

ASCENSIUNEA ȘI DECLINUL TEATRULUI ROMÂNESC ÎN ANII '20–'40

DANIELA GHEORGHE

Résumé

Ce papier donne un aperçu sur l'évolution du théâtre roumain depuis le début des années 20 jusqu'en 1948. La Roumanie de l'entre-deux guerres connaît une efflorescence culturelle sans précédent, où se juxtaposent des tendances diverses, du traditionalisme à l'iconoclastie de l'avant-garde. Le théâtre participe, lui aussi, à cette renaissance intellectuelle et artistique. Il est à la recherche d'un nouveau sens et d'un nouveau langage, il subit des mutations sous l'influence des courants qui émergent sur la scène européenne. Et pourtant, l'art du spectacle se développe plutôt par continuité que par rupture, en s'illustrant par un nombre de représentations mémorables qui se nourrissent du réalisme poétique ou stylisé. Vers la fin des années 30 et pendant la guerre, la vie théâtrale se détériore. Dans un climat de tension et d'incertitude politique, le public cherchait le divertissement facile. Le principe de rentabilité remplace le principe esthétique, et les spectacles légers inondent même les scènes nationales. L'évolution du théâtre reflète en miroir l'évolution de la société roumaine. L'époque pleine de promesses qui s'annonçait dans les années vingt fut riche et fertile, mais bientôt l'histoire trouble lui met fin. Après la guerre, commence l'offensive idéologique du régime communiste. Avec la suppression des compagnies privées en 1948, le théâtre roumain entre dans sa période prolektkultiste.

Mots clés: culture roumaine, théâtre et société, rénovation du langage scénique, théâtre commercial, crise du répertoire.

În anii care au urmat primului război mondial, s-a cristalizat în mediile intelectuale credința plină de fervoare în șansa României de a-și croi un nou destin, reclădindu-se în interior pe baze mai sănătoase și obținând totodată o poziție de prestigiu între statele europene. Războiul antrenase după sine profunde schimbări de mentalitate. Anii '20 sunt marcați de memoria unei experiențe tragice, dar în același timp de o puternică voință de înnoire, de o efervescentă culturală puțin obișnuită. „Credeam în posibilitățile unei Renașteri românești”¹, își amintește Mircea Eliade, exprimând sentimentul care anima intelectuali de generații diferite. În 1919, în paginile *Însemnărilor literare*, Ibrăileanu dă glas speranței (utopice) că în România mare vor cădea „barierele orizontale” care împart poporul în caste sociale. În opinia lui Eugen Lovinescu, „împrejurările vieții contemporane grăbesc fuziunea rasei”; aflat timp de secole sub influența unor agenți istorici diferiți, neamul românesc are acum șansa unei dezvoltări comune, care va permite exprimarea identității proprii: „zările ni s-au desfăcut [...] pentru crearea unui adevărat suflet român”². Exaltatul și febrilul Cioran visează mari prefaceri, care să scoată România din somnolența ei istorică, aruncând-o în vârtoarea unui destin major: „nu e naționalist, scrie el în 1936, acel care nu suferă infinit că România n-are misiunea istorică a unei culturi mari, imperialismul politic, caracteristice marilor națiuni, precum nu e naționalist acel ce nu dorește fanatic saltul transfigurator”³.

Spiritele cumpănite văd realizabilă ridicarea României mai ales prin creație culturală. Camil Petrescu, pe urmele lui I.G. Duca, dă glas în 1925 ideii că „menirea noastră ca popor mic nu poate fi decât culturală și că toate ambițiile, toate eforturile noastre trebuie canalizate spre un «imperialism cultural», ca să zicem așa.

¹ Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I, București, 1991, p. 144.

² Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ed. îngrijită de Z. Ornea, București, 1972, p. 459.

³ Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, ed. a II-a, definitivă, București, 1990, p. 43.

Mai exact, cred că dacă va fi nevoie să râvnim la o supremație, această supremație nu poate fi decât culturală”⁴. Și, într-adevăr, epoca interbelică va fi o epocă a renașterii culturale; niciodată literatura și arta românească nu au avut, într-un interval de numai două decenii, atâția reprezentanți iluștri. În 1943, Constantin Noica putea să afirme, cu îndreptățire, că „am intrat, în materie de cultură, în aventura istoriei”⁵.

Situația politică a României după 1918 este, probabil, cea mai bună din istoria sa, dar în același timp dă naștere unor probleme complexe. Prin înglobarea Transilvaniei, a Banatului, a Bucovinei de nord și a Basarabiei, suprafața țării crește de peste două ori, iar populația se dublează. Împlinirea vechiului ideal al întregirii țării generează entuziasm, mobilizează energii, alimentează credința într-un progres rapid. Pe de altă parte însă, integrarea efectivă a noilor provincii, omogenizarea vieții economice, sociale, culturale sunt sarcini dificile, de care clasa politică nu se va putea achita decât într-o măsură redusă. Discrepanțele între regiuni sunt pronunțate: Transilvania, fostă provincie austro-ungară, venea cu o zestre bogată, cu o cultură în care se simt influențele Europei centrale; în schimb, în Basarabia, teritoriu desprins din ruinatul imperiu țarist, nivelul de civilizație este scăzut, populația pauperă și – după unele estimări – în proporție de 94% analfabetă. Să spunem în treacăt că rivalitățile și contrastele între locuitorii provinciilor românești și-au găsit ecou în teatrul comic, pe linia unei tradiții mai vechi. Dacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea autorii satirici îl creionau pe munteanul împătimit de politică, pe ardeleanul căzut pradă exceselor latiniste, pe moldoveanul placid și refractar la înnoiri, acum este scoasă în evidență deosebirea dintre seriozitatea pedantă a transilvănenilor și moravurile mai lejere, nepăsarea, „fanariotismul” celor din vechiul regat. Astfel, Rebreanu îi satirizează pe aventurierii regăteni veniți în Ardeal să lucreze pentru propășirea noii provincii, dar urmărind în realitate să se căpătuiască (*Apostolii*). La rândul lui, Camil Petrescu trimite câteva săgeți spre ardeleanul disciplinat și rigid, contrapunându-i eterna figură a lui Mitică, bucureșteanul *par excellence*: dar este un Mitică reabilitat, sub a cărui fanfaronadă descoperim generozitatea și devotamentul (*Mitică Popescu*).

