

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie,
Pedagogie muzicală și Teatru
Departamentul Teatru

ESTETICA TEATRALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

- rezumatul tezei de doctorat -

Tipul de doctorat: științific
Profilul: Teatrologie
Domeniul: Teatru
Subdomeniul: Istoria teatrului

Doctorand
ALINA TRACHE

Coordonator științific
Prof. univ. dr. FLORIN FAIFER

CUPRINS

INTRODUCERE.....	3
------------------	---

„FIZICA” ESTETICII TEATRALE ROMÂNEȘTI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Moștenirea.....	9
Pe teritoriul istoriei.....	15
Teatrele Naționale.....	18
Companii private și grupuri culturale.....	21
Dramaturgii și repertoriul.....	23
Actorii.....	30
Regizorii.....	33
Publiciștii și revistele.....	38
Lucrările de teorie și estetică teatrală.....	42
Teatrul radiofonic.....	52
Influențe din exterior în teoria teatrală interbelică.....	53
Sfârșit de epocă.....	55

„METAFIZICA” ESTETICII TEATRALE ROMÂNEȘTI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

De ce estetica?.....	60
Întrebarea capitală: ce este teatrul?.....	72
Opera de artă teatrală.....	87
Valoarea artei teatrale.....	90
Autonomie și sincretism.....	94
Încadrarea și punctul de echilibru al artei teatrale.....	97
Cum este creat teatrul?.....	99
Între iluzie și realitate.....	103
Între convenție și libertate.....	105
Mimesis, autenticitate și adevăr artistic.....	107
O geografie sufletească.....	113
Funcțiile artei teatrale.....	115
Timpul și fenomenul teatral.....	130
Superioritatea dramei.....	135
Fețele textului dramatic.....	137
Arta actorului.....	151

Regia.....	177
Scenografia.....	185
Publicul.....	195
Teoria și critica teatrală.....	224
Criza teatrului.....	234
CONCLUZII.....	240
BIBLIOGRAFIE.....	242

ARGUMENT

Pentru cultura românească, cei douăzeci și doi de ani cuprinși între 1918 și 1940 marchează nu doar o etapă delimitată de implicarea țării noastre în cele două conflagrații mondiale, ci un interval de transformări adânci și evoluții pozitive, cum nu mai avuseseră loc până atunci. Teatrul – parte din organismul viu al artei – începe acum să capete forme proprii bine definite, să-și contureze și să-și afirme identitatea. Devenirea lui nu putea să fie lipsită de frământări, zbateri, lupte interne, cu ecou în scrierile timpului. Toate aceste spasme și reechilibrări l-au modelat. În mod firesc, pentru a înțelege cu adevărat ce este teatrul acum trebuie să trecem obligatoriu prin ce a fost teatrul *atunci* și *mai înainte*, căci scoaterea din context ar naște confuzii și presupuneri hazardate. Încercările de a-l defini prin formulări generale de tipul „teatrul este...”, cu pretenții de revelare a unui adevăr profund, nu au lipsit, ci, după cum vom vedea, chiar au înflorit în perioada interbelică. Ele țin de o înțelegere a teatrului care se întemeiază pe o eroare parțială: lipsa specificării spațiului și timpului luat în discuție. Spunem parțială deoarece identificarea esențelor artei spectacolului presupune o distanțare cât mai mare de particularitățile imprimite de cele două dimensiuni. Eroarea apare atunci când se produce ignorarea lor totală. Expresia „teatrul este...” naște imediat suspiciuni, situație evitată atunci când o înlocuim cu „teatrul din acel timp și acel loc este...”. Evident, am ales pentru lucrarea de față a doua poziționare din convingerea că o teorie este admisibilă atunci când își propune să dea seama de parametrii unei culturi dintr-o vreme anume, și este contestabilă atunci când își dorește să aibă ultimul cuvânt despre teatru *sub specie aeternitas*.

Fiind vorba despre un fenomen atât de complex, investigarea lui nu poate fi realizată cuprinzător într-un mod

static sau printr-o singură perspectivă. Cercetătorul este nevoit să se apropie din mai multe direcții, să-și schimbe permanent poziția, astfel încât să înțeleagă care sunt coordonatele problemei pe care o are de rezolvat. Istoria teatrului a făcut deja o inventariere a teoriilor ce țin de această artă, dar ea nu își propune să-i găsească esența. Teoria dramei acoperă doar parțial domeniul vast de care ne ocupăm. La fel și spectacologia, critica, antropologia sau psiho-sociologia teatrală. Singura care le include pe toate și ne poate aduce lămuriri mult așteptate rămâne abordarea estetică aplicată. Ea are șansa să pătrundă în profunzimea relațiilor dintre creator și arta sa, dintre operă și receptor, cât și în fiecare dintre elementele teatrului luate separat. Tendința închiderii într-un sistem și relativa autonomizare nu au tăiat complet rădăcinile din care își primește seva știința esteticii. Ea se dovedește a fi când predominant psihologică – și atunci are sub lupă felul în care sensibilitatea și gândirea umană se modelează în activități creative, artistice; când predominant filosofică – și atunci pune ființa umană în raport cu arta pentru a stabili ce loc ocupă fiecare și cum se intercondiționează; când înclinată spre etică – și atunci vizează mai ales latura moralizatoare a artei. Toate sunt trasee esențiale pe care le vom parcurge pentru a avea tabloul de ansamblu al teatrului în perioada interbelică.

Vom avea a face cu o estetică teatrală contemporană – de care nu ne putem lipsi deoarece suntem oamenii prezentului – care se confruntă cu o estetică teatrală din trecut. Sunt două moduri de percepție din dialogul cărora se vor cerne, sperăm noi, trăsăturile artei în chestiune.

Supunem atenției noastre în principal scrierile timpului – volume, articole de teorie sau critică, amintiri – și mai puțin spectacolele propriu-zise din simplul motiv al duratei. Faptul scenic se consumă, dispărând în clipa în care are loc. Teatrul *se petrece*. Însă această *petrecere* se reflectă,

chiar dacă infidel, în textul despre teatru, transformându-l în sursa primă de informații.

