

MARIOARA VOICULESCU – PORTRETUL UNEI ARTISTE

IOLANDA BERZUC

Résumé

Formée dans l'esprit de l'école Davila, Marioara Voiculescu est devenue l'interprète idéale du drame moderne dont elle a épuisé tout le répertoire, par une identification totale et peu commune avec les héroïnes représentées sur scène. L'artiste a imposé dans le paysage théâtral de l'entre-deux-guerres l'image de la «diva», de la vedette adorée, du «monstre sacré». La force de communication et la vibration unique de son talent l'imposent autant sur le terrain du drame psychologique que dans les grands rôles du répertoire classique. Suite à la dissolution de la Compagnie Davila, Marioara Voiculescu fut la première femme à fonder une compagnie théâtrale, en expérimentant, d'un rôle à l'autre, de nouveaux styles interprétatifs dans des spectacles de référence dans l'histoire du théâtre roumain.

Mots clés: Marioara Voiculescu, acteurs roumains, vérisme, expressionisme, compagnies théâtrales privées, Théâtre National de Bucarest.

Comparată cu interprete celebre ale teatrului european, ca Sarah Bernhardt și Eleonora Duse, Marioara Voiculescu a dominat incontestabil scena românească în primele decenii ale secolului XX, producând înaintea cinematografului imaginea divei, a vedetei adulate, a „monstrului sacru”. Haig Acterian scria: „Rari au fost actorii care să stăpânească aspirațiile și frenezia mulțimii ca «Voiculesca». A fost întâia care făcea serie de săli pline și publicul, captat de sugestia acestei ființe, alerga ca la o minune”¹. Succesul se datora și faptului că temperamentul ei pasional și frenetic, condamnat parcă să trăiască intensități sentimentale pe scenă, corespundea întru totul eroinelor interpretate. Între artistă și personaj exista o echivalență a trăirilor psihice. Rolurile sale se identificau și cu aspirațiile publicului de teatru din acel moment. Cititorii cărților semnate de Paul Bourget, Henri de Régnier și Marcel Prévost căutau în lectură sau la teatru subiecte desfășurate în societatea înaltă, cu baluri, recepții, dineuri, conversații strălucitoare – departe de cenușiul vieții cotidiene. Dragostea, patetismul și uneori morbiditatea constituiau teme favorite ale unor autori dramatici pe atunci celebri, ulterior căzuți în desuetudine, ca Henri Lavedan, Alfred Capus, Eugène Brieux, Pierre Wolff, Octave Mirbeau, Henry Bataille și Henry Bernstein, cărora Marioara Voiculescu le jucase repertoriul în întregime. Atentă la imaginea scenică pe care o construia și conștientă de pericolele manierizării, artista își mută granițele stilului interpretativ când pe terenul verismului, când pe cel al expresionismului, variindu-și modalitățile de joc în funcție de textul dramatic abordat. Interpretării temperamentale, considerate uneori „excesive”, din prima perioadă de creație îi urmează un joc reținut, sobru, dramatic și elaborat în a doua parte a activității sale pe scenă. Dorința de modernizare a jocului o urmărește în mod constant, artista experimentând de la un rol la altul noi modalități de expresie.

Marioara Voiculescu s-a înscris la Conservatorul de Artă Dramatică la sugestia actorului și dramaturgului Zaharia Bârsan, cu dispensă de vârstă, la numai paisprezece ani. În primii ani a avut-o ca profesoară pe Aristizza Romanescu, iar în ultimul an pe Petre Liciu. Se familiarizează din această perioadă cu scena, făcând figurație la Teatrul Național, unde este angajată în 1901, după terminarea studiilor. În primii ani de formare artistică se află sub o dublă influență, cea a regizorului-pedagog Paul Gusty și cea a reformatorului teatrului românesc, Alexandru Davila. Apare în roluri secundare în *Patrie* de Victorien

¹ Haig Acterian, *Marioara Voiculescu*, în *Vremea*, 23 august 1931.

