

Claudia DIMIU

Teatrul românesc înainte de reteatralizare

Reteatralizarea este o tendință, un pas, o umbrelă. O tendință a artei scenice de a se regăsi pe sine însăși în deplina ei specificitate; un pas în evoluția artei scenice; o umbrelă sub care mai toți cei care scriu despre teatru se adăpostesc ei înșiși ori îi plasează pe creatorii despre care scriu și cărora vor fie să le acorde merite, fie să le explice meritele. Există în istoriografia teatrală românească obiceiul de a-i judeca pe înaintașii demni de prețuire prin prisma unor criterii de azi. Ei însă au activat în vremea lor, și noțiunile pe care le vehiculăm noi azi le-au fost străine, ori chiar necunoscute. Sunt menționați ca reteatralizatori numeroși creatori care au militat pentru ideea respectivă atât pe scenă, cât și în pagini de reviste, dar și creatori care au activat înainte ca Georg Fuchs să o fi enunțat sau înainte ca ea să se fi răspândit. Alexadru Davila, de pildă, într-un studiu – altfel foarte bine scris –, e considerat ca reteatralizator. Sigur, putem considera că marele animator făcea proză fără a-și fi dat seama... Este adevărat că, după ce Georg Fuchs a lansat (în 1908) formula ce avea să fie de atât de largă popularitate (într-un viitor oarecum îndepărtat), activitatea lui Davila s-a mai întins pe cinci ani, dar formula nu-și începuse glorioasa-i carieră. E ciudat că Haig Acterian, care a studiat în Germania, și, în scrierile sale, se referă la Fuchs, nu vorbește niciodată despre reteatralizare, iar noi îl enumerăm printre cei care au urmărit s-o înfăptuiască... Oameni de teatru români folosesc când și când termenul, dar de încetățenit la noi se încetățenește târziu. În anul 1917, A. de Herz spune clar că este vorba de o preocupare a regizorilor din alte țări, și mai puțin de la noi: „*Reteatralizarea teatrului, cum și-o propun cei mai mulți dintre regizorii streini, cu mijloace cât mai simple, este scopul noilor veniți în lumea teatrelor*” (A. de Herz, *Regizorul în Scena*, 5 aprilie 1917). Fără a fi făcut o documentare exclusiv din punctul de vedere al temei, eu una, parcurgând sute de publicații și mii de cronică din perioada interbelică, am întâlnit termenul relativ rar. Îl folosește, de pildă, N. Carandino: „*Formula de teatru pe care o întrebuințează Gherardo Gherardi în Fiii marchizului este dintre cele mai moderne. Ea purcede din străduința secolului nostru de a reteatraliza teatrul, fără ca acest efort să însemne în același timp o îndepărtare de la marile probleme ale vieții*”. În schimb, termenul care caracterizează în mai mare măsură arta noastră scenică înainte ca ideea de reteatralizare să se impună este întrebuințat de Carandino de nenumărate ori. Reteatralizarea este însă, categoric, o realitate. O realitate căreia i s-au supus majoritatea oamenilor de teatru români, după 1956, când (48 de ani după ce termenul reteatralizare a fost lansat în teatrul universal), doi importanți regizori români au pus problema reînnoarcerii teatrului la uneltele sale.

Care va fi fost tendința, până în 1908, și apoi până în 1956? Mai bine zis, ce afirmau creatorii că doresc să înfăptuiască pe scenă, și ce constatau criticii că au înfăptuit? Toți nou veniții, și nu numai ei, afirmau că doresc să facă un teatru nou, un teatru de calitate. Calitatea conținea multe. Orice putea fi vârat în această valiză: respectul textului, grija față de ansamblu, față de exprimarea cuvântului, adecvarea costumului și a decorului la epocă, apoi la personaj, preluarea cu discernământ a inovațiilor teatrului european, îndeplinirea rolului educativ și de păstrare, dacă nu chiar de dezvoltare a limbii etc., etc. Din ceea ce caracteriza intențiile și reușitele creatorilor

români din perioada interbelică, îmi face plăcere să vorbesc despre acea tendință de a apărea pe scenă cu talentul înveșmântat în gândire. Căci, privind în mare, stindardul purtat de teatrul românesc, înainte de *reteatralizare*, a fost **intelectualizarea**.

Dacă ar fi să redactăm un articol de dicționar pentru termenul *intelectualizare*, am spune că prin el se înțelege accederea cuiva (individ sau grup de indivizi) spre oficiile gândirii; însușirea, sporirea calităților intelectuale prin studiu, prin lecturi, prin cunoașterea; devenirea, transformarea cuiva dintr-un ins cu pregătire medie, dacă nu chiar submedie, într-unul cu o pregătire superioară; acțiunea de a spori calitatea intelectuală a ceva ori a cuiva; activarea facultăților de a gândi, de a opera cu noțiuni.

După ce primele manifestări de teatru în România au aparținut claselor suspuse – culte prin definiție –, teatrul oficial s-a înjghebat (cu puține excepții) cu elemente din clasele de jos, printre ele aflându-se și persoane neștiutoare de carte. Istoria o menționează pe Cecilia, soția lui Iorgu Caragiale. Neștiind să citească, necum să descifreze notele muzicale, ea își învăța rolurile și cântecelele cu ajutorul soțului său, care i le citea, respectiv cânta, urmând ca ea să le prindă și să le rețină. Ioan Massoff spune că o vreme a circulat în teatrul nostru expresia: *prinde-o, Cecilio!* Ralița Mihăileanu a fost primită la Școala Filarmonicii, deși nu știa să citească. Dorința ei de a face teatru a fost atât de mare, încât s-a străduit să învețe carte ca să facă față. Și a învățat. A ajutat-o fratele ei, Costache Mihăileanu, astfel că a putut participa chiar la primul examen public al Filarmonicii, afirmându-se mai apoi printre forțele artistice importante ale vremii. Uneori zelul câte unui actor a fost ceva mai mic. Davila relatează cazul unei actrițe aparținând dintr-o etapă ulterioară, și anume, din timpul directoratului lui Caragiale. Aceasta era alfabetizată, dar nu știa cine fusese *Priam*, și nici cum îl chema exact: ea îi rostea, de pe scenă, numele *Prian*... O transformare în bine se va înregistra, fără însă a fi generală și absolută, de vreme ce în 1940, când unul dintre obiectivele noului director al Teatrului Național din Iași, Ion Sava, a fost anume *Intelectualizarea cadrului actoricesc*, deoarece în prestigioasa instituție unii actori nu aveau decât patru clase.