Lucrarea de față este structurată pe două mari capitole. Primul vorbește despre o „fizică” a esteticii teatrale românești din perioada interbelică, al doilea despre o „metafizică” a ei. Am ales cei doi termeni pentru a ilustra **relația de survenire**, adică modul în care existența unor forțe obiective – oamenii și operele lor, contextul vieții teatrale interbelice în manifestarea ei – determină producerea unui anumit set de caracteristici care definesc arta scenică, unic și irepetibil. Realitățile observabile, materia în mișcare, țin de legi specifice în care se manifestă spiritul problemei studiate. Importantă este căutarea acelor impulsuri care preced și fac posibil un anumit gen de teatru. De aceea, prima parte a cercetării noastre este construită pe o perspectivă predominant istorică, iar a doua pe una teoretică. Sunt cele două fațete care ne vor ajuta în radiografierea principalelor orientări de estetică teatrală dintre cele două războaie mondiale.

Un segment din fizica artei spectacolului, alături de elementele deja menționate, îl constituie influența exercitată de universuri culturale diferite, ca urmare a contactului cu acestea. Corelarea cu momentele importante din estetica universală se dovedește necesară pentru un răstimp în care cultura românească ajunge la o deschidere fără precedent spre idei și forme născute în alte țări, îndeosebi în Franța, Germania și Anglia. Apar grupări specializate similare celor vestice, apar curente noi care încearcă să înglobeze, mai mult sau mai puțin organic, realități specific românești.

Știm că teatrul nostru parcurge, de la primii lui pași, trei etape succesive: o **etapă de expansiune**, apoi una de **autonomizare**, urmată de **etapa devalorizării**. Ultima se caracterizează prin diminuarea numărului celor interesați de această artă, public și creatori, și prin deprecierea valorii ei sociale. Recunoaștem aici anii contemporani nouă, dar și pe cei dominați de cenzura comunistă. Perioada interbelică

prinde, după cum vom observa, tocmai apogeul expansiunii și întreaga etapă de autonomizare, ceea ce o face să fie foarte atractivă pentru specialiștii de astăzi.

După primul război mondial, sentimentul că lumea trebuie reorganizată se face simțit la nivel moral, dar și în spațiul artistic. Sunt repuse în discuție probleme vechi sub impulsul reverificării convingerilor anterioare conflagrației. Se nasc simultan și tendințele, extreme, de hipervalorizare a tradițiilor sau, pe de altă parte, a experimentelor. Vom vedea însă că generația interbelică preferă să meargă mai degrabă pe o linie a moderației, înclinând către redescoperirea rădăcinilor, respingând adesea modernitatea, nemaivorbind de excesele ei. Se urmărește acum o reaşezare și o redefinire specifică a lumii, incluzând lumea artei. Se simte acut nevoia teoretizărilor, a încadrărilor, a decantărilor, și chiar practicienii artei – pictori, scriitori, actori etc. – încep să întocmească programe și texte normative. Se armoniza foarte bine teatrul cu sentimentul de tranzitoriu provocat de război, iar estetica răspundea nevoii de permanentizare și aşezare a esențelor, a ceea ce rămâne egal cu sine aproape în oricare circumstanță. Se discută în această perioadă însăși substanța ultimă a dramaticului și a spectacularului, principiile care guvernează teatralitatea. Eforturile de a configura arta scenică sunt vizibil sporite și în critica timpului. Apar în presă cronici zilnice și se editează chiar ziare destinate exclusiv vieții teatrale. Varietatea și noutatea modalităților de expresie cer interpretări de pe alte poziții decât până atunci și conduc la o maturizare a valorizărilor și selecției.

Cărturari precum Tudor Vianu, Lucian Blaga, E. Lovinescu și G. Călinescu vin înspre teatru dintr-o lume străjuită de legile general aplicabile artei. Principalele preocupări ale esteticii artistice sunt transferabile esteticii teatrului, cu adăugirile specifice. Se discută tot mai stăruitor despre dramaturgie, particularitățile jocului actoricesc, relația artist - spectator, raportul text - spectacol,

teatralitatea teatrului și textului, libertățile și limitele regizorului. Toate sunt incluse într-o estetică a dramei, îmbinată cu cea a actorului și cea a spectacolului.

Cu toate acestea, literatura (romanul, poezia, drama) este preocuparea cea mai vizibilă în epocă. Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu sau Mihail Sebastian cunosc prea bine universul scriiturii pentru a ști că el nu se suprapune artei efemerului, adică fenomenului teatral. Tendința de a privi teatrul exclusiv prin prisma literaturii a iscat unele efecte pozitive, dar și unele deturnări de adevăr. De aceea cei implicați direct în viața spectacolului par să aibă uneori o autoritate mai mare în abordarea subiectului.

Este îndeajuns să se aibă în vedere limbajul, și mai ales adjectivalele, din textele publicate acum pentru a contura imaginea anilor la care ne referim. Cultura românească interbelică este țesută în textele acestui timp.

Preferăm să nu ne oprim la descrierea direcțiilor stilistice deoarece ele țin în mare parte de o „modă” culturală. Se știe că marile opere nu suportă încadrările și sparg tiparele. Căutăm argumentele care formează valoarea unei opere teatrale și dincolo de tendințele trecătoare ale timpului în care ea este creată sau receptată. Se va impune astfel să lămurim pe parcurs termenii de specialitate folosiți în demersul nostru și accepțiunea în care îi folosim.

Acestea fiind spuse, pornim la reconstituirea unei estetici a teatrului românesc interbelic.

„FIZICA” ESTETICII TEATRALE ROMÂNEȘTI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Între perioada antebelică și cea postbelică, viața artistică românească și-a continuat parcursul, chiar dacă la intensități diferite și suferind mutații importante. Teatrul nu a făcut excepție. A preluat și el **MOȘTENIREA** trecutului, propunându-și să o îmbogățească. Starea Teatrului Național din București, primele companii teatrale particulare și

modelele scenice pe care artiștii noștri le aveau la acea dată, toate sunt aspecte pe care le trecem în revistă pentru a descoperi rădăcinile care nasc teatrul dintre cele două războaie.

