

## INTERVIURI

Mircea MORARIU

*Cu Ion Caramitru despre  
anii studenției și ai începuturilor*

(fragment)

— Ați devenit, în toamna anului 1960, student la Secția de actorie a IATC. Ați fost înmatriculat la clasa profesoarei Beate Fredanov. Odinioară director adjunct la Teatrul „Bulandra”, profesoara la IATC, Beate Fredanov a fost, continuă să fie ceea ce astăzi se cheamă „un personaj controversat”...

— Foarte controversat, chiar...

— *Am citit despre ea tot felul de istorioare amuzante, precum cea de mulți repetată, potrivit căreia a fost văzută plângând amarnic în 1953, la moartea lui Stalin. I se reproșa accentul rusesc și multe altele încă. Chiar nu îmi aduc aminte dacă am văzut-o pe scenă. Cred că nici nu a jucat prea mult. Ba da, uite, îmi amintesc, am văzut-o în Amintiri, spectacol pe care chiar dumneavoastră l-ați montat prin anii '80. A avut momentul ei de celebritate în spectacolul Dragă mincinosule, după piesa lui Jerome Kilty, unde a jucat alături de Fory Etterle. Cred că spectacolul e înregistrat la Televiziune. Mi s-a spus că era totuși o foarte bună actriță pentru roluri mici. Și cred că nu mi s-a spus rău. Eu mi-o amintesc ca pe o apariție stranie, plină de efect, în filmul Malvinei Urșianu, Trecătoarele iubiri. Apărea în finalul filmului, juca o femeie în vârstă, totul se petrecea pe o plajă pustie, cândva iarna. Dumneavoastră cum ați perceput-o?*

— Știu și eu că a fost văzută cu lacrimi amare pe obraji, în stradă, atunci când s-a dat vestea morții lui Stalin. Știu, în sensul că mi s-a povestit asta, și am toate motivele să cred că așa s-au petrecut lucrurile. Nu numai ea a plâns la moartea lui Stalin. Dar, dincolo de această anecdotică, trebuie spus că era o foarte bună profesoară. Un pedagog de vocație. Nu a fost o foarte mare actriță, e adevărat. Sigur a fost o comunistă. O comunistă autentică. Nu juca deloc relația de fidelitate cu partidul comunist. Credea în respectivel partid. Mi se pare că a avut un frate care a luptat de partea comuniștilor în Războiul Civil din Spania. Era căsătorită cu un oarecare Ghelerter, dacă nu mă înșel rudă cu regizorul Moni Ghelerter, iar acest Ghelerter, soțul ei, s-a numărat printre participanți la Congresul de înființare a Partidului Comunist din România. A fost chiar un participant de frunte.

— *Sunt aproape convins că avea o legătură de rudenie cu Moni Ghelerter. Dragă mincinosule a fost montat de el. Și tot el a montat la „Bulandra”, în 1974, Pygmalion, spectacol în care Beate Fredanov juca un rol destul de consistent...*

— Era evreică din Cernăuți, numele ei real era Friedman. Mi-a povestit că a fost silită să facă tot felul de munci, de genul curățitului zăpezii și alte corvoade de acest gen, dar a scăpat de deportare...

— *Carevasăzică, avea antecedente ce îi justificau opțiunea pentru Partidul comunist...*

— Da, sigur că da... Eu am fost studentul ei în perioada în care deja activiștii de origine semită începuseră să fie înlăturați din funcțiile de decizie..

— *Procesul a fost început de Gheorghiu-Dej și continuat de Nicolae Ceaușescu. Puține erau cazurile de supraviețuire. Răutu, Leonte Răutu, a fost cazul cel mai spectaculos de metamorfozare, de cameleonism politic. E numit „perfectul acrobat”, după o poezie a lui Eugen Jebeleanu, de către Vladimir Tismăneanu, într-o carte apărută în toamnă la Editura Humanitas... Răutu a rezistat în linia întâi de conducere a partidului până în august 1981 când a fost debarcat de Ceaușescu, fiindcă una dintre fiicele sale dorea să plece în Israel.*

— Lucrul acesta nu e specific numai României. Amintește-ți de filmul lui Costa-Gavras, a cărui acțiune se petrece la Praga...

