectacol de animație, nu eram siguri de felul în care a fost perceput spectacolul.

Dumitru Georgescu: Juriul a fost cu adevărat profesionist și fără prejudecăți, având în vedere că noi am intrat în concurs cu un spectacol de animație combinat cu pantomimă și blacklight. Deși lucru unic în istoria festivalului, recunosc că am avut mari emoții cu privire la modul în care vom fi apreciați.

Ioana Iordache: Am obținut premiul cel mult așteptat...Nu avem decât să adresăm mii de mulțumiri juriului Felix Alexa (regizor), Sorin Crișan (critic), Florin Fieroiu (coregraf), Marius Manole (actor), Virginia Mirea (actriță).

4. Cum vi s-a părut concurența?

Ecaterina Ciofu: Am avut parte de o concurență acerbă atât la preselecție, unde s-au prezentat peste douăzeci de spectacole, cât și în finală unde au ajuns cinci dintre cele mai bune. A fost o adevărată provocare pentru noi!

Dumitru Georgescu: Toți concurenții au venit foarte bine pregătiți, atât la individual cât și la grup, momentele prezentate fiind de înaltă clasă.

Ioana Iordache: După ce am vizionat cele patru spectacole, emoțiile noastre erau foarte mari... Nu ne mai rămăsese decât o picătură de speranță.

5. În ce măsură a fost implicată Facultatea de teatru a Universității „George Enescu” din Iași?

Ecaterina Ciofu: Chiar dacă suntem doar trei oameni care jucăm în acest spectacol, nu trebuie să uităm factorii care au ajutat la construirea lui și oamenii care ne-au sprijinit mereu. Aceștia sunt îndrumătorii noștri: Emil Coșeru, Toma Hogeș și Anca Ciobotaru care ne-au ghidat în toți acești ani de facultate, ne-au învățat să fim cu adevărat profesioniști, încurajându-ne mereu să primim cu brațele deschise orice oportunitate și orice provocare. O provocare mare a apărut la doar câteva săptămâni, înainte de plecarea la Mangalia, când light designerul spectacolului: Petruș Rogojinski a suferit un mic accident și prin urmare venirea sa la Gala Hop, era imposibilă. De aceea omul cărui nu avem cum să îi mulțumim îndeajuns și fără de care, nu am fi avut cum să câștigăm la Gala Hop este regizorul tehnic al Universității domnul Gheorghe Albianu, care a învățat în doar două zile luminile spectacolului și le-a făcut în premieră la Gala Hop, cu mare succes.

Dumitru Georgescu: Rolul Facultății a fost în primul rând unul de sprijin, pentru că noi sub acoperișul ei am construit acest spectacol, iar din momentul în care s-a aflat că am

intrat în finală am fost sprijiniți moral de profesorii noștri. Au contat foarte mult încurajările lor, pentru că acolo ne-am trezit singuri și cu o responsabilitate uriașă pe umeri, pentru că acolo reprezentam Universitatea de Arte din Iași.

Ioana Lordache: Facultatea ne-a dat ocazia să-i avem aproape pe profesorii noștri dragi (Prof. univ. dr. Emil Coșeru, Lect. univ. drd. Tatiana Ionesi – arta actorului, Conf.univ.dr.Anca Doina Ciobotaru - arta mânăuirii marionetelor, dr. Toma Hogeia - arta mânăuirii păpușii) de la care am învățat și am asimilat atât de multe lucruri folositoare nouă...Mulțumim!

6. Ce părere aveți despre generația din care faceți parte? Sunteți atipici sau considerați că vă integrați în ea?

Ecaterina Ciofu: Cred că ne integrăm în generația din care facem parte, dar suntem și puțin atipici. Însă nu văd acest fapt ca fiind un lucru negativ, pentru că tocmai cei atipici sunt de obicei mai interesanți, și reușesc să scoată la suprafață multe lucruri noi.

Dumitru Georgescu: Cred că este important să te integrezi și să nu fi un outsider. Chiar dacă vrei să schimbi ceva, trebuie întâi să faci parte din acel „ceva”.

Ioana Lordache: Am fost și suntem în continuare norocoși, această meserie îți cere obligatoriu, indiferent de generație, să te integrezi alături de ceilalți, pentru că teatrul, pe lângă creație înseamnă și spirit de echipă.

7. Sunteți un grup omogen? Cum vă înțelegeți între voi?

Ecaterina Ciofu: Am jucat împreună pe tot parcursul anilor de facultate, de aceea am ajuns să ne cunoaștem foarte bine. Suntem un grup omogen deși avem caractere foarte diferite, dar ne completăm unul pe celălalt și am ajuns să învățăm unul de altul. Ne înțelegem foarte bine, pentru că suntem sinceri și deschiși spre orice este nou, de aceea sunt bine venite atât ideile bune cât și cele mai puțin bune.

Dumitru Georgescu: Ne cunoaștem de trei ani și am jucat alături de Cati și Ioana aproape în toate examenele de actorie, de păpuși și de marionete. În toate proiectele noastre, venim cu idei, cu propuneri mai bune sau mai rele, însă întotdeauna discutăm deschis și decidem de comun acord ce o să facem. Nu există false impresii între noi sau orgolii.

Ioana Lordache: Ne cunoaștem din anul întâi de facultate și pe parcursul celor doi ani ne-am îmbinat energiile și ne-am pregătit pentru anul trei, în care am construit acest spectacol. Colaborarea noastră va rezista și în continuare chiar dacă avem temperamente diferite, deoarece pe scenă suntem un grup omogen...

8. În proiectele voastre teatrale aveți un public țintă. Sunteți adepții teatrului jucat în săli clasice de spectacol, sau ale teatrului neconvențional jucat oriunde, în baruri, cafenele, etc?

Ecaterina Ciofu: La anumite proiecte, avem de la început un grup țintă, dar la altele, cum a fost la spectacolul *Dincolo de Umbre*, abia după ce l-am terminat de construit ne-am dat seama cărui public i se adresează. Iar în ceea ce privește spectacolele, nu putem spune că avem o predispoziție pentru un anumit gen, dar ne dorim ca fiecare spectacol să aducă ceva nou care să capteze atenția publicului. Până în prezent nu am jucat decât în săli clasice de spectacol și trebuie să spun că îmi place să joc pe o scenă adevărată, dar nu sunt împotriva teatrului neconvențional jucat în baruri sau în alte locuri. Cred că depinde foarte mult de genul spectacolului; unele spectacole se potrivesc mai bine să fie jucate în spații neconvenționale iar altele să fie jucate într-o sală adecvată.

Dumitru Georgescu: În general la finalul proiectului ne dăm seama cui i se adresează spectacolul, nu începem munca cu gândul că o să fie un spectacol doar pentru copii, sau doar pentru adulți. De cele mai multe ori totul pornește de la muzică.

Ioana Iordache: Făcând facultatea de teatru la secția arta actorului mînuitor de păpuși și marionete, am încercat să creem spectacole care să se adreseze tuturor vîrstelor, nu doar celor mici.

9. Publicul de astăzi, tinerii, mai sunt interesați de teatru de animație ca altădată?

Ecaterina Ciofu: Teatrul de animație, a avut și va avea întotdeauna public, pentru că cei mici nu își vor pierde niciodată spiritul ludic. Însă este adevărat că tinerii sunt mult mai atrași de noile tehnologii, iar prezența lor la teatru nu este într-un număr mare ca altădată. Sunt convinsă că mai există șansa de a-i educa prin artă.

Dumitru Georgescu: Sigur că există interes pentru teatru în rândul tinerilor. Poate nu ca altă dată, dar trebuie să recunoaștem că în ziua de astăzi există mult mai multe lucruri care „păcălesc” potențialul spectator. Cred totuși că publicul poate fi educat și atras în sălile de teatru prin spectacole bune.

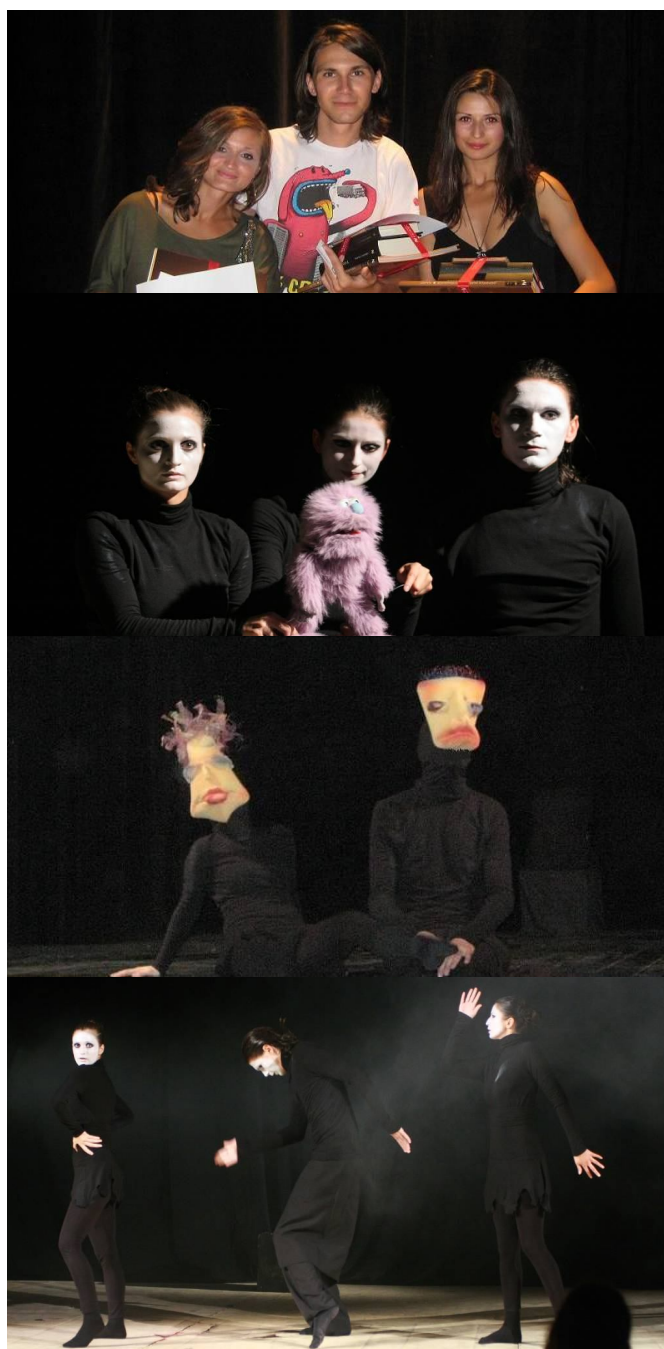
Ioana Iordache: Totul se schimbă, din generație în generație, iar teatrul are menirea să educe publicul, prin adevăr și atîta timp cît acest adevăr va exista interesul publicului pentru teatru nu se va stinge niciodată.