Aflat **PE TERITORIUL ISTORIEI**, teatrul a fost și el influențat de transformările majore pe care societatea românească le-a suferit din 1918 până în 1940. Prefacerea se dovedește totuși lentă. Noua generație aduce însă cu ea treptat distanțarea de estetica de orientare predominant etică ce devenise aproape lege de neîncălcăt. La nivel teoretic se vorbea tot mai mult despre un teatru „de mâine”, înnoit, gândit în raport cu realitățile apărute după conflictul mondial. Dar, ca o particularitate a teatrului nostru din primii ani interbelici, nu întâlnim reprezentanți declarați ai diferitelor estetici. Regizorii și actorii exersau diverse tipuri de teatralitate, uneori chiar în interiorul aceluiași spectacol. Astfel, încercarea unor exegeți de a înscrie arta teatrală interbelică în cercuri estetice clar delimitate se dovedește a fi o abatere de la realitate. De abia după anii '30 apar poziționări asumate de o parte sau de alta a barierelor unui curent artistic.

Apar **TEATRE NAȚIONALE** noi la Cluj, Cernăuți și Chișinău. Se continuă expansiunea acestei arte, începută înainte de primul război mondial. Bucureștiul, cu toate defectele sale, rămâne însă centrul care dă tonul. Înlocuirea directorilor Teatrului Național din capitală sub presiuni politice cunoaște acum o frecvență și mai ridicată decât în anii antebelici.

Firească, activitatea teatrală nu se limitează la instituțiile de stat, ci se completează prin cea exercitată de **COMPANII PRIVATE ȘI GRUPURI CULTURALE** noi. Stagiunea teatrală 1919-1920 anunță apariția grupului „Excelsior”. De atunci publicul începe să asiste la reprezentațiile Teatrului Mic, al cărui repertoriu era compus preponderent din comedii. Un eveniment aparte este înființarea în decembrie 1920, la inițiativa lui Nicolae Iorga,

a Teatrului Popular. Prima stagiune (1921-1922) îl are ca director pe Ion Livescu, cel care va rămâne în funcție până la data de 25 mai 1923, când demisionează. Diferite grupări culturale vor susține efortul, profund justificat, de sincronizare a scenei românești cu mișcarea teatrală europeană: „Studio” (septembrie-decembrie 1920), „Poesis” (1921), „Insula” (1922 - 1923), „Atelier” (1923), „Contemporanul” (1925), „Treisprezece și unu” (1932 - 1933). La Iași, în iunie 1934, se deschide Teatrul de Vedenii. Inițiative asemănătoare a avut, alături de alți oameni de teatru, Tudor Mușatescu. El a înființat mai multe companii artistice, dintre care Teatrul Vesel (1934, cu Sică Alexandrescu), Teatrul din Sărindar (1940, cu Maria Filotti), Teatrul Tudor Mușatescu (1941-1942), Teatrul Colorado (1943-1944, cu A. I. Maican), Teatrul Nostru (1955). Fiecare astfel de moment înseamnă un pas în dezvoltarea teatrului românesc. Prin urmare, în perioada interbelică s-a parcurs un drum mai lung decât în oricare alt interval de timp anterior.

În ciuda diversității de curente și opinii teatrale din perioada interbelică, **REPERTORIUL** nu se prezintă foarte variat. Se reluau iar și iar aceiași dramaturgi străini. Preferințele erau îndreptate către Ibsen, Pirandello, Strindberg și Bernard Shaw. Introducerea artei lor în România iscă permanent discuții și schimburi de idei.

DRAMATURGIA autohtonă cuprinde însă nume și titluri noi, mult mai numeroase decât până atunci. Putem conchide că scopul obsesiv de a încuraja producția dramatică românească a fost realizat. Deși multe dintre textele promovate nu s-au dovedit valoroase, câteva au fost și sunt recunoscute și astăzi printre cele mai bune scrieri teatrale de la noi. Se afirmă în această perioadă George Mihail Zamfirescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa, G. Ciprian, Tudor Mușatescu. Continuă să apară texte noi ale lui Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Alexandru Kirițescu.

Mesageri ai scriitorilor și regizorilor, **ACTORII** din perioada interbelică vor trebui să-și redefinească arta în mod continuu, în funcție de noile așteptări. Efortul lor de adaptare va aduce pe scenă o mixtură de procedee tradiționale și moderne, o alternare între compozițiile psihologice și stilizările ludice. Eclectismul va fi caracteristica dominantă. Pregătirea de tip vechi a unui număr destul de mare de actori se făcea acum simțită. Cei care s-au remodelat au reușit să reziste. Astfel, dintre numele cele mai prezente în epocă îi regăsim pe Aura Buzescu, Ion Manolescu, George Vraca, Ion Livescu, Tony și Lucia Sturdza Bulandra, Ion Iancovescu, V. Maximilian, Ion Finteșteanu, Mihai Popescu, George Calboreanu, Grigore Vasiliu Birlic, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan sau Leny Caler. Câțiva actori de origine română ajung să aibă succes și pe marile scene ale lumii: Elvira Popescu, De Max, Yonnel și Maria Ventura la Paris, iar Mihai Popescu la Viena.

Amintirile lui Ion Livescu și cele ale Luciei Sturdza Bulandra, adunate în volume, ne sunt utile să înțelegem care erau obstacolele pe care un actor al acelei vremi le întâlnea în cariera sa, care erau satisfacțiile profesionale și ce efort presupunea pregătirea rolurilor.

Perioada interbelică este cea în care actorul cedează **REGIZORULUI** locul său din vârful piramidei scenice românești. Schimbul se face firesc, fără conflicte. Regia își câștigă autonomia mai ales după 1925. Prin activitatea lui Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, George Mihail Zamfirescu, se conturează o nouă concepție despre arta spectacolului și despre funcția directorului de scenă. Gradat, atenția se îndreaptă spre efectele vizuale și decorul stilizat, contraponderi ale regiei fastuoase.

Într-un timp în care **PUBLICISTICA TEATRALĂ** era citită și comentată de către un număr mare de intelectuali, articolele teoretice și cronicile dramatice au un

cuvânt greu de spus. Revistele în care au apărut vreme mai îndelungată texte dedicate scenei erau „Viitorul”, „Universul”, „Rampa”, „Epoca”, „Vremea”, „Timpul”. Chiar și cele efemere contribuie la diseminarea opiniilor specializate. „Scena” (1917-1918), de exemplu, a publicat primele fragmente despre Strindberg, sau despre dramaturgul expresionist Georg Kaiser. Printre semnatarii cei mai influenți au fost Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Ion Anestin.