Sardou, în *Căsătoria Lizetei*, în *Vlaicu-Vodă*, în *Mademoiselle Nitouche* și *Doi sergenți*, până la debutul oficial cu rolul Gina din *Casta Diva* de Haralamb Lecca, în stagiunea 1903–1904, rol care constituise un mare succes al profesoarei ei Aristizza Romanescu. Interpretarea Ofeliei și a Julietei din tragediile shakespeariene îi aduce încurajări din partea lui Ionescu-Gion și a lui Mihail Dragomirescu, ultimul observând că artista „se arată din ce în ce mai stăpână pe semnificațiile sufletești ale glasului său și izbutește – deși este numai o începătoare – să scoată uneori efecte admirabile”². Cu partiturile de ingenuă și apoi de „grande amoureuse” obține succese enorme și de neegalat în epocă. Gusti, care formase generații de actori, o avertizează asupra pericolului plafonării, care-i amenință pe actorii fixați într-un singur *emploi*. Cultivarea unui singur gen de roluri duce prin repetare la șablonizarea artistului, interzicându-i definitiv accesul la marele repertoriu. În memoriile sale, artista consemnează faptul că Gusti a procedat în mod similar cu Tony Bulandra, Ion Manolescu și Gh. Storin. Stilul realist promovată de regizor la Teatrul Național le deschidea tinerilor interpreți posibilitatea de a da viață oricărui personaj.

Pe scena Teatrului Național interpretează rolul Lelia din *Manasse* de Ronetti Roman (stagiunea 1904–1905), Maria Doamna în *Domnița Oltea* de Ludovic Dăuș, Anne Page din *Nevestele vesele din Windsor* de W. Shakespeare (stagiunea 1905–1906), rolul Clara Volkhardt în *Stingerea* de Franz Adam Beyerlein (stagiunea 1905–1906), rolul Anca din *Năpasta* de I.L. Caragiale, rolul titular în *Carmosina* de Alfred de Musset, rolul Käthe Vockerat în *Două lumi* de Gerhart Hauptmann, rolul titular în *Sanda* de Alexandru Florescu (stagiunea 1907–1908). Piesele au fost puse în scenă de Alexandru Davila. Marioara Voiculescu aprecia reformele aduse de acesta atât cadrului scenic, cât și liniei interpretative, considerându-le actul de naștere al teatrului modern, așa cum va comenta în scrierile ei: „Tot ce se făcuse până atunci era perimat. Acum începea adevăratul teatru modern. Debitul se moderniza, declamația fusese gonită de pe scenă, eleganța vestimentară și mobilă pe scenă se născuse, iar noi, artiștii, începeam să știm ce înseamnă necesitatea imperioasă de a ne îmbrăca elegant și după ultima modă”³.

Favorizați de aceste schimbări, tinerii Marioara Voiculescu și Tony Bulandra se afirmă deplin în cadrul Companiei Davila, în care activau artiști din mai multe generații, cu formație profesională diferită. Dacă artiștii maturi aveau mai greu la acest program de înnoire a scenei, tinerii îl adoptă cu ușurință, înlocuind declamația neoclasică, retorismul și grandilocvența romantică cu tonul firesc al conversației cotidiene. Astfel, Tony și Lucia Sturza Bulandra, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Ana Luca, Romald Bulfinski, Ion Manolescu, Gh. Storin practicau ceea ce s-a numit în epocă stilul de interpretare „ca la Davila”, în care tonului clasic specific „somptuoșității verbale” i se substituie rostirea simplă, naturală. Pe fundalul unor reprezentații omogene conduse de Davila se desprind numele viitorilor artiști, o generație formată la școala lui Davila. Marioara Voiculescu joacă rolul Laura în spectacolul inaugural al Companiei Davila cu piesa *Stane de piatră* de H. Sudermann, rolul Dora în *Refugiul* de Dario Nicodemi, Renata în *Puhoiul* de Max Halbe, Fanny în *Fecioara rătăcită* de Henry Bataille, Salomeea în spectacolul cu piesa omonimă a lui Oscar Wilde. Rolurile deținute de artistă în cadrul Companiei Davila îi evidențiază din ce în ce mai mult temperamentul dramatic, s-a spus „unic” în teatrul românesc, cu care putea să declanșeze în public un întreg registru al emoțiilor. Piesele lui Henri Bataille și Henry Bernstein i-au furnizat artistei eroine pe măsura unui temperament vulcanic și a unei feminități care acoperea textul: „dincolo de cuvinte se revărsa o seducție, o magie a cărnii, inconștientă și irezistibilă”⁴. După disoluția Companiei Davila, atunci când înființează Compania Marioara Voiculescu, artista continuă aceeași linie repertorială și interpretativă. Din noua companie, care își începe activitatea la 13 septembrie 1912 la sala Modern, au făcut parte Tina Barbu, Gh. Storin, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Tudor Călin, Elena Chrisenghy, Mizzi Ionescu, Tanți Elvass, Carmina Ciucurescu, N. Kanner, Bebe Stănescu, Al. Economu; Haralamb Lecca asigura direcția de scenă. În stagiunea 1912–1913, Marioara Voiculescu a cultivat repertoriul modern, cu precădere pe cel francez.