10. Ce proiecte de viitor aveți?

Ecaterina Ciofu: Am început anul acesta să colaborez cu Teatrul Luceafărul din Iași, la spectacolul *Cartea Junglei*, și vreau să mă implic în cât mai multe proiecte.

Dumitru Georgescu: Colaborez din 2008 cu Teatrul Luceafărul din Iași, iar cel mai recent spectacol de aici în care pot fi văzut este *Crăciunul Jucărilor 2*. În noiembrie, anul acesta, am acceptat să colaborez și cu o școală particulară de teatru din Iași, ProfessArt, unde coordonez ateliere de teatru pentru cei mici.

Ioana Iordache: Am dori să mai fie jucat acest spectacol, dar să nu ne oprim aici.



Interviu cu premianta Galei HOP – LAURA BILIC

TAMARA CONSTANTINESCU

Laura Bilic prep. univ. la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, a obținut Premiul pentru cea mai bună actriță la Gala Hop 2010, cu monologul *Pete de cerneală*, de Michael Frayn.

„Nu aș vrea să mă opresc niciodată la nimic. M-am oprit la teatru, este singura oprire a vieții mele”



Laura, te-ai născut în Iași, ai urmat studiile în capitala Moldovei, ești angajată ca preparator la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, nu ai fost tentată niciodată să îți părăsești orașul natal?

Sonia în Stepa, vodka si alte suspine, adaptare după A.P.Cehov - spectacol de licență

Am fost adesea tentată să părăsesc orașul – ca orice adolescent care se respectă, am vrut să plec la facultate în alt oraș, să fiu independentă, am încercat, dar nu a fost să fie, iar toată supărarea mea s-a transformat în recunoștință în prima oră de curs, când mi-am dat seama că nu ar fi existat pentru mine profesori mai potriviți să mă învețe meseria aceasta decât domnul Popa, asistat îndeaproape de Octavian Jighirgiu. După terminarea facultății iar am vrut să plec – de data aceasta probabil nu a mai fost vorba de teribilism, ci mai mult de dorința mea de a cunoaște oameni noi – prin urmare am dat concurs la Constanța și am plecat acolo. M-am întors după un an și jumătate, cu sentimentul că locul meu este (încă sau deocamdată) aici .

Te-ai născut în semnul zodiacal al Săgetătorului, care are ca element definitoriu – focul, te consideri o luptătoare ambițioasă?

Nu m-am gândit niciodată la mine în termenii aceștia – nu cred că am luptat pentru ceva, “luptatul” presupune poate câteodată să dai prea mult din coate, să nu îți pese decât de scopul personal, dar eu cred, într-o oarecare măsură, în soartă, precum și în unicitatea fiecăruia dintre noi, prin urmare îmi este străină “lupta”. Câteva ambiții am mai avut totuși pe ici pe colo, altfel nu aș fi ajuns niciodată să fac ceea ce îmi place,

dar au fost oarecum păstrate înlăuntrul meu, și prea puțin exteriorizate. Teatrul a fost marea ambiție a vieții mele până acum.

Anul acesta ai avut o mare realizare în ceea ce privește o posibilă carieră în teatru, ți s-a acordat premiul pentru cea mai bună actriță la Gala Hop, pentru monologul "Pete de cerneală", de Michael Frayn. Ai mai participat de două ori la preselecție, în anii anteriori, de ce crezi că nu ai fost admisă până acum în concursul propriu-zis?

Uite o întrebare care nu mi s-a mai adresat până acum. Am și m-am analizat foarte mult în tot timpul ăsta, pentru a reuși să înțeleg ce am greșit inițial și am făcut bine ulterior, iar în cele din urmă am ajuns la o concluzie - în primul an nu am avut emoții deloc, eram convinsă că am să iau, deși nici măcar nu eram foarte bine pregătită, a fost neobișnuit pentru mine, pentru că eu în general sunt extrem de emotivă, dar la momentul respectiv m-am bucurat foarte tare de maturitatea, credeam eu, de care dădeam dovadă. Nici decepția în anul acela nu a fost foarte mare, iar instinctul meu de conservare m-a ajutat să nu percep eșecul - m-am gândit atunci că au greșit ei, că tot concursul acesta nu e mare lucru. Îmi vine să râd acum când mă gândesc la discursurile motivaționale pe care mi le țineam pentru a nu suferi. Și așa am participat și anul următor, încercând să repar greșeala – m-am pregătit intens, atât de intens încât nici nu știam bine ce text spun sau dacă îmi place sau nu, nu știam decât că trebuie să iau preselecția. Era scopul suprem, pentru care m-am încrâncenat absurd. Și am picat încă o dată. Anul acesta nu mai îmi doream nimic, am participat doar pentru că a insistat un fost coleg de clasă și foarte bun prieten – Ovidiu Ivan – ca măcar să ne înscriem la preselecție. Mi-am zis atunci, de ce nu?, oricum aveam textul acesta pe care îl ador pur și simplu, pe care l-am tradus și l-am pregătit, în speranța că



voi avea vreodată ocazia să îl spun. Iar acum, urmează, în cele din urmă, și răspunsul la întrebarea ta – nu am fost admisă pentru că nu eram eu, tot încercam să fiu altcineva; anul acesta nu mi-a mai fost frică și doar m-am bucurat de plăcerea de a împărtăși un text care îmi place.

La cea de a XIII-a ediție a galei nu numai că ai fost admisă în concurs, dar ai câștigat și premiul mult râvnit de toți participanții. Numărul 13 îți poartă noroc?

Nu cred, nu am observat asta până acum, dar este clar că încep să fiu foarte atentă la acest aspect.

Juriul a fost format din personalități ale teatrului românesc – actrița Virginia Mirea, actorul Marius Manole, regizorul Felix Alexa, coregraful Florin

Fieroiu. Cât te-au impulsionat aceste prezențe în timpul concursului?

Personalități s-au aflat și în sală, nu numai în juriu, dar impulsionat nu cred că este cuvântul potrivit și mult mai bun ar fi emoționat. De impulsionat m-a impulsionat gândul că ar fi minunat ca lașul, prin reprezentanții lui, să facă o impresie bună.

Ce crezi că i-a determinat să îți acorde ție acest premiu?

Este una dintre cele mai grele întrebări care mi-a fost adresată după acordarea premiului – și până acum nu am reușit niciodată să dau alt răspuns în afară de - „nu știu”. Deci, nu știu, dar am văzut o oarecare asemănare între mine și ceilalți doi câștigători – Ioan Mihai Cortea - cel mai bun actor și Tudor Aaron Istodor - premiul juriului – am avut toți trei momente simple, fără regie, fără lumini și fără muzică; am fost pe scenă doar noi și textul, ceea ce aveam de spus. Cred că acest aspect a impresionat juriul, simplitatea celor aproape cincisprezece minute, și puterea noastră de a fi cu adevărat singuri pe scenă – domnul profesor Popa ne-a învățat că și coloana sonoră este un partener, și lumina, dar la Mangalia nici eu, nici ceilalți câștigători nu am avut pe cine să ne sprijinim decât pe noi.

Care a fost nivelul competiției galei în acest an, față de anii anteriori?

Eu am participat la gală în postura de spectator doi ani, iar nivelul, anul acesta, a fost net superior după părerea mea. Mărturie stă și faptul că este primul an în care sunt admiși în concurs mai mulți absolvenți ca în oricare an. Cred că în mod normal erau șaisprezece concurenți, iar în toamna aceasta au fost douăzeci și unu.

Acum câțiva ani, a câștiga premiul pentru cel mai bun actor/actriță la „Gala tânărului actor”, cum s-a numit concursul o perioadă de timp, era o certitudine a valorii tânărului actor și premiul îi aducea contracte, invitații pentru angajare, deschidea o mulțime de uși. Ce propuneri primește astăzi un tânăr actor care a obținut acest premiu?

Eu personal nu am primit nici una deocamdată, dar poate băieții au fost mai norocoși.

Anul acesta Universitatea de Arte „George Enescu” sărbătorește 150 de ani de învățământ artistic. Tu ai facut oarecum un „cadou” Universității, prin obținerea acestui premiu, demonstrând calitatea învățământului artistic din Universitatea de Arte - Iași. Cum te-au primit cei din Universitate ca proaspătă premiantă?

Mă bucur enorm că am reușit să fac acest cadou Universității, nici nu speram vreodată! Eu sunt foarte mândră că sunt ieșeancă și că am terminat facultatea aici, și este o foarte mare bucurie pentru mine că acum, și facultatea poate să fie mândră de mine. Bineînțeles că am fost primită extraordinar de bine de toată lumea, de la portar până la rector, și toată atenția care mi s-a acordat m-a emoționat cât pentru un an de zile. A fost minunat.