Dintre **LUCRĂRILE DE TEORIE ȘI ESTETICĂ TEATRALĂ** publicate între 1918 și 1940, cele mai semnificative sunt *Dramă și teatru* (1926) și *De la Mimus la Baroc* (1933) de Ion Marin Sadoveanu, *Arta actorului* (1932) de Tudor Vianu, *Modalitatea estetică a teatrului* (1937) de Camil Petrescu. Cărțile despre estetica artistică numără titluri precum *Dualismul artei* (1925), *Arta și frumosul* (1931), *Estetica* (1934-1936) de Tudor Vianu, *Teze și antiteze* (1936) de Camil Petrescu. Abordează această problematica și Paul Prodan, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Victor Eftimiu. În afară de Mihail Dragomirescu, niciunul dintre ceilalți nu produc cutremure prin elemente de noutate absolută.

Efervescența scrierilor teoretice în acești ani interbelici are ca punct de plecare literatura. De aici se parcurge drumul spre celelalte arte, inclusiv cea a spectacolului. În spațiul românesc domină modelul „Diderot”. Excepțiile rămân puține.

TEATRUL RADIOFONIC constituie o altă fațetă a artei teatrale. Fără să se confunde cu aceasta din urmă, este totuși foarte legat de evoluția ei. Curente esteticе care au dominat scena la un moment dat au influențat și interpretarea radiofonică. Cele două decenii dintre 1929 și 1948 marchează o existență sinuoasă: de la o îmbogățire a calității repertoriului la momente de întrerupere aproape totală a emisiunilor de acest gen.

INFLUENȚELE DIN EXTERIOR ÎN TEORIA TEATRALĂ INTERBELICĂ nu sunt deloc neglijabile. Teatrul românesc era foarte puțin cunoscut în afara granițelor înainte de primul război mondial, iar situația nu s-a schimbat foarte mult nici după terminarea lui. Legăturile cu oameni de artă străini erau sporadice, schimburile culturale foarte rare, traducерile pieselor erau puține. Franța, modelul tuturor la acea vreme, era cunoscută pentru orbirea ei vanitoasă când era vorba de realizările culturale străine. „Idea de «teatru românesc» în ansamblu a lipsit însă până în epoca noastră.

Dacă noi nu am reușit să producem ecouri semnificative în marile capitale ale lumii, am privit cu fascinație la ceea ce ele produceau în arta teatrală. În țară se menționau tot mai des numele lui Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau. Rolul regizorului capătă amploare după modelul oferit de Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold și Leopold Jessner. Erau cunoscute experiențele inedite ale lui Aleksandr Tairov și Evgheni Vahtangov, teoriile centrate pe textul dramatic ale lui Firmin Gémier și Lugné-Poë, libertățile creatoare asumate de Gaston Baty, Louis Jouvet și Georges Pitoëff. Revistele vremii le publicau și comentau ideile cu mult interes. Traducerea în engleză și franceză a cărții lui Stanislavski, *Viața mea în artă*, facilitează accesul la ideile artistului rus. Expresionismul și avangardismul pătrund și în realizările scenei noastre, chiar dacă nu la aceeași intensitate ca în alte culturi, antrenând o sincronie mult dorită cu restul Europei. Datorită pieselor montate cu succes la noi în 1923 de către trupa din Vilna, va fi posibilă diseminarea eficientă a esteticii teatrului rusesc și a teoriilor stanislavskiene. Tendința aceasta este revitalizată în 1928, prin prezența Teatrul de Artă din Moscova. Între timp, experimentele lui Meyerhold sunt recunoscute în stilul regizorului Iacob Sternberg, aflat în România în 1925. Acesta va stimula

evoluția actorilor de la jocul „impresionist” la un realism cu accente modernist-simbolice.

Noutatea nu este întâmpinată la noi ca o revoluție, ci se impune treptat și sigur, adaptându-se. Teatrul românesc preferă o cale de mijloc între excesele înregistrate în arta altor țări și rigiditatea formelor mai vechi de la noi. Esteticile tradiționaliste au încă numeroși adepți printre doritorii de stabilitate, lucru pozitiv dacă îl privim ca o contrapondere la tentația de a copia și la snobismul cultural. Astfel, asimilarea ideilor creatoare în perioada interbelică nu s-a făcut printr-o preluare obedientă, ci prin filtrare critică.

Continuă să existe repertoriile amestecate, preferința pentru farsele ușurele franțuzești în detrimentul pieselor de valoare, imitarea unor forme sterile. Supraviețuiesc, și chiar au succes, teatrul boulevardier, comedia bufă, melodramele ieftine. Actorii erau mereu grăbiți în pregătirea rolurilor. Decorurile erau făcute pe fugă și adesea vopseaua se usca în timpul premierei. Pe la 1930 apare și scenograful profesionist, responsabil exclusiv cu plastica spectacolului. Până atunci, cel care asigura latura vizuală era ori regizorul, ori actorul, așa cum se întâmpla încă în cazul trupelor private.

Ceea ce se schimbă în direcție pozitivă este capacitatea de identificare a valorilor autentice. Cu teamă de exagerări, oamenii de teatru de la noi știau să se raporteze obiectiv la realizările artistice din marile capitale ale lumii. Din exemplul străin, transplantat pe scena românească, rămâneau acele aspecte corespunzătoare spiritului autohton interbelic, dominat de apetența pentru stabilitatea formelor și de suspiciunea în fața schimbării.

Sub aspect cantitativ, producțiile dramatice sunt într-adevăr mai puține decât cele literare. Nu cunoaștem însă o altă cultură în care să fie valabil reversul.

Prin încercări și eșecuri se lărgeste treptat viziunea asupra destinului pe care teatrul românesc trebuie să îl aibă într-o cultură modernă. Raportarea se face la o universalitate

în care trebuia să ne încadrăm demn. Bazele fuseseră puse în septembrie 1929, când are loc prima reuniune din România la care vor participa critici de teatru, de film și de muzică din aproape toată Europa: Congresul Internațional de Artă Dramatică.