În cadrul propriei companii, Marioara Voiculescu apare în rolul Rosine din *Poliche* de Henri Bataille, jucând alături de Ion Manolescu, în rolul titular din *Fedora* de Victorien Sardou, în Vilma din *Ave Maria* de Victor Eftimiu și în rolurile principale din două piese de H. Bernstein, *Teatrul* și *Când n-oi mai fi*. În 1914 Marioara Voiculescu se asociază cu soții Bulandra, înființând Compania Marioara Voiculescu-Bulandra. Artiștii asociați înregistrează succes după succes. Marioara Voiculescu se distinge în rolul Marguerite

² Mihail Dragomirescu, *Notița XXI. Romeo și Julieta de William Shakespeare*, în vol. *Dramaturgie română*, București, 1905.

³ Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, ed. îngrijită de Florica Ichim și Oana Borș, București, 2003, p. 36.

⁴ N. Carandino, *Marioara Voiculescu*, în vol. *Actori de ieri și de azi*, Cluj, 1973, p. 92.

Gauthier din *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, unde replica i-o dădea Tony Bulandra, în rolul unei aventuriere din *Soțul Ideal* de Oscar Wilde, în rolul Katiușa Maslova din *Învierea* (o dramatizare de H. Bataille după romanul cu același nume al lui Tolstoi). Deși formulase în general rezerve față de stilul interpretativ al Marioarei Voiculescu, Eugen Lovinescu este plăcut surprins de realizările ei în rolul Maslova: „Una dintre cele mai elegante artiste joacă un act întreg sub haina cenușie a pușcăriei, în mijlocul atâtor femei neșesălate și vițioase. Stă pe o bancă alături de sticla de rachiu; soarbe prelung; se șterge la gură cu dosul palmei; își petrece degetele prin părul roșcat ce cade în țurțuri; își pune apoi mâna în sân; se cutremură nervos; râde, pufăie dintr-o țigară neisprăvită; plânge; pe sub piele îi trece un lung fior... Setea o chinuie; se înăbușă! Mai bea lacom în înghițituri largi, năvalnice; apoi, ochii i se umezesc, mintea i se întunecă; șovăie în mers, cuvintele i se împleticesc; e beată. Într-un cuvânt, artista e în rol: e o adevărată Maslova, o ființă trecută prin purgatoriul unei case ospitaliere și legănată pe unda tulbure a alcoolului. Mișcările o ajută; lunecându-i sub pielea trandafirie, viciul o furnică în mii de înțepături; vulgaritatea se pogoară în vârful degetelor harnice, în umerii ce se mișcă mereu, în picioarele aruncate unul peste altul. Dar Maslova trebuie să și vorbească. Atunci se întâmplă ceva neașteptat: o melopee scurtă, zvâcnitoare, aspră, fără sonoritate, sacadată și nefirească lunecă printre gesturile firești: Am iu-bit și eu o-da-tă... Vi-no în-coa-ce, dră-gu-țo... Pa-ra-le ai? Știi că aș a-vea ne-vo-e de ce-va ba-ni. Sunete cad unul după altul, desprinse, dezarticulate, cu o urcare monotonă a glasului și cu frângerea lui bruscă. Ideea se rupe astfel în două: o jumătate se înalță năvalnic, cealaltă se pierde în începuturile sfioase ale ideii ce vine. Lucrurile cele mai potolite freamătă sub o lavă clocotitoare. Ar voi să zbucescă; nu izbutește însă niciodată. Artista nu e un vulcan; nu e nici un vulcan în erupție. În adâncurile pământului gem ciclopul, lovind pe nicovale înroșite; zgomotul vine; opera mâinilor nu iese totuși la lumină”⁵. Chiar dacă această interpretare veristă din universul romanului rus îl convinge pe critic, patetismul Marioarei Voiculescu în interpretarea Thyrei de Marliew, eroina lui Bataille, îl determină să afirme că artista posedă „geniul neverosimilității”. La reluarea piesei *Poliche* de Henry Bataille la Teatrul Regina Maria, criticul îi reproșează libertățile luate față de text și față de realizarea personajului Rosine. Fără ca piesa să o sugereze, eroina devine o „pasionată”, acoperită fiind de temperamentul interpretei.