De la situația de început se va ajunge la un nivel cultural multumitor. Conservatorul de artă dramatică nu va mai primi pe băncile lui decât absolvenți – măcar de școală generală, dacă nu de liceu. Încă de la sfârșitul secolului XIX și la începutul secolului XX s-au orientat spre teatru absolvenți de studii superioare, precum Lucia Sturdza ori Maria Filotti. După studii de filologie, ambele au urmat și Conservatorul, ambele au ajuns mari actrițe datorită talentului lor, dar și datorită instrucției. Iar când prima va deveni profesoară, situația va fi una firească: „*Se poate spune că intelectualitatea este mai pronunțată astăzi printre tinerele vlăstare care se prezintă la Școala de declamație. Elevii și elevele au mai multe clase de liceu, unii bacalaureatul iar la mine în clasă aproape majoritatea este studențime universitară*” (Sl., „*Lucia Sturdza-Bulandra are cuvântul!*”, în *Muzică și Teatru*, 8 ianuarie 1931).

Mersul în sus, spre un înalt nivel intelectual, s-a petrecut în cadrul evoluției generale a societății. Interesul pentru învățământ a dus la construirea de școli și la frecventarea lor de către din ce în ce mai mulți tineri. Pe de altă parte, și-a făcut apariția presa. Ivită la noi „*mai mult din nevoia Românului de a răsufla politicește decât din aceea de a informa pe cititori asupra faptelor zilnice*” (C. Bacalbașa, *Ziaristica română din zilele noastre*), presa cunoaște rapid un fenomen de intelectualizare. C. Bacalbașa afirmă că *presa română, de la începuturile ei a fost națională*, suferind mai apoi un proces de transformare: A. Laurian și Ștefan Mihăilescu, *oameni culti și oameni de talent, [...] au împins cu mare succes presa română către țărmlul înflorit al intelectualismului*. Acest al doilea aspect al ziaristicii noastre, sesizat de

către Bacalbașa la sfârșitul secolului al XIX-lea, a avut, desigur, importanța lui atât în viața indivizilor, cât și în existența teatrului, pe care noi, azi, nu-l putem cunoaște decât prin intermediul vechilor pagini de ziar. Vom constata că el se va accentua din ce în ce și în presă și în teatru. Gazetarii vor dori să fie cât mai atrașioși pentru un public mai cultivat; oamenii de teatru, din dorința de autodesăvârșire.

Intellectualizarea teatrului, a multora dintre actori și regizori, a produsului muncii lor, spectacolul, s-a petrecut nu din vreo directivă dată de articole programice, ci din imboldul resimțit de către tot mai mulți români spre studiu.

La începutul perioadei interbelice, Vasile Pârvan vorbea despre schimbări înregistrate în toate domeniile vieții sociale – inclusiv în artă – în lume și la noi, pe linia unei evoluții ascendente: „*O nevoie de realism, de adevăr, de sinceritate – decurgând din științifismul contemporan – stăpânesc întreaga omenire actuală. Ca Făt-Frumos al poveștilor, omenirea de azi nu știe ce e frica. Încrederea ei absolută în puterea cercetării, a științei, a solidarității democratice și a concepției pozitiviste despre lume îi dă un fel de nerăbdare tinerească de a ataca orice dificultate din față, de a spune fiecărui lucru pe numele lui, de a cerceta cu orice preț adevărul*” (*Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane, extras din Arhiva pentru studiul și reforma socială, Anul I, București 1919*).

Două sunt cauzele principale care-i îndeamnă pe oamenii de teatru la studiu: dramaturgia aduce în scenă intelectualul și problematica lui (piesele lui Ibsen, Shaw, Pirandello, dar și piese ale unor autori români: Camil Petrescu, Lucian Blaga), precum și mărirea numărului știutorilor de carte. Ca să nu mai vorbim despre debaterile pe tema intelectualității, intelectualismului.

În toată perioada interbelică s-au purtat vii discuții despre calitatea de oameni instruiți a multora dintre români. Poate că bucuria uimită de a se fi schimbat – pentru mulți dintre ei – „*sapa-n condei și brazda-n călămară*”, poate condițiile în care mulți activau și tot atât de mulți nu aveau locuri unde să activeze ca persoane școlite (P.P. Negulescu vorbește despre un fenomen de masă al șomajului intelectual, fenomen existent în toată lumea, inclusiv la noi) a dus la diferite lăuri de poziție. Cunoscut ca autor de piese de idei, Camil Petrescu aduce, ca gazetar, clarificări și încearcă rezolvări. Nu ne vom ocupa aici de piesele de idei, ci de mișcarea teatrală, ca parte componentă a vieții sociale.

Săptămâna muncii intelectuale, revistă scoasă de „un comitet” și avându-l ca redactor pe Camil Petrescu, a militat anume pentru o *Confederație generală a muncii intelectuale*, pentru impunerea intelectualității drept clasă socială. Din această organizare ar fi rezultat respectarea muncii intelectuale și, implicit, o mai corectă retribuție a ei. Redactorul revistei era contrariat că „*în Constituție s-a prevăzut reglementarea muncii manuale, fără ca nimeni să se gândească la reglementarea celei intelectuale*”; ca atare, autorul *Patului lui Procust* propune o grevă a tuturor muncitorilor cu mintea și cu condeiul; prin ea „*vom căuta, nu să ne impunem o dictatură a muncitorilor intelectuali (singura care în ultima analiză ar avea un sens dintre toate dictaturile), dar să facem ca munca noastră să devie un factor politic*”. Despre eventualitatea organizării muncii intelectuale se mai vorbise și înainte și se va mai vorbi și după 1924: în 1919, Raul Teodorescu publica în revista *Ideea europeană* un articol intitulat *Reforma intelectuală*, susținând că, după reforma agrară și după cea electorală, e necesară înfăptuirea uneia intelectuale, menite „*să pună în valoare pe intelectuali, chemați de-aci înainte să joace rolul ce li se cuvine, dând directive și punând baze nouă de organizare și conducere statului, în care nu sunt prețuiți până acum decât îmbogățirii comerțului și ai politicianismului*”.