Evenimentele istorice încetinesc evoluția artei teatrale începând cu 1940, anul în care dictatura regală este înlocuită de dictatura militară a lui Ion Antonescu.

„METAFIZICA” ESTETICII TEATRALE ROMÂNEȘTI DIN PERIOADA INTERBELICĂ

După ce am subliniat trăsăturile dominante ale vieții teatrale interbelice din țara noastră, vom așeza sub lupă universul de idei pus în mișcare de realitatea descrisă până acum. Purcedem la analiza teoriilor estetice, izolându-le pe cât posibil de factorii istorici irelevanți. Dar mai întâi se impune o stabilire a coordonatelor generale în care ne încadrăm discursul. Motivăm în rândurile care urmează de ce am ales să privim teatrul prin optica esteticii. Subcapitolul **DE CE ESTETICA?** amintește succint principalele momente din evoluția acestei științe și conceptele majore cu care ea operează. În discuția noastră despre domeniul esteticii artistice vom lăsa la o parte estetica naturală, aplicând principiul blagian al *non-transponibilității*, care susține diferența de ordini ontologice, deci lipsa de comunicare, a obiectelor studiate de cele două ramuri ale esteticii generale. Vom contrazice ideea că estetica este sinonimă cu filosofia artei. Problemele generale pe care și estetica teatrală le are în vedere, ca parte a esteticii artistice, se referă la capacitatea omului de a formula judecăți estetice, limbajul specific valorizărilor estetice, identificarea obiectelor estetice. În ce privește artistul, se analizează intențiile sale, inspirația, creativitatea și originalitatea, relația cu opera sa. De asemenea, sunt supuse

atenției modurile în care publicul, avizat sau profan, receptează opera de artă, ce este aceasta de fapt, relația artei cu știința, religia sau viața socială. Materialul esteticii artistice include întreaga istorie a artelor, iar materialul esteticii teatrale include întreaga istorie a teatrului. Suntem obligați, prin urmare, să grupăm categorial formele reprezentațiilor scenice pe trei mari direcții: religioasă, cultă și populară, fiecare imprimând un anumit caracter spectacular, și să reamintim ce au însemnat romantismul, naturalismul și expresionismul pentru teatrul universal și național. Îmbinarea de energii creatoare esențial diferite determină o analiză a fenomenului teatral din unghiuri foarte variate: literar, psihologic, filosofic, din sfera dansului, muzicii, picturii, arhitecturii ș.a.m.d. Contribuțiile lui Tudor Vianu, Alice Voinescu și Camil Petrescu sunt definitorii în acest sens. Textele lui E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu și Lucian Blaga furnizează date esențiale în estetica artei, aplicabile esteticii teatrului. Critica teatrală aduce, firesc, și precizări estetice, iar numele care trebuie menționate în mod necesar sunt: Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian, Ion Marin Sadoveanu, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa.

Secțiunea următoare, intitulată **ÎNTREBAREA CAPITALĂ: CE ESTE TEATRUL?**, conține o analiză detaliată a caracteristicilor pe care arta teatrală le are și își propune să inventarieze încercările interbelice de a o defini, în relație cu un context mai larg al teoriei teatrului. Ne ocupăm de probleme precum **scopul artei teatrale**, dacă este ea **necesitate sau lux**, facem **distincția între arta teatrală și opera teatrală (spectacolul)**, trecem în revistă **condițiile care fac posibilă existența teatrului**, vorbim despre teatrul care înseamnă **apropiere** până la identificare aproximativă, înseamnă **prezență** vie, **privire activă** mereu în schimbare, în devenire, și este, prin urmare, o **formă de cunoaștere**. Vedem că teatrul este **acțiune** și **conflict**, este legat indisolubil de existența **Statului, Eticii și**

Spectatorului, deci are și un **caracter social evident**. Pe de altă parte este o **artă pentru intelectuali**, o artă care încearcă să descifreze existența cu armele ei: temporalitatea și empiricul. Este cea mai credibilă meta-realitate și ar putea fi chiar **ultima religie**. Teatrul cu adevărat valoros nu se confundă cu o simplă reprezentare a realității. De altfel, cuvântul „reprezentare” nu prea își justifică existența în acest context, deoarece spectacolul de calitate este de fiecare dată o inaugurare de sensuri.

Despre specificul operei teatrale vom discuta mai pe larg în capitolul intitulat chiar **OPERA DE ARTĂ TEATRALĂ**, notând că spectacolul se modelează permanent pe dorințele celor care îi determină apariția și nu are răgazul necesar să se îndepărteze de aceștia.

Spectacolul de teatru este *o expresie în spațiu a emoțiilor*. **Spațiul în care se desfășoară evenimentul teatral este creat atât ca sens cât și ca formă**. Asemenea lui Peter Brook, Tudor Arghezi pledează pentru un teatru al spațiului gol.

În capitolul **VALOAREA ARTEI TEATRALE** căutăm trăsăturile care influențează în aprecierea operei artistice și a celei teatrale. Reținem ideea că autonomizarea artei este un proces relativ recent ce ține de societățile foarte civilizate. În societățile primitive, arta depindea aproape în exclusivitate de valori extraestetice.

Dar cele mai evidente aspecte care trebuiesc analizate în legătură cu teatru sunt **AUTONOMIA ȘI SINCRETISMUL** lui. Pe meleagurile noastre, atitudinea față de caracterul sincretic al artei teatrale este fermă. Ion Marin Sadoveanu și Lucian Blaga susțin ideea că teatrul este o artă colectivă și anonimă. Spectacolul este un copil cu mai mulți părinți, operă de artă care nu permite orgoliului auctorial să se manifeste în note înalte. Teatrul își pune în umbră realizatorii. Mai mult, el **nu adună celelalte arte în expresiile lor specifice, ci în înfățișarea lor dramatică**, ne precizează Victor Ion Popa.