— *Stalin însuși avea atitudini antisemite. Edificator, în acest sens, este așa-numitul „proces al halatelor albe”...*

— Exact. Ei, marea calitate de profesor a doamnei Beate Fredanov, lucru pentru care cei ce i-au fost studenți cred că îi datorează grațitudine, era că nu ne arăta cum să facem, că nu ne impunea un anume fel de descifrare a rolului, a personajului. Nu ne spunea „fă ca mine!”. Ne cerea să fim creativi, să găsim propriile noastre soluții, avea în vedere abordările noastre personale. Încuraja studiul asupra textului, asupra rolului. Ca la orice facultate de literatură sau, hai să-i zicem, cu profil umanist, ne cerea să venim la ore cu un caiet, să scriem, să luăm notițe, să ne însemnăm idei, lucru pe care puțini profesori îl făceau. Pe mine, cel puțin, doamna Freda m-a îndreptat spre bibliotecă, spre studiu.

— *Știa ca proveniți dintr-o familie care nu simpatiza deloc comunismul, că părinții dumneavoastră au făcut pușcărie politică?*

— Sigur că știa. Cred, bănuiesc, îmi place să cred că doamna Beate a avut un rol în îndulcirea regimului din închisoare de care a avut parte tata în timpul celei de-a două arestări. Era prietenă cu cel care era atunci procuror general, Alexandru Voitinovici, care scria și piese de teatru...

— *Ciclul Oamenilor care tac și care sfârșeau prin „a învinge”. Voitinovici, care semna ca dramaturg cu numele Voitin, a fost, dacă nu mă înșel, președintele completului de judecată în procesul lui Antonescu...*

— Ei, Beate Fredanov i-a dat un telefon lui Voitinovici, care m-a primit într-o audiență. Iar tata mi-a spus că după aceea regimul său de detenție s-a mai ușurat. Cred că a fost consecința intervenției profesoarei mele. Bănuiesc, sper... Și mai avea o calitate deosebită doamna Beate. Era legată de studenții ei, ținea la ei, era preocupată chiar de felul în care trăiesc. La un moment dat, doamna Fredanov ne-a propus ca temă de studiu *Hamlet*. A făcut-o mai întâi pe când eram la începutul studenției, iar apoi ne-a propus din nou piesa când eram în anul al III-lea.

— *Ați și avut un spectacol studentesc cu Hamlet, spectacolul având premiera la 15 octombrie 1963, când tocmai începuserăți anul al IV-lea... Ați jucat rolul titular, a fost prima dumneavoastră întâlnire cu Hamlet, ați evoluat alături de Constanța Comănoiu, Constantin (Costel) Constantin, Petre Gheorghiu, Monu Grün, Ion Petrache și alții. Ofelia era Cătălina Pintilie. Iată ce am găsit despre el în cartea Tineretea actorilor a Elisabetei Munteanu, apărută în anul 1988 la Editura Meridiane. „Opțiunea pentru Hamlet a profesorilor Costache Antoniu și Ion Cojar se baza pe convingerea că absolvenții promoției 1963/1964 însusează interpreții capabili să asigure reușita unei asemenea montări. Prezența lui Ion Caramitru era un argument peremptoriu. S-a recurs la un scenariu-studiu care să selecționeze momentele esențiale din evoluția eroilor și la un minimum de decor care să sugereze ambianța*