Exploatarea zonei afective a personajului oferă actorului de temperament puterea de a stăpâni publicul. Liviu Rebreanu comenta faptul că până și adversarii artei, cei care-i imputau erori de interpretare, amuțeau când o vedeau pe scenă. Ea degaja magnetism: „splendidă și seducătoare, de un farmec viperin, irezistibil”, cum o definea Lucia Sturza Bulandra, Marioara Voiculescu devenise o artistă „la modă”, interpreta ideală din dramele franțuzești. Este perioada când apare în filmul *Amorurile unei prințese*, avându-i ca parteneri pe Ion Manolescu și Gh. Storin. I-a cunoscut pe Bataille și Bernstein cărora le jucase întreg repertoriul, îl frecventează pe Gémier, care-i propune să joace în spectacolul său *Simunul* la Paris. Tot acolo, artista asistă la cursurile de fonetică ale profesorului Pernot și frecventează cursuri de pictură și dans.

În 1916 cedează Compania soților Bulandra și revine pe scena Teatrului Național, unde realizează rolul Tofana din *Patima roșie* de Mihail Sorbul în regia lui Paul Gusty, avându-i ca parteneri pe Nicolae Soreanu, Ion Iancovescu, Gh. Storin, Fanny Rebreanu, Iancu Brezeanu. Simțindu-se insuficient valorificată în distribuțiile Teatrului Național, Marioara Voiculescu organizează turnee în țară, revenind în stagiunea 1919–1920 în Compania Bulandra, unde îi dă viață Monnei Vanna din drama omonimă a lui Maeterlinck. Liviu Rebreanu consemnează într-o cronică faptul că, „deși rolul nu-i oferă prilejul să-și evidențieze toată gama incomparabilului său temperament, a creat o figură impresionantă prin sobrietatea-i clasică, prin rețineri stilizate, prin sinceritatea simțirii”⁶.

În stagiunea 1921–1922, după o perioadă în care schimbuse frecvent scenele și teatrele, actrița reface Compania Marioara Voiculescu. Dar, cum observa Liviu Rebreanu, repertoriul care-i asigurase artei succesul nu mai corespundea mentalității publicului după război. Autorii francezi specializați în drama de salon se depreciaseră, iar stilul ei interpretativ, strâns legat de aceste piese, părea depășit. Artista meditează la un nou început. Împreună cu decoratorul de scenă Traian Cornescu, transformă arena Circului Sidoli într-un amfiteatru. O friză cu motive „chaldeo-asiriene” acoperă pereții de jur-împrejur, iar spațiul central, transformat într-o imensă scenă, devine locul de acțiune al dramei. Cu toate că Max Reinhardt și discipolii săi utilizaseră ciroul pentru a realiza un nou tip de comunicare cu publicul, iar în trecutul teatrului românesc

⁵ Apud Florica Ichim, *Cuvânt înainte*, în vol. Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, p. 8–9.

⁶ Liviu Rebreanu, *Teatrul Regina Maria: Monna Vanna*, în *Sburătorul*, I, nr. 42, 31 ianuarie 1920.

Mihail Pascaly închiriasse Circul Suhr pentru reprezentațiile sale, încercarea Marioarei Voiculescu de a reprezenta poemul dramatic *Salomeea* la circ rămâne unică în felul său, fixând un eveniment teatral. Liviu Rebreanu consideră spectacolul un moment de artă, iar Nicolae Iorga notează: „reprezentarea *Salomeei* la circ va rămâne în istoria Teatrului Românesc”. N.Carandino menționează că, între cele două războaie mondiale, a existat aproape o obsesie a acestui rol (*Salomeea*), pe care însă nici o altă artistă nu a încercat să-l abordeze.