Reprezentăția teatrală își împlinește scopul doar în unitate, în îmbinarea organică a tuturor elementelor sale. Așa cum vom reaminti în subcapitolul **ÎNCADRAREA ȘI PUNCTUL DE ECHILIBRU AL ARTEI TEATRALE**, dozarea atentă a tuturor componentelor este esențială. La înțelegerea acestei realități s-a ajuns de-abia după ce au fost revăzute ideile precedente conform cărora textul dramatic sau jocul actoricesc ar fi esența teatrului. Despre **încadrare** și **echilibru** scrie Tudor Vianu. Reprezentăția teatrală, spune cărturarul român, nu se desăvârșește doar prin arta actorului, ci prin armonizarea ei cu un context convențional, bine definit. Realizarea armoniei se va dovedi însă un ideal aproape imposibil de atins în practică. Rivalitatea dintre artele componente se poate micșora sau crește, dar nu poate să fie eliminată complet.

Autonom și sintetic, complex de sensibilități umane și ambianță – sunt câteva caracteristici ale artei în discuție pe care critica interbelică românească le-a scos la suprafață pentru a le permanentiza. S-a acutizat acum intuiția că există măreție și în multitudine, nu doar în singularitate.

Următoarea problemă ce se impune atenției este cea a **creatorului și a procesului de creație în teatru**, abordată de noi în capitolul **CUM ESTE CREAT TEATRUL?**. Privit în etapele sale, procesul de creație se împarte, după regulile din *Estetica* lui Tudor Vianu, în: pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția. Niciuna din ele nu asigură valoarea produsului final. Concomitent cu teoriile lui Vianu, circula credința, adoptată și de Lucia Sturdza Bulandra, că nu există creație din nimic, ci doar scoaterea la lumină a unor aspecte ale vieții care, deși erau prezente, nu au fost observate până atunci.

Aflat **ÎNTRE ILUZIE ȘI REALITATE**, dar și între **ÎNTRE CONVENȚIE ȘI LIBERTATE**, teatrul ocupă pe aceste axe o poziție pe care încercăm să o localizăm cât mai precis. S-a spus despre teatru că ar fi arta

în care convenția primează. Participanții la orice act artistic garantează tacit un acord prin care susțin același joc și regulile lui specifice. Evenimentul teatral propune un joc al pre-facerii. Ceea ce „se face” pe scenă pare să contureze o lume mai precisă decât cea dintr-un roman sau dintr-un film. Teatrul are o libertate mai mică în jocul lui cu realitatea decât literatura și cinematografia.

Despre **MIMESIS, AUTENTICITATE ȘI ADEVĂR ARTISTIC** discutăm și în cazul teatrului, stabilind diferențele dintre aceste concepte și cum se aplică ele artei scenice. Ideea preferată a esteticienilor români din perioada interbelică este că lumea exterioară apare drept rezultat al unui proces spiritual, iar adevărul nu se poate întemeia în afara propriei experiențe. Fenomenul este cunoscut sub denumirea de intropatie sau *Einführung*. Arta presupune creație înscrisă într-un orizont de esențializare. Imitarea naturii în artă este imposibilă chiar, nu doar pentru că se imită de fapt propria experiență și imagine despre lume, ci și pentru că nu se poate cuprinde varietatea vieții cu tot ceea ce conține neesențial, liminar, neordonat. Cu toate acestea, adepții ai ideii că menirea teatrului este să redea cât mai fidel lumea exterioară au existat în perioada interbelică. Lucia Sturdza Bulandra, făcând distincția dintre conceptul de *imitație* și cel de *interpretare*, crede că imitația este instinctul natural care stă la baza artei teatrale. Prin sublimarea lui se creează opera. Tot pe direcția aceasta se situează și Ion Livescu, descriind teatrul ca reproducere a vieții, dar nu una fotografică. Pentru Ion Anestin, cuvântul „artă”, asociat celui de „creație”, intră în opoziție certă cu ideea de copie.

În corelație cu problema adevărului artistic apare chestiunea autenticității teatrale. Ele nu trebuie confundate. Adevărul se identifică în sfera validității, autenticitatea în sfera verosimilului. Diferența a fost trasată la noi, pentru prima dată, tot în intervalul dintre cele două războaie mondiale, mai ales datorită lui Camil Petrescu, în scrierile

căruia „autenticitatea” devine concept central. Observăm că noul termen marchează trecerea de la *estetica mizanscenei realului către punerea în prezență a sinelui*.

Perioada 1918-1940 este timpul în care scena trece treptat de la pretenția de a fi asociată și de a comunica direct cu realul la însăși realizarea realului în spațiul ei. Acum are loc perpetuarea dihotomiei neo-platoniciene a ideii și a aparențelor, a sufletului și a corpului, în care cel de-al doilea termen nu este considerat niciodată decât ca o traducere inferioară a primului. Tot acum se remarcă moștenirea hegeliană, conform căreia scena este locuită invariabil de concepte reprezentate, animate, costumate.

Subcapitolul **O GEOGRAFIE SUFLETEASCĂ** urmărește modul în care teatrul unei națiuni cuprinde în sine două spații spirituale: spațiul geografic în care s-a născut și spațiul universal. Primul aduce caracteristicile particulare ce rezonază cu un grup de oameni, al doilea adevărurile pe care orice ființă umană le recunoaște. În România interbelică, localizările pieselor de teatru au căpătat adesea accente comice neintenționate și a stârnit critici îndreptățite. Unul dintre cei care le considerau drept un act neartistic și naiv este Ion Marin Sadoveanu. În schimb, Victor Ion Popa le justifică existența prin credința că teatrul trebuie să reflecte preocupările și lumea publicului său. Exceptând localizările forțate, nemulțumirile specialiștilor din vremea în discuție se îndreaptă și spre traduceri. Calitatea lor lăsa mult de dorit și motivează aprecierile aspre ale lui Victor Ion Popa și Mihail Sebastian, dar și recomandarea lui Ion Marin Sadoveanu ca traduceri să fie făcute doar de scriitorii conștienți că au de-a face cu un act de creație literară. Toți cei menționați denunță gustul îndoielnic al traducătorilor, comoditatea lor, criteriile valorice neclare, dezorientarea.