În *România culturală*, Mihail Dragomirescu lansa și el un apel la solidarizarea intelectualilor. Ceea ce aduce însă foarte interesant Camil Petrescu este disjunctia între intelectualii propriu-ziși și muncitorii intelectuali. Dacă lucrătorii cu mintea și cu condeiul constituie o masă pe care Camil Petrescu ar vrea-o organizată pentru ca ei să-și obțină locul cuvenit în societate, intelectuali în adevăratul înțeles al cuvântului sunt extrem de puțini, spune el. „*Poate că [...] nu sunt nici o duzină în toată țara (numărați-i de vreți) muncitori intelectuali? A, da, asta e o categorie socială subîmpărțită în profesioniști*” (25 ianuarie 1924). O anchetă lansată între cititori avea să stabilească numărul intelectualilor veritabili. Ei ar fi fost doar trei: Nicolae Iorga, Rădulescu-Motru și Vasile Pârvan! Dovadă că muncitorii intelectuali, cititori ai revistei, știau despre ce vorbeau. De asemenea, Camil Petrescu îi include între cei ce trudesc cu mintea și pe artiștii dramatici. Vorbind mai jos despre actori inteligenți, despre regizori gândindu-și opera, despre intelectualizarea teatrului, nu sugerăm nicidecum că în domeniul artei scenice ar exista omologi ai lui Iorga, Motru, Pârvan.

Odată cu intrarea tinerei generații în 1926–1927 în arena gazetăriei, a creației, discuțiile despre intelectualitate se vor înțeți. De fapt, a existat o adevărată obsesie a comentării specificului, condiției, responsabilităților intelectualității. Revista *Kalende*, cu mai puține apariții (cinci numere în total, dar cu mai multe pagini de fiecare număr) decât *Săptămâna muncii intelectuale*, discută problemele *intelectualismului*, ale acelei concepții care consideră cunoașterea ca atribut exclusiv al intelectului (exclusiv față de religie, de pildă), iar intelectul este declarat „*singura garanție a libertății noastre*”. Redactorii revistei doresc să pună programatic problema intelectului și cer sprijinul tuturor intelectualilor pentru a defini tipul de intelectual român și direcția de intelectualitate pură în România; pentru a stabili dacă în țară există condiții favorabile dezvoltării metodelor pozitive în știință și dezvoltării gândirii; dacă ortodoxismul este „*o permanență necesară organismului românesc*” etc.

Prin 1935, Radu Gyr se arată plictisit că „*pretutindeni ni se vorbește de intelectuali; oricare cetățean, absolvent al unei facultăți sau școale superioare, se consideră și e considerat un «distins intelectual»*”. *Intelectualitate în ziaristică, în literatură, intelectualitate compactă în rândurile medicilor, avocaților, profesorilor, inginerilor, magistraților, dentiștilor și a tuturor domnilor cu oarecare suprafețe sociale. [...] intelectualul autentic, intelectualul pur, giuvaergit, măiestrit lăuntric prin el însuși, migălit din mătăsurii și metaluri rare, și nu din materialul șubred și de duzină al «ersatz-ului», e însă cu totul altceva*” (Radu Gyr, „*Criza de intelectualitate*”, în *Viața literară*, 5–25 aprilie, 1935). E cu totul altceva și altcâtva, demonstrase încă din 1924, mai puțin oțărât, Camil Petrescu... Discuțiile sunt lungi, și deseori se poartă în contradictoriu. Ele nu s-au dus doar la noi. „*Nimic mai naiv decât să ne închipuim că problema intelectualității s-a pus numai la noi; e un fenomen universal și identic la toate popoarele a căror dezvoltare istorică a întârziat și care s-au găsit dintr-odată violent smulse în vortexul lumii moderne*”, precizează Vasile Lovinescu. Nu patalamaua te face intelectual, ci „*numai o anumită ținută interioară, o atitudine de transcendere a cotidianului, a relativului*”. Vasile Lovinescu propune înlocuirea termenului de intelectual cu cel rusesc, preluat și de englezi, *inteligentsia* (Vasile Lovinescu, *Inteligentsia*, în *Vremea*, 7 iulie 1935). Tot în revista *Vremea*, întâlnim articolul „*Rolul intelectualului*”, cu foarte clare precizări: „*În primul rând al intelectualilor distingem dar pe acei «puțini care cugetă», care constituiesc ceea ce d. Mircea Eliade numește «elitele creatoare»*”. [...] *Intelectualul este santinela înaintată în serviciul viitorului. El se servește de pregătirea și spiritualitatea sa ca de niște antene cu care ia contact cu realități care rămân încă ascunse restului muritorilor.*

Astăzi mai mult ca oricând rolul intelectualului se află pe primul plan“ (N.C. Angelescu, *Rolul intelectualilor*, în *Vremea*, 21 iulie 1935). Pe lângă numeroasele articole care susțin rolul și importanța intelectualului apar și unele care vorbesc despre criza vieții intelectuale: despre criza cărții zăcând în librării, necumpărată de către absolvenții de școli superioare; în însăși abuziva întrebuintare a termenului *intelectual*, Radu Gyr vedea un moment „*dureros de adânc al crizei de intelectualitate*“ etc.

Oricum, în perioada interbelică, multe se definesc prin raportare la gradul de școlire al indivizilor, la posibilitățile de judecare a fiecărui aspect. Zodia sub care apare revista *Kalende* este intelectualistă; „*o națiune este o continuă agonisire de capitaluri morale și intelectuale*“ (Pamfil Șeicaru); se fac eforturi pentru ridicarea nivelului cultural al gazetărilor. În apariția într-un singur an – 1936 – a unui relativ mare număr de cărți de idei (*Spațiul mioritic* de Blaga, *Teze și antiteze* de Camil Petrescu, *Memoriale* de Vasile Pârvan, *Estetica* de Tudor Vianu, *Schimbarea la față a României* de Emil Cioran), Pompiliu Constantinescu vedea un îmbucurător progres, o maturizare a spiritului nostru speculativ, un nou moment de cugetare. „*A gândi despre realitățile românești e semnul unei renașteri intelectuale necontestate*“ (Pompiliu Constantinescu, *Anul literar*, în *Vremea*, 2 ianuarie 1937).