Cu Ilinca TOMOROVEANU în *Să nu te joci cu dragostea* de Alfred de Musset



Cu Ilinca TOMOROVEANU în *Vlaicu Vodă* de Al. Davila



necesară. Cultivat, inteligent, cu o frumoasă plastică scenică, aureolată de un nimb romantic, Ion Caramitru a dominat scena și a rostit textul cu o inefabilă poezie. Ascunzând sub zâmbetul amar deziluzia în fața cruzimii vieții, Hamletul său era în egală măsură un dezgustat, un revoltat, un lucid acționând din imperioasa nevoie de a înțelege. Efortul intens în scena întâlnirii cu umbra tatălui conferea jocului său bărbăție, iar prezumtiva nebunie se traducea printr-un dezordonat comentariu sarcastic. Personal și convingător și-au caligrafiat rolurile și ceilalți interpreți: Virgil Ogășanu, cu subtilă perfidie în Polonius, Costel Constantin cu incandescentă forță în Laert, Ștefan Radof, cu bonomă înțelepciune în Gropar, Traian Pârlog cu francă bravură în Horațio, Constanța Comănoiu cu princiară durere în Gertrude. Spectacolul, cu lumini și umbre, cu unele hiatusuri de ritm, a suscitat interes și vii discuții în rândurile participanților la Reuniunea I.T.I., București, 1964". Observați, vă rog, că din textul citat lipsește numele Beatei Fredanov. Și asta fiindcă în vara lui 1986, Beate Fredanov a plecat în străinătate, la fiul ei, pentru a-și rezolva o problemă de sănătate, nu a mai revenit niciodată, iar cei plecați deveneau non-persoane, numele lor nu mai putea fi menționat public.

— Tot la fel cum lipsește, din ce ai citit, numele Cătălinei Pintilie. Pentru aceleași motive. Ei, dar pentru că tu ești atât de serios, hai să povestesc eu ceva cât de cât amuzant. Înainte de a da admitere la facultate, mama i-a dat un telefon lui George Vraca, cu care eram în relații de prietenie, dacă nu cumva eram și ceva rude, să îl roage să mă asculte și să vadă ce îmi poate pielea. Vraca m-a chemat la Teatrul „Armatei”, unde se află azi Teatrul „Nottara”, m-a urcat pe scenă și mi-a cerut să spun ce aveam pregătit. Eu nu știam că era un pic surd, el mă îndemna să spun „mai tare, mai tare” și se tot apropia de scenă, îndreptându-și urechea dreaptă spre mine ca să audă mai bine. Când am terminat, mi-a spus: „Dragă, poți să dai admitere. Măcar o calitate ai – aceea că nu dai din mâini”. Pe vremea aceea mi-a scăpat sensul spuselor lui Vraca. Ceva mai târziu mi-am dat seama cătă dreptate avea și cătă importanță avea controlul riguros al mâinilor, al jocului. Peste patru ani l-am pofțit la producția cu *Hamlet* de la Institut, iar, un an mai încolo, nu mică i-a fost mirarea când i-am spus că debutez la Teatrul Național, cu *Eminescu* de Mircea Ștefănescu, în regia lui Sică Alexandrescu.

Dar să revenim la Beate Fredanov. Ți-am spus că ținea foarte mult la studenții talentați, că socotea de datoria ei să facă asta, se mândrea chiar cu pedagogia ei teatrală, diferită de a altor profesori. Sigur că ea a rămas în istoria școlii și cu nebuniile ei partinice, cu felul în care lua în serios, prea în serios, politica partidului. Susținea sus și tare că munca de actor e asemănătoare celei de miner. Uite o mică poveste. Eu am fost coleg cu Irene Flamann, care acum e actriță la Teatrul Național din Timișoara. Irene era, pe vremea aceea, o fată tare emotivă, plângăcioasă. La un moment, când Irene a început să plângă din cine știe motiv doar de ea știut, doamna Beate a apostrofat-o hotărât „Cum Flamann, ai înnebunit, cum poți să plângi tocmai azi, când au fost semnate acordurile de la Elian!” Biata Irene, nu știa ce să creadă, dar și-a înghițit pe loc plânsul. Cu toate originalitățile astea, cu toată înflăcărea ei de comunist, de care văd că se râde și azi, ea a avut în palmares câteva generații bune de studenți, câțiva studenți remarcabili care i-au trecut prin mână.