Intrând în adâncimea problemei, analizăm modurile în care specialiștii din interbelic se raportau la **FUNCȚIILE**

ARTEI TEATRALE și la efectele pe care aceasta le poate avea:

- **Funcția de semnificare** -> estetica ontologică: Este știut că arta creează sensuri, include intenții și interpretări. *Teatrul perpetuează și organizează subiectivitatea colectivă. El spune întotdeauna ceva despre starea lucrurilor dintr-un anumit moment, oferindu-i partenerului de dialog libertatea să creadă sau nu. El face dovada legăturii dintre ființă și adevăr.* Teatrul conține în propria esență *conflictul dintre filosofie și psihologie, iar funcția de semnificare este inerentă.* În artă nu există întâmplător. Tot ce este înfățișat devine simbolic. Cu alte cuvinte, *are loc transferul neîncetat al sensibilului către inteligibil. Adevărul teatral este cel puțin un adevăr secund, ordonat și substanțializat.* Susțin această teză: V. I. Popa, Alice Voinescu, Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Camil Petrescu – toți continuau să ceară reprezentăției un înțeles *global, unitar*. Dispensarea de sens nu este nicăieri pomenită în critica de referință interbelică.

- **Funcția istorică** -> estetica culturală: Teatrul înregistrează cu acuratețe evoluția culturală și istorică, redefinirea valorilor și ceea ce Lucian Blaga numea „mutații ale conștiinței estetice”. Pentru dramaturgii și regizorii interbelici, prefacerile sociale trebuiau să își găsească ecoul în piese și spectacole. Legătura artei scenice cu timpul și spațiul în care se desfășoară revine des în discuție. Fiecare generație are teatrul ei. El își reprezintă epoca și are funcția de a sintetiza caracteristicile unui interval istoric. Mai mult decât atât, teatrul va anunța, pentru privitorul atent, noile modificări în teoriile politice, culturale sau organizatorice. Așa cum am notat anterior, Statul și Politica determină esteticile teatrale, așa încât transformarea lor va fi surprinsă și redată, vrând-nevrând, pe scenă. Teatrul, artă socială cu funcție de înregistrare și provocare a istoriei culturale, include așadar ceea ce Brecht numea *gestus* social. Stă în puterea noastră să identificăm schema istorică particulară

care se află la baza oricărui spectacol. În acest univers de relații, funcția teatrului este să ne orienteze în timp, să ne spună unde suntem în istorie: în ce loc, în ce moment, în ce mentalitate, în ce cultură.

- **Funcția de diseminare a ideilor** -> estetica gnoseologică: Fascinată de interpretările noi ale lumii, rampa le preia și le modelează după nevoile proprii. Informații, descoperiri, polemici, atitudini inedite ocupă spațiul de după cortină. Spectacolul le încarnează pe toate și le confruntă cu publicul. Acesta, venit să se bucure de cunoaștere, le identifică și, uneori, le adoptă. Este un proces avantajat de forța emotivă implicată.

- **Funcția pedagogică** -> estetica etică: Pentru că reușește să înfățișeze și să facă înțelese anumite valori, teatrul românesc se vrea, de la începuturile sale și până în a doua jumătate a perioadei interbelice, un instrument pedagogic. Se erijează în călăuză pe drumul Binelui și Frumosului. Scopul său este unul util: educarea publicului. Până la momentul Caragiale, funcția pedagogică a teatrului s-a manifestat fățiș, scuzând diferitele carențe calitative. Nici după aceea situația nu s-a schimbat foarte mult, dar apare tendința de a oferi o atenție mai mare esteticului. Treptat, accentul se mută ușor în curtea artei pentru artă. Bănuim că omul nu-și schimbă caracterul sub influența teatrului, dar își dezvoltă niște predispoziții către anumite forme și fonduri. Suntem acum de acord că nu putem despărți definitiv eticul și esteticul, că primul își va face mereu simțită prezența (pozitivă sau negativă). Asta nu înseamnă că teatrul, sau orice altă artă, are menirea de a educa.

- **Funcția de divertisment** -> estetica hedonică: Confruntată cu explicațiile de ordin etic și istoric, regula clasică a teatrului destinat să producă plăcere pare să cadă în derizoriu. I se micșorează importanța pe nedrept. Preferința publicului pentru comedii ne arată că el nu vine în sala de spectacol pentru a fi cobaiul unei terapii psihologice sau al

unui exercițiu pedagogic, ci pentru a obține plăcere. Teatrul oferă un mod îndeobște elevat de satisfacere a acestei nevoi și este adesea o soluție viabilă pentru omul care evită trivialul. În afară de Caragiale, majoritatea criticilor evită să abordeze problema distracției prin teatru, considerând-o de importanță redusă. Pentru ei, divertismentul nu este decât de o deghizare a mesajului astfel încât acesta să fie acceptat mai ușor.

TIMPUL ȘI FENOMENUL TEATRAL sunt implicate într-o relație fascinantă. Cum fiecare artă împlinește puțin din visul de eternitate al omului, ***teatrul menține vie însăși memoria trăirilor umane***. Complexitatea lor nu ar putea fi redată decât de un mecanism artificial, cu fațete multiple, variabile, aflate atât în succesiune cât și în simultaneitate. Rândurile cele mai pertinente privind acest subiect în critica interbelică aparțin profesoarei Alice Voinescu. Referindu-se la dramă, ea reafirmă pentru publicul autohton apartenența acesteia la grupul artelor *temporale*. Argumentele oferite se apropie tacit de celebra clasificare ontologic-estetică a lui Lessing.

Ne vom opri puțin și asupra afirmației lui Ion Marin Sadoveanu conform căreia coordonatele esențiale în textul dramatic sunt spațiul și timpul. Spectacolele moderne vin să infirme acest punct de vedere. Spațiul este anulat. Nu mai contează unde are loc acțiunea. Poate fi orice loc din lume. Ce ne interesează este conflictul pus în mișcare și perceput ca ***trăire afectivă***. Acestea au fost, de fapt, întotdeauna coordonatele principale în dramă: ***timpul și trăirea afectivă***.

Odată ce am stabilit că arta teatrală se înscrie în timp mai mult decât în spațiu, să o descompunem în conceptele esențiale: ***eternitatea, efemeritatea și timpul***.