Oamenii de teatru nu prea citesc, afirma în 1911 Liviu Rebreanu, sau dacă citesc, citesc numai ceea ce se scrie despre ei. Pentru anii următori e cam greu de crezut că publicistica literară și artistică nu le va fi stârnit interesul. Poate nu tuturor. Destui însă se vor fi simțit atrași măcar de discuțiile consistente despre literatură și artă. Precum și de cele despre molipsirea de intelectualitate a unor domenii până atunci considerate închise în ele însele. De altfel, el, Liviu Rebreanu a lăsat o frumoasă pagină despre pregătirea intelectuală a unui rol: „*Maria Filotti, însă, a rămas și în teatru studenta de ieri, studenta iubitoare de a învăța, de a ști cât mai mult. Pe dânsa cărțile o pasionează aproape tot atât de mult cât și teatrul. [...] dar, dacă e vorba de citit, se cuvine să spun că totuși cea mai plăcută lectură a ei sunt rolurile. Ceasuri, nopți întregi, șade cu caietul albastru dinainte, cu creionul în mână, cu ochii ațintiți la rândurile negre, cu buzele tremurând de emoție. Cumpănește ca un filosof fiecare cuvânt, fiecare silabă, adnotează textul pe ici-colo, își înseamnă punerea în scenă până la cele mai subtile amănunte, chibzuiește cu minuțiozitate gesturile cele mai potrivite, înălțarea și coborârea vocii, întorsăturile frazelor, mlădierea sau asprimea replicelor. Și cetește astfel caietul până la sfârșit. Apoi o ia da capo, și iar, și iar, de multe ori, de nenumărate ori. Ceea ce i-ar fi scăpat din vedere la citirea dintâi nu-i scapă la a doua sau la a treia. Și așa, încetul cu încetul, în mintea și în sufletul ei se conturează din ce în ce mai precis personajul ce are să-l creeze, cuvintele i se brăzdează tot mai adânc în inimă, sentimentele și ideile din caiet o copleșesc cu desăvârșire, îi schimbă sufletul și dau naștere unei ființe noi, care e prințesa de Chabrau, sau Nineta, sau Zâna Florilor, sau oricare alta, dar care nu mai e deloc Maria Filotti“ (Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. V, Antologie, note și bibliografie Nicolae Liu, *Editura pentru literatură*, 1961, p.p. 348–349).*

Considerând noțiunile *teatru* și *intelectualitate* drept două cercuri, vedem că ele se aflau (la noi, cel puțin), de cele mai multe ori, în situația de tangente. Pe scenă nu se oficiază fără o minimă instruire, fără a uza măcar de memorie, care e un atribut al inteligenței. Cu toate că Noica e de altă părere. Citez pentru farmecul ei, nu neapărat pentru cât ajutor ne-ar oferi în luminarea raportului memorie/inteligență, o referire la insul lipsit de școală, dar înzestrat cu ținare de minte: „*Am învățat întotdeauna ceva mai mult de la oamenii proști decât de la cei inteligenți. Prostul e mai*

*proaspăt, mai lipsit de prejudecăți, mai surprinzător. El sare de la una la alta și are ce replica și pentru o întrebare și pentru alta. Va fi, poate, inteligentul mai personal. Dar e mai obositor, mai greoi. Caută să-ți înțeleagă întrebarea, șovăie, te mai descoase odată. Și, până la urmă, exclamă blajin: «De, știu eu?» Prostul știe întotdeauna, asta-i marea lui superioritate. Chiar dacă n-o știe el, au știut-o alții: iar el are memorie. Vorbele de spirit, marile adevăruri, fleacurile esențiale cari fac viața unei societăți, prostul le transmite și întreține» (Constantin Noica în *Rampa*, 24 aprilie 1938).*

Nu s-ar putea susține că, până la un anumit punct, teatrul s-a desfășurat cu totul înafara noțiunii de gândire și înțelegere și doar de la acel punct încolo oamenii scenei s-au dat la studiu, la învățătură și la redarea adecvată a ideilor textelor dramatice. Totuși, pe măsură ce actorii, regizorii, scenograful sunt din ce în ce mai cultivați, cercurile despre care vorbeam devin secante. Termenul *intelectual* își face loc atât în definirea activității creatorilor, cât și în precizarea condițiilor în care ei devin demni de rangul de creatori. „*Pentru a fi nu bun, dar măcar acceptabil la examen, actorul (această faptură care are temeritatea de a se prezenta în fața celorlalți oameni cu pretențiuni de exemplar de lux, sau cel puțin reprezentativ, sintetic, simbolic) ar trebui să se mențină în stare de permanentă elasticitate și de neconținută tensiune printr-un regim alimentar, gimnastic și intelectual de o infernală severitate*” (Ion Dimitrescu, *Anul teatral în Curentul*, 2 ianuarie 1933). Cronica dramatică își schimbă pe ici pe colo modul de a privi arta actorului, a regizorului, și, de fapt, spectacolul. Cuvinte și expresii gratulând, complimentând ori recunoscând, pur și simplu, munca creatorilor ca: „sinceritate”, „naturalețe”, „temperament viu”, „reală creație”, „măiestrie rară”, „cald”, „impresionant”, „prețioase însușiri de voce”, „accente zguduitoare”, „dezlănțuiri tragice”, „gradațiune în trecerea de la un sentiment la altul”, „joc sobru”, „rară putere de emotivitate”, „simplitate”, „vervă”, „prestanță”, „varietatea mijloacelor”, „remarcabil”, „admirabil”, „în notă”, „întruchipare minunată”, „excelentă reușită”, „interpretare la înălțimea textului” etc. vor apărea ceva mai rar sub pana cronicarilor care le vor alterna cu altele ca: „inteligentă”, „interiorizare”, „studiu”, „aprofundare”, „nuanțe expresive”, „pătrunderea sensurilor piesei”, „folosirea tonului scăzut, a vorbirii gândite și cugetate”, „intonarea trăită și cugetată a textului”, „interpretarea intelectualizată”, „înțelegere”. A *înțelege* este cuvântul care nu lipsește din definirile pe care le dau regizorii noștri funcției: Davila, Victor Ion Popa, Haig Acterian nu-și imaginează profesiunea de regizor înafara necesității de a înțelege până la ultimul cuvânt piesa. Regizorului „*i se cere să înțeleagă limpede piesa încredințată lui de directorul teatrului, să pătrundă tot gândul autorului, toate intențiile lui și să ne facă – pe noi, simpli spectatori – să pricepem tot așa de limpede și fără șovăire acel gând, acele intenții*”. În plus, regizorul trebuie „*să fie competent în arhitectură și modele timpurilor pentru a nu comite anacronisme*” (A. Davila, *Regizoratul în Rampa*, 18 octombrie 1924). „*Regia nu este artă. Și nici cum i se spune: tehnică. Regia este o știință. Știința reprezentării operelor dramatice*”, susține Ion Sava. El se referă, cu același termen, și la actor: „*talentul actorului nu e nimic dacă nu e întrebuințat cu știință*”. În atari condiții, teatrul în general nu mai poate fi valabil decât în măsura în care se bazează pe meditație, pe muncă fără preget. Pe lângă vechi definiții: teatru-amvon, teatru-școală, teatru-tribună, teatru-templu al artei și al științei își face loc încă una – e drept că fără a le înlocui pe cele anterioare, – *teatru-medicament intelectual*... formulă propusă de Ion Minulescu.