— Cine v-au fost colegii de clasă, de generație, de promoție, cum se spune?

— În anul 1960, s-au constituit patru clase paralele. Cred că am fost o generație foarte bună, care ar putea fi și ea, la rândul ei, socotită o „generație de aur”,

precum cea din '56. La clasa doamnei Fredanov am fost coleg cu Virgil Ogășanu, cu Costel Constantin, cu Cătălina Pintilie, cu Irene Flamann, cu Mircea Crețu, Petre Gheorghiu, Constanța Comănoiu, Felicia Grigorescu, Smaragda Olteanu, Remus Mărgineanu, Grun Monu, Mihai Stan, mai era și un irakian care aveau prenumele Tarik. I-am mai avut la clasă ca lector pe Zoe Anghel-Stanca, ca asistenți, la început pe Mihai Dimiu, apoi pe Iulian Necșulescu. De la celelalte clase ar trebui menționați Valeria Seciu, Mariana Mihuț, Ovidiu Iuliu Moldovan, Monica Ghiuță, Ștefan Radof, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Vistrian Roman, Ilinca Tomoroveanu, Lucia Mayer Cosmescu, Florina Cercel, Mariana Cercel, Hamdi Cerchez, Mircea Cosma, Maria Dumitrache, Lucian Iancu, Dan Necșulea, Mariella Petrescu, Sergiu Cioiu, Andrei Zaharia.

— *Da, cu adevărat mulți, foarte mulți buni... Deci, Beate Fredanov v-a fost profesorul titular la clasă. Dar ați mai avut și alți profesori. V-aș ruga să-i numiți pe câțiva dintre ei...*

— Zoe Anghel a fost o profesoară bună, ca și doamna Beate, foarte atașată de studenți, posesoarea unei excelente metode de predare. Și-a valorificat-o și în calitate de regizoare. Mihai Dimiu a lucrat destul de puțin cu noi, nu a prea fost pe placul doamnei Fredanov, nici Iulian Necșulescu, care a venit la noi la clasă pe când eram în anul al III-lea, nu a stat prea mult, a avut și el oarecare neînțelegeri cu profesoara titulară. Cel mai mult și cel mai bine am lucrat așadar cu Beate Fredanov și cu Zoe Anghel Stanca, iar la „producții”, cum li se spunea spectacolelor din Institut, eu am colaborat foarte bine cu Ion Cojar.

— *Disciplinele teoretice cu cine le-ați făcut? Istoria teatrului, de exemplu...*

— Ovidiu Drimba, profesorul Octav Gheorghiu, căruia noi îi spuneam Moș Gheorghiu, l-am avut și pe Mircea Mancaș. La „Vorbire scenică” a fost Sandina Stan, la scrimă a fost maestrul Pellegrini.

— *Maestrul Pellegrini e evocat cu dragoste de mai toți foștii lui studenți...*

— Pe bună dreptate. De exemplu, duelul nostru, al meu și al lui Costel Constantin, de la *Hamlet*, spectacolul din toamna lui 1963, a rămas celebru. A fost un duel bun, coordonat de Pellegrini. L-am prezentat și în fața actorilor de la Royal Shakespeare Company care veniseră cu *Regele Lear*.