Ești preparator universitar la Universitatea la care ai absolvit facultatea în 2007, apoi studiile de masterat, cum e să fii colegă la catedră, cu cei care ți-au fost dascăli?

Este încă destul de derutant, pentru mine nu s-au schimbat radical relațiile, consider în continuare că am enorm de mult de învățat de la oamenii aceștia și asta este ceea ce contează, iar titulaturile „coleg” sau „profesor” îmi par neimportante. Este o onoare pentru mine că mi-au acordat această încredere, și îmi voi da silința să nu îi dezamăgesc vreodată. Eu m-am înțeles foarte bine cu profesorii mei și cât eram studentă, iar acum, câteodată aproape că uit că suntem colegi – deși, încă o dată, eu mai am multe de învățat până să ajung cu adevărat colega lor, și nu doar formal, pentru că ne luăm salariul de la aceeași instituție.

Dacă cineva din afara Universității ar deschide ușa în timp ce îți ții cursurile, nu ar știi prea bine care este profesorul și care sunt studenții, ești foarte apropiată ca vârstă, ca apariție fizică de studenții tăi. Este acest aspect un avantaj, sau nu, în relația cu ei?

Hmmm...uite o întrebare la care nu m-am gândit niciodată. Sunt bineînțeles avantaje și dezavantaje. Eu cred că meseria asta se face cu prietenie și cu sufletul deschis – faptul că suntem atât de apropiați ca vârstă, am chiar și studenți mai mari ca mine, este un imbold pentru ei de a se apropia de mine, de a găsi un limbaj comun, de a-mi împărtăși din frământările lor și de a găsi împreună soluții pentru a le depăși. Și pentru mine este acesta un avantaj, îi înțeleg, și încerc să le ofer soluții probate pe pielea mea, cu foarte puțini ani în urmă. Eu nu sunt în fața lor pentru că le știu pe toate, ci pentru că am acumulat o minimă experiență și pentru că probabil am citit ceva mai

mult decât ei în domeniu, dar noi lucrăm și descoperim împreună în permanență. Ceea ce încerc eu să îi învăț este că în artă nu există reguli sau rețete și trebuie să și le stabilească sau să le descopere fiecare pe ale lui.

Cât despre dezavantaje...eu deocamdată nu am simțit nici unul major, dar ele sunt cu siguranță, sau poate că vor apărea la un moment dat; oricum, atâta vreme cât eu le ofer studenților mei prietenie și respect, nu înțeleg ce aș putea primi altceva în schimb.



Ai vrea să te oprești la o carieră didactică?

Nu aș vrea să mă opresc niciodată la nimic. M-am oprit la teatru, este singura oprire a vieții mele, dar acum, că sunt aici, nu vreau să mă mai opresc, vreau să cunosc și să încerc tot ce presupune actoria.

Ai fost angajată ca actriță la teatrul din Constanța, de ce nu ai rămas acolo?

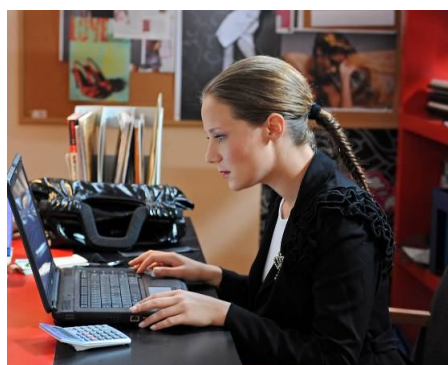
Deoarece am considerat că, la vremea respectivă, Teatrul din Constanța nu mai îmi oferea provocări – simțeam că nu mă mai dezvolt ca actor, iar postul liber care a apărut la Universitate a fost aproape ca un semn că asta trebuie să fac în continuare. Mi-am zis că trebuie măcar să încerc, fiind, din fericire o încercare încununată de succes.

Cum ți s-a părut lucrul într-o echipă profesionistă, într-o instituție?

La început a fost foarte greu, mă simțeam ca un intrus, privit cu suspiciune la fiecare pas. Asta a fost probabil și din cauza firii mele retrase, sunt rușinoasă și mă apropii greu de oameni. Începusem repetițiile la prima piesă în care am jucat acolo – „Vrăjitoarele din Salem” – iar eu de emoții nici nu reușeam să îmi aduc aminte cum îi cheamă pe colegii mei de scenă. Încetul cu încetul ne-am apropiat foarte mult, iar acum le păstrez colegilor mei constănțeni cea mai dragă amintire. A fost o etapă superbă din viața mea. Mi-a plăcut foarte mult lucrul într-o echipă profesionistă, deveneam, cel puțin pe perioada repetițiilor, o adevărată familie, și nu numai noi actorii, ci toată lumea, de la portar la regizor tehnic, cabinieri, tehnicieni și chiar directori. Erau și dezavantaje – a fost pentru prima dată când mi-am dat seama că teatrul este o meserie, iar unii vin din când în când ca la serviciu. Asta nu mi-a plăcut, nu mi-a plăcut partea de simpli funcționari pe care o vedeam în teatru pentru prima oară.

Ți-ai ales o meserie extrem de frumoasă, dar și de solicitantă sufletește, care au fost rolurile care îți sunt cele mai dragi, mai aproape de sufletul tău?

Majoritatea rolurilor mi-au plăcut foarte mult, sau cel puțin așa îmi amintesc eu acum, poate și din prisma faptului că au trecut. Cu toate acestea, dacă ar fi să dau un răspuns, îmi vin în minte Servitoarea din „*Lecția*” și Asistenta din „*Cum se face...*”, dar am o explicație - ambele spectacole au fost regizate de Octavian Jighirgiu și jucam alături de cei mai dragi colegi ai mei, cu care am colaborat minunat, lucrând, ajutându-ne și susținându-ne așa cum probabil nu o vom mai face cu nimeni niciodată – eram tineri, visători și împărtășeam patru ani în care am mâncat aceeași pâine.



Ai și roluri care nu ți-au plăcut?

La toate am câte ceva de reproșat, ceva ce aș fi putut face în plus. Nu îmi este foarte aproape de suflet rolul din „*Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*” de Matei Vișniec – Fata cu Iepurașul, spectacol ce l-am jucat în franceză la festivalul de la Avignon – poate pentru că l-am jucat într-o limbă pe care nu o stăpânesc foarte bine, sau poate pentru că l-am jucat zilnic timp de o lună, dar știu că spre sfârșit nu îmi doream decât să terminăm o dată spectacolul, să ne întoarcem acasă și să nu mai aud de iepurași o perioadă. De asemenea rolul de licență, Sonia din „*Unchiul Vanea*” a fost unul extrem de dificil – îmi amintesc faptul că eram complet nemulțumită de mine, și din păcate spectacolul s-a suspendat înainte ca eu să pot schimba ceva.

Ce ai vrea, ce ai spera să se schimbe în viitor în teatrul românesc?

Hmmm... îmi pare rău, dar nu cred că sunt în măsură deocamdată să răspund la întrebarea aceasta, deoarece răspunsul meu, oricare ar fi el, ar scoate în evidență neajunsurile teatrului românesc în prezent ... interviul a fost minunat iar amintirile mele extrem de plăcute, și e bine să rămânem în zona pozitivă, fără să ne încărcăm acum de critice.

După câștigarea premiului ai dat multe interviuri, este vreo întrebare care ai fi dorit să îți fie adresată și nu ți-a adresat-o niciun reporter? Care este aceea, formuleaz-o și bineînțeles formulează și răspunsul?

Minunat! Dar nu, din păcate nu mă pot gândi la nici una.

Așa cum se știe, anul 2010 a stat sub semnul serbării unui veac și jumătate de învățământ artistic ieșean. În acest context, l-am invitat pe șeful Departamentului Teatru al Universității de Arte „George Enescu”, profesorul Emil Coșeru, la o discuție sinceră, realistă asupra aspectelor bune și mai puțin bune referitoare la ceea ce, generic, numim, învățământ vocațional.

Domnule Coșeru, cum vă simțiți la 150 de ani? De învățământ cultural artistic, desigur...

M-am temut, Căline, că faci vreo referire la vârsta mea... (râdem – C.C.) Da, uite că se fac 150 de ani de când Cuza a scris edictul pe care îl știm cu toții; e meritul Universității „Alexandru Ioan Cuza” care a avut inițiativa acestei sărbătoriri, dar și meritul rectorului Universității de Arte „George Enescu”, Viorel Munteanu, care a avut deschiderea pentru această colaborare inter-universitară. A fost un efort considerabil, știu ce muncă s-a depus la Biroul Senat și, în general, cum s-a zbatut toată lumea pentru a configura un an întreg de evenimente dedicate momentului festiv. Este o mândrie universitară, la fel cum ar trebui să fie o mândrie pentru toți ieșenii.

„Le spun întotdeauna studenților că vor reuși”

Cum credeți că se pliază învățământul cultural-artistic pe contextul socio-economic de astăzi?

E defavorizat, categoric. Nu că nu sunt oameni dăruți acestei cauze, doar că mulți din cei de la vârful Învățământului și Culturii, și mă refer aici inclusiv la secretarii de stat, nu știu ce înseamnă acest tip de învățământ. Manifestă tendința de a uniformiza totul; așa se face că ajungem la echivalări cel puțin ciudate cu medicina, cu învățământul militar, cu institutul de Marină și așa mai departe.

Care credeți că ar fi soluția unor reparații legislative? Pot oamenii din teritoriu să influențeze decisiv centrul?