În scrierile de critică literară ale lui N. Davidescu, sintagma *emoție intelectualizată* apare aproape în cadrul fiecărui articol – Blaga, Vineanu, Perpessicius iscă în poemele lor o emoție specială: emoția intelectualizată. O folosește însă și în cronică sa

dramatică: „arta e puterea de a intelectualiza o emoție. Lucrul acesta se verifică deopotrivă pentru un artist dramatic ca și pentru un poet liric, pentru un romancier ca și pentru un violonist.” El afirmă că actorul C.I. Nottara și-a întemeiat cariera pe „un foarte generos concurs al inteligenței”. Mai mult, criticul precizează că, în cazul acestui mare actor care a funcționat și ca director de scenă, „îmbinarea necesară dintre intelect și emoție a fost, astfel, la d-l Nottara un act de autoregizare” (N. Davidescu, „Constantin Nottara, cu prilejul reluării «Oedip Rege» la Teatrul Național” în *Aurora*, 26 ianuarie 1924).

Pentru mulți dintre oamenii de teatru e clar că „teatrul merge spre intelectualizare” (Victor Ion Popa); că publicul dorește „ca o piesă să-i dea de gândit” (Gh Nenișor), că „teatrul face în momentul de față o sfortare către cercetarea intelectuală, către o demonstrație a adevărului mai amplă, mai completă” (Paul I. Prodan), iar în unele piese „e ceva nou ce nu s-a pus până acum în scenă, problemă pur și simplu de ordin intelectual, subtil de intelectual” (D.I. Atanasie).

Se petrece, categoric, un salt. El nu este brusc, nu este al tuturor creatorilor și nu e remarcat de către toți criticii dramatici. Doar unii, obsedați de darurile minții lor, le observă și pe ale altora. L-aș menționa în primul rând pe Camil Petrescu. Nu numai că a fost preocupat de soarta lucrărilor din domeniul culturii și artei, ci, în calitate de critic teatral, el apreciază corecta înțelegere de către actori și de către regizori a sensurilor operelor aduse în scenă. Impresionant este cum autorul *Sufletelor tari* extinde și la public problema care ne interesează. În 1918, când teatrul nostru ieșise din experiența războiului cam sărăcit, cam împuținată, când nu mai funcționa decât prin spectacole de revistă de joasă calitate, iar „un teatru serios de artă și de gând” era doar o vană speranță, Camil Petrescu îl plânge pe spectatorul vremii, pe intelectualul rătăcit într-o sală de revistă. Peste câțiva ani, abordarea de către Teatrul Național a unor piese de Bernard Shaw i se va părea „o adevărată gimnastică intelectuală la care e supus publicul, ca un fel de terapeutică împotriva rutinei și a prejudecăților curente”. Nu doar repertoriul străin este privit astfel, ci și cel românesc, și anume, cel caragialian. Camil Petrescu observă că orice montare a pieselor lui Caragiale atrage un număr însemnat de spectatori. „Acest public nu vine numai ca să petreacă la teatru, ci vine conștient (a învățat la limba română și a citit nenumărate articole de gazetă și revistă) că va asista la piesele unui autor genial, că e obligat intelectualmente să înțeleagă și să aprecieze pe acest autor, că măsura în care îl înțelege dă măsura propriei lui intelectualități”. Dacă n-am dispune decât de acest scurt pasaj, și tot am putea să ne facem o idee despre tendința teatrului către valoare, despre interesul publicului pentru ceea ce i se pregătește pe scenă, despre o subtilă interferență a publicului cu teatrul.

Tendința teatrelor spre mai bine, relevantă chiar de la începutul perioadei interbelice, a iscat noi criterii de apreciere. Claudia Millian-Minulescu, semnând adesea Dim. Șerban, mărturisea că în activitatea ei de critic dramatic a fost întotdeauna interesată să afle în ce măsură sufletul actorului a pătruns sufletul personajului și cât de concret este aportul lui cerebral în prinderea atmosferei, a detaliului și a diferitelor motive ale unei piese. Conform unor asemenea gânduri, Claudia Millian-Minulescu constată că unii dintre actori își pun în joc nu doar talentul și sensibilitatea, ci și inteligența, cum s-a întâmplat în spectacolul cu piesa *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu: „Cu o înfățișare plăcută și un intelect prețios, fără combativitate, cu o resemnare pur omenească, șovăitor și slab, cu un subtil parfum sufletesc care-l scutura de gravitatea imprimată în rol, Luca Delescu a fost o simpatcă figură ciudată, creată de d-l Soreanu. D-na Macri Eftimiu în Gina a intelectualizat pe femeia nehotărâtă și revoltată, încercând o gamă întreagă de nuanțe și trăind o frumoasă variațiune