— *Cum ați avut-o vreme de patru ani profesoară la clasă pe Beate Fredanov, nu mă îndoiesc că ați învățat după metoda stanslavskiană. Într-o carte a sa, carte intitulată *Scenele teatrului românesc* (Editura UNITEXT, București, 2004), Marian Popescu susține că ea a fost impusă învățământului teatral românesc încă din 1945, numai că în 1948, spre pildă, Stanislavski nu era încă tradus în românește. În 1950, apare o primă ediție, cenzurată, a cărții *Viața mea în artă*. Ceva mai târziu, apare *Munca actorului* cu sine însuși. Profesorul Valeriu Moisescu scrie, în cartea autobiografică *Persistentența memoriei*, că, în vremea în care a fost domnia-sa student, metoda cu pricina era predată redușionist. Nu mă îndoiesc că are dreptate. Îl confirmă un articol publicat în nr. 1 din 1956 al nou înființatei reviste *Teatrul*, Camil Petrescu, care scria: „Sistemul marelui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început în forma lui cea mai indicată, ci a fost dintâi apanajul unor preinși bine-informați și atotștiutori, care s-au oferit să facă, preindeau ei, operă de pionieri mai mult după ureche și după crâmpete de articole, traduse și cunoscute la întâmplare”. Articolul lui Camil Petrescu se încheie în felul următor: „Trebuie să se studieze din nou, serios, sistemul lui Stanislavski și să se scoată din el tot ce e de scos. Se va descoperi deja enorm de mult”.*

În *Hamlet* de W. Shakespeare



Cu Mariana MIHUȚ în *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty





— Eu cred că metoda stanislavskiană e una foarte bună, performantă, care își conservă și azi valoarea. Ea stimulează jocul de tip realist, relații autentice între personaje, cunoașterea personajului. Da, am învățat după metoda lui Stanislavski, iar ceea ce am făcut mai târziu la „Bulandra”, sub conducerea lui Liviu Ciulei, a demonstrat, cred, în ceea ce mă privește, eficiența respectivei metode. E o metodă care acordă mare atenție conservării acurateței poveștii în teatru, iar teatrul are nevoie de poveste. De altfel, și teatrul american de bună calitate se bazează pe valorificarea metodei cu pricina.

— *Neîndoielnic. Metoda a fost acolo propagată mai cu seamă de Lee Strasberg, cel care din anul 1950 a condus „Actors' Studio”, înființat în 1947 de Elia Kazan.*

— Iar Liviu Ciulei, care a practicat un enciclopedism al artelor spectacolului — el a fost actor, scenograf, regizor — a cultivat o formă de realism, un „realism magic” foarte apropiat de metoda lui Stanislavski. El a practicat un realism îmbogățit de metaforă. Nici atunci când a montat, în 1964 (eu nu eram încă în Teatrul „Bulandra”), *Opera de trei parale*, Liviu Ciulei nu s-a limitat la strictul realism brechtian.

— *Eu știu, din păcate doar din cărți, precum cele ale profesoarei Ileana Berlogea — ea i-a dedicat regizorului chiar o monografie, intitulată Liviu Ciulei — Regizor pe patru continente (Casa de presă și editură Rampa și Ecranul) —, că Opera de trei parale a surprins tocmai prin sensurile multiple identificate de regizor. El a plasat întreaga acțiune în curtea interioară a unui bloc american din anii '30. Pe de altă parte, Ciulei a accentuat umanitatea lui Mackie Șiș, admirabil jucat atunci de Toma Caragiu...*

— În teatru orice este posibil, cu condiția să fie făcut bine. Iar acest bine pleacă de la o bună școală a interpretării unui personaj. E ceea ce am învățat în Institut de la Beate Fredanov. Iar experiența mea în Teatrul „Bulandra”, ceea ce am învățat de la maestrul Liviu Ciulei a confirmat eficiența acestei metode.

Fragmentez această convorbire cu Ion Caramitru, pentru a insera:

- Un pasaj din celebrul articol *Teatralizarea picturii în teatru*, publicat în nr. 2 din 1956 al revistei *Teatrul*, pasaj care îl confirmă pe partenerul meu de dialog: *„Teatrul, față de alte arte, este foarte generos în puterea lui de sugerare. Un amănunt, dacă este pus în valoare, ajută pe spectatori să cofabuleze, și trimiterea în această lume imaginativă a spectatorului poate fi făcută cu precizie. Poate, doar, muzica lasă și mai multă libertate imaginației receptivului... În arta teatrului, dorința de a arăta totul creează tocmai în libertatea spectatorului de a imagina. Măiestria actorului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorului”. Și, mai departe, Liviu Ciulei scria: „Teatralizare nu de dragul teatralizării, nu pentru a stârni artificial interesul, sau pentru a face neapărat altfel decât realitatea imediată, ci pentru o realitate transmisă cu imagini specifice artei scenice. (s.m., M.M.) Nu arhitectură înghesuită și minimalizată pe o scenuță, nu clădiri reproduse cu efort inutil, din carton, ci imagini scenice, poetico-dramatice, concretizate în decoruri”.*