Nu, m-am convins că nu. E necesară o dezbatere pe plan național, la fel cum necesar e ca oamenii din domeniu să fie consultați atunci când se emit legi. S-a trecut cu prea mare ușurință peste învățământul vocațional, neinteresând construirea unei

strategii, a unui plan pe termen lung, care să includă și învățământul liceal, care să sublinieze continuitățile... Crede-mă, știu ce se întâmplă în Colegiul „Octav Băncilă”; erau perioade în care cei de acolo nu știau cum să organizeze admiterea, atât de ambiguu era totul. „Cinci melodii și o fabulă”, baremul de admitere, mi s-a părut întotdeauna insuficient pentru a-ți face o opinie despre abilitățile unui candidat. Poate avea ureche muzicală proastă, dar fantezie, creativitate din plin.

Nu simțiți că interesul pentru învățământul vocațional a scăzut chiar din partea beneficiarilor, a ipoteticilor candidați? Când ați dat dvs. admiterea erați cincizeci pe un loc, ori acum...

Bine, exista doar o singură facultate pe țară. Mai este, totuși, ceva; astăzi lumea aleargă după bani. Părintele are și el un cuvânt de spus, tendința fiind aceea de a-l canaliza către meserii profitabile, cu atât mai mult cu cât vede și el la televizor că actorii mor de foame or că trebuie să se reprofileze.

În condițiile acestea, cum vă motivați studenții? Ce le spuneți despre viitor?

Le spun întotdeauna studenților că vor reuși; cu abnegație și foarte multă muncă. E o concurență mare în plan național, și numai prin muncă își vor găsi un loc într-un teatru, într-un film, într-un sistem în care să se poată manifesta artistic, creativ. Ideea de repartiție nu mai există, acum ești pe cont propriu. Și nu e deloc simplu. Să ne gândim doar la legea asta absurdă prin care ca să poți face o angajare trebuie să scapi de alți șapte oameni. Și nici nu știi ce urmează, pentru că, dacă îți pleacă șapte buni și îți vine unul slab, ce te faci? E un risc imens!

Departamentul, prezent și viitor

Ca să restrângem arealul discuției, cum credeți că a evoluat Departamentul de Teatru de la începutul anilor 90 încoace?

Nu vreau să mă laud, însă e la îndemâna oricui să remarce că Departamentul a avut o evoluție foarte bună. S-a dezvoltat imens. La început aveam doar Actorie, Actorie Păpuși. Cu timpul, am introdus teatrologia și, iată, anul acesta dăm prima promoție de regizori. Se poate face mult mai mult. La teatrologie, de exemplu, se simte nevoia unor regândiri, redimensionări ale profilului, astfel încât candidatul să fie mai motivat să opteze pentru teatrologie. Intenționăm să facem o secție de media, o alta de scenografie și, mai târziu, coregrafie. Cât despre regie, simțeam în anii din urmă că Departamentul nu este împlinit; spre bucuria mea au ajuns aici niște copii foarte

talentați, care promit. Ne vom mândri cu ei, așa cum ne mândrim deja cu actori ce au deja un nume pe plan național.

Această strategie implică și rezolvarea unor probleme legate de spațiu.

Așa este! Din fericire, rectorul Viorel Munteanu a reușit să obțină o serie de spații la Casa Balș. Ai perfectă dreptate, e o acută nevoie de spații. Pentru scenografie și coregrafie îți trebuie săli mari, adaptate la ceea ce cei de acolo fac. Laboratoare și multe altele.

În privința cadrelor didactice, cum stă Departamentul?

Încă avem nevoie de cadre didactice. Cu sau fără stupida lege a lui „șapte la unu” va trebui să facem ceva în acest sens. O altă dimensiune aberantă a legii este că dispar șefii de catedră, rămânând un director de departament. Nu poate să facă totul de unul singur. La fiecare catedră mai trebuie oameni tineri.

Pe termen lung, sunteți un șef de departament optimist?

Înclin să răspund favorabil, fie numai și dacă mă gândesc că am o echipă foarte bună. Am șefi de catedră foarte competenți, am secretar științific al Universității care de la noi a plecat, și mă refer la Anca Ciobotaru.

Pe finalul discuției, aș vrea să transmiteți un gând studenților Departamentului.

Le doresc să aibă noroc. E o meserie în care îți trebuie noroc. Apoi, să știe cum să folosească orice întâlnire de care au parte. E foarte important să discuți, chiar și la o cafea, cu un regizor, un teatrolog, or un actor cu multă experiență. Mi-aș mai dori să înțeleagă cât este de importantă lectura. Fără lecturi, fără cultură, în general, nu se poate face teatru.

La 200 de ani de învățământ artistic ce intenționați să faceți?

La 200 de ani cred că am să fac un spectacol cu Radu Ghilaș (*actorul tocmai a intrat în încăperea în care are loc dialogul – C.C.*). Problema e că va avea peste 80 de ani, deci e posibil să lucrez greu cu el (*râdem – C.C.*).

APARIȚII EDITORIALE

În loc de prolog

prof.univ.dr. CONSTANTIN PAIU

Pentru cel care se apropie cu respect și cu prețuire de lumea tăcută a documentelor, Școala ieșeană de teatru își asociază drumul străbătut până astăzi, dar și închipuirea clui viitor, cu înțelesurile grave ale Genezei; este o instituție binecuvântată, loc al neistovitelor începuturi într-o creație. Și nu mă gândesc doar la cei care au lucrat, aici, pentru ideea de *școală a Actorilor* chiar înainte ca documentul oficial de înființare a ei să existe. Nu mă gândesc doar la Gheorghe Asachi / adică la *cutezanță*, nici doar la Costache Caragiali / adică la *străruință*, nici doar la Matei Millo / adică la *clarviziune*; mă gândesc, înainte de orice, la ambianța, rar întâlnită în alte părți, a acestui loc al armoniei spiritului, numit IAȘI, în care s-au născut cu atâta dărnicie și *cutezanța*, și *stăruința*, și *clarviziunea*. Iar dacă înmănunchem aceste trei strări decisive ale existenței umane, descoperim că am intrat, de fapt, prin, sinteză, în TEATRU.

Noțiunile se înlănțuie logic: arta cere imaginație și stil, adică *spirit*, adică adevăr de viață dinamic receptat, sprinteneală a gândului, agerime a observației, pliere rapidă pe o situație dată. Pentru a fi *artist*, inteligența nu ajunge. Există categorii importante de oameni inteligenți eliptici de spirit. Ei vor putea prețui, fără îndoială, *arta*, dar nu vor putea fi niciodată *artiști*.

Iașul s-a distins, dintotdeauna, prin faptul că oamenii locului au spirit. De aceea, aici s-a putut ivi, în forme multiple, *arta*. Și de aceea, poate, adușmecând așezarea mănoasă, au venit aici, într-un fructuos exil, atâția oameni de spirit, devenind ieșeni. Pentru timp, unii – fie aborigeni, fie asimilați – au purtat faima spiritului ieșean în cele patru zări.

Spiritul se cere însă educat; disponibilitățile în stare brută se cer îndrumate – cu pricepere, cu răbdare, cu tandrețe chair. Alegându-și, dintre cei doritori să treacă din sală pe scenă, pe cei care dovedeau talent, aplicare și consecvență, Școala ieșeană de teatru și-a limpezit, în generații succesive de profesori și de elevi (mulți dintre acești elevi devenind, mai apoi, ei înșiși profesori ai altor elevi) propriul drum, a cărui lege de bază se numește „grija pentru măsură”. Îndemnul venea de demult, cuprins în sfaturile date de Hamlet actorilor: „*Ținând seamă mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului...*”

Toți cei care au înțeles și și-au agonisit acest adevăr au putut trece încrezători din școala noastră pe scenă. Este partea cea mai însemnată din contribuția instituției ieșene de învățământ teatral la așezarea artei interpretative naționale în elita mondială.

Această „măsură” a început să obișnuiască publicul spectator, încă înainte de jumătatea veacului al XIX-lea cu evoluția actorilor în limitele firescului, evoluție care elimină emfaza, retorica teatrală în interpretare. Treptat, privitorul de teatru, ieșean sau din alte locuri în care se deplasau profesioniștii Naționalului nostru (cei mai mulți fiind absolvenți ai Conservatorului local) a putut înscrie la activul educației sale estetice un câștig esențial: el a înțeles că într-un spectacol de teatru adevărat intensitatea sentimentului nu se comunică prin fâlfâirea brațelor, prin răcnite cumplite, prin gemete adânci sau prin smocuri de păr smulse din perucă; a înțeles că decorul-partener de joc nu se obține prin instalarea unui talcioc în dreptunghiul scenei; a înțeles, altfel spus, că vulgaritatea, oricum ar fi cosmetizată, își păstrează nelterată dominanta ei nocivă.

Premieră după premieră, stagiune după stagiune, actorii porniți din școala noastră au convins spectatorul că, pășind în sala teatrului, se supune, asemeni actorului, unui examen al profesionalității lui – cea de privitor atent și lucid. Migălind la formarea elevilor săi, Conservatorul ieșean (devenit Academie și Universitate de Arte) a migălit astfel la formarea publicului, fără să-l anunțe programatic și fără să-i înalțe osanale. Așa a fost posibilă ajungerea la subtila nunață a zâmbetului în receptarea unui smen artistic venit dinspre scenă. Această nunață echivala cu accederea la o platformă nouă, del a nivelul căreia se putea dialoga conștient cu propunerea avansată la rampă. Mă grăbesc să adaug că era vorba de o platformă pe cât de greu de înjghebat, pe atât de fragilă. Atenția școlii noastre de teatru a fost, și continuă să fie, concentrată asupra păstrării și fortificării ei.

Toate cele amintite mai sus au însemnat puncte de plecare pentru scriitorii paginilor acestei cărți. E mai mult decât o **carte-document**, e o **carte-omagiu**; pentru că, în paginile ei, lumea lui „a fost odată” știe să privească înțeleghătoare și încrezătoare, spre lumea care va veni, mereu. E, mai ales, o carte despre lungul drum al Teatrului către Om. Esențele unei astfel de călătorii se decantează, subtil, în spațiul inițiativ al școlii.