în gest și mișcare“ (în *Viitorul*, 8 martie 1921). În spectacolul cu piesa *Prăpastia* de Mihail Sorbul, Claudia Millian-Minulescu remarcă: „*D-I Morțun, un comic savant, al căruia humor e de esență spirituală, a creat, în doctorul Vartolomeu, unul din tipurile caracteristice ale galeriei sale de comici cerebrali*“ (*Viitorul*, 4 mai 1920). Din spectacolul cu *Cafeneaua mică* de Tristan Bernard, Dim. Șerban reține creația lui Ion Iancovescu, pe care o redă cu ajutorul verbului a ști: „*Masca d-lui Iancovescu știe să împrumute aiurări. Ochii lui știu să imite beția; are în gesturile sale ceva dezarticulat, care-i schimbă silueta într-o umbră elastică, debitul vocii alunecă ușor, abia atingând cuvântul, ca apoi, încetul cu încetul, să înnebunească sub exploziunea spontană a intensei sale bucurii. D-sa știe să zugrăvească caracterul cel mai complex comic, al unei situațiuni fără să iasă din unitatea ideii, fără să devie burlesc; asta este ceea ce-l reține vecinic în cadrul unei interpretări intelectuale*“ (în *Viitorul*, 22 februarie 1921).

Când vede *Beția* de Strindberg, spectacol realizat la Teatrul „Regina Maria“ de către Karl-Heinz Martin, Claudia Millian e foarte încântată deoarece „*este pentru prima oară [...] când am putut remarca și citi isteț gândul autorului și când am văzut pe actor «jucând». [...] Poate de aci înainte actorii «vor juca» cu adevărat și publicul nu va mai asculta doar recitarea mohorâtă a atâtor piese, ci va putea «vedea» și «simți» misterul intelectual al facultăților creatoare*“ (Dim. Șerban, *Săptămâna teatrală în Adevărul literar și artistic*, 2 aprilie 1922). Altă dată, Claudia Millian constată că piesa nu a fost îndeajuns studiată. Și explică: „*toate tipurile Candidei, zugrăvite de autor, cu pete intense luate dintr-o latură cerebrală, reprezintă sinteza individului original, cu gândire nouă și cu expansiune până la nebulie. Actorul e obișnuit cu omul cotidian, care nu face proceșe de creier când iubește sau înșeală, care se îmbracă cu orice haină și poate trăi în orice cafenea. Interpreții, cu toată osteneala dată, n-au înțeles îndeajuns tipul reprezentat și au pășit foarte des alături de drum*“.

Hamlet, personajul urmărit în labirintul de gânduri și de dureroase nehotărâri, a fost văzut cel puțin în trei montări ale perioadei interbelice, una la București, la Teatrul „Regina Maria“, cu Tony Bulandra, una la Teatrul Național din Iași cu Tudor Călin și alta la Teatrul Național din Craiova cu Ion Manolescu. La zece ani după ce îl jucase pe scena Teatrului Național din București, Tony Bulandra ține să-l joace și în compania lui. L-a jucat în regia lui Soare Z. Soare. Hamlet-ul lui „*nu era un om slab, nehotărât, șovăitor, ci un om care-și cântărește fiecare acțiune, – concepție oarecum originală, în acord cu personalitatea interpretului.*“ (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, p. 394). Interpretul de la Iași s-a bucurat de toată încrederea regizorului Ion Sava. Ca „*actor intelectual, în stare să-și compună serios rolul, rezultatul a fost că personajul lui Hamlet a apărut izolat de celelalte și oarecum egocentric. [...] Tudor Călin a jucat nuanțat și subtil, trecând de la meditația sobră și interiorizată la sarcasm, ironie și chiar la relativă vehemență [...] Actorul a emoționat adânc pe spectatori, transmițându-le fiorul sentimentelor și ideilor trăite de Hamlet*“ (Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 100). Timp de o întreagă stagiune, actorul Ion Manolescu s-a aflat la Teatrul Național din Craiova, unde, între altele, a jucat Hamlet. Putem fi siguri că numai pentru acest rol a plecat din București. „*Ce-a făcut d. Ion Manolescu? A intelectualizat rolul lui Hamlet. L-a ridicat la înălțimea filosofică a ironiei shakespeareane, a făcut să lucească puternic lama cu două tăișuri care e cuvântul prințului cutremurat la vederea mocirlei în mijlocul căreia trăiește fără voia lui. Dacă se poate, am spune chiar că a șlefuit prea mult substratul filosofic al rolului, realizând un salt prea brusc. Iubirea pentru Ofelia, Hamlet al d-lui Manolescu a depănat-o ușor, ca un fir prețios de aur.*

În totul, realizarea d-lui Manolescu constituie o izbândă desăvârșită" (Mărin Roșu, „Hamlet cu domnul Ion Manolescu” în *Straja*, 28 ianuarie 1925). Apreciem la gazetarul craiovean simțul măsurii: el subliniază calitatea actorului de a-și înălța creația la nivelul ironiei shakespeareane. Iar saltul prea brusc despre care vorbește are, cred, în vedere gradul de înțelegere al publicului căruia nu-i era dat să vadă prea des spectacole foarte bune. De altfel, caracterizarea cronicarului este într-un acord perfect cu ceea ce declară interpretul însuși: „Așa cum îl văd eu, Hamlet e tipul intelectualului tânăr, înzestrat cu o imaginație aprinsă, o sensibilitate vibrândă, temperament reflexiv, pasionat de probleme ce depășesc realitatea, cutezător în gândire și șovăitor în faptă, ca mai toți oamenii de genul ăsta” (Ion Manolescu, *Amintiri*, Editura Meridiane, 1962, p. 208).