- Bazându-se pe opinii exprimate de Antonio Giulio Bragaglia, de Jean-Louis Barrault ori de Fernando Wagner, în cartea *Personajul în teatru* (Editura Meridiane, București, 1966), Valentin Silvestru scria: *„Atitudinea personală, critică față de rol, e o condiție logică a procesului reflectoriu în arta dramatică; nu există argumente pentru a demonstra că un actor nu a interpretat în felul său personajul. Acesta se naște din inspirația procurată de către scriitor, devine o ipoteză scenică de extracție regizorală și e creat inevitabil de către actor... Școala românească de teatru, afirmând realismul scenic ca orientare fundamentală a artei dramatice, consideră drept vitală gândirea critică a actorului, pe măsura idealului artistic al publicului...”*

— Am asupra mea un material documentar cuprinzând spectacolele în care ați jucat pe scena „Casandrei”. Firește, trebuie reamintită prima dumneavoastră întâlnire cu marele rol Hamlet, cel cu care aveți să vă reîntâlniți 22–23 de ani mai târziu, în magnificul spectacol de la „Bulandra”, în regia lui Alexandru Tocilescu. L-ați mai jucat pe profesorul Miroiu din Steaua fără nume de Mihail Sebastian, în regia lui Ion Cojar. Necunoscuta era Ilinca Tomoroveanu. Rolul acesta l-ați jucat alternativ cu Virgil Ogășanu. Din cartea Elisabetei Munteanu, carte pe care am mai citat-o, aflăm că „Ion Caramitru a avut sinceritatea, poezia și căldura lui Miroiu, prezentându-l ca pe un visător cu aer adolescentin”. Ați mai jucat superbul rol Treplev din Pescărușul, alternativ cu Sergiu Cioiu, în spectacolul regizat de Zoe Anghel-Stanca...

— Nu, aici e necesară o corectură. Nu l-am jucat pe Treplev la „Casandra”. Nu a mai fost timp pentru asta. Am repetat rolul la clasă, dar în spectacolele de la „Casandra”, Treplev a fost interpretat exclusiv de Sergiu Cioiu...

— Corectură utilă. Aș putea chiar să spun că mi-ați dat apă la moară și aș putea să vă vorbesc ore în șir despre precaritatea posibilităților de documentare, despre dezastrul din arhivele în care ar trebui să se păstreze documentele teatrului românesc. Dar, să trecem peste... Cum erau spectacolele de la Casandra din acea vreme? Erau spectacole în lege? Interesau ele cu adevărat lumea teatrală bucureșteană? Aveți public plătit, altul decât cel recrutat dintre colegi, prieteni, familie? Se vorbea despre aceste montări? Aveau ele o semnificație profundă pentru viitorul unui actor în formare?

— „Casandra” era foarte urmărită în vremea aceea. A fost și mulți ani după. A contat, desigur, și faptul că Studioul era plasat într-o zonă centrală a Bucureștiului, acolo unde erau, sunt plasate marile teatre ale Capitalei. Iar în contextul vieții teatrale, culturale a Capitalei, o premieră de la „Casandra” chiar avea importanță. Înainte de generația mea, au fost câteva spectacole care au consolidat prestigiul Studioului. Generația „Dinică–Moraru” a realizat un excelent spectacol cu *O scrisoare pierdută*. Un student argentinian, se numea Raul Serrano, a montat în stagiunea 1960/1961, sub conducerea profesorului Moni Ghelerter, farsa în trei acte *Centrul înaintaș a murit în zori*, în care din nou a excelat Gheorghe Dinică. Distribuția era numeroasă, spectacolul era uimitor.