Peisajul social și politic suferă importante modificări. Introducerea votului universal în 1918 favorizează înființarea mai multor partide, care reconfigurează raportul de forțe din spațiul politic. Reforma agrară din 1921 lichidează clasa moșierimii, odată cu care dispare și Partidul Conservator; România devine o țară de mici proprietari. Pentru a consolida temeliile României mari, Partidul Național Liberal impune în 1923 adoptarea unei constituții moderne. Treptat, țara se reface după război; în ciuda rolului frenator al crizei din 1929–1933, se înregistrează progrese în economie, mai evidente în industrie și mai slabe în agricultură. De altfel, se mențin vechile decalaje între sat și oraș; echipele de sociologi care colindă țara prezintă rapoarte puțin îmbucurătoare privind mediul rural. Pe fondul situației economice deteriorate după război și din timpul crizei, au loc mișcările muncitorești din 1920, 1929, 1933. Cu toate acestea, epoca interbelică nu înregistrează mari tensiuni sociale. Chiar dacă nivelul de trai este scăzut în comparație cu alte țări europene, el se păstrează în limite relativ decente pentru largi categorii ale populației⁶.

România pornise, la începutul anilor '20, pe un drum bun, dar răgazul de pace pe care l-a avut la dispoziție a fost prea scurt, iar conjunctura internațională a devenit, spre sfârșitul acestei perioade, tot mai nefavorabilă. În interior, climatul politic cunoaște o vizibilă degradare în deceniul patru. Concură la aceasta mediocritatea guvernelor, transformarea unei părți din electorat în masă de manevră pentru diverse facțiuni politice, incapacitatea regelui Carol al II-lea de a juca rolul de arbitru pe care i-l rezervase constituția, influențele nefaste exercitate de camarila regală, recrudescența antisemitismului. Crește popularitatea mișcării legionare, în raport cu care autoritățile manifestă atitudini când excesiv de dure, când de o toleranță iresponsabilă. Se comit, în anii '30, mai multe asasinat politice – fapt fără precedent în istoria României moderne.

Mulți intelectuali străluciți se orientează spre extrema dreaptă. Acestora, legionarismul – cu doctrina lui naționalistă și mesianică – putea să le apară drept singura soluție pentru asanarea vieții politice; totodată, ei visau la ridicarea țării printr-un uriaș efort concertat – proces posibil mai degrabă într-o dictatură decât într-un sistem democratic. Tragica lor eroare, dacă nu se justifică, se explică prin slăbiciunile democrației noastre parlamentare, pe care o conducere autoritaristă dădea iluzia că le-ar putea elimina.

⁴ Camil Petrescu, *Schimbarea de la direcția Teatrului Național. Autori români. Autori străini. Societ. Autorilor Dramatici*, în *Flacăra*, anul VIII, nr. 8, 23 februarie 1923.

⁵ Constantin Noica, *Ce e etern și ce e istoric în cultura românească*, conferință ținută în iunie 1943 la Berlin, cu titlul *Die innere Spannung der Kleinen Kulturen*; în *Revista Fundațiilor Regale*, an X, nr. 9, septembrie 1943.

⁶ A se vedea Gh. Iacob, Luminița Iacob, *Modernizare — europenism. România de la Cuza Vodă la Carol al II-lea*, vol. I, Iași, 1995.

Climatul politic tensionat și confuz nu se răsfrânge în chip direct asupra existenței cotidiene. Cel puțin până în anii 1940–41, când asistăm la instaurarea statului național-legionar, apoi la rebeliunea legionară și la înăbușirea ei de către Antonescu, viața de zi cu zi este pașnică și stabilă. Chiar dacă în deceniul patru, sub presiunea evenimentelor interne și a evoluțiilor politice de pe scena europeană, democrația românească se îndrepta cu pași repezi spre prăbușire, se menține încă un cadru de normalitate și libertate pe care nu-l vom mai regăsi după război. Vremurile tulburi nu împiedică diversificarea sferelor de activitate în știință, industrie, comerț. Cultura rămâne însă singurul domeniu unde are loc, printr-o explozie de energii creatoare, renașterea visată de români după Unire.

Cuvintele-cheie pentru definirea culturii interbelice sunt bogăția și diversitatea. Coexistă în această epocă orientări, curente, stiluri care acoperă o arie largă, de la tradiționalism până la iconoclastia avangardistă. Această varietate derivă, într-o măsură, din noua situație în istorie a intelectualului român: după înfăptuirea Unirii, el este obligat să se desprovincializeze și să se integreze în fluxul unei vieți culturale transnaționale. De aici, deschiderea virtuală în fața oricăror aventuri ale spiritului. Mircea Eliade a semnalat primul această nouă stare de lucruri în faimoasa serie de foiletoane *Itinerariu spiritual*, publicată în 1927. Mai târziu, scriitorul va nota în *Memorii*: „Noi, «generația tânără», trebuia să ne găsim rosturile noastre. [...] Eram liberi, disponibili pentru tot felul de «experiențe». [...] Ele ni se impuneau printr-o fatalitate istorică. Eram prima generație românească necondiționată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat. Ca să nu sombrăm în provincialism cultural sau în sterilitate spirituală, trebuia să cunoaștem ce se întâmplă, pretutindeni în lume, în zilele noastre”⁷.

Într-adevăr, se înregistrează în epocă efortul de a scoate cultura românească din condiția de minorat, de a o împinge de la periferie spre centru. În același timp, se manifestă obsesiv nevoia de definire a identității noastre ca neam. Este invocată din nou presupusa neconcordanță dintre civilizația occidentală și fondul autohton. Gândiristul Nichifor Crainic plasează vechile concepții semănătoriste sub orizontul metafizicii creștine: astfel, în configurarea sufletului românesc, rural și arhaic, un rol esențial l-ar fi jucat ortodoxia. În chip similar, Nae Ionescu crede că structura civilizației și a spiritualității românești, hotărâtor modelate de ortodoxism, ar ține de Răsărit și nu de Apus. Mergând în urmă pe firul credințelor și miturilor ancestrale, Lucian Blaga vorbește de „revolta fondului nostru nelatin”; mai târziu, el definește matricea stilistică românească, între altele, prin spiritualitatea ortodoxă, profund atașată de natură, de firescul vieții organice. În schimb, în viziunea lui Eugen Lovinescu, mediul răsăritean ortodox ar fi fost ostil structurii interioare a poporului nostru care, latin fiind, are „virtualitățile sufletești ale tuturor popoarelor latine”⁸; abia prin contactul durabil cu Occidentul, sufletul românesc are șansa de a se cristaliza. Acestei concepții i se aliază tinerii critici Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu, grupați la revista *Kalende*, care a declanșat încă de la primul număr, apărut în 1928, o campanie împotriva ortodoxismului „ce tinde a obstrua europenizarea conștiinței românești”. Mai general vorbind, ideea de a lega cultura autohtonă exclusiv de tradiții, de etnicitate, de valorile arhaice ale satului, de ortodoxie, le apare multora ca lipsită de sens: faptul că civilizația modernă – burgheză și orășenească – constituie și ea o expresie a vieții naționale capătă tot mai mult teren. Rezumând, putem spune că, în strădania de a revela formula structurală a sufletului românesc, se ciocnesc tradiționalismul și modernismul, spiritualismul și raționalismul⁹. Căutarea febrilă a „specificului național” completează, într-un anumit sens, efortul de propulsare a culturii românești în circuitul universal al valorilor: ea trebuia să intre în lume cu o identitate proprie, inconfundabilă.

Dacă nu se află în centrul acestei efervescențe spirituale, teatrul epocii nu este străin de ea. Evoluția scenei românești este marcată în acești ani de viguroase tentative de înnoire, de căutare a unui drum propriu. Un factor determinant al vitalizării mișcării teatrale este noul statut al regizorului; acestuia i se recunoaște acum calitatea de artist autentic, de autor al spectacolului. Dacă înainte de război se putea vorbi de numai doi directori de scenă în adevăratul sens al cuvântului (Alexandru Davila și Paul Gusty), acum numărul regizorilor – dar și al scenografilor, dintre care mulți sunt artiști plastici – începe să crească. Regizori de scenă ca Soare Z. Soare, Victor Bumbăști, Vasile Enescu, Ion Șahighian, V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, A.I. Maican, Ion Sava, Sică Alexandrescu abordează piese variate, în formule scenice diverse. Activitatea lor include montarea unui număr important de texte din marele repertoriu, clasic și modern, întrucât promovarea acestuia figura în politica teatrelor naționale, dar și a companiilor private de prestigiu.

⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 145.

⁸ Eugen Lovinescu, *op. cit.*, p. 478.

⁹ Această polarizare a curentelor de idei în epoca interbelică a fost tratată, între alții, de Z. Ornea, în fundamentalul studiu *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* (București, 1980).



Fig. 1 – Mărioara Zimniceanu în Katarina din *Îmblânzirea scorpiei*, regia Paul Gusty, Teatrul Național București, 1924.

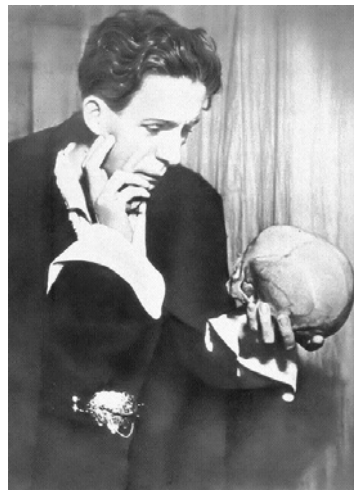


Fig. 2 – Ion Manolescu în *Hamlet*, Teatrul Național din Craiova, stagiunea 1925–1926.

