



Al. Davila,
văzut de Iscr

POZIȚII ESTETICE ÎN TEATRUL NOSTRU MODERN

I

Cine își propune să studieze dezvoltarea estetică a teatrului nostru se vede pus în fața unor imperative, dar și a unor dificultăți.

Imperativă este necesitatea, pentru dezvoltarea organică a culturii noastre teatrale, de a ne cunoaște rădăcinile, liniile de creștere, dialectica valorilor. Nu ne este permis să ne fie familiare cutare tendință sau cutare curent străin și să ignorăm procesul interior, de constituire a propriei noastre arte teatrale. Deschiderea spre cultura universală, departe de a ne înstrăina de noi înșine, nu trebuie decât să ne ajute să înțelegem mai complex și mai nuanțat specificul fenomenului nostru teatral.

Dificultățile apar însă chiar din capul locului: sîntem nevoiți să operăm cu judecăți de valoare asupra unor opere (spectacole de teatru) pe care nu le mai avem în față și pe care trebuie să le reconstituim din mărturiile altora¹. Și aici ne lovim adesea, în afară de primejdia arbitrarului, de caracterul general, abstract, adjectival al unora dintre cronicile dramatice, care rareori reușesc să „obiectiveze”, să fixeze în scris ființa concretă, unică, irepetabilă a spectacolului. Apoi, evaluările contemporane trebuie reexaminăte împreună cu poziția estetică a celui care le-a emis, pentru că adesea ierarhia valorilor în epocă e alta decât cea pe care o statornicește ulterior devenirea estetică. De aceea, și judecățile sînt susceptibile de a fi continuu amendate, pe măsură ce activitatea de cercetare înaintează.

Trebuie de asemenea învinsă o mentalitate simplist evoluționistă, pe care o găsim uneori implicată în aprecierea fenomenului artistic. Ne înțilnim, de pildă, cu prejudecata că, în sfera artei, creșterile se produc liniar și continuu, de la inferior la superior, în care

¹ De aici, necesitatea frecventelor citări în studii de acest fel, fapt legitimat teoretic de Camil Petrescu în a sa *Modalitate estetică a teatrului*.

„cîştigurile se adună” aritmetic. Mai degrabă decît o evoluție lină, formele artistice cunosc o dezvoltare dialectică, unde creșterea unei direcții poate duce și la negarea ei, unde eflorescența aparițiilor noi poate fi urmată de involuție, unde nu tot ce a apărut mai recent este superior ca valoare antecesorilor. Există o dialectică proprie domeniului artistic, firește dependentă de dezvoltarea social-istorică, dar cu propria ei logică interioară, cu legile ei lăuntrice de manifestare. Istoria teatrului cunoaște apariția și dezvoltarea unei linii, dar și degenerarea și dispariția ei. Sînt perioade cînd poziția pozitivă în disputele estetice merge în consens cu afirmarea și susținerea unei direcții, dar există și alte momente cînd această poziție merge în sensul negării.

De aceea, trebuie părăsit tonul festiv, apologetic (sau invers : incriminator și rechi-zitorial), înrădăcinat în unele „studii” privind dezvoltarea teatrului nostru. În ciuda aderărilor verbale la principiile dialectice, aceste moduri împiedică în fapt să se surprindă ceea ce e *pozitiv* în manifestările negatoare, să se sesizeze exact cum acestea sînt nu „rătăcirii”, ci etape necesare în deschiderea unor drumuri noi.

Rîndurile de mai jos încearcă să jaloneze (desigur, schițat și cu inevitabile lacune) „aventura spirituală” a teatrului românesc, *jocul ideilor despre jocul actorilor*. Evocarea luptei duse în condiții de groaznice hărțuiri — și nu numai morale — a înaintașilor noștri, adevărați combatanți ai teatrului românesc, e semnul celui mai autentic omagiu.

MOMENTUL DAVILA

Este îndeobște convenit a se considera drept punct de pornire al direcției moderne în teatrul românesc „momentul Davila”. Ruptura acestuia de Teatrul Național și înființarea companiei care i-a purtat numele — inițiativă salutată cu entuziasm de I. L. Caragiale și, întrucîva, pregătită de el² — consacră de fapt inaugurarea unei noi linii artistice, opuse școlii „clasice”, mai exact jocului scenic clasic, culminat cu marea figură a lui C. I. Nottara.

Există însă în acest punct de vedere o oarecare doză de simplificare a faptelor, pentru că :

a. conceptul de teatru modern — cu acele date definitorii pentru momentul Davila — apare la noi înainte, susținut de un Eminescu, un Caragiale, un Slavici, în publicistica lor, și de un Paul Gusti, în practica lui teatrală ;

² v. „Un nou teatru” în *Noua revistă română*, 28 iunie 1908, și Scrisoarea către Al. Davila — din 7/20 septembrie 1909 — din vol. I. L. Caragiale *despre teatru*, pag. 417.

Compania teatrală Al. Davila (1909—1912). În prim-plan, de la dreapta : Grigore I. Brezcanu (fiul lui Ion Brezcanu), Aura Radovici, Olga Culitza, Maria Giurgea, Alexandru Davila, Lucia Sturza-Batandra, Alexandrina Alexandrescu-Duduia, Jenny Cîlorian. În picioare, de la stînga : Lența Zimnicanu, Vasile Romano, Nicu Kanner, Ana Luca, Tony Bulandra, N. Niculescu-Buzău, Marioara Voiculescu, Vasile Eacscu, C. Stăncescu, Alexandru Andronescu, Ion Morțun, Ion Manolescu, Tantzî Elvas, Al. Economu, Amedeu (sufleur), G. Storin, Romald Bulfinski și Elena Georgescu



b. în „linia” Teatrului Național coexistau diferite modalități de interpretare, dintre care unele nu difereau esențial de linia Davila;

c. condițiile de structură socială ale vieții artistice românești de atunci, ca și absența unui „nou val” valoros al dramaturgiei naționale (menit să constituie matricea obiectivă a noii școli), nu au permis o mai largă dimensionare în semnificații și răsfrișteri a acestui moment.

Actul de naștere al „momentului Davila” este datat — înainte de înființarea companiei — la 27 august 1905. Într-o adresă a Direcției generale a teatrelor, Alexandru Davila, director pe atunci al Teatrului Național, consemna că urmărind pentru noua montare a *Fintinii Blanduziei* „un mod de interpretare mai apropiat de gustul nou, care respinge declamația și bombasticismul (...) Nu mi-am permis, binecîntes, să fac nici o observație domnului Nottara asupra jocului său, dar nu am admis ca noii veniți în această piesă, domnul Bulandra și domnișoara Voiculescu să cază în cele ce consideram ca greșelile trecutului”³.

Atribuindu-și titlurile de „evoluționist, novator, reformator, inițiator, animator”, nerefuzând postura de „iconoclast” care „a debulonat idole perimate”⁴, care sînt, în definitiv, ideile de bază ale gândirii estetice a lui Davila, menite să-i definească poziția în cadrul teatrului românesc și filiațiile cu mișcarea teatrală europeană?

Mai întii, *ideea de ansamblu*, de unitate și omogenitate a trupei, corelată cu ideea de unitate a spectacolului:

„O trupă cu ansamblu omogen, iar nu numai o trupă cu câteva vedete și câteva actrițe frumoase. Mare inovație și mare adevăr”⁵.

„O trupă teatrală compusă din o stea înconjurată de ciurucuri e mai prejos de o trupă teatrală constituită de un perfect ansamblu, lipsit de stele...”⁶.

„Sir Henry Irving, André Antoine, Gémier, cei mai desăvîrșiți oameni de teatru dintre contemporanii noștri, merită o admirație nețărmurită, pentru că au jertfit ansamblului orice satisfacere de actor”⁶.

Davila își impune ca primă idee programatică, în practica sa, deplasarea accentului de pe virtuozitatea individuală a capului de afiș, deci de pe spectacolul solistic pe spectacolul de ansamblu, în care fiecare component își are importanța în contribuția sa. (*Nota 1.*)*

Apoi, *tonul simplu*. Înlocuirea declamației neoclasică și a grandilocvenței romantice cu tonul firesc de conversație cotidiană. E aproape un loc comun în publicistica teatrală a vremii, expresia „se joacă ca la Davila”. Prin asta se înțelege că actorii formați la școala Davila — tinerii grupați în jurul lui în faimoasa sa companie: Tony și Lucia Sturza Bulandra, Maria Gurgea, Marioara Voiculescu, Ana Luca, R. Bulfinschi, Ion Manolescu, Gh. Storin, C. Radovici, Niculescu-Buzău etc. — au consacrat *jocul modern*, părăsind tonul „clasic” umflat, cultivat înainte. Pentru surprinderea pe viu a ace-

³ v. Arhivele statului, București, Fondul Teatrului Național, dos. 53, filele 115, 116 (citat de Mihail Vasiliu, *Al. Davila*, p. 111).

⁴ v. Al. Davila — *Din torsul zănelor*, vol. II, p. 108, *Regizorul*.

⁵ *idem*, p. 144.

⁶ *ibidem*, p. 81.

* vezi notele de la p. 41.

„Muscata din fereastră”, afiș din anul premierii.
În distribuție: I. Sârbul, Sonia Cluceru, Irina Nădejde-Cazaban, Victoria Mierlescu, Gr. Mărculescu, G. Demetru, I. Ulmeni, D. Amigdali. Regia: Paul Gusty.

Victor Ion Popa



STUDIO
TEATRUL NAȚIONAL



DUMINECA, 10 OCTOMVRIE 1937
ORA 3 D. A. MATINEU ORA 3 D. A.
va reprezenta a 941 oară

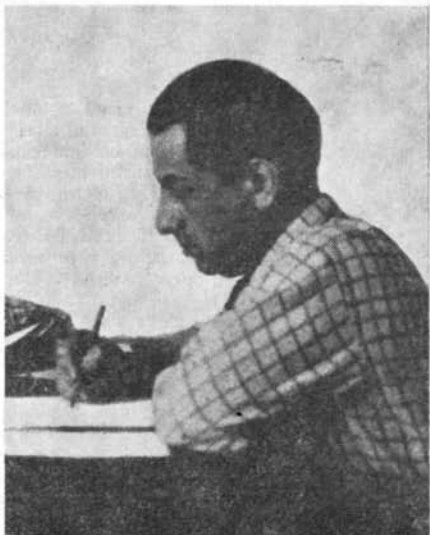
**MUSCATA
DIN FEREASTRĂ**

Comedia în 3 acte de d-l VICTOR ION POPA

DISTRIBUȚIA

Directorul de scenă d-l PAUL GUSTY

Stînga : Filă-manuscris dintr-un caiet de regie al lui Ion Sava ; dreapta : Ion Sava la masa de lucru



tui proces de inovare, transcriem aici un fragment din „Scrisori către un actor”, unde Davila a consemnat o veritabilă lecție de teatru a noii școli :

„...rostește cu simplitate acele cuvinte care, pentru a fi înălțătoare, nu au nevoie de zbierete”⁷.

„Încă o dată fraza asta și nu te umfla !... Actorul apostrofat zicea din nou fraza, dar mai simplu. După câteva observații... actorul, luat la vale, pronunța cuvintele mărețe, onoare, patrie, credință, datorie etc. cu simplitate. Puterea cuvintelor, deci efectul, nu era micșorat niciodată, dimpotrivă ; suszisele mărețe cuvinte au o valoare intrinsecă suficientă pentru ca să nu mai avem nevoie să o mai mărim prin modul nostru de a o intona”⁸. Publicul — în credința lui Davila — trebuia să fie mulțumit de nesublinierea cuvintelor mărețe, pentru că prin adoptarea aceluia ton simplu „actorii dovedeau că nu-l judecă nesimțitor și neinteligent”⁹.

Lecția de interpretare, relatată atît de colorat de Davila, se înscrisa în cadrul mai larg al fenomenului teatral european, care în acel sfîrșit de veac XIX trăise criza teatrului „somptuoziității verbale”, criza „teatrului de tiradă, solemnă sau patetică” (sonore „tirade... întinse ca un vâl peste starea sufletească a personajului” — Davila). Formele strălucite ale teatrului clasic și romantic suferiseră un proces lent de degradare, se goliseră de substanță, deveniseră emfază, „pompiersm academic”, sau „pompos romantic”. Reacția lui Antoine, a lui Brahm, a lui Stanislavski apărea ca o opoziție împotriva „grandiosului de carton și impostură, a monumentalului de pinză, a minciunii declamatoare”¹⁰.

Intrucît însă, cum spune Sartre, „orice tehnică trimite la o metafizică”¹¹, și această dialectică a formelor corespundea „unui alt fel de a vedea”, unei dialectici a temelor, a conținuturilor. (Nota II.) Pentru că teatrul născut din aceste frămîntări — și pe care istoria spectacolului l-a clasificat ca „naturalist” — își îndrepta atenția, în opoziție cu poncifii spectacolelor cu regi și cavaleri, spre reprezentarea adevărului vieții contemporane ; făcea — în opoziție cu schematizarea clasică, sau neverosimilul intrigii romantice — un efort în vederea obținerii unui adevăr psihologic ; în fine, urmărea descoperirea unor adevăruri morale și sociale.

Slujitorii acestui nou teatru erau stăpîniți de o ferveare etică, de „loialitate față de public”, atît în tematică — „demascarea minciunii”, a „convențiilor” — cît și în modalitatea spectaculară. În „Scrisori către un actor”, Davila optează pentru un teatru al „observației lumii reale”, nu al „invenției unei lumi ideale” : „piesa de teatru va să reprezinte omul așa cum e”. Apelul la simplitate, la onestitatea temelor, se asocia cu

⁷ Din torsul zilelor, p. 101.

⁸, ⁹ Op. cit., p. 157.

¹⁰ Camil Petrescu — Modalitatea estetică a teatrului, p. 69 și urm.

¹¹ În sens de concepție generală, Weltanschauung.

pătrunderea pe scenă a unei lumi mai modeste, mai democratice decât lumea măreață a personajelor teatrului clasic și romantic (și e semnificativă alegerea pentru deschiderea teatrului a piesei lui Sudermann, *Stane de piatră*; indiferent de discuția asupra valorii ei, eroii dramei fostului pușcăriaș Iacob Biegler făceau parte dintre „umiliți și obidiți”). Adevărul amănunțel se întovărășea cu o nouă estetică, a uritului, a respingătorului, care pot fi pe scenă mai expresive, mai semnificative decât temele nobile, eroice, frumoase, adesea „pretexte pentru realizări trucate”.

Artele scenice i se cereau tehnici noi, care aveau drept scop să sprijine încrederea în „soliditatea realului”. Decorul urmărea să descrie cât mai fidel elementele de viață materială, care creau „mediul”. Convenționalismul culiselor pictate, al „pădurii moyen-âge”, de care risese Caragiale, făcea loc veridicității naturaliste, „decorurilor cu uși adevărate de mahon și clanțe ale lui Davila”, după cum debutul convențional, „plin de toate ecourile tragediei și melodramei”, cedase în fața vorbirii „naturale”. Jocul declarat, la rampă, e înlocuit cu ignorarea publicului, cu convenția celui de al patrulea perete, iar ostentația programatică a vorbitului cu spatele la public nu înceta să indig-neze pe adepții rostirii nobile. Etc., etc.

Toate acestea făceau necesară prezența *regizorului*, atît ca pedagog al noii discipline actoricești (după cum a reieșit din fragmentul de mai sus), dar și ca principiu garant al asamblării și omogenizării spectacolului, al adevărării cadrului scenic, al punerii acestora în slujba operei dramatice. „Regizorul e apărător îndrjit al operei pe care o pune în scenă, va căuta să realizeze gîndul autorului în toate amănunțele. Nici nu-i va trece prin cap să modifice textul și — încă și mai puțin — sensul piesei” (*Davila, op. cit., p. 109*).

Procesul de înnoire nu a fost lin: „ades actorilor le sare țîfna, cînd regizorul face observație că nu admite răgete și poze”. Davila va declanșa vii confruntări, va stîrni adversități și detractori (G. Panu, P. Locusteanu, N. Iorga), va cîștiga admiratori entuziaști nu numai în rîndurile noii generații de actori, ci și printre tinerii scriitori (N. D. Cocea, Gala Galaction, Tudor Arghezi)¹².

¹² v. Cronicile dramatice din „Viața românească” și „Rampa”, asupra spectacolelor Companiei Davila.

Secnă din „Avarul” de Molière în regia lui Aurel Ion Moican, la Teatrul Național din Iași



Punctele vulnerabile ale liniei Davila au o dublă rădăcină :

a. *carența repertoriului*: început cu Sudermann, Max Halbe (*Puhoiul*) și Feydeau (*Mugurul*), interzicându-i-se, ca suspectă de agitație revoluționară, *Seara cea mare* de Ludwig Kampf, cu toată prezența lui Corneille (*Cidul*), Théodore de Banville (*Grin-goire*) și Oscar Wilde (*Salomea*), programul noului teatru nu va putea ieși efectiv din repertoriul „marelui bulevard” franțuzesc (Bernstein, Bataille, Bourdet ș.a.), repertoriu care va provoca și în Franța, de altfel, reacții contrare. Ceea ce i-ar fi trebuit — pe linia sa programatică — ar fi fost drama realistă românească, dar, cu excepția *Năpastei* și a lui *Manasse*, dramaturgia românească nu oferea mai mult. (*Nota III*.)

b. *nesincronismul*: prin apariția sa tardivă față de fenomenul european, momentul Davila se consuma, în același timp în care în teatrul european se declanșase criza antinaturalistă.

Cîteva decenii mai târziu, George Mihail Zamfirescu va rezuma astfel poziția generației de după primul război mondial față de duelul Davila-Nottara :

„Davila a dărimat ca să poată clădi și a clădit. Avem o operă literară Davila dar și o școală artistică Davila — primele adieri de aer proaspăt...” (*Pentru memoria lui Al. Davila*).

„Putem afirma, tot așa de obiectiv, că arta lui Const. I. Nottara va rămîne a vremii. Vom vorbi despre ea, oamenii de teatru îndeosebi, cu respectul cu care vom evoca figura celui dispărut. Școala Nottara a murit odată cu el. Mai precis: școala Nottara va trebui să moară odată cu el, în interesul teatrului românesc de mîine” (*Nottara în eternitate și adevăr*).

În istoria artei scenice românești, momentul Davila nu reprezintă totuși o soluție de continuitate. Tabloul nu ar fi complet dacă nu am aminti că paralel cu acesta — înainte și după el, la Teatrul Național, fără caracterul furtunos, cu pana de scandal, al lui Davila, Paul Gusty își consolidează școala sa. Preluînd lecția lui Caragiale, Paul Gusty — într-o coexistență pașnică cu școala clasică promovată cu noblețe de C. I. Nottara — formează mai multe generații de actori în cultul *jocului realist*, al unui realism marcat printr-o caracterizare puternică a personajelor (mergînd chiar pînă la stilizările comice), prin șlefuirea replicii și valoarea dată cuvintului, prin ritm și vivacitate. Alături de un repertoriu azi neinteresant, această școală a culminat în reprezentarea lui Caragiale, a operei shakespearene, a dramei rusești și a lui Ibsen.



Aurel Ion Maican

REAȚIA ANTINATURALISTĂ

Criza antinaturalistă începuse în Europa încă din primii ani ai noului secol și va bîntui încă multă vreme pe scîndurile scenei — din Anglia pînă în Rusia — cu vînturile atîtor „revoluții teatrale”. Cu o diversitate de feluri și o tot atît de vastă diversitate de mijloace, reclamîndu-se de la principii foarte diferite între ele, toate noile manifestări — de la Craig, Appia, Fuchs și Copeau pînă la Meyerhold și Tairov, sau Jessner și Piscator — vor avea ca trăsătură comună subminarea teatrului naturalist.

La noi, reacțiile antinaturaliste vor începe numai după primul război mondial și vor fi mai întîi opera teoreticienilor, vor avea o existență, în primul rînd publicistică.

În primii ani postbelici, grupul de scriitori și esteticieni de la „Poesis” — în frunte cu Ion Marin Sadoveanu și Tudor Vianu — vor adopta o poziție de observare critică a fenomenului european, mai degrabă expectativă, punîndu-și ca problemă majoră chestiunea de a discerne ce anume trebuie să preluăm din toată această cavalcadă, uneori amănunțite, de forme și curente noi, care vînzoleau viața artistică a continentului. La această întrebare, Ion Marin Sadoveanu a răspuns prin activitatea sa ulterioară de director și îndrumător al teatrului, optînd pentru un eclectism triat de exigențele unei

nalte culturi. O poziție de intelectualitate elevată a repertoriului și a spectacolului, dar totuși eclectică, refuzînd angajarea în albia unui curent militant.

Mai sensibil și mai lucid la această „aventură intelectuală” a teatrului veacului, Camil Petrescu, în articolele sale din 1924, sesizează fenomenul involuției teatrului naturalist. Adevărul, pe care acest teatru îl urmărise, se degradase în mici adevăruri banale, în platitudine trivială. Ceea ce fusese cîndva ostentație și polemică estetică ajunsese acum obiect de speculă comercială. El arăta cum, vrînd să se elibereze de retorica romantică sau clasică, „...teatrul căzuse în extrema cealaltă. Se făcea pe scenă apologia, uneori foarte puțin discretă, a tot ce e comun, a tot ce e de rînd, sub pretextul ridicol că «așa e viața» Artă nu era, căci artă înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat. Dar era teatru. Lumea se înduioșa la pasajele lacrimogene și vibra emoționată de admirație la suferințele femeii înșelate. Se făceau bani la casă și asta însemna teatru în sens curent”¹³.

Formele artistice degeneraseră în noi poncife — din care nu un mic rol jucau mijloacele de impresionare afectivă prin cele mai subalterne căi, ceea ce însemna vulgarizarea comercială a sensibilității și emotivității actorilor. Însă, ca formulă vie de artă, acest teatru încetase să existe:

„...teatrul pe care l-am expus mai sus, murise din cauză că publicul, avertizat în cele din urmă și-a dat seama de minunatele rețete după care autorii de carieră fabricau întâmplări adevărate, «viață reală». Și mai ales și-au dat seama de laborioasele scoteli care izbuteau să dea la timp actriței principale un aer disperat și patetic; cozul desfăcut gata, pentru ca părul să se împrăstie la timp, impresionant, respirația întretăiată, gîfuituri aidoma cu cele ale reginei Draga, din racla de sticlă a lui Barnum, un glas muzical-plingăreț, cîte un nu! nu! energic ici-colo. Teatrul nou a fost lupta împotriva poncifelor și rețetelor naturaliste, veriste”, pentru că „Europa întreagă a fost plină de o serie de glorii teatrale patetice, la care suspinele zugrumate, impresia de sufocare, zbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, gîfiiile dramatice... erau folosite cu automată virtuozitate, devenind loc comun, fără să bănuiască nimeni care le e sursa, cum au fost în forma originară, ce semnificație vor fi avut...”.

O parte din public se lasă falsificat de acest teatru care îi modelează o falsă conștiință estetică: „Spectatorii de azi ai teatrelor bucureștene din centru n-au nimic comun cu năzuințele noastre literare și artistice. Aplaudă la fel pulpele domnișoarei Puffy din subsolul teatrului «Ventura» și lacrimile eroinelor bernsteiniene”, va scrie G. M. Zamfirescu¹⁴. Sau și mai categoric: „războiul a însemnat un dezastru pentru teatrul liber și pasional. Un dezastru și pentru actorii lui, care sînt sortiți să dispară odată cu el” (Camil Petrescu — „Criza teatrului românesc”, 13 martie 1925).

Cele mai violente, atacuri împotriva modului naturalist de interpretare le găsim în paginile „Contemporanului” — 1925 — care anunța „demonstrațiile de artă nouă” ale *Teatrului Popolar*. Patronată de scriitorii N. D. Cocea și Scarlat Calimachi, principali animatori fiind Sandu Eliad și Marcel Iancu, noua înjghebare — de altfel efemeră — își preciza atitudinea într-un articol programatic, *Teatrul teatrului*: „Nu poate fi artă toată mișcarea actorului de azi, toată gesticulația, toată cazna lui de a vorbi natural, căci atunci ar trebui — pentru a fi consecvenți — să numim artă întreaga noastră viață de toate zilele... faptul că e imitată nu-i dă dreptul la titulatura de artă...”.

„Ne-am săturat de clasicism balcanic, nu mai vrem piese preistorice cu costume de epocă și boieri ce stau în picioare și țin discursuri... ni s-a aplecat de limonada sentimentală melodramatică cu personaje factice și declarații false de dragoste eternă, sîntem exasperați de artificialul oamenilor care își închipuie că ar copia natura”¹⁵.

Ideea va reapărea mai tîrziu în formulări — și experimentări — strălucite la Ion Sava, care va cere actorului „să întrunească calități psihice și fizice excepționale, dărîmind teoria naturalistă că oricare cetățean, cu sensibilitate, se poate urca pe podiul scenei”. („Actorul”, 1946).

Tot mai mult își face loc ideea necesității revizuirii valorilor teatrale, a punerii lor de acord cu noile realități.

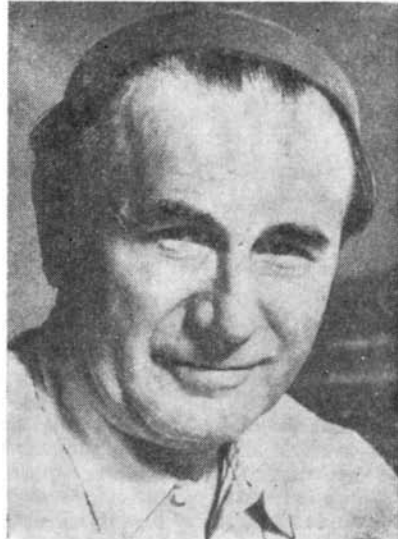
Inteligența scormitoare a lui Camil Petrescu își puse încă din 1925 sarcina de a descoperi originea perimării teatrului naturalist, ca și direcția în care va trebui el depășit. Aceasta nu era numai o chestiune de modalitate teatrală, de tehnică, fiindcă, dincolo de discuția estetică, el descoperea aici — nu lipsit de fiorul unei emoții — semnificațiile mai grave ale unor realități existențiale. C. P. cerceta teatrul prin prisma problematicei sale fundamentale, a raportului dintre *viață* și *reprezentarea ei în idee*,

¹³ Camil Petrescu, „Sensul regiei interioare”, 1924. În *Teze și antiteze*, p. 312.

¹⁴ G. M. Zamfirescu, *Mărturie în contemporaneitate*, p. 126.

¹⁵ „Contemporanul”, an. IV, nr. 55—56, martie 1925.

George Mihail Zamfirescu și Camil Petrescu



sau în *forme de artă*: „După război s-au demodat: piesele de alcov (...) și marșul eroic. Uimită de însemnata și înfricoșata nenorocire, lumea a început să cugete și să-și facă examene de conștiință. Cei întorși din tranșeie, încă palizi, au arătat că jocurile cu vorbe sînt ridicole și că ei au văzut direct moartea (...) și au descoperit o mică realitate: sufletul. Lumea s-a răsfrînt în ea însăși. Era ridicol să crezi că este o ispravă de interes etern ca să urmărești trei acte pînă să afli cu cine se culcă doamna Contesă (...) Între realitatea sufletească și cea verbală s-a făcut o distincție cît o prăpastie (...) înflăcărarea prudentă și automată a început să fie suspectată. Cel întors din tranșeie înțelege dintr-o privire mai mult decît dintr-o interminabilă văicăreală. S-a văzut că viața nu poate fi decît interioară și a început revizuirea valorilor. Au început să fie iubiți autorii care, renunțînd la ridicolele eforturi dramatice, încearcă înșiși piloții convingerilor contemporane”¹⁶.

Către ce se îndrepta acum teatrul ?

Mărturia lui Camil Petrescu din 1924 e cea mai prețioasă, atît prin sublinierea cîștigurilor, dar și prin rezervele ei: „E de netăgăduit că teatrul (ca teatru) a realizat progrese sensibile. În general, regia nouă a însemnat o *bucurie a ochiului* (...) *Năluca*, *Shylock*, *Bolnavul închipuit*, *Don Quijote* au însemnat o plăcută surpriză a ochiului și au dovedit la regizor (Soare Z. Soare—C.T.) un simț al ritmului în ansamblu. Superficial e drept, dar real, creație autentică, cu unitate de simțire (...) Atmosfera se obține prin organizarea decorurilor și detaliilor. Orice tablou trebuie să aibă o unitate de viziune. Misterios, vesel și burlesc, somptuos, burghez sau frivol, elegant sau mizer, cenușiu sau pitoresc, așa cum cere acțiunea. Aici, d. Soare e într-adevăr superior. Cu rare excepții, tablourile d-sale grăiesc prin ele însele și corespund întocmai acțiunii, adesea subordonîndu-se ei”. (*Teze și Antiteze*, pp. 314—318.)

Deci de la *ansamblu* (Davila) la *culoare* (Soare) și atmosferă...