Cu un an înaintea promoției mele a făcut realmente senzație spectacolul cu piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, un studiu scenic remarcabil după piesa lui Brecht. Spectacol în care Ștefan Lordache era extraordinar. Era un actor format, gata să preia orice rol. Un actor pe care orice teatru din România și l-ar fi dorit.

Ce pare azi aproape neverosimil e că noi, de exemplu, am jucat Hamlet nu doar la „Casandra”, ci și în turnee. Am ajuns să jucăm spectacolul și la Sala Palatului. Am avut de înfruntat servituțile aceluia „decor minimal” despre care vorbește comentariul din care ai citat adineauri. Ne-au dat doar o repetiție, nu prea am avut timp să ne acomodăm cu spațiul. Am deschis noi cât am putut decorul, dar... Chiar îmi amintesc că în scena din iatacul reginei, când Hamlet îl omoară pe Polonius, pe care îl juca Virgil Ogășanu, a fost tare greu să trecem peste handicapul diferenței de spațiu. O distanță care la „Casandra” era de vreo doi metri, s-a amplificat substanțial la Sala Palatului. Ogășanu nu mă vedea, era ascuns. El a calculat secunde ce ar fi trebuit să treacă din momentul în care eu anunțam „moartea șobolanului” și clipa în care șobolanul era străpuns de spada lui Hamlet. Mie mi-a luat, evident, mult mai mult timp până să ajung acolo și să înfig spada în Polonius. Iar Ogășanu a căzut cu mult înainte. Dincolo de acest detaliu care acum

pare amuzant – îți dai seama că nu l-am perceput deloc ca atare în seara cu pricina – ar fi de spus că în acea seară, la un spectacol studentesc, Sala Palatului care, e adevărat, nu avea dimensiunile de acum, dar oricum era pe atunci cea mai mare sală de spectacole a Bucureștiului, a fost plină ochi. Iar în sală se afla un mare actor, Valeriu Valentineanu, care îl jucase pe Hamlet. Între cele două războaie mondiale, George Calboreanu, Vraca și Valentineanu au jucat acest rol în aceeași perioadă. Valentineanu, care la vremea spectacolului nostru era deja un om în vârstă, m-a așteptat după spectacol, mi-a dat niște sfaturi. Oricum, nu e puțin lucru să îl aștepte pe un student, unul dintre cei mai celebri interpreți ai lui Hamlet. Sunt mărturii care spun chiar că Valeriu Valentineanu ar fi fost cel mai bun interpret al lui Hamlet, dintre cei trei pe care i-am numit. Oricum, sala de la „Cassandra” era veșnic plină. Cum să nu fi fost așa, bunăoară, la spectacolul cu O scrisoare pierdută, al promoției 1960/1961, coordonat de maestrul Finteștanu, cu Marin Moraru în Dandanache, Dorina Lazăr în *Coana Joițica*, Jorj Voicu în *Cațavencu*, Marian Hudac în *Trahanache*?

Îți spuneam despre prezența lui Valeriu Valentineanu la spectacolul cu Hamlet. Într-o zi, pe când jucam în Steaua fără nume, vine la mine Victor Moldovan, care era asistent la una dintre clasele paralele, și îmi spune „vezi că diseară vine maestrul Sică la spectacol”. E vorba despre Sică Alexandrescu, pe atunci prim-regizor la Teatrul Național. Maestrul a venit, numai că îndată după încheierea actului întâi, am aflat că maestrul Sică a plecat. Ne-am gândit cu toții că Maestrului nu i-a plăcut spectacolul. Dar imediat după încheierea reprezentației, același Victor Moldovan a venit să îmi spună că Sică Alexandrescu dorea să merg la el, la Teatrul Național, luna următoare, la ora 9. De emoție, am întârziat vreo cinci minute, Maestrul mă aștepta. Naționalul funcționa pe atunci în clădirea de azi a Teatrului „Odeon”. Mi-a spus pe un ton sever că e prima și ultima oară când îmi iartă întârzierea, că dacă ea se va repeta nu voi mai avea de-a face cu el. Nu a acceptat să îngaim nicio scuză. Întrevederea a fost scurtă. Mi-a spus apoi că a doua zi, la ora 10 trebuie să vin la repetiții, că voi juca în spectacolul *Emin și Veronica* și că îl voi juca chiar pe Eminescu.