Fiecare artă își are specificul ei. Specificul lucrului cu fiecare viitor actor profesionist e comunicarea imediată, vie, într eprofesor și elev; specificul spectacolului scenic e comunicarea imediată, vie, între făurarul emoției și partenerul său dinpenumbra sălii. După ce lumina s-a stins în sala de curs, profesorul și-a îndeplinit

rostul acelei zile, După ce aplauzele au tăcut și cortina a coborât, efemerida numită *spectacol* aparține altui timp. Existența ei continuă exclusiv în amintire; ca și ființa de-o seară a celor care au însuflețit-o. Unele amintiri devin documente; altele devin funigei duși de vântul timpului trecut.

Umbrele solemne și glorioase pot fi, și cred că trebuie să fie, omagiate și altfel decât printr-o înșiruire de nume și de cifre, produsă în ocazii festive. Mai ales aici, în lașul ctitorilor de școală teatrală (mereu alții, până la cei care, în urmă cu 15 ani, s-au înverșunat, aș zice că *s-au bătut* pentru reînvierea școlii de actorie, desființată samavolnic și redusă la tăcere timp de 40 de ani), mai ales aici nu are nimeni dreptul să treacă nesimțitor pe lângă umbre. În lași, timpul nu se măsoară cu ceasul obișnuit, lipsit de harul aducerii-aminte. Orologiul a fost înșurubat aici într-un Turn al recunoștinței, cu pietrele de construcție desprinse și din dăruirea celor care au vegheat asupra școlii noastre de teatru. Modestă și harnică, vitregită deseori printr-o prejudecată care-și închipuie valoarea tot mai subțiată pe măsură ce sporește numărul kilometrilor parcurși din Capitală, această școală a reintrat frumos în circuitul activ al Teatrului Românesc. Omagiindu-și înaintașii, e atrimate teatrelor prezentului profesioniștii temeinici, îndemnându-i să nu uite că au de onorat o moștenire nobilă.

Aceasta s-a dorit a fi, în intenție și în realizare, cartea despre **Școala ieșeană de teatru**, carte oferită acum celor dornici să știe.

Era un domn, distins, manierat, de o eleganță ușor vetustă, parcă din alte vremuri. N.Barbu, cum prefera să semneze, s-a născut la Iași, în ziua de 15 decembrie 1921. Tatăl său, purtând același prenume, Neculai, lucre ca impegat de mișcare; mama, Elena, robotea prin casă. După terminarea școlii, perioadă în care s-a strămutat de la un liceu la altul (Liceul Național, Liceul Mihail Kogălniceanu, Liceul Internat, Liceul de Aplicație), Culiță – așa cum îl apelau cei apropiați - s-a înscris la Facultatea de Litere și Filosofie, luându-și licența în 1946. Nu pășise pragul studenției când, prin 1942, prinde să se manifeste în presa locală, ca publicist. Va continua să fie prezent, cu mici articole și diverse însemnări, și în anii următori. În 1946 primește o catedră în învățământul preuniversitar, activând la mai multe școli până în 1955. Cu tactul și comprehensiunea care îl caracterizau, cu știința sa de carte, ar fi putut să fie, de ce nu, professor la facultate. Dar l-a atras viața de redacție, atașamentul față de gazetărie fiind una din trăsăturile prin care N.Barbu a rămas în amintirea celor ce l-au cunoscut.

Redactor și secretar de redacție la cotidienele „Moldova liberă” (1945) și „Opinia” (1949), unde își face mâna, din 1954 până în 1966 îndeplinește, cu un profesionalism din care își face blazon, funcția de redactor șef (adjunct!) la „Iașul literar”. După înființarea revistei „Cronica”, a cărei denumire i se datorează, trece cu bagajul său de experiență pe același post în schema la noul hebdomadar, unde își va păstra biroul și până în 1984, când a trebuit să se pensioneze. Suferind de o boală de inimă, nu a înțeles să se cruțe, ceea ce poate că i-a grăbit sfârșitul. S-a stins la 22 mai 1985, în Iași.

În afară de periodicele ieșene, în care a semnat sute de cronici teatrale, studii de istoria teatrului, însemnări literare, uneori cronici plastice, N.Barbu a mai colaborat la jurnale și ziare „Contemporanul”, „Tribuna”, „Ateneu” „România liberă” din București și din țară. Multe dintre aceste texte au intrat în cărțile pe care le-a publicat. Ambiția gazetarului, foarte evidentă, este de a-și însoți demersul analitic, și cel istoriografic prin considerații teoretice (*Sine ira...*, 1971, *Noi și clasicii*, 1975, *Antract*, 1979). Lecturile sale fidele, pline de bun-simț, denotă o inclinație spre reflexivitate, comentariu pe teme literare sau teatrale angajându-se într-o vanitoasă monologare pe marginea unor concepte (actualitate și valoare, tradiție și inovație ș.a.). Criticul, pus pe disocieri, își propune să clarifice o noțiune sau alta, combătând astfel „poncifele”, „prejudecățile”,

care îl indispun. Dar, pierzându-se în generalități amorse, teoretizările nu prea limpezesc orizonturi. O carte întreagă, *Noi și clasicii*, își subminează efortul de a reinterpretă creații de vârf ale literaturii noastre prin dilatarea abuzivă a noțiunii de „clasic”, în care Barbu înghesuie autori fel de fel. Urmărind să identifice „coordonatele” unor opere, să definească „atitudini” (lirice etc.) și să contureze „profiluri” (sau, mai pompos, „efigii”), „creionările” acestea elaborate, neocolite de o anume pedanterie, rămân discrete sub raportul contribuției proprii. Ceea ce înviorează, scrisul lui N.Barbu, pândit de rigiditate, sunt nu metaforele, rare și artificioase, ci fluxul amintirii, scurtele evocări, cu deosebire cele plasate în ambianța ieșeană, dând austerelor glose ceva culaore și un pic de fior.

Seriozitate și rigoare vădesc monografiile pe care cărturarul le-a consacrat unor glorii ale teatrului ieșean – *Matei Millo* (1963), unde interpretul preferat al lui V.Alecsandri e văzut ca un „reformator pe linia realismului”, *Aglae Pruteanu* (1965), care, evitând romanțarea, ia totuși o turnură oarecum encomiastică, licitând pe alocuri clișeul emfatic, *Biografie și creație* (1983), o reconstituire a carierei de „actor total” a lui C.Ramadan, „omul cu o mie de chipuri”, cum a fost numit odată. Apelând, ca un cercetător scrupulos ce era, la date culese din publicațiile vremii și de prin arhive, precum și la alte mărturii, folosite cu discernământ, N.Barbu încearcă să reînvie, atât cât se poate, reprezentanții de succes de altădată, neîmpăcat cu efemeritatea lor. O prețioasă lucrare, doldora de informații, este *Dicționarul actorilor Teatrului Național din Iași* (1976), galerie de portretizări precise și nuanțate, la care se poate apela oricând.

Aceeași temeinicie o regăsim în suita *Momente din istoria teatrului românesc* (1977). Este aproape o istorie a teatrului la români, din „zori” și până în zilele noastre. Mergând pe „firul tradiției”, teatrologul, care judecă fiecare secvență raportând-o la context, își structurează materialul în funcție de acele „înnoiri” care au survenit, iar și iar, grație aportului unor personalități ale scrisului și ale scenei. Un proces pe care autorul ține să-l pună în evidență este acela al „sincronizării”, dinamică fastă, ducând, într-o viziune sărbătorească, la configurarea – aici, condeiul își ia un mare avânt - „dimensiunii universale” a unor valori autohtone. Cu unele pagini mai greoaie și, pe anumite porțiuni, cu pasaje, stilistic vorbind, cenușii, excursul lui N.Barbu probează, dacă mai era nevoie, o profundă cunoaștere a fenomenului teatral.

Criticul ieșean, care nu s-a gândit sau nu a apucat să-și strângă cronicile într-un volum, s-a impus în peisajul cultural al urbei prin pasiunea pentru teatru. Iubea actorii, pe cei din generația de aur a Naționalului îi venera, ceea ce nu-l diminuă voința de a se

păstra în limitele obiectivității. Cu un ton de o urbanitate fără cusur, N.Barbu păstrează în aprecierile lui, ca o marcă a corectitudinii, o mină sobră, concentrându-se să descifreze – fără virtuozități analitice, însă limpede și exact – sensurile unor montări. Probitatea sa e aceea a unui spirit avizat și ferm, cu o pedală traditionalist care nu blochează deschiderea spre nou.

La N.Barbu, apetența pentru valorile de mult recunoscute se conjugă, nu doar la o primă vedere, cu o anume prudență față de inovația agresivă. Nu respinge, cu îndărătnicia altora, orice propunere inedită, formulate rezonabil. Dar e mefient față de orice abuz regizoral care, cultivând vizualitatea extravagantă, sacrifice fără păs dimensiunea lăuntrică. Ceea ce se va numi teatru de imagine, cu răsfățul lui, și spornic și păgubitor, n-ar fi găsit câtuși de puțin un adept în cronicarul care, circumspect, își are unitățile lui de măsură. Nu e, nici vorbă, un fan al „reteatralizării”. Îl deranjează actualizările forțate, prin care directorii de scenă nerăbdători să se afirme își exhibă inventivitatea – reală sau îndoielnică -, puțin păsându-le de textul care, pentru N.Barbu, este suveran.