Ce cîștig real, pentru artă, a însemnat această schimbare? E aceasta regia în sensul superior al cuvîntului ?

Punîndu-și aceste întrebări, Camil Petrescu nu putea să nu-și mărturisească insatisfacția, să nu-și dea seama că cele obținute reprezentau totuși prea puțin: „...ținem cu stăruință să accentuăm cîștigul realizat de noile eforturi, dar tot cu atîta stăruință ținem să-l delimităm ca să se evite viitoarele confuzii (...) Prețuim îndeosebi eforturile noii regii, pentru ca să nu contribuim la prevenirea unei greșeli, care ar face ca regia să ofere publicului, în loc de săpunul realist al vechei școale geamurile colorate și satinul pretențios al unor noi formule de fabricat în serie” (avertisment care nu și-a pierdut actualitatea nici azi, după 42 de ani !).

¹⁶ Teze și Antiteze, pp. 347—348.

În același timp, entuziaștii *Artei noi* din paginile *Contimporanului* anunțau un spectacol în ale cărui principii recunoaștem împrumuturi masive de la protagoniștii *Teatrului teatral*:

„Actorul eliberat de funcțiile papagal-maimuțărăști impuse de teatrul naturalist, descins de corsetul de mătase al teatrului stilizat rămîne un creator liber de personajiu fictiv și cu întreaga lui ființă animator al scenei”.

„Decorul este constituit din podeaua frîntă în planuri cu intervale corespunzătoare dinamicii personajilor și de panouri încadrate spațial și pictural...” Iar „spectatorii veniți să vadă o întâmplare ca în viață *redată ca în viață* vor fi deziluzionați. Bucuria va fi (dacă le vom da prilejul) numai a celor care sînt dispuși să vadă teatrul în cea mai *teatrală* esență”¹⁷.

Nu știm dacă spectatorii vor fi avut prilejul acestor bucurii, pentru că nu cunoaștem ecouri memorabile ale acestor experimentări.

Dacă am dezgropat totuși aceste rînduri uitate din 1925, este că motivul a persistat și-l vom regăsi peste aproape două decenii, dezvoltat de Ion Sava: „După acești doi teoreticieni (luptători ai reateatralizării teatrului, repunerii spectacolului în forme autonome, și promotori ai spectacologiei moderne: Alexei Tairov și Antonio Giulio Bragaglia) inspirați de sursele teatrului antic și din modelele comediei dell'arte, actorul este plasat în centrul activității scenice, încetînd de a mai fi un reproducător al vieții reale sau o imagine plastică animată, devenind un creator de artă cu mijloace proprii”. („Actorul”, 1946.) Iar filiația ajunge pînă în zilele noastre cînd modalitatea „teatralizării” își găsește finalitatea ca vehicul de idei, în spectacolele lui Ciulei, Esrig sau Andrei Șerban.

PENTRU DEFINIREA UNEI PERSONALITĂȚI PROPRII

Reacția antinaturalistă a dus însă pe cîțiva artiști-gînditori la conturarea unor direcții proprii. La Camil Petrescu ea se asocia cu critica vehementă a racilelor teatrului, rezultate ale inerției administrative, sau comercializării scenei (și pe această linie vor merge și vehemențele lui G. M. Zamfirescu).

Esteticește însă, Camil Petrescu se delimita de „regia exterioară”: „...Ni s-a răspuns cu pînză vopsită și jocuri de lumini (care nu erau decît un paleativ, menit să cadă repede în desuetudine) și cu articole neroade de ditirambi...”¹⁸.

Care rămîne atunci țelul de atins, care e „sensul” *regiei interioare*, pe care o preconiza Camil Petrescu în 1925? „Atunci cînd se realizează pe scenă o *viață intensă*, excepțională, de o *amploare și de o adîncime impresionantă*, o viață complexă care să cuprindă un *întins registru din gama simfîrii omenești*, avem de-a face cu un mare regizor.”

Analizînd „Jocul domnișoarei Maria Ventura” prin niște pătrunzătoare disociații, gîndirea sa se precizează și ajunge la miezul concepției sale asupra actului teatral: „Se pare că mai tuturor nu le e cunoscută decît emoția lacrimilor și a disperării verbale... Adevărul e că intensitatea suferinței e în raport direct cu «cantitatea» sufletească.

Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, *mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atît e mai real*. Dacă răsrînt în interior ia cunoștință de el însuși e încă și mai real” („Cuvîntul liber”, februarie 1926).

Așadar, căutînd să definească calitatea emoției superioare a actorului (*Nota IV*), Camil Petrescu ajunge la concluzia că aceasta se produce ca o consecință a lucidității; atunci cînd actorul-personaj devine *conștient de raporturile lui obiective cu lumea exterioară*. Emoția de calitate este deci rezultatul unui *plus de cunoaștere, unei lucidități asupra condiției omului — asupra situației lui ontologice*: „cîtă luciditate, atîta existență și deci atîta dramă” (*Jocul ielelor*).