— *Primul dumneavoastră rol de actor profesionist. Care a fost spectacolul de absolvență, cel în urma căruia ați primit diploma de actor?*

— Cu Hamlet mi-am dat licența. Am făcut și o lucrare scrisă, o analiză de rol.

— *Invitația lui Sică Alexandrescu a însemnat un fel de avanpremieră la viitoarea repartitie? Pe vremea aceea repartițiile erau obligatorii...*

— Nu, deloc. Discuția cu Maestrul a avut loc cândva imediat după Anul Nou 1964. Repetițiile au durat vreo două luni, dacă nu mai mult...

— *Din documentarul meu, rezultă că premiera ar fi fost pe 6 iunie 1964...*

— Așa trebuie să fi fost. Premiera a avut loc în apropierea zilei comemorării morții lui Eminescu. Repartiția a fost după avanpremieră, Bucureștiul era declarat „oraș închis”, nu puteai prinde post în Capitală. Cum eram foarte ocupat cu repetițiile de la „Național” și cu spectacolele de la „Cassandra”, nu mi-am putut pregăti foarte bine examenul de stat, care era compus din mai multe probe. Am luat o notă ceva mai mică la unul dintre examenele teoretice și în clasamentul final am ieșit pe locul trei sau patru. Șef de promoție a fost Mircea Andreescu, iar imediat după el a fost Dan Săndulescu. Eu am fost repartizat la Teatrul din Brașov. M-am dus la Brașov, mi-am făcut angajarea, dar cum jucam deja în *Emin și Veronica*, Teatrul Național a înaintat o cerere de detașare. Mi s-a acordat o detașare de șase luni, care a fost mai apoi prelungită. Între timp, la Național

am mai fost distribuit în *Să nu te joci cu dragostea* în regia lui Moni Gheleter, iar către sfârșitul stagiunii am jucat în *Vlaicu Vodă*, în regia lui Sică Alexandrescu. Am jucat rolul Mircea Basarab. Oficial, l-am înlocuit pe Emanoil Petruț pe care, vezi Doamne, Sică Alexandrescu îl dăduse afară din distribuție. De fapt, Petruț avea filmări și făcuse un aranjament cu Maestrul. Ca să nu se creeze un precedent, ca nu cumva să prolifereze ideea că actorii Naționalului pot cere să fie înlocuiți fiindcă au filmări, Sică Alexandrescu l-a scos „disciplinar” pe Emanoil Petruț din rol și, uite așa, am ajuns să joc eu în *Vlaicu Vodă*. Astfel mi-am făcut anul obligatoriu de stagiatură, prin detașare la Teatrul Național. În mod similar, s-au petrecut lucrurile cu Valeria Seciu și cu Ilinca Tomoroveanu. După ce anul cu pricina s-a scurs, Teatrul Național a organizat un concurs în urma căruia se intenționa angajarea noastră. Or, eu nu am mai vrut să rămân acolo. Doream să merg la „Bulandra”.

— *Erați de-acum actor profesionist, deja cunoscut. Poza dumneavoastră apăruse pe coperta numărului din iunie 1964 al revistei Teatrul. O poză din spectacolul Eminescu. Despre anul petrecut la Teatrul Național, dar și despre opțiunea pentru „Bulandra”, v-aș propune să revenim în dialogul nostru de mâine.*

(Fragment din volumul *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet*, în curs de apariție în seria noastră, „Galeria teatrului românesc”.)



După 20 de ani, promoția 1964 a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică