

RESTITUIRI



H
O
R
T
E
N
S
I
A

D
A
D
A
D
A
T
-
B
E
N
G
E
S
C
U

Ion CAZABAN

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU – modele și exigențe teatrale

Printre evenimentele notabile în scurtul, dar ambițiosul directorat Victor Eftimiu la Teatrul Național din Capitală (1920–1921), se numără și debutul Hortensiei Papadat-Bengescu în dramaturgie, urmându-l îndeaproape pe cel editorial (volumul *Ape adânci*, 1919). „Comedia socială” *Bătrânul* este prezentată în premieră, rolurile fiind jucate de Nicolae Soreanu, R. Bulfinsky, Agepsina Macry, Ion Manu, Eugenia Ciucurescu, Marioara Zimniceanu, Ion Sârbul și de alții care vor deveni curând nume bine cunoscute, ca Al. Critico, Sonia Cluceru, Ion Tâlvan, Ion Șahighian. Într-o distribuție de elită, a fost un debut controversat, despre care și-a spus cuvântul întreaga critică teatrală bucureșteană, competențele cele mai diferite și incompetențele cele mai amuzante. A fost, totodată, un prilej de a discuta ce este teatrul, întrebarea fiind: este *Bătrânul* o piesă de teatru? Eugen Lovinescu, principalul susținător, vedea în ea calitatea unei opere aparte, care trebuie apreciată în ceea ce este, fără a o raporta la reguli și rețete îndeobște folosite. Criticul observa faptul că *Bătrânul* „frânge incantațiunea inspirației subiective” și, dacă nu alege „o soluție dramatică [...], este totuși soluția vieții însăși care se rupe, se înnoadă și se reia indefinit” (*Sburătorul*, nr.51, 1 mai 1920). Spre deosebire de alții, Camil Petrescu va prețui vocația dramatică a scriitoarei; în plus, Mihail Sebastian va vorbi despre „tehnica teatrală” din construcția romanelor ei. De altfel, chiar Hortensia Papadat-Bengescu își va mărturisi preferința: „teatrul e genul care mă desfată mai mult [...] Identificarea, truda are aici – prin exteriorizarea dialogului – o compensație, o rezolvare prin împărtășire, prin viață concretă”. Fără îndoială, îi place teatrul, cum o dovedesc și celelalte piese pe care le-a scris (*A căzut o stea, Medievală*). O atrag scena, actorii, satisfacțiile artistice datorate lor. Felix Aderca îi va reține imaginea de spectatoare, sosind precipitat, impetuos la Teatrul Național...

Sub pseudonim (Loys), Hortensia Papadat-Bengescu debutase publicistic într-o gazetă de limbă franceză, cu un articol întristat, la decesul prea timpuriu al marelui actor Petre Liciu: „Știrea ne-a consternat și ne-a strâns inima într-un sincer regret, ca și cum moartea aceasta ar fi fost a unei ființe apropiate, a unui prieten de familie.[...] A murit un actor; opera sa era perisabilă mai mult ca oricare, pentru că nu era decât gest, cuvânt, răs ori lacrimă, iar gestul, cuvântul, răsul au amuțit pentru totdeauna. Dar generația sa îl plânge și-l păstrează în amintire”. (*La Politique*, nr. 116, 10/23 april 1912)

În memoria Hortensiei Papadat-Bengescu vor rămâne definitiv creațiile interpreților văzuți în tinerețe. Gustul ei teatral se formează privind spectacolele unor actori proteici, ca Petre Liciu, realizatori de „compoziții” amănunțite și atent articulate, preocupați atunci să desăvârșească momente definitorii de „tranzitie” de la o stare la alta ori să prindă și să comunice sălii „nuanțele” rolului. Deși, în acel timp, necesitatea schimbării se accentua în mișcarea noastră scenică, rostul regizorului implicând noi răspunderi și direcții de afirmare, Hortensia Papadat-Bengescu prin articolele sale despre teatru (uimitor de puține pentru o pasiune declarată în mult mai dese ocazii!) va susține consecvent prima importanță a textului dramatic și a interpretării actricești. Dintre dramaturgii



PROGRAMUL TEATRULUI - NATIONAL



Ionuț Popescu

Stagiune 1971-72

celebri în epocă, se arată de la început admiratoarea lui Henri Bataille, atrasă de „farmecul capital al personajelor sale”, sensibilă fiind la „grația lor fragilă, noblețea lor incontestabilă, simplitatea lor [care] ne cuceresc fără nici un artificiu. El ni le prezintă și noi le iubim, cu defectele lor, în ciuda defectelor lor, pentru defectele lor”. Este captivată de eroinele lui Bataille, de sentimentul transmis irezistibil, „de o atât de subtilă și parfumată esență, purtând în sine otravă”. Articolul fusese provocat de montarea pieselor *L'Enfant de l'Amour* și *Marche nuptiale*, personajele feminine interesând-o în special (mai târziu, unii critici vor afirma că a fost influențată de Bataille). În „prețioasa vitrină sentimentală” a autorului francez – pentru care „sufletele sunt bibelouri colecționate cu dragostea unui artist pasionat” – va distinge complexitatea unor „ființe fără virtute”, dar apte creștinește de suferință, potrivite parcă unei vieți mediocre, dar brusc „animate de suflul fatalității ce le domină și le conduce dincolo de voința lor și de împrejurări” (*La Politique*, nr. 298, 25 nov./8 dec. 1912).

Ca și Eugen Lovinescu, adesea mentor și o dată colaborator la redactarea piesei *Lulu*, Hortensia Papadat-Bengescu este contra melodramei. După un spectacol văzut în străinătate, cu *Pocăința lui Ferdy Pistora* de František Langer, regretă calea comodă de succes aleasă: „un substrat psihologic excelent. Iar ca exteriorizare a lui, nici un conflict omenesc oferit acestui substrat, ci o fabulă ingenioasă, împreunare din care, la scenă, triumfă asupra spectatorului o impresie: – Așadar, e Melodrama, vechea, onesta, lirica melodramă, cu toate loviturile ei” (*Vremea*, nr.151,4 decembrie 1930).

Cea care declara despre propriile piese: „Sunt, aici, probleme foarte serioase” și scria o „comedie socială”, nu agreează și nu aplaudă textele umoristice facile, chiar dacă pe moment o distrează, iar interpreții sunt admirabili: „*Le Petit Café*” e o comedie mică – foarte mică – de Tristan Bernard, care e un bun umorist. A-i căuta vreo valoare literară e a exagera datoria critică și a depăși, cred, însăși intenția autorului. Provocarea răsului e singurul scop. A răsului ușor, neobositor, inteligent, fiindcă nu cere nimic de la inteligența spectatorului și nu i se dă nimic”. Cu toată „absurditatea” situațiilor în care apare pe scenă, îl comentează elogios pe Ion Iancovescu: „*Fantezia vioaie și discretă a acestui artist [...] Mobilitatea, viteza, scânteia improvizării, niciodată vulgarizate, simpatice și comunicative, fără efecte tari, ci o mlădiere ingenioasă de la licența umoristică – care se oprește la marginea bufoneriei – și până la un lirism care pune o lacrimă abia ironică.*” Alături de succesul lui Iancovescu, așază reușita lui Al. Mihailescu, obținută „din linii puține și de un comic extras dintr-un studiu adâncit al ridicolului. *Schița d-lui Mihailescu trece de la caricatură la arta portretistică și e în cariera lui o bucată de maestru.*” (*Sburătorul*, nr. 43, 5 martie 1921)

Articolele sale se ocupă, deci, mai ales de talentul și realizările unor actori de prestigiu de la Petre Liciu la Tony Bulandra. Revin câteva concepte orientative: simplitatea și capacitatea de comunicare, interiorizare, exteriorizare, în raport cu „substratul” rolului. Nicolae Soreanu este sărbătorit pentru treizeci de ani de activitate scenică, îl va evoca interpretând rolul titular din *Bătrânul*: „*marile calități de «omenesc», de exteriorizare a omenescului, au fost dublate de toată interiorizarea, de tot substratul personajului. Nu-l uit, prăfuit parcă de disprețul dușmănos al familiei și abstracția lui în cugetare, în știință, ridicol față de oamenii de toate zilele, înălțat prin prestigiul spiritului și sufletului până la accente de patriarh, nu prin mijloace de «efecte», ci prin noblețe și simplitate.*” (*Adevărul*, nr.16.230, 19 decembrie 1936)

Regizorul este dator atât textului piesei, cât și actorilor interpreți. Arta regizorală este exemplificată prin modul cum lucrează, la Național, Paul Gusty,

„maestru vrăjitor al regiei românești”, care o ajutase la debutul ei dramaturgic. Atunci a înțeles care este misiunea principală a unui regizor: „A cântări dintr-o ochire omul și fapta omenească pentru a-și pune experiența în serviciul creației artistice, a înregistra și orândui observațiile, a extrage din ele riposta și justă și promptă, fulgerul cuvântului și gestul care schițează un personaj și statornicește o stare de suflet, a indica apoi cu răbdare actorului liniile mari și amănuntul cel tot atât de important, iată ce-i valorează iubirea și respectul personalului artistic care-l urmărește. Dar și dragostea și respectul autorului dramatic, deoarece înainte de a porni la lucru a studiat piesa îndelung, a dovedit și ce posedă și ce-i lipsește, la care va trebui să suplinesească sau să pună în evidență, a adnotat textul, a văzut tot ce s-ar putea dobândi cu el, apoi a început a rotunji, a încălzi, a topi rolul în contact cu interpretul, pentru ca mai pe urmă să rotunjească, să topească, să definitiveze forma artistică a lucrării dramatice” (Adevărul, nr. 16, 265, 4 februarie 1937).

Acest model de regie teatrală, cunoscut efectiv, care i-au clarificat și fixat exigențele, nu l-a regăsit, din motive explicabile, la germanul expresionist Karl Heinz Martin, sosit la noi într-o perioadă dornică de reformă. Ceea ce constată în spectacolele montate de el la Compania Bulandra îi contrazice gustul, opiniile estetice, n-o convinge deloc. Reacționează – imediat, deschis, indiferentă la vederile și argumentele altora, oricare erau – în articolul polemic pe care-l reproducem.

Hortensia PAPADAT-BENGESCU

Karlheinz Martin

Regizorul german Karlheinz Martin a supus curiozității noastre *noutatea* formulei sale de regizorat. Privită ca o realitate sau ca un progres al artei scenice, formula lui trebuie *contestată*. Sub rezerva anumitor condiții generale, oricine are însă dreptul încercărilor temerare. Și regizorul german le împlinește.

Alături de linia mare a *evoluției*, încercările lăaturalnice își au sensul și influența; prin evadarea lor de la norme, rectifică uneori traseul obișnuit spre o curbă nouă. Meritul lui Martin e în gestul încercării, nu în formula pe care o propagă.

Ideea de a deplasa planurile geometriei în spațiu, e îngăduită; rezultatele sunt însă contestabile. A așeza într-un decor strâmb ...strâmbe ale unei drame moderne sub pretext de armonizare și sugestie, e un simplu paradox. Legea contrastelor, care e și legea adevărului, nu se poate suprima. Săvârșirea unei crime în echilibrul stabil al liniilor drepte ce alcătuiesc fondul decorului uman, produce un efect și dă o sugestie mai puternică decât înclinarea planurilor conformă aberației conștiințelor. Aceste planuri egal aplecate.... Înclină și vederea spectatorului și constituiesc astfel un nou plan cu axă comună, înclinat în întregimea lui. Un plan „conform” al imoralității care pervertește opinia și nesocotește intenția contra stilului moral.

Sub pretext că totul se petrece în orbita mobilă a mișcării planetare, s-ar putea imprima teatrului martinian, în acelaș timp cu oblicitatea, o mișcare rotativă pentru ca expresionismul să fie deplin.