În deceniul trei și în primii ani ai deceniului patru, are loc o ofensivă de reteatralizare a teatrului; sunt respinse principiile școlii naturaliste, în favoarea unui tip de spectacol în care să capete pondere sugestia, atmosfera, simbolistica plastică. Oamenii din breaslă sunt la curent cu tendințele și curentele europene; trebuie spus însă că receptivitatea la nou nu este dublată de un experimentalism agresiv. Apelul la mijloacele teatrului expresionist german, de pildă, este sporadic și mai degrabă timid, iar decorurile constructivistice sau cubiste inspirate din mișcarea de avangardă rusă, pe care publicul le-a putut vedea în câteva spectacole, nu sunt însoțite de o remodelare drastică a limbajului teatral. De mai mare succes se bucură, în schimb, spectacolul de vizualitate fastuoasă, în maniera lui Reinhardt, și montările de poetică simplitate, în linia lui Copeau, Gémier, Baty, Pitoëff. Privind retrospectiv, putem spune că aceste abordări prudente au constituit un câștig. Regizorii de marcă ai vremii au găsit o soluție de echilibru între tradiție și modernitate, promovând soluții care se nutreau din substanța bogată a realismului poetic sau a realismului stilizat. A.I. Maican și Ion Sava sunt singurii inovatori veritabili; creatori cu temperament vulcanic și cu un spirit viu, neliniștit, iscoditor, ei au întreprins experimente îndrăznețe, unele controversate, dar cu efect stimulatv pentru colegii de generație.

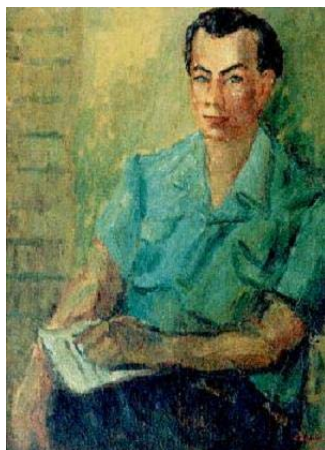


Fig. 3 – Ion Sava (portret de Coca Mețianu).

Este discutat tot mai insistent în presă decalajul dintre sensibilitatea contemporană și arta interpretativă a actorilor formați în perioada antebelică, la școala lui Davila. Se înmulțesc pledoariile pentru o artă care să se adreseze intelectului și spiritului, nu emoțiilor primare, pentru o artă capabilă să redea marile frământări ale ființei umane, nu intrigile de alcov. Lui Camil Petrescu, stilul de interpretare verist i se pare caduc; repertoriul modern cere înțelegerea profundă a rolului, trăire sinceră, autenticitate sufletească. El admite în schimb că școala românească de comedie este înfloritoare, „fiindcă Teatrul Național posedă încă interpreți excelenți pentru Caragiale, chiar din noua generație, și fiindcă poate juca orice comedie în spirit românesc”¹⁰. Lucian Blaga, adversar neîmpăcat al naturalismului, afirmă că „teatrul nou cere desigur și o înscenare nouă. Și joc nou. Linii reduse ca și sufletul: la esențial”¹¹. Haig Acterian crede în necesitatea spiritualizării și interiorizării jocului actoricesc; în 1930, el îi scrie în acest sens Mariettei Sadova: „Învață să-ți vezi și să-ți trăiești rolurile până la maladie. Starea de extaz face să încarnezi și te face să salți spre frumosul pur. Preocuparea de cotidian și lumea te reduc. Dacă sapi adevărul în tine iese aurul personalității – o stare aproximativă de sfințenie”¹². Recunoaștem aici dezideratul, formulat și de alții, al decabotinizării artei actoricești.

¹⁰ Camil Petrescu, *Un sfert de veac de teatru românesc*, în *Argus*, anul XXV, nr. 6828, 17 mai 1936.

¹¹ Lucian Blaga, *Teatrul nou*, în *Cuvântul*, nr. 279, 10 octombrie 1925.

¹² Haig Acterian, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, 1994, p. 90.

Chiar dacă înnoirile în teatrul românesc interbelic nu au fost, ca în alte părți, șocante, chiar dacă avem de-a face mai degrabă cu un progres prin continuitate decât prin ruptură, limbajul teatral se îmbogățește considerabil, iar spectacolele de vârf, care nu sunt puține, aduc scena românească la nivel european. Pe de altă parte, viața teatrală în ansamblul ei cunoaște o mare animație. Apar multe publicații destinate scenei (unele efemere); cronică dramatică este prezentă în paginile cotidianelor și ale revistelor de cultură. Tudor Vianu, Camil Petrescu, Alice Voinescu, Haig Acterian, Al. Ciorănescu ș.a. scriu primele lucrări substanțiale de sistematizare teoretică a domeniului. Dramaturgia românească se bucură, în genere, de un tratament bun; teatrele naționale prezintă un număr de autori autohtoni în fiecare stagiune, iar teatrele particulare nu ocolesc nici ele piesele românești, pentru a căror punere în scenă primesc subvenții de la stat. Semnificativ este, de pildă, faptul că marea actriță Maria Ventura, o răsfățată a publicului parizian și bucureștean, nu alege un text consacrat pentru inaugurarea, în 1929, a teatrului care îi purta numele, ci *Lupii de aramă*, drama-poem de factură expresionistă a lui Adrian Maniu, a cărei montare o semnează Victor Ion Popa. La fel va proceda Maria Filotti, care deschide în 1939 Teatrul din Sărindar cu un spectacol cuprinzând trei piese românești într-un act, inedite: *Dragodana* de Ion Anestin, *Istoria se repetă* de Mircea Ștefănescu și *Noaptea Sfântului Andrei* de Val Mugur.



Fig. 4 – Marietta Sadova și Haig Acterian.



Fig. 5 – Maria Ventura.

Interesul pentru arta spectacolului este viu, mai ales în rândul publicului din capitală. Astfel, în anii '30, Ion Marin Sadoveanu „putea fi ascultat în fiecare duminică, în marea sală a Teatrului Național din Calea Victoriei, vorbind despre istoria dramaturgiei românești și universale. La orele 10 dimineața sala arăta plină la refuz. Era prezentă acolo lumea amatorilor de teatru și foarte mulți studenți și elevi. (...) Au făcut epocă acele conferințe duminicale, care de obicei preludau o apropiată premieră a Teatrului Național. Iar cele mai gustate și mai pline de interes pentru toată lumea au fost teme din istoria teatrului universal”¹³.

Teatrul își găsește un nou vehicul de popularizare după constituirea, în decembrie 1927, a Societății de Difuziune Radiotelefonice din România. Postul public de radio este inaugurat în noiembrie 1928 și, la scurtă vreme, sunt incluse în grila de programe emisiuni consacrate artei teatrale. În 1929, începe seria transmisiunilor de teatru radiofonic, cu comedia într-un act *Ce știa satul* de Valjan, în interpretarea reputaților actori Maria Filotti și Romald Bulfinsky, iar emisiunile de teatru pentru copii debutează cu piesa *Pufușor și Mustăcioară* de V. I. Popa. Tot în 1929, Radioul alocă spațiu „Cronicii dramatice”, pentru ca, un an mai târziu, să introducă rubrica bilunară „Noutăți teatrale europene”.

¹³ Vlaicu Bârna (inedit), *Ion Marin Sadoveanu*, în *România literară*, nr. 45, 10 noiembrie 1999.

După Unire, existau premisele unei descentralizări a vieții teatrale. Se înființează teatre naționale la Cluj, Chișinău, Cernăuți. Pe lângă menirea lor primă, de a contribui la integrarea culturală a noilor provincii, ele urmau să impună valorile artei românești în fața minorităților. Întrebarea dacă un spectacol place sau nu și publicului de alte etnii revine frecvent în presă; erau în joc mize deopotrivă politice și artistice, precum și o chestiune de prestigiu național. Dar, în ansamblu, activitatea teatrelor din provincie lasă de dorit. Ea se înviorează doar în perioadele în care sunt angajați acolo regizori-animatori, cu vocație pedagogică, dispuși să lucreze intens cu actorii în vederea modernizării și rafinării stilului de joc. Astfel, în deceniul trei, prezența timp de câteva stagioni a lui V.I. Popa, A.I. Maican și G.M. Zamfirescu la teatrele din Cernăuți și Chișinău saltă sensibil calitatea reprezentațiilor. La rândul său, Teatrul Național din Iași va renaște spectaculos în deceniul patru, echipa dinamizându-se sub bagheta lui Maican și Sava, pe care îi secondează inventivul scenograf Theodor Kiriacoff. Dar, cu aceste excepții, scenele de provincie adăpostesc rareori spectacole care să se ridice peste nivelul unei mediocrități onorabile. În 1935, nemaiputând fi întreținute de la buget, teatrele naționale din Craiova, Cernăuți și Chișinău sunt desființate. Centrul vieții teatrale rămâne, și în perioada interbelică, Bucureștiul. Aici asistăm, pe lângă intensificarea activității la Național, la proliferarea teatrelor particulare; unele au ca obiectiv actul de artă, altele se orientează mai ales spre divertisment.

Menționăm că unul din idealurile care îi animă pe intelectualii români în epoca interbelică este desprovincializarea, integrarea culturii naționale în sfera europeană. Teatrul nu face, nici el, notă discordantă. Pe lângă turneele unor actori celebri la noi, care continuă după o tradiție bine statornicită, pe lângă afirmarea la Paris a unor actori ca Maria Ventura, Eduard de Max, Jean Yonnel, Elvira Popescu, se formează o serie de legături, multe instituționalizate, care unesc viața teatrală românească cu cea europeană. Astfel, Ministerul Artelor aprobă în 1928 reprezentarea pe scenele teatrelor naționale a unor spectacole Shakespeare, în scopul constituirii unui fond cu care România să contribuie la reconstrucția teatrului din Stratford-on-Avon. Diplomatul Marcu Beza este solicitat în Anglia să țină conferințe cu tema *Shakespeare în România*; textul, însoțit de ilustrații, va fi publicat în volum în 1931, la Londra.

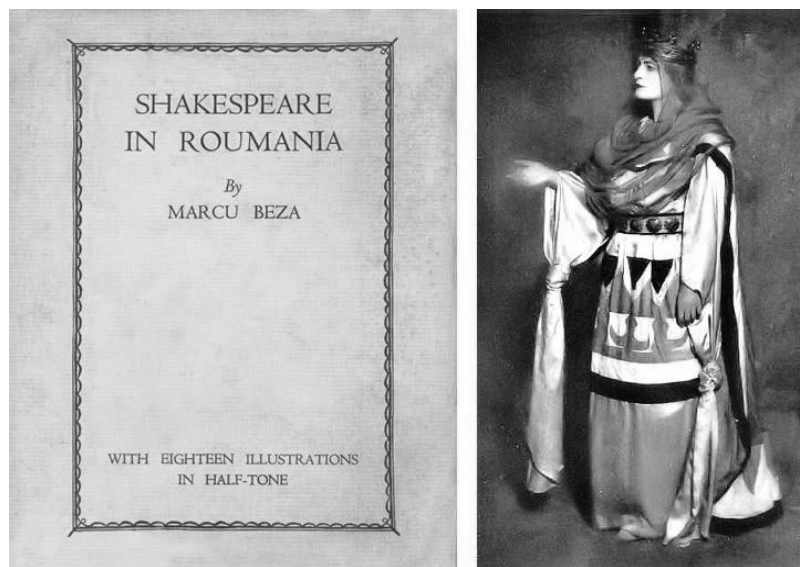


Fig. 6 – Coperta volumului *Shakespeare in Roumania* de Marcu Beza, J. M. Dent and Sons Ltd., London, 1931 și una din ilustrații (*Agepsina Macri as Lady Macbeth*).

În 1928, Liviu Rebreanu și Aristide Demetriade participă la Oslo, ca reprezentanți ai Teatrului Național, la aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui Ibsen. Maria Filotti îi reprezintă pe oamenii de teatru români la congresele Societății universale de teatru, fondate de Firmin Gémier; marea actriță va fi o prezență activă la congresele de la Hamburg (1930), Paris (1931), Roma (1932), Zürich (1933), Viena și Salzburg (1936), Londra și Stratford (1938). La unele din congresele acestei Societăți, care își începuse activitatea în 1927, mai participă Corneliu Moldovanu, Soare Z. Soare, Vasile Enescu, Aristide Demetriade, Ion Livescu. În primul și singurul număr al „revistei universale de teatru” *Thespis* (Roma, 1934), apărut sub conducerea lui A. Bragaglia, îi este rezervat spațiu și României: articolul privind teatrul este semnat de Ion Marin

Sadoveanu, iar cel privind muzica, de Alfred Alessandrescu. Haig Acterian participă, ca invitat neoficial, la congresul de teatru Volta (Roma, 1934); aici se încheagă prietenia cu Gordon Craig, ale cărui teorii inovatoare le va comenta într-un eseu publicat în 1936 (*Gordon Craig și ideea în teatru*).

Aceste câteva exemple atestă faptul că europeanizarea oamenilor de teatru români se transforma treptat din dorință în realitate. Firește, nu sunt decât niște începuturi, mai ales dacă ne gândim că teatrele românești nu izbutesc să organizeze turnee peste graniță sau că o singură piesă originală (*Omul cu mârtoaga* de G. Ciprian) ajunge să fie montată pe mai multe scene europene. În schimb, contează enorm estomparea complexului de inferioritate față de Europa. Experiențele teatrale din metropolele apusene sunt analizate mai obiectiv, cu acea dezinvoltură pe care o conferă un bagaj consistent de informații, comentarii nemișându-se orbiți de prestigiul Occidentului. Articolele și corespondența din epocă includ nu puține observații critice la adresa reprezentațiilor din teatre cu faimă. Nu o dată, între două montări scenice ale unei piese, este preferată – fără false orgolii – cea românească. În același timp, analiza fenomenului teatral este adesea comparativă: sunt relevate trăsăturile de unire și diferențele dintre creațiile scenice românești și un curent, un stil, un limbaj din teatrul european. Pe scurt, funcționează și aici sincronismul despre care vorbea Lovinescu. Este tot mai viu acum, în rândul oamenilor de teatru, sentimentul că lucrează într-un spațiu deschis, al interdependențelor – ceea ce a permis, între altele, o evaluare corectă și dezinhibată a posibilităților proprii.

Istoria vieții teatrale românești în anii '20-'40 este vie, agitată și plină de contraste. Simplificând, am putea-o reprezenta printr-o curbă ascendentă în deceniul trei și în primii ani ai deceniului patru, careia îi urmează o curbă descendentă spre sfârșitul perioadei interbelice și în timpul războiului. În acest al doilea interval, ambianța teatrală se degradează. În locul inițiativelor entuziaste și al efortului novator, asistăm acum la un fenomen de comercializare a artei. Principiului estetic i se substituie tot mai frecvent principiul rentabilității. Se înmulțește alarmant în repertoriu numărul pieselor facile, destinate divertismentului de-o seară. Acest fenomen este rezultatul firesc al vremurilor tulburi. Într-o lume în care climatul politic se deteriorează, și mai apoi într-o lume silită să suporte rigorile războiului, teatrul devine o formă de evaziune. Un prim indiciu al coborârii standardelor îl găsim în repertoriul Companiei Bulandra, teatrul particular care rivaliza cu prima scenă a țării; dacă în deceniul trei figurează aici, lângă autori de diverse categorii, numele lui Aristofan, Shakespeare, Molière, Gogol, Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, după 1931 repertoriul este tot mai sărac și mai modest calitativ, predominând comedia ușoară și drama de salon¹⁴.



Fig. 7 – Lucia Sturdza Bulandra.



Fig. 8 – Sică Alexandrescu.

¹⁴ A se vedea Lucia Sturdza Bulandra, *Amintiri... Amintiri...*, București, 1960, p. 361–370.

Orientarea spre divertisment a teatrului românesc își găsește expresia cea mai pregnantă în activitatea trustului SCITA (Societatea Cooperativă de Întreprinderi Teatrale și Artistice). Acesta este fondat în 1937 de Sică Alexandrescu, prin reunirea mai multor teatre particulare. Se adună aici personalități de primă mărime ale scenei românești. Talente strălucite din generația mai vârstnică (Romald Bulfinsky, N. Niculescu-Buzău, Ion Manolescu, V. Maximilian, Maria Filotti, I. Iancovescu, M. Fotino) și din cea tânără (Jules Cazaban, Grigore Vasiliu-Birlic, Emil Botta, Nineta Gusti, Beate Fredanov ș.a.) alcătuiau o falangă actoricească redutabilă, aptă de orice performanță artistică. Dar obiectivele trustului sunt în primul rând de ordin comercial: sunt puse în scenă cu precădere piese lejere, spumoase, de succes garantat. De altfel, nu se poate reproșa spectacolelor realizate de SCITA nici calitatea montărilor (pe care le semnau, între alții, profesioniști ca Sică Alexandrescu sau Maican), și cu atât mai puțin a interpretării, pline de vervă și măiestrie. Ceea ce lipsește aici – așa cum începe să lipsească din întreg teatrul epocii – este suflul înnoitor și credința că arta poate și trebuie să fie un element de îmbogățire spirituală.