Foarte interesant este modul cum a fost primit spectacolul cu *Ioana d'Arc* de George Bernard Shaw, cu Marioara Ventura în rolul titular. Doi foarte importanți critici îi reproșează vedetei Comediei Franceze un total dezacord al prestației ei scenice față de personaj: Camil Petrescu și Pamfil Șeicaru. Primul face o trecere în revistă a rolurilor realizate de către actriță, subliniind că a reputat succese în piese de Porto-Riche, Bataille sau Bernstein, în personaje pentru care datele ei personale, „un fizic de o rară feminitate, un temperament activ și mai ales o voce stranie, pe care mai mult ca oricând o are și azi: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales – rară însușire – cu o nervozitate foarte interesantă” au ajutat-o să atingă apogeul zilei. Dar, pentru o piesă ca *Ioana d'Arc*, aceste însușiri nu se vădesc suficiente. Pe lângă ele, artista ar fi avut nevoie de o susținută muncă inteligentă și de dragoste de adevăr, de inteligență și de muncă. Noțiuni care însă nu au caracterizat-o pe actriță. „D-ra Ventura, care n-a izbutit în nici un rol care vrea și intelectualitate, nu era indicată pentru această sarcină. Nici în *Nora* și, după cum se pare, nici în rolul fetei din *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, d-sa n-a izbutit, din cauză că nu cunoaște emoția superioară, care are rădăcini în viața sufletească și nu în nervi. [...] d-ra Ventura n-are antrenamentul unui rol mare. N-are acea inteligență superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale care a înșelat pe mulți e superficială și ține în bună parte de snobism. Simbolistă când era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, când autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw...” (Camil Petrescu, *Bernard Shaw: Ioana d'Arc* în *Cetatea literară*, 15 februarie 1926). Camil Petrescu e de părere că eșecul actriței se explică prin greșita înțelegere a piesei. Cronică (antologică!) a lui Camil Petrescu continuă cu aprecierea spectacolului luat în mare: el a fost onorabil, deoarece regizorul Soare Z. Soare a făcut o distribuție inteligentă: Romald Bulfinski (*Cauchon*), V. Antonescu (*Inchizitorul*), Aristide Demetriade (*Warwick*); George Vraca, Bălțățeanu, Calboreanu etc. „au jucat cu inteligență și măsură”.

Pamfil Șeicaru se arată la fel de nemulțumit: Într-o piesă de o „superioară intelectualitate”, Marioara Ventura a adus gargarisiri inutile, spune el. „Interpretarea d-nei Marioara Ventura a fost o amară dezamăgire. N-a înțeles intenția lui Bernard Shaw? Peste puțină, căci cele 107 pagini de prefață sunt elemente suficiente pentru a călăuzi o justă interpretare – deci nu din neînțelegerea rolului, ci din antinomia temperamentului d-na Marioara Ventura a eșuat. Admirabilă actriță în rolurile de patetism erotic, putând reda toată gama de senzație brutală dezlănțuită în patimă, de la pasiunea violentă și primitivă a simțurilor până la subtilizarea perversă, de la geamătul patimei lovite până la plânsul dragostei în agonie – or, în Sfânta Ioana, d-na Ventura trebuia să fie departe și de Îndrăgostita lui Porto-Riche și de Aimée a lui Géraldy” (Pamfil Șeicaru, *Cronica dramatică* în *Cuvântul*, 7 februarie 1926).

Câțiva dintre actori sunt foarte des caracterizați drept inteligenți: Lucia Sturdza-Bulandra, Marietta Sadova, Marietta Anca, Gina Sandri, Dida Solomon-Calimachi, Ion Morțun, Tudor Călin, Ion Iancovescu, Ion Manolescu, State Dragomir, George Calboreanu etc. De altfel, „mijloacele de mare comedian” sunt, după cel mai de seamă dintre teatrologii vremii, Camil Petrescu, *intelligența, fizicul, imaginația, verva și un mare simț al detaliului*. Tot mai mulți cronicari caută să descifreze în ce măsură jocul actorului s-a bazat pe o înțelegere personală a personajului abordat, să constate acordul spectacolului cu ideile, cu intențiile piesei/autorului. Cam derutat de primul contact cu o piesă de Cehov, *Livada de vișini*, Nae Ionescu îl învinovățește pe regizorul Soare Z. Soare de nepătrunderea piesei. E de părere că o realitate de „*deasupra personajelor, în care dospește drama, trebuia înțeleasă și construită de regia d-lui Soare. Această atmosferă paralizantă, în care simți că te cucerește răul, fără să i te poți împotrivi. [...] «Realismul» d-lui Soare a luminat toate colțurile de umbră și, în loc de o atmosferă apăsătoare, grea și vinovată de răul pe care îl clocește, am avut o atmosferă penibilă. Claritatea științifică, aproape, a regiei a anulat drama scoțând în evidență în schimb toate defectele – așa de multe ale piesei*” (Nae Ionescu, *Cronica dramatică în Cuvântul*, 6 septembrie 1926). În schimb, interpretarea piesei Lulu „*a înlesnit această înțelegere a sensului metafizic din teatrul lui Wedekind. D-na Marioara Voiculescu s-a confundat în rol, i-a dat adâncimi de umanitate chinuită de puterile obscure ale instinctului sexual și perspectivă de simbol*” (Pamfil Șeicaru, *Cronica dramatică în Cuvântul*, 25 februarie 1925). Din numeroase cronici rezultă că actorii și regizorii își pun mintea la contribuție fie că e vorba de piesele de idei, fie că au de-a face cu o feerie. Un spectacol de la Teatrul Național din Craiova cu *Înșir-te mărgărite* s-a bucurat de aprecierea unui critic surprins să constate... intelectualizarea: „*În Zmeul Zmeilor, d. I. Dordea a dat mai mult, nemăsurat mai mult decât îi cerea rolul. Un joc sobru, cald, inteligent, detaliat până la ultima fibră, și un avînt, și o convingere, și un suflu tragic, care ar fi prins mai degrabă în Macbeth sau în Lear*” (A. Craioveanu în *Straja*, 1929). Când la Teatrul Național din Cluj se montează piesa *Fiecare cum vede* de Luigi Pirandello, critica observă că e vorba despre „o piesă care trezește gânduri și meditații”, iar în spectacol subliniază „*puterea de a intelectualiza a d-lui Dimitriu. E o notă a talentului d-lui Dimitriu*” (George Șerban în *Națiunea*, 17 martie 1927).