De la critica jocului naturalist, Camil Petrescu ajunge — în germene — la teoria dramei „revelațiilor în conștiință”, a teatrului „tensiunii intelectuale”, care va forma esența „fenomenului Camil Petrescu” (teorie pe care o va formula explicit abia în 1946 în *Addenda la falsul tratat*).

Dar C. P. împinge analiza și mai departe. Examinînd curente care au urmat naturalismului — derivate din estetica lui G. Craig — el se întreabă: Ce combăteau antinaturaliștii în principal? Imitarea realității. Ce valori puneau în schimb? „Creație”, „fantezie”, „sugestie”, „metaforă”. Supunînd unei foarte subtile cercetări critice aceste categorii, ajunge la concluzii asupra cărora și astăzi mai avem de meditat.

¹⁷ „Contimporanul” anul IV, nr. 59, 28 mai 1925.

¹⁸ „Crisa teatrului românesc” — articol din 13 martie 1925, *Teze și antiteze*, p. 374.

„Ce e în fond imitația? Reproducerea realității? Nu, fiindcă realitatea nu se poate reproduce „servil”, și atât cât se poate reproduce implică un autentic proces spiritual, implică cunoașterea. Or, cunoașterea — după cum am văzut — e act esențialmente dramatic. Atunci? Imitația, lipsită de valoare și care trebuie pe cât se poate alungată, nu e decît imitația unei reproduceri anterioare după realitate, e copia unei alte opere, e deci un clișeu.

„Creația” în sens de product al fanteziei absolute e iar o iluzie, pentru că fantezia absolută nu există, fantezia nu creează propriu-zis nimic, ci numai solicită și combină elemente știute: „Nici însăilarea fantastică, nici sugestia nu sînt momente ce adăvărat creatoare, ci doar *motive* asupra cărora creația se poate exercita, în ceea ce are specific această creație”.

Ce rămîne atunci ca domeniu autentic al artei teatrale, ce îi dă prețul? „*Facultatea de reconstituire a realității interioare și exterioare*” („în fapt ni se pare neîndoiș că personajul Père Goriot reprezintă mai multă creație efectivă decît o povestire fantastică de H. H. Evers”).

Iar metafora — „potențializarea expresivității prin accentuarea esențialității”? Și aici, C. P. ne previne asupra unor facilități care pîdesc. („Ca să redea esența servitorului, care ar fi credința, un regizor (...) îl făcea să locuiască într-un coteț de ciine așezat în fața sceni. Ca să traducă uluirea unui personaj care nu pricepea o veste, regizorul răsturna ca pe o roată de moară tot decorul...”. E ușor de văzut că aici nu mai era vorba de esențe și în același timp se lămurește și caracterul facil și automat al procedurii, adică tocmai carența creației, atât de intens proclamată. Ceea ce putem spune acum e că problema existenței în conștiință se pune cu totul altfel decît e întrevăzută în concepțiile actuale...)

Am insistat asupra acestor aspecte ale gândirii estetice a lui Camil Petrescu, pentru că mi se pare a vedea aici filiația unei alte direcții originale în regia noastră de astăzi, alta decît cea a teatralizării, dar nu mai puțin configurată ca personalitate, manifestată, de pildă, în spectacolele Teatrului Mic.

Crin Teodorescu

N O T E

I. Dar *ideea o susținuse în 1878 Eminescu, criticînd reprezentațiile lui Millo*: „Esteticeste o piesă e un întreg ca și un tablou, ca și o statuă. Un tablou în care o singură figură e eselență, foarte eselență chiar... iar cel-lalte caricate e un tablou rău. E drept că publicul venise să vadă pe Millo, dar venise să vadă și o piesă”.

II. „Teatrul lui Ibsen de pildă nu putea fi realizat cu aceeași explozie antitetică declamativă... iar Puterea întunericului, de asemenea, cerea un alt fel de a vedea” — Camil Petrescu.

III. *Davila spune că O făclie de paști și celelalte muvele ale lui Caragiale au fost scrise mai întii ca piese teatrale. Dar „Iancu nu le-a dat forma sub care au fost publicate decît pentru că punerea în scenă era foarte grea și că pe atunci nu se aflau actori care să le joace. Așa ar fi fost și cu Năpasta, dacă nu ași fi avut norocul să pun mina pe D-l Ion Petrescu și D-l Ion Brezeanu” (Op. cit., vol. I, pag. 71).*

IV. *Disocierile operate de C. P. ne ajută să risipim o confuzie frecventă la unii critici și regizori. Ce e melodramaticul? Unii îl echivalează cu însăși suferința. Aceasta e însă o categorie etern umană și deci nu poate lipsi din artă. Or, melodramaticul e acea reprezentare a suferinței doar în însemnele ei exterioare (lacrimi etc.). în efectele și nu în cauza ei. Deci, fără realizarea procesului de apropiere în conștiință a șocului om-lume, care produce suferințe. Brecht însuși protestează că ar fi voit să o elimine din teatru și face interesante precizări, nu depărtate de cele de mai sus.*