Pe tot parcursul epocii dintre cele două războaie, criticii au vorbit cu insistență despre „criza” teatrului românesc. Ei au adus argumente, unele incontestabile, dar nu ne putem împiedica să identificăm aici secreta voluptate pe care o produce asumarea unei posturi intransigente. Privind retrospectiv, nu de criză a fost vorba în deceniul trei și primii ani ai deceniului patru, ci mai degrabă de discrepanța între exigențe și realizări, de o dezvoltare cu suișuri și coborâșuri, de căutări care puteau să și eșueze. Criza, reală și profundă, se instalează abia la sfârșitul perioadei interbelice și continuă în timpul războiului; ea este un reflex al climatului de oboseală și descurajare care cuprinsese societatea românească. În acest sens, George Mihail Zamfirescu, director de scenă la Iași, îi scria în 1939 soției sale: „fac artă teatrală într-un haos în care au murit toate credințele, toate urmele de bun simț și de prestigiu profesional, ca să nu mai vorbim de omenie”¹⁵. La noi ca și aiurea, instabilitatea politică, atmosfera de nesiguranță au favorizat înflorirea spectacolului de divertisment. Publicul căuta compensații în distracția facilă, iar în rândul profesioniștilor scenei domina preocuparea pentru succesul de casă. Ca atare, criza teatrului românesc va fi în primul rând *o criză de repertoriu*. Scenele multor teatre particulare sunt invadate de producțiile ușoare ale unor autori ca R. de Flers și A. Caillavet, Sacha Guitry, Arnold și Bach, A. Birabeau, Aldo de Benedetti, Jean de Letraz, Armont și Gerbidon etc.

Acest tip de teatru nu trebuie ignorat sau desconsiderat. El poate fi o bună școală pentru actorul comic, în măsura în care acesta știe să evite capcanele cabotinismului, sau pentru regizorul care se inițiază în secretele tehnice ale meseriei lui, după cum, pe de altă parte, poate să ofere momente agreabile spectatorilor. Criza n-a constatat în prezența repertoriului boulevardier, ci în nefireasca lui extindere. Prin 1938, Ion Anestin scria: „Pornit pe toboganul concesiunilor (*sic!*), teatrul, după ce urcase la marele repertoriu, lunecă la piesele de serie și comediile revuistice de cea mai joasă speță, sau la piese de mare montare și conținut invers”¹⁶. Această stare de lucruri se adâncește în timpul războiului, contaminând și Teatrul Național care, cum notează în 1941 N. Carandino, „a împrumutat repertoriul și actorii teatrelor de vară, care la rândul lor își împrumută substanța din scheciurile lui Tănase”¹⁷. Dacă aprecierea este oarecum exagerată (criticul vrând desigur să dea mai multă greutate semnalului său de alarmă), iată că o opinie similară formulează în 1943 și Camil Petrescu: „Săli care înainte se mândreau cu un repertoriu de aleasă ținută, dacă nu de artă, joacă farse în stil de cartier periferic. Procedeele de revistă se strecoară azi pe scenele oficiale ale marelui repertoriu, iar scene oficiale mai din jos, de la o vreme, aleargă după piesa de senzație polițistă”¹⁸. Pe scurt, confuzia de valori dezorganizează viața teatrală și îi alterează fibra artistică.

Ceea ce reținem de aici este faptul că evoluția teatrului reproduce evoluția societății românești. Arta spectacolului își croise și ea după război un fâgaș promițător, dar ascensiunea i-a fost de scurtă durată. Căutărilor fertile din anii '20 și de la începutul anilor '30 le ia locul, treptat, rutina. Spectacolele de mare calibru sunt tot mai rare; putem aminti minunatele montări ale lui Ion Sava la Naționalul bucureștean (*Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, în 1938, și *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, în 1939 – spectacol care le-a prilejuit Aurei Buzescu, în *Violaine*, și lui Emil Botta, în *Pierre de Craon*, interpretări sobre și profunde, de o intensitate concentrată) sau, pe aceeași scenă, monumentală montare din 1943 a dramei lui O'Neill *Din jale s-a intrupat Electra*, sub bagheta regizorală a lui Ion Șahighian, cu George Vraca

¹⁵ George Mihail Zamfirescu, *Correspondență*, București, 1988, p. 98.

¹⁶ Ion Anestin, *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, Ed. Vremea, București, 1938.

¹⁷ N. Carandino, *Preambul*, în *Revista română*, anul I, nr. 1, mai 1941.

¹⁸ Camil Petrescu, *Criza teatrului românesc*, în *Spectator*, anul I, nr.12, 23 decembrie 1943.

în triplu rol. Dar nici cele câteva realizări de excepție, nici abordarea – tot mai sporadică – a marelui repertoriu, nici incontestabilele triumfuri actoricești în spectacole altminteri fără pretenții nu reușesc să camufleze faptul că activitatea teatrală se împotmolea. Evoluțiile politice de la sfârșitul anilor '30 și vicisitudinile războiului pun capăt unei epoci care fusese, și pentru teatru, plină de speranțe.