Montarea piesei *Peer Gynt* de Ibsen în stagiunea 1924–1925, cu Marioara Voiculescu jucând în travesti rolul titular, marchează încă un succes pentru actriță și un revelator moment de artă. Spectacolul se născuse din colaborarea artistei cu pictorul scenograf Traian Cornescu și cu regizorul Mimi Mizu. Camil Petrescu apreciază atât montarea, cât și interpretarea: „Doamna Marioara Voiculescu l-a jucat în travesti. Nu admitem în genere travestiul, dar aici era vorba mai mult de o creație ideală, ceva de înger căzut, și îngerii până acum n-au fost identificați ca de un sex sau altul. Credem că numai temperamentul acestei artiste – unic azi la noi între artiști și artiste – putea birui o asemenea greutate”⁷. Rolul Lulu, într-un spectacol care conținea două drame de Wedekind, o distanțează pe artistă de partiturile de altădată. Colaborarea cu Soare Z. Soare îi va aduce, atât în propria companie teatrală cât și pe scena Teatrului Național, câteva creații notabile: *Penthesilea* în *Regina Amazoanelor* de Henrich von Kleist, rolul titular în *Sapho* (o dramatizare a romanului lui Alphonse Daudet, realizată de autor în colaborare cu Adolphe Belot), *Lucreția Borgia* în drama lui Victor Hugo, *Elena Alving* în *Strigoii* de H. Ibsen. Spectacolul cu *Strigoii* s-a remarcat prin armonizarea a două stiluri interpretative diferite: cel al lui Mihai Popescu în Oswald și cel al Marioarei Voiculescu în D-na Alving: „în momentele principale ale conflictelor – fie că acest conflict era mărturisire îndurerată, ori întrebare azvârlită unui trecut incriminant – jocul doamnei Voiculescu formează un cuplu atât de unitar cu al domnului Mihai Popescu, încât un joc devine complementar celuilalt ca într-o însumare de unghiuri geometrice care dau matematic un unghi drept, ca o compoziție coregrafică de gesturi și atitudini care ar proiecta umbre destinate să se despartă și să se identifice, pe rând”⁸. Marioara Voiculescu aprofundează personajul, redându-l cu un adânc tragism. Prestația artistei în alte două roluri, *Christine* din piesa lui Eugene O’Neill *Din jale se intrupează Electra* și *Solange* din *Mașina de scris* de Jean Cocteau, este elogiată de Alice Voinescu.

La sfârșitul războiului, Marioara Voiculescu își propusese, împreună cu George Vraca, Ion Manolescu și A. Pop Mațian, să reprezinte spectacolul cu *Oedip Rege* de Sofocle pe ruinele Teatrului Național bombardat de nemți, ca mod de a protesta împotriva barbariei și morții. Neputând fi realizat în acel spațiu, spectacolul se reprezintă într-o sală închisă și apoi este purtat în turnee în întreaga țară. Regia fusese semnată de Victor Bumbescu și Victor Eftimiu; alături de Marioara Voiculescu (*Iocasta*) au jucat George Vraca, Ion Manolescu, A. Pop-Mațian, Agepsina Macri-Eftimiu, Aura Buzescu, Cleo Pan-Cernățeanu, Marietta Anca.

Când, în 1938, Marioara Voiculescu juca la Studioul Teatrului Național rolul unei artiste în *Actrița* de Roland Schacht, în regia lui Soare Z. Soare, Mihail Sebastian a identificat în acel spectacol punerea în discuție a unui „întreg stil teatral”, vizând deopotrivă o anumită concepție de regie, mentalitatea publicului, tehnicile actorului. Monologul dintr-o piesă de Knut Hamsun pe care-l recită fiica dornică să devină artistă (interpretată de Marietta Deculescu) și același monolog rostit de mama-actriță, rol în care evolua Marioara Voiculescu, îi servesc ca termen de comparație. Dacă Marietta Deculescu încearcă să evite „strigătul”, jucând discret și interiorizat, Marioara Voiculescu recurge la efecte de scenă, monologul este „declamat patetic, într-o adevărată explozie vocală, cu gâfâieli, suspine și țipete, ce ridică brusc textul cu cinci tonuri mai sus de portativul său normal”⁹. Dintre cele două versiuni scenice, Mihail Sebastian o preferă pe cea a Mariettei Deculescu, în pofida publicului încă transportat și emoționat de jocul Marioarei Voiculescu. Cronicarul precizează însă că nu-și extinde observațiile asupra întregii cariere a artistei, el limitându-se la comentarea mijloacelor utilizate de ea pentru întruparea eroinei lui Schacht.