Și, deopotrivă, actorul! Înseamnă că, așa cum îl priveau unii-alții, era un spirit definitive demodat? Câteodată așa ar putea să pară, mai ales atunci când întâmpină cu acreală mizanscene (de plidă, cele ale Cătălinei Buzoianu), care, prin fantezia ce le anima, contează în spectacologia momentului. Tipul său de receptivitate nu intră în rezonanță cu o seamă de îndrăzneli care i se par că țin de teatrul experimental. Dar – e una din revelațiile acestei culegeri, care îi modifică întru-câtva criticului liniile de profil – nici nu se dă în vânt după tot ce ține de trecut. Are o reactive față de tradiția închistată, căutând să detecteze, după cum afirmă, tenta modernă a discursului, anumite cutezanțe de concepție și de transpunere. Poate sună caduc, dar, într-un spectacol, el caută să perceapă „valorile de emoție și de meditație”, acele valori ce subzistă în tainițele textului sacrosanct.

Pentru N.Barbu, om al echilibrului, actul critic e o „chestiune de dozaj”, de aceea și demersul lui, mereu atent și la obiect, sancționează în termeni decenti exhibiționismul unor regizori atinși de „narcisism”, așa cum dezaprobă moda, în mare vogă, a „demitizărilor”, care răsucesc semnificațiile, le răstălmăcesc, îmbrâncindu-le în grotesc, în parodic. Așadar, nici nu „reconstituire muzeistică”, nici, cu orice preț, „inovație creatoare”. „Antitraditionalism” fie (de exemplu, în valorificarea scenică a lui Molière), dar, pentru Dumnezeu, să nu se sară calul! Măsură pentru nemăsură!... Pentru că, își cumpănește N.Barbu argumentația, se poate cădea în abracadabrant.

Sau într-o falsă modernitate, care, paradoxal, poate să nu fie decât un exercițiu conformist, mizând pe exteriorități ce iau ochii, suprasolicitând artificiile infidelității. Firea exegetului este aceea a unui conservator.

Criticul e atras de adevărul psihologic al unor personaje, de lumea lăuntrică pe care o poartă o piesă de teatru. De aici, străruința analitică pe marginea unor scrieri, o manieră de abordare în care sunt puse la contribuție lecturi de prin raft. Nimic impresionist în asemenea, docte, pasaje (considerații despre tragic, despre sistemul brechtian, despre specificul conținutului etic ș.a.m.d.). Ceea ce, fără îndoială, conferă cronicilor un probant suport teoretic.

Debutând la o vârstă foarte tânără, N.Barbu – matur de la început, nici nu își vine a crede că la primele lui reacții critice abia trecuse de douăzeci de ani! – a rămas până la sfârșit, decenii de-a rândul, la datorie. Profilul lui, prin ani, rămâne cam același. Cum se va vedea și din această carte, e un codeier eminamente sobru și aproape lipsit de complezențe. Nu cade, nici din întâmplare, în extaz, nu are niciodată pornirea, după un spectacol care i-a plăcut, să declanșeze focuri de artificii. Grav, minuțios peste poate, își drămuiește cu grijă laudele și obiecțiile, care pot să meargă până la observații de amănunt. O mizanscenă, în viziunea lui, presupune un „acordaj” de elemente (regie, interpretare, décor, acompaniament musical ș.a.), o orchestrare armonioasă menită să inunde mintea și sufletul spectatorului provocat să discearnă tâlcurile unui mesaj și să retăirască, cu spirit treaz, destinele proiectate sub lumina rampei.

Față de actori, lucru știut, N.Barbu are o slăbiciune aparte, care însă, cu rare excepții, nu-l moleșește spiritual critic. Afectivitatea trece prin filtrul raționalității, pentru ca mărturia pe care o depune despre o reprezentație sau alta să nu sufere distorsionările unei percepții subiective. Criticul, oficiind cu o gamă restrânsă de reacții, e reținut, chiar parcimonios. Așa îi este felul: judicious (și cu atât mai creditabil), nu neapărat spectaculos. Criteriile lui, atunci când urmărește evoluția unui interpret, este sinceritatea, trăirea autentică, acea investiție de trăire și reflexivitate care poate face o performanță actoricească de neuitat. E, așa um socotește cronicarul moldav, una din trăsăturile școlii ieșene de teatru.

Ce ar fi spus astăzi decentul, cumpătatul N.Barbu, văzând atâtea și atâtea spectacole în care se vorbește tern, indistinct, ca vai de lume, arta rostirii fiind grosolan neglijată față de imagine, de gestul care exhibă? Frazare meșteră, intonație mlădioasă? Dar câte *voci* răsună, oare, pe scenele din țară? Psihologicul – reper

esențial în mai toate comentariile – pierde, vai, partida în fața visceralității, a morbidului, a sordidului, a scabrosului. Totul, dinaintea unei critice lașe, oportuniste și poate, uneori, cu inavuabile tare. Cu alt cuvânt, nesănătoasă ea însăși. Sigur că explozia fanteziei, atunci când se produce, încântă. Dar, altfel...

Și actorul e jertfit furiei devastatoare a creativității regizorale. El devine adesea... actant, un semn fără relief, o componentă a demonstrației de forță, cu sclipiri de har, când nu aberantă, a celui care ar trebui să nutrească un anume respect și pentru teatrul fără de care el n-ar putea să-și desfășoare exhibițiile. Slavă Domnului că actorii din splendida pleiadă a anilor '40 – '50, și cei de după, nu au avut de-a face cu asemenea dictatori. Cei care i-au văzut nu pot să-l uite.

Ni-l amintim...Margareta Baciu, cu forța dominant a temperamentului ei, Anny Braesky, această doamnă al cărei glas cultivat o servea la fel de expresiv și în operete și în tragedii, Miluță Gheorghiu, cu ochii lui de o elocvență incomparabilă și verva explozivă, din când în când ținută în frâu, Gică Popovici, un maestru al rostirii cerebrale, încărcate de înțelesuri, Ion Lascăr, abil tehnician al accentelor în gamă comică și tragică deopotrivă.

Și alții, încă...Aurel Munteanu, seducătorul, Nicolae Șubă, boemul al cărui joc mustea de firească, Nicolae Veniaș, discreția însăși, cucerind sala cu inflexiunile unei glăsui cu rezonanțe de violoncel, Marioara Davidoglu, de o irezistibilă naturalețe, Remus Ionașcu, născut parcă pentru aparițiile ironic-grotești, Teofil Vâlcu, clocotind de vitalitate. Sunt portrete evocatoare, nu lipsite de vibrație, fiecare cu „nota personală” (sau „caracteristica esențială”), care îi plasează în neuitare.

Lumina rampei s-a stins pentru ei, dar nu și pentru cei ce au avut prilejul să-i urmărească, trăind clipe magice, desfătătoare. Și în urma lor au intrat în scenă alții și alții, întâmpinați cu interes și cu antenele treze de împătimitul critic, care le întrezărește, cu ochi format, un viitor.

Cronicile de un exemplar profesionalism ale lui N.Barbu, siluetările pe care, chitind esența, le creionează, interviurile, chiar dacă puține, luate unor artiști care au ceva de spus alcătuiesc, strânse laolaltă, o istorie a Naționalului din urbea situată între șapte coline, pe parcursul a aproape jumătate de secol. Sunt, fără doar și poate, o mărturie competentă și cu atât mai prețioasă despre epoci de splendoare ale teatrului ieșean.

Cromatică în reprezentarea scenică a unor basme fantastice
de Mihai Eminescu și de A.S. Pușkin

VIORICA PERJU

„Există asocieri ciudate”¹, observa cândva Pușkin, iar sintagma a intrat în limbajul comparațiilor, fiind evocată de fiecare dată când paralela schițată, cu toată ciudățenia ei aparentă, reprezintă, incontestabil, un fapt al istoriei literaturii sau a culturii. La fel se întâmplă și în cazul paralelei propuse în titlul acestei lucrări. La prima vedere, Pușkin și Eminescu sunt individualități poetice atât de diferite, încât nici o asociere a celor două nume nu pare plauzibilă.² Punerea în comparație a celor două destine nu este împiedicată nici de decalajul de cincizeci de ani dintre viețile lor, aceasta evidențiind, de fapt, parcurgerea, nu tocmai sincronă, a acelorași etape de dezvoltare a două literaturi europene și, ca atare, existența unor procese cvasiparalele în devenirea celor două opere. Ceea ce le leagă însă indisolubil este faptul că amândoi poeții recurg la structuri romantice, începând, în ambele cazuri, cu preluarea modelelor romanțului autohton și a motivelor folclorice și culminând cu obsesia „romantismului rebel”, care aduce în lirica celor doi motive și arhetipuri ale poeziei romantice europene.

Întreprinderea noastră are două motivații:

1. încredințarea că basmele lui Pușkin sunt, în sine, un teritoriu provocator și fascinant, care merită să fie cunoscut și de către publicul românesc;
2. convingerea că textele dramatice (alături de textele în proză) ale lui Pușkin și Eminescu reprezintă un important reper pentru demersul comparatist care se concentrează asupra devenirii basmului, după ieșirea acestuia din sfera creației populare.

Exegeții lui Pușkin și cei ai lui Eminescu se ocupa de forma basmelor, de textologie, biografie, bibliografie sau propun analize din punct de vedere mitologic, istoric-cultural, psihologic, dialogic etc., pe când basmele celor doi scriitori așteaptă să fie, pur și simplu, citite de către copii și adulți, pentru că abordarea, cu cât se vrea mai avansată, cu atât îl ascunde pe autor și acoperă sensul fundamental al puselor sale.

¹ Apud Elena Loghinovschi, *Pușkin I literature vecinâh vosprosov bâtiia*, Buharest, kriterion, 1999, p.9.