Critica salută orice spectacol în care depistează gândul actorului și al regizorului. Uneori admirabilă e doar apropierea de piesele de gândire. Cum pare a fi fost primul spectacol al formației *Treisprezece și unu*, inițiate și conduse de George Mihail Zamfirescu. Piesa cu care s-a debutat a fost *Molima tinereții* de Ferdinand Bruckner. Cronicarul Lascăr Sebastian a considerat că, în mica sală a Sindicatului ziariștilor, nu se putea realiza mare lucru ca montare. Și nici nu s-a realizat. Dar el a salutat alegerea piesei respective, alegere în care vedea o încercare de ridicare a nivelului intelectual al teatrului, de intelectualizare a spectacolului.

Se vorbește, de asemenea, despre regia inteligentă, despre regizori intelectuali. Pe Ion Sava, Ionel Teodoreanu îl consideră a fi un „om de o corosivă și necuviincioasă inteligență”. Arghezi îi apreciază lui Sava atât creația de plastician, cât și pe cea de regizor prin aceeași prismă a posibilității de gândire: „*Ce frumoasă i-a fost pensula părăsită, ce inteligent îndrăzneată punerea în scenă a câte unei piese de teatru, ce bine mânuite și pregnante scheciurile lui stranii într-un act și ce bogat în substanță scepticismul*”. Iată dar că nu doar cronică observă transformările ivite în arta scenică, ci și scriitorii. Mai mult, creatorii între ei își remarcă însușirea de a lua pe contul minții lor problematica operelor puse în scenă. La dispariția lui Victor Ion Popa,

Ion Sava scrie că teatrul avusese în el pe „*cel mai de seamă regizor român, regizor de înaltă intelectualitate*”. Victor Ion Popa îl considera pe Paul Gusty ca având „*cerebralitate puternică, rotunjire, adâncire psihologică*”. Un cronicar nu prea pasionat de modernitatea lui Soare Z. Soare afirmă, totuși, că „*niciun alt regizor în teatrul românesc nu are atâta intuiție, inteligență și cultură teatrală*” ca el (A. Dominic în *Mișcarea teatrală*, 20–30 decembrie 1924) ș.a.m.d.

Nimeni nu și-a propus o suprapunere totală a sferelor teatru/intelectualitate; suprapunerea ar fi dus la anihilarea caracterului de artă. Or, creatorii din domeniu tind mereu la îmbogățirea artei lor, nu la anihilarea ei. S-au făcut chiar precizări în acest sens. Cu ocazia montării piesei *Henric al IV-lea* de Pirandello la Teatrul Național din Craiova, cronicarul atrage atenția: „*Pentru ca să interpretezi un erou din Pirandello și se cer trei lucruri: o cultură superioară cât mai completă, o inteligență cât mai ascuțită și mai ales un talent cu orizonturi cât mai largi. Mai trebuiesc toate acestea învăluite într-o sensibilitate de harfă, și atunci ai pe interpretul ideal al lui Pirandello*”. Și teatrul craiovean a avut acest actor ideal în persoana lui Tudor Călin, distribuit în rolul titular. Cronicarul observă că Tudor Călin „*e un interpret care-și vădește bogăția unui bagaj intelectual cum puțini au*” (D.I. Atanasiu, în *Actualitatea*, 24 decembrie 1926). Deseori, caracterizarea actorilor în rol are în vedere tocmai amestecul de talent și intelectualitate, amalgamul de sentiment și gând. Din spectacolul cu *Hero și Leandro*, cronicarul o remarcă pe actrița Marietta Anca: „*D-sa posedă în grad maxim o prețioasă inteligență, care îi ajută să-și construiască rolurile cu minuțiozitate, dar și nervul intuitiv al marilor artiști. În mimica, gesturile și mișcările d-nei Marietta Anca este un migălos calcul meșteșugăresc, dar și firicelul acela de intuiție, fără de care jocul unui actor, fie el cât de corect, rămâne neînsuflețit. Declamând frumos și cu înțelegere, știind să pătrundă în structura intimă a personajului întruchipat, d-na Marietta Anca a fost o Hero lălă și pură*” (George Sbârcea, „Comemorarea poetului Grillparzer la Teatrul Național”, în *Viața*, 14 aprilie 1941). În turneu la Iași, Lucia Sturdza-Bulandra este apreciată pentru talentul ei puternic și pentru o intelectualitate de prim rang. Și despre George Calboreanu, cronica are cuvinte de laudă: „*Acest tânăr actor aduce în compunerea unui rol, o artă, o inteligență, o măsură, un ritm interior și o înțelegere hors pair*” (Clarnet în *Propilee literare*, 1927). Iată dar că un rol trebuie compus, meșteșugit, meditat, gândit, muncit. Și rezultatul depinde de talentul actorului, dar și de inteligența lui.

În ceea ce privește raportul actor/regizor, se emite părerea că „*intelectualizește, unghiul complementar al actorului trebuie să fie regizorul*”. S-a remarcat munca regizorului Sava pentru obținerea în spectacole a unui firesc, „*pentru rostirea interiorizată, pentru intonarea trăită și interiorizată a textului*”, după cum își amintește Petru Comarnescu. Tot el a reținut, ca o caracteristică a lui Aurel Ion Maican, „*darul de a da viață întregului spectacol, de a aduce căldură sufletească și a provoca nu numai emoțiile spectatorilor, dar și gândirea lor*”.

Nu toate spectacolele privite de către cronicari prin prisma înțelegerii adecvate a pieselor au fost considerate niște reușite. Cele pe deplin realizate, pentru că artiștii – regizori și actori – dovedeau că aveau habar despre ce vorbeau, ca și cele în care sensurile nu erau cu totul depistate dovedesc în egală măsură instalarea în teatrul românesc a *ideii de intelectualizare*. În accepțiunea de necesitate, dar și de concretețe. Spectacolele perioadei următoare, cele pline de aluzii străvezii la nedorite stări de lucruri, la similitudini între acțiunea piesei vechi și întâmplări și fapte pe care le trăiau oamenii „epocii de aur” n-ar fi avut strălucirea pe care au avut-o fără parcurgerea treptei anterioare de către înaintași, a intelectualizării.