În ultimele sale creații scenice, Marioara Voiculescu își armonizează stilul interpretativ cu cel al talentatului Mihai Popescu, alături de care apare în *Sapho* de Alphonse Daudet și Adolphe Belot, în *Lucrezia Borgia* de Victor Hugo, în *Strigoii* de Ibsen, în *Mașina de scris* de Jean Cocteau. Ultimul rol îl creează în spectacolul cu piesa *Banchet în familie*, în stagiunea 1947–1948, la Teatrul Nostru condus de Dina Cocea. Rechemată la Teatrul Național să joace într-o piesă de Davidoglu, artista refuză – după cum, nedorind să-și compromită „întregul său trecut artistic”, nu acceptă să o înlocuiască pe Aura Buzescu în spectacolul omagial

⁷ Camil Petrescu, *Peer Gynt de H.Ibsen*, cronică apărută în 1924 și republicată în vol. *Opinii și atitudini*, București, 1962, p. 319.

⁸ Mircea Ștefănescu, *Strigoii de H.Ibsen*, în *Curentul*, 23 septembrie 1943.

⁹ Mihail Sebastian, *Un moment reprezentativ de teatru*, în *Viața românească*, XXX, nr. 6, iunie 1938.

Pentru fericirea poporului de Aurel Baranga și Nicolae Moraru. În același timp, în paginile jurnalului și memoriilor sale, se plânge că nu are teatru și nu poate trăi fără acesta. Devenită societară a Teatrului Național la numai 19 ani, Marioara Voiculescu își trăiește ultima parte a vieții în sărăcie și mizerie, reiterând destinul nefericit al înaintașelor ei, Agatha Bârsescu și Aristizza Romanescu. Criticul Florica Ichim avea să recupereze, dintre hârtiile păstrate de actriță, un text al lui Ion Finteșteanu; el scrie cu nedisimulată tristețe despre soarta celei care strălucise cândva pe scenă: „Într-o seară nefericită este adusă în fața milioanei de telespectatori, într-un hal vrednic de milă, una dintre Gloriile Teatrului Românesc. Și-a pus cineva întrebarea, cum poate să creadă tineretul de azi că omulețul acesta chircit, mizerabil îmbrăcat, aproape mumificat, a ridicat altădată, pe culmi de temperament caracteristic voiculescian, viețile Margueritei Gauthier, Monnei Vanna, Doamnei Alving, Juditheii, Salomeii și celorlalte zeițe din teatrul universal?”¹⁰. După ce este înlăturată și de la catedra de Artă dramatică, unde i-a avut studenți pe Liviu Ciulei, Carmen Stănescu, Alfred Demetriu, Mihai Berechet, artista rămasă fără resurse materiale predă cursuri particulare tinerilor actori. Ea menționează în memoriile faptul că, deși Teatrul Național avea actori mari, preferă Municipalul, unde lucrau mai mulți tineri talentați care îi fuseseră elevi. În perioada 1964–1965 predă actorilor de la Teatrul Nottara, la solicitarea lui Horia Lovinescu, un curs de „știința vorbirii”, însă pe scena teatrului, ca protagonistă, nu mai revine niciodată, deși scria în jurnalul ei: „Mă doare sufletul de dorul teatrului, îmi lipsește Teatrul, cum mi-ar lipsi aerul. Mi-e sete de joc, să învăț, să repet. Mi-e dor de oboseala până la extenuare a repetițiilor, ce preced premierele. Mi-e dor să-mi fie frică, să sufăr groaznic că nu pot juca mai bine, să joc așa cum mintea mea pricepe și-și imaginează. Mi-e dor să blestem scena care mă torturează, mi-e dor de sentimentul de ușurare pe care îl încerc după fiecare premieră, asemenea condamnatului la moarte care a primit vestea grațierii. Mi-e dor de întunericul din culise, de praful și mirosul decorurilor. Mi-e dor tare și sufăr”¹¹.

¹⁰ *Apud* Florica Ichim, *Cuvânt înainte*, în vol. Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, p. 8–9.

¹¹ Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, p.133.