În 1940, mai funcționau în România trei teatre naționale: la București, Cluj și Iași. Toate aveau să sufere în anii următori din cauza războiului. La conducerea Naționalului din București se afla Ion Marin Sadoveanu. Îi succede, în perioada guvernării legionare, Haig Acterian; scurtul său directorat a lăsat un gust amar actorilor, care primesc cu bucurie știrea demiterii acestui regizor și teoretician cu idei novatoare, dar cu convingeri politice extremiste. În anii următori, instituția – sub conducerea lui Liviu Rebreanu – continuă să polarizeze atenția amatorilor de teatru, deși numărul proiectelor ambițioase scade. Totuși, câteva montări semnate de Ion Sava, Soare Z. Soare, Ion Șahighian valorifică potențialul unei trupe experimentate. Clădirea Naționalului bucureștean este distrusă în bombardamentele germane din august 1944; reprezentațiile vor sta ulterior sub semnul provizoratului, desfășurându-se pe mai multe scene din capitală.



Fig. 9 – Vechea clădire a Teatrului Național din București (stânga), pe Calea Victoriei.

În urma Dictatului de la Viena, personalul Teatrului Național din Cluj este mutat la Timișoara. La cârma instituției se află, între 1941–1944, Nicolae Kirițescu. Trupa clujeană joacă în această perioadă mai ales dramaturgie românească: Alecsandri, Caragiale, Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Mușatescu, din repertoriul străin remarcându-se *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel (în regia lui Ion Olteanu) și *Egmont* – prima reprezentare în România a dramei lui Goethe.

Teatrul Național din Iași, revitalizat în deceniul patru grație activității lui Aurel Ion Maican, Ion Sava și G.M. Zamfirescu, revine la practica desuetă a utilizării regizorilor-actori. Totodată, trupa ieșeană, condusă între 1939–1944 de Andrei Oțetea, pare să se întoarcă în trecut și din punct de vedere al repertoriului, ea reluându-și vechile „piese de rezistență”: comedii și drame istorice naționale. În 1944, teatrul este evacuat la Jimbolia, apoi la Drăgășani și Sibiu, reocupându-și sediul în primăvara lui 1945.

Un segment pe cât de dinamic, pe atât de volatil în peisajul teatral al epocii îl constituie numeroasele companii particulare, dintre care unele apar și dispar peste noapte. Compania Bulandra își încetează activitatea în 1941, întregul colectiv fiind angajat la Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”. La Teatrul din Sărindar, directoarea Maria Filotti se străduiește să prezinte publicului montări îngrijite, un atu constituindu-l entuziasmul și calitatea trupei, formate mai ales din tineri. Teatrul Comoedia, condus de Sică Alexandrescu, rămâne sediul spectacolelor spumoase de bulevard; Teatrul Muncă și Lumină, al cărui animator este Victor Ion Popa, se adresează publicului popular, iar Compania Cărăbuș a lui Constantin Tănase îi atrage pe

amatorii de revistă. În plin război, își deschid porțile alte companii particulare, între care Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea și Fory Etterle, și Teatrul Mic, unde se montează cu precădere piese din repertoriul italian și francez.



Fig. 10 – Dina Cocea.

O epocă dificilă începe în 1940 pentru actorii, dramaturgii, regizorii și scenograful evrei, pe care legislația antisemită îi îndepărtează din teatre. Actorii concediați vor încheia o trupă, dând spectacole în limba română la sala Barașeum (folosirea în public a limbii idiș fusese interzisă). În acest context, merită amintită inițiativa trupei de la Alhambra, care prezintă în premieră absolută, în martie 1944, comedia *Steaua fără nume* de M. Sebastian, autorul fiind trecut pe afiș sub un nume împrumutat. După abrogarea legislației antisemite, va lua ființă, în octombrie 1945, teatrul Ikuf al Asociației Culturale Evreiești.

Perioada imediat următoare încheierii războiului nu aduce schimbări semnificative în viața teatrală. Sunt inaugurate, într-un ritm frenetic, noi teatre particulare: Modern, Odeon (construit de inginerul Ciulei pentru fiul său, Liviu Ciulei), Mogador. Marii actori ai epocii (Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra, Miluță Gheorghiu, Birlic, Aura Buzescu, Ion Manolescu, Nicolae Bălțățeanu, George Vraca, Ion Iancovescu, Gheorghe Timică, Radu Beligan, Ion Finteșteanu, George Calboreanu, Constantin Ramadan, Al. Critico, Irina Răchițeanu, Magda Tâlván, Elvira Godeanu etc.) joacă pe scenele teatrelor naționale sau particulare, conferind strălucire efemeră unui repertoriu eteroclit. Fac în continuare rețetă piesele de bulevard, dar și textele românești consacrate, îndeosebi comediile. Ion Sava realizează la Teatrul Național din București un îndrăzneț *Macbeth* cu măști (1946) – tentativă singulară și aprig controversată de înnoire a artei regizorale.

După instalarea guvernului dr. Petru Groza, în martie 1945, noua orientare politică a României începe să se repercuteze și asupra teatrului. În toamna aceluiași an, ia ființă în Capitală, sub conducerea vechiului militant socialist N.D. Cocea, prima instituție de „profil nou”: Teatrul Poporului, care își creează până în 1947 filiale în mai multe orașe. În repertoriu sunt incluse piese din dramaturgia sovietică.

În august 1947, intră în vigoare noua lege a teatrelor și, tot atunci, se înființează Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale. Acest organism avea menirea să supravegheze alcătuirea repertoriului și să încurajeze crearea dramaturgiei noi. Este debutul ideologizării teatrului românesc, care, odată cu desființarea în 1948 a companiilor particulare, intră în perioada sa proletcultistă.