² Aici se găsește și explicația faptului că paralele dintre acești poeți nu a făcut până acum obiectul unui studiu substanțial, câmpul paralelismelor posibile între Eminescu și scriitorii ruși fiind ocupat aproape exclusiv de tema: *Mihai Eminescu și Mihail Lermontov*. Vezi Elena Loghinovschi, *De la demon la Luceafăr. Motivul demonic la Lermontov și la Eminescu în romantismul european*, București, Editura Univers, 1979

Simplu înseamnă adevărat, firesc. *Simplu* înseamnă și complex, pentru că nimic nu e mai complicat și mai frumos ca adevărul unui basm.

Ca artist plastic de formație, autoarea acestei cărți este interesată îndeosebi de latura vizuală a teatrului pentru copii, deoarece teatrul pentru copii este spațiul care avatajează jocul fanteziei în reprezentarea cromatică a imaginilor teatrale.

Teatrul de animație are un alt fel de repertoriu decât teatrele dramatice, destinat unui alt fel de public. Pornind de la această diferență specifică, **cromatica** devine o componentă hotărâtoare în realizarea unui basm scenic. Datorită unei noi viziuni asupra basmului dramatizat și numeroaselor revoluții tehnice, **culoarea**, prin diverse forme de realizare, este capabilă să construiască varietăți plastice inedite. Realizatorul de spectacol nu este doar un iscusit pictor ilustrativ, ci și un regizor care influențează direct calitatea unui spectacol. În această ambianță, **basmul fantastic** propune o ieșire din banalitatea existenței noastre prin evadarea din imaginar. Această calitate propusă este una stilizată, artistică și nu se confundă cu realitatea documentară, care se consumă cu nesaț la televiziune, de exemplu. Aducând cuvinte de laudă basmului-spectacol (teatrului pentru copii), nu căutăm să minimalizăm unele diferențe cu rezonanță în viața spectatorilor.

Deoarece suntem atrași de arta inspirată de reverie, basmele acestor autori pentru noi constituie climatul de excepție al cromaticii, un spațiu artistic de creație, un „poligon” de încercări și cercetări. Ne-a impresionat la acești autori capacitatea de a construi, literar, imagini vizuale, dublate de sugestiile ritmului **cromatic**, prin prezența unor culori cu valoare dominantă, sugerând liniștea sau neliniștea personajelor, apropierea sau depărtarea de locul unde se desfășoară acțiunea, asemenea schimbărilor de acte din spectacol. Această viziune magică, obținută prin forța metaforică a culorii îi apropie pe ambii autori de gândirea creatoare a artei vizuale.

Dependența de un text cunoscut nu exclude însă ideilor novatoare. Atât într-un spectacol clasic, cât și într-unul modern (experimental) se pot utiliza cele mai variate decoruri și costume, în care naturalismul, prin simbolismul culorii sau prin metafora plastică, poate oferi elemente de stil îndrăzneț ca noutate.

Abordăm creația ambilor autori din perspectiva omului de teatru, preocupat de „traducerea” narațiunii fabuloase în reprezentația scenică. Din această perspectivă, am asemăna decorul și costumul unui basm cu un gest poetic, în care toate elementele distinctive ale stilului, toate ramificațiile metaforelor sunt subsumate eu-lui creator.

Pornind de la ampla bibliografie critică dedicată operelor celor doi mari autori, ne propunem o cercetare interdisciplinară, care să îmbine analiza formelor care să îmbine analiza formelor care caracterizează trei tipuri de discurs: discursul literar, discursul plastic/vizual, discursul teatral. Din informațiile de care dispunem, această formă de abordare, interdisciplinară și comparatistă, nu a fost folosită până acum, și nici nu este posibil ca în lucrarea de față să dea răspunsurile la toate întrebările care se nasc în mod firesc în legătură cu bogăția cromatică a operelor avute în vedere. Însă, odată scoase la lumină, aceste întrebări pot să deschidă drumul cercetării ulterioare, în care să fie aflate răspunsurile.

Puține sunt studiile care să ofere o analiză a cromaticii ca expresie plastică în textul literar. Și mai puține sunt lucrările care urmăresc modalitățile de concretizare a cromaticii din text literar/dramatic în reprezentarea scenică. Din această perspectivă, putem afirma că tema ce o propunem ne va permite o abordare nouă (uneori riscantă), cu atât mai mult cu cât pornim de la **basmul fantastic** – popular și modern (cult), pentru a ajunge la basmul fantastic modern în versiunea lui Pușkin și a lui Eminescu. Suținem, în afara oricărui dubiu, că întreaga evoluție a fantasticului narativ românesc și rus, privit în inconfundabila lui bogăție de forme, stă esențialmente sub semnul prototipului eminescian și al celui pușkinian. Într-un fel sau altul, toate modalitățile fantasticului modern, la români și la ruși se integrează în sefra atotcuprinzătoare a tiparelor propuse de opera celor doi mari scriitori. Argumentele se găsesc în biografia poetilor, în influența decisivă pe care au avut-o asupra lui Pușkin, nu mai puțin asupra lui Eminescu, ceea ce poetul rus numea „suflarea veacului”¹ și imaginarul poetic din basmele fantastice populare. Pe de altă parte, situația celor doi poeți este, așa cum vom încerca să demonstrăm, foarte asemănătoare în raport cu principalele curente poetice, care le fixează locul într-un context general: romantismul și modernitatea, interferând și colorându-le opera într-un chip apropiat. Oricare ar fi modul lor de existență în posteritate, ei rămân, așa cum vom încerca să demonstrăm prin intermediul basmului fantastic, întruchipări dintre cele mai autentice ale romantismului.

³ Apud Elena Loghinovschi, *Eminescu în limba lui Pușkin*, Iași, Editura Junimea, 1987, p.3

Prezentare:

Născută în Republica Moldova, la Chișinău, Viorica Perju a absolvit Colegiul de Artă Plastică „Al. Plămădeală” din orașul natal, după care a urmat cursurile Facultății de Arte Plastice, decorative și design „George Enescu” din Iași, profilul Arte plastice și decorative, specializarea Pictură. În 2010 și-a susținut cu succes teza de doctorat în domeniul *Teatru (Spectacologie – Istoria teatrului)* teza publicată acum în volum, cartea de față fiind, așadar, debutul ei editorial.

Pe lângă expozițiile de pictură personale și de grup (în locații diverse: Palatul Culturii, Artis Iași, casa Armatei, TVR Iași, Bojdeuca din Țicău) activitatea artistică a Vioricăi Perju s-a concretizat și în ilustrații de carte pentru copii sau pentru adulți (făcând tandem cu texte semnate de Leonida Lari sau Victor Ciutac).

Scenograf (din 2001) la Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul” din Iași, Viorica Perju a participat la realizarea spectacolelor: „noaptea asta nu câștigă nimeni” (tehnoc-melodramă cu muzici de Mircea Radu Iacoban); „Oale, steaguri, flașnete” (după I.L. Caragiale, regia: Constantin Brehnescu); „Fata moșului și fata babei” (dramatizare de Constantin Brehnescu după Ion Creangă, regia: Constantin Brehnescu); „Prâslea cel voinic și merele de aur” (după Petre Ispirescu, scenariu și regia: Constantin Brehnescu); „Alba ca zăpada” (dramatizare de Ion Agachi după Frații Grimm; regia: Ion Ciubotaru); „Năzdrăvăniile lui Prepeleac” (dramatizare de Constantin Paiu după Ion Creangă, regia: Ion Ciubotaru); „Croitorașul cel viteaz” (după Frații Grimm, scenariu și regia: Constantin Brehnescu); „Ursul păcălit de vulpe” (dramatizare de Constantin Brehnescu după Ion Creangă, regia: Constantin Brehnescu).

Tot în calitate de scenograf, Viorica Perju a colaborat cu Opera Națională Română din Iași la spectacolele „Gianni Schicchi” (regia artistică: Anca Tăbăcaru-Hogea), „Rigoletto” (regia: Cristian Mihăilescu), „Don Giovanni” (regia: Beatrice Rancea).

În 1989, Ruxandra a (re)venit la Iași, la Teatrul Național. Îmi amintesc perfect cum ne-am văzut prima dată, pe scările de la intrarea actorilor: când ni s-au întâlnit privirile am fost șocați. Am salutat-o (îi știam chipul din filme și reviste), ne-am rostit fiecare numele și, pentru multă vreme, am fugit unul de altul. Când ne zăream ni se tăiau genunchii. Pe scenă repeta și juca în spectacolul regizat de Ovidiu Lazăr, *Scadența* de Elias Canetti, întruchipând personajul "EA", o îndrăgostită. O prezență deopotrivă firavă și puternică, sensibilă și plină de neliniști. De atunci m-am gândit de multe ori la Ruxandra având în fața ochilor minții acea prezență fragilă, dar energică și misterioasă identificată prin "EA".

**"NU VOI LĂSA SOARELE SĂ APUNĂ ÎNTR-O ZI ÎN CARE
N-AM FĂCUT MĂCAR UN PAS ÎNAINTE"**

Citatul ăsta – luat nu știu de unde – îl avea scris Ruxandra, cu majuscule îngroșate, pe prima pagină a agendei. Și trăia după cum îl înțelegea. În fiecare seară își făcea un bilanț al muncii de peste zi. Prefera epuizarea în locul amânării. Bineînțeles că avea cele mai mari pretenții de la ea însăși. Cerea și celor din jur implicare și pasiune în orice întreprindere. Avea un profund simț al lucrului bine făcut.

Am învățat, împreună, câte ceva despre viață. Am împărtășit bucurii și provocări. Mai ales bucurii și împliniri. Găseam, în fiecare zi, ceva nou și fascinant la ea, un nou motiv pentru a mă reîndrăgosti... Pot părea cuvinte umflate, dar cred cu adevărat că am descoperit, prin Ruxandra, ce e iubirea. Eram o familie.

Ruxandra a știut să facă totul cu pasiune. A trăit intens și cu îndrăzneală. Își fixa scopuri aparent de neatins, dar a reușit să și le îndeplinească pe majoritatea. Odată ce își puneă ceva în minte găsea energie, entuziasm, încât nu prea reușea să îi stătea nimic în cale. Am avut mereu senzația că se grăbește, că își trăiește viața la viteză maximă, pe „repede înainte”.

Principala motivație a Ruxandrei a fost, de când a apărut prin ea – în această lume – Irina, fiica. I-a transmis, firesc, multe din trăsăturile și înzestrările pe care le avea din belșug: dragostea de muzică, aplecarea pentru scris poezie (două dintre poeziile Ruxandrei din adolescență le-am inclus în carte), talent dramatic. Irina i-a

călcat pe urme și este – la vremea apariției acestei volum – actriță, masterandă la U.N.A.T.C. București.

Sper ca această carte să reușească o aducere aminte despre Ruxandra, o (re)cunoaștere a spiritului ei îndrăzneț și nonconformist. De aceea am pus în aceste pagini fragmente din cele patru cărți de specialitate ale ei. Căutările ei profesionale s-ar putea situa în continuarea liniei de dascăli ai școlii de teatru Sorana Țopa – Geta Angheluță. Cititorii vor recunoaște preocuparea Ruxandrei de a cristaliza o metodă de cunoaștere prin intermediul minunatei arte a actorului și, poate, vor avea curiozitatea de a parcurge lucrările în întregime. Ar fi un câștig valoros pentru cei ce se inițiază ori profesează în arta teatrului.

Mulțumesc celor care m-au sprijinit să fac acest volum, în special celor care au scris despre întâlnirea lor cu Ruxandra și care contribuie, astfel, la neuitare: Prof. Univ. Dr. Viorel Munteanu, rectorul Universității de Arte "G. Enescu", Prof. Univ. Dr. Sorina Bălănescu, Prof. Univ. Dr. Constantin Paiu, Prof. Univ. Dr. Bogdan Ulmu, regizorul dr. Ovidiu Lazăr, Prof. Univ. Dr. Florin Faifer, Asist. Univ. Adrian Buliga, actrița Sandra Prigoreanu, Iulia Bucescu, mama Ruxandrei, fost rector al Universității de Arte "G. Enescu", Geta Angheluță, profesoară de teatru și mamă de suflet.

Mulțumesc truditivilor de la Editura Artes și de la tipografia Universității de Arte "George Enescu" pentru ajutorul și profesionalismul lor!

Mulțumesc, pentru tot, Ruxandra!

REZUMATE

Dincolo de Umbre ... a trecut Hopul primul !

LUCIAN PARFENE

Pentru prima dată Premiul pentru cel mai bun spectacol la Gala Tânărului Actor Hop este câștigat de un spectacol de păpuși. Ecaterina Ciofu, Dumitru Georgescu și Ioana Iordache sunt cei trei masteranzi ai Universității de “Arte George Enescu din Iași”, care au reușit să demonstreze cu spectacolul lor *Dincolo de Umbre* că și teatrul de păpuși este valoros și important.

Interviu cu premianta Galei HOP – LAURA BILIC

TAMARA CONSTANTINESCU

... nu știu, dar am văzut o oarecare asemănare între mine și ceilalți doi câștigători – Ioan Mihai Cortea - cel mai bun actor și Tudor Aaron Istodor - premiul juriului – am avut toți trei momente simple, fără regie, fără lumini și fără muzică; am fost pe scenă doar noi și textul, ceea ce aveam de spus. Cred că acest aspect a impresionat juriul, simplitatea celor aproape cincisprezece minute, și puterea noastră de a fi cu adevărat singuri pe scenă.

Cu dragoste, despre Departamentul de Teatru

CĂLIN CIOBOTARI

Așa cum se știe, anul 2010 a stat sub semnul serbării unui veac și jumătate de învățământ artistic ieșean. În acest context, l-am invitat pe șeful Departamentului Teatru al Universității de Arte „George Enescu”, profesorul Emil Coșeru, la o discuție sinceră, realistă asupra aspectelor bune și mai puțin bune referitoare la ceea ce, generic, numim, învățământ vocațional.

Aspecte ale statutului artistului - repere economice

în societatea culturală actuală

ALEXANDRU BOUREANU

Valoarea intrinsecă a artistului și lipsa abordării sale ca potențial factor de dezvoltare în societatea contemporană este principala direcție de cercetare în articolul nostru. Abordarea bivalentă dintre limbajul managerial și cel specific studiilor culturale, conduce spre o descifrare și o identificare a studiului de caz despre artistul de astăzi, în

demultiplicarea potențialului său creator și pragmatismul relațiilor pe care le stabilește cu societatea de consum actuală.

Scurtă incursiune în istoria teatrului de hârtie

ANCA-MIHAELA CIOFU

Este interesant de urmărit istoria teatrului de hârtie și formele de manifestare ale acestuia pe diferite coordonate geografice, în funcție de specificul fiecărei țări. Se pare că originile acestei formule teatrale le găsim în Londra anului 1808, când unui tânăr ucenic la imprimărie pe nume John Kilby Green, i s-a comandat de către William West (vânzător de mărunțișuri de pe Exeter Street) să realizeze primul set de printuri teatrale pentru tineri. Acestea erau asemănătoare printurilor de benzi desenate de la loterii, dar au fost primele care au avut o temă teatrală. West explica astfel decizia sa: „Foile de loterie erau atât de prost realizate și s-au vândut atât de bine, încât mi-a venit ideea că printurile de inspirație teatrală vor avea cu siguranță căutare”.

A short incursion into toy theatre history

ANCA-MIHAELA CIOFU

It is interesting to follow the history of the paper theatre and its forms of manifestation on different geographical coordinates, according to the features of each country. The beginnings of the paper theatre are to be found in 1808 in London, when John Kilby Green, a young printing house apprentice was asked by William West, a trinkets seller from Exeter Street, to print the first set of theatrical prints for young people. These were similar to the comic lottery prints of the time, but were the first to have a theatrical theme. West explained his decision: „The lottery things was so bad, and sold so well, that the idea struck me that something theatrical would sell”.

Apariții editoriale - 2010



Școala ieșeană de teatru – istorie și actualitate, ediția a doua, revăzută și completată, Iași, editura Artes, 2010

oficial de înființare a ei să existe.

Colectivul de autori:

prof.univ.dr Natalia Dănăilă.

prof.univ.dr. Constantin Paiu

prof.univ.dr.Sorina Bălănescu

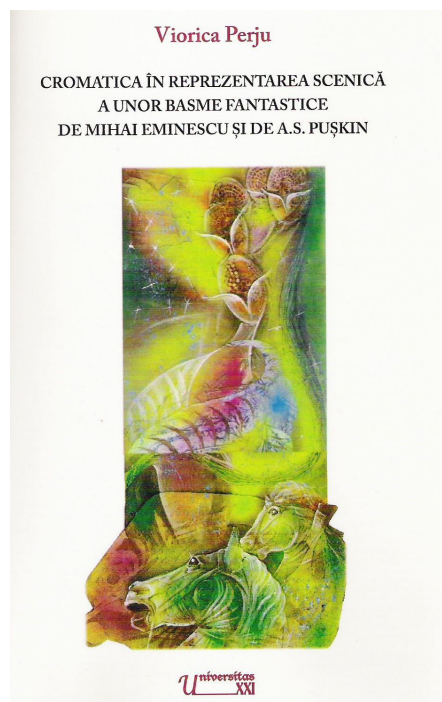
prof.univ.dr.



N.Barbu - *Semnul cumpenei.Patru decenii de istorie a Teatrului Național "Vasile Alecsandri" Iași (1942-1984)*, Iași, editura Artes, 2010



Aurelian Bălăiță - *EA* – in memoriam Ruxandra Bucescu Bălăiță, Iași, editura Artes, 2010



VIORICA PERJU - *Cromatică în reprezentarea scenică a unor basme fantastice de Mihai Eminescu și de A.S. Pușkin*, Iași, editura Universitas XXI, 2010

CUPRINS

150 DE ANI ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC MODERN LA IAȘI

La un veac și jumătate - rector prof.univ.dr. VIOREL MUNTEANU – p. 5

Dramatica evoluție a școlii ieșene de teatru (1836-1951)-ANCA MARIA RUSU – p. 7

DAVID ESRIG (regizor – profesor – om de teatru) – p.36

Laudatio-Maestrului David Esrig - SORINA BĂLĂNESCU – p.38

Laudation - *To Master David Esrig* - SORINA BĂLĂNESCU – p.42

Talentul este capacitatea de a crede în ficțiunea pe care ți-o asumi - David Esrig

VASILICA BLOHAT – p.46

Talent is the ability to believe in a fiction that you assume - VASILICA BLOHAT – p.50

STUDII – p 53

Aspecte ale statutului artistului - repere economice în societatea culturală actuală

ALEXANDRU BOUREANU – p. 55

Scurtă incursiune în istoria teatrului de hârtie - ANCA-MIHAELA CIOFU – p.61

PAGINI DIN STAGIUNE – p.70

Dincolo de Umbre ... a trecut Hopul primul ! - LUCIAN PARFENE – p.73

Interviu cu premianta Galei HOP – LAURA BILIC -TAMARA CONSTANTINESCU p.79

Cu dragoste, despre Departamentul de Teatru - CĂLIN CIOBOTARI – p.85

APARIȚII EDITORIALE – p.90

În loc de prolog - prof.univ.dr. CONSTANTIN PAIU – p.92

Cromatică în reprezentarea scenică a unor basme fantastice de Mihai Eminescu și de

A.S. Pușkin - VIORICA PERJU – p.95

EA – in memoriam Ruxandra Bucescu Bălăiță - Aurelian BĂLĂIȚĂ – p.99

REZUMATE – p.102

©2012 Editura Artes
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”