1. Eternitatea :Pentru că înregistrează ceea ce este etern în psihologia umană (crize de conștiință, suferință, fericire, îndoială, speranță, deznădeje ș.a.), arta teatrală reușește să învingă timpul. ***Fiind artă, teatrul transformă timpul real într-un obiect esențial, dar face asta fără să-i anuleze***

substanța: trecerea. Cu alte cuvinte, timpul real devine semnificativ tocmai în calitatea sa primară. Temporalitatea pură ce caracterizează spectacolul de teatru presupune *cauzalitate*. În mod obișnuit, ceea ce este etern în spectacol este preluat din referentul textual. Aici sunt cuprinse atitudini, sentimente, conflicte mereu valabile. Ea trebuie să vorbească pentru o umanitate generică.

2. Efemeritatea creației teatrale: Reprezentația scenică pune în prezent ceea ce referentul textual/tradițional conține în etern. Trecerea/devenirea este ceea ce teatrul întrupează mai mult decât celelalte arte. Timpul dialogului și mișcării exercită o presiune care împinge lucrurile să curgă cronologic.

3. Timpul precis în care ne plasează reprezentația: Teatrul ne orientează în timp. Ne spune unde suntem în istorie. O piesă este un fragment care ne plasează în Renaștere, Romantism, Realism, Avangardă etc. Întotdeauna forma și conținutul reprezentației scenice trimit la un punct precis de pe axa istoriei omenirii.

Se vorbește în perioada interbelică despre **SUPERIORITATEA DRAMEI** față de celelalte arte. O susținea explicit Alice Voinescu, explicând că acțiunea este metoda de estetizare proprie dramei și această alegere, a *voinței*, dintre toate aspectele sufletești ale omului, ca acela care-l caracterizează, denotă superioritatea dramei în intuirea naturii omenești. Nuanțăm spunând că, de fapt, proprie esteticii dramei este **evidența acțiunii**. Căci *acțiunea* – ca rezultat al voinței umane – există implicit și în celelalte arte. În plus, pentru că utilizează comunicarea orală, teatrul este arta care surprinde cel mai fidel existența umană.

FETELE TEXTULUI DRAMATIC, descompuse până la esența lor, ne vorbesc despre un **text incomplet**. Textul dramatic, luat izolat, nu are o identitate clară. El va fi o componentă a teatrului numai dacă este urcat pe scenă. De aceea, calitatea textului dramatic este în suspans.

Teatralitatea se află dincolo de el, în cuvântul rostit, în gest, corp și culoare. Situația aceasta a fost intuită și la noi chiar înainte de anii interbelici. O atinseseră I. L. Caragiale și G. Ibrăileanu. După război este abordată, printre alții, de Mihail Sebastian, Tudor Arghezi și Victor Ion Popa. Discutăm apoi despre un **text necesar**. În perioada interbelică, majoritatea celor implicați în realizarea spectacolului acceptau piesa drept referent obligatoriu. Chiar dacă își luau libertăți mai mici sau mai mari față de ea, nu îi contestau necesitatea.

Când dramaturgul vrea să fie regizor, ceea ce se întâmplă adesea, apare clar incongruența dintre cele două ocupații creative. Scriitorii se despart foarte greu de operă odată ce au lansat-o în lume. Durerea post-partum se manifestă în tendința de a explica opera, de a se lega de viața ei ulterioară. În cazul dramaturgului, situația este mai acută decât în cel al poezilor și prozatorilor. El trebuie să îndure fizic, prin vizionarea spectacolului, transformarea piesei lui. De aceea, creatorul dramei nu poate decât să fie nemulțumit de interpret și regizor, iar dacă are ocazia va încerca să îi înlocuiască.

Relația incertă dintre textul dramatic și literatură a fost mai mult complicată decât rezolvată în critica teatrală românească. Chiar și așa, unele diferențe dintre scrierea dramatică și cea literară au fost identificate ca atare. Drama este, mai mult decât literatura, supusă **dictaturii cuvântului**. Piesa, prin cele două componente ale sale – dialogul și didascaliiile, se înfățișează în pagină cu sistemul său specific de pauze, paranteze și spații libere. Însăși forma sa, cu acte și tablouri, îi dă caracterul fragmentat, iar dialogul îi imprimă ritm. **Experiența lecturii unei piese** este foarte diferită de lectura unui roman, ca să nu mai vorbim de poezie. Actorul și cititorul sunt amândoi interpreți ai piesei, doar că primul percepe dramatic, sub dominația acțiunii, iar celălalt percepe literar, sub dominația expresivității limbii.

Actorul transformă semnul scris în viață intensă dăruită celorlalți; cititorul îl transformă egoist în lume personală.

Modul în care era percepută **ARTA ACTORULUI**, **REGIA** și **SCENOGRAFIA** românească între cele două războaie ocupă, firesc, o parte importantă din această lucrare. Urmărim evoluția lor, observând cum actorul pierde treptat rolul principal în teatrul nostru, fiind înlocuit de regizor. Odată cu acesta din urmă, întemeierea lumii vizuale pe scenă capătă și ea greutate, dar nu într-atât încât să-i fie unanim recunoscute valențele.

Metamorfozele actorului, de la ființa de hârtie la cea scenică și apoi la individualitatea sa reală, îi acordă acestuia calitatea invidiată de a avea parte de multiple renașteri. Ca niște **efemeride**, rolurile sale se construiesc și se destramă în intervalul dintre ridicarea și coborârea cortinei, fapt care le atrage aprecierea sau negarea imediată a publicului. Un avantaj al actorului este că el poate obține notorietate sau chiar glorie în timpul vieții sale, nu după ce dispare, așa cum se întâmplă cu scriitorii. Sentimentul propriei valori este mai puțin pus la încercare în cazul lui.

Consecință a suprapunerii artei sale cu viața cotidiană, în cazul actorului se discută adesea despre o **chestiune de morală**. Ființa lui mobilă este *un atac la adresa principiilor fixe ale moralității*. Constatarea lui Tudor Vianu cum că atracția față de actori este dublată de respingere trebuia nuanțată.

În perioada interbelică, tânărul care voia să aibă meseria de actor trebuia să învingă prejudecățile celorlalți și chiar împotrivirea familiei. În plus, actorului i se cerea să fie pe scenă și în existența lui de zi cu zi un model. Educația și pregătirea sa trebuiau să fie exemplare și folosite nu doar pentru cizelarea artei proprii, ci pentru a rezista judecării publicului.

Explicăm mai departe de ce arta actorului poate fi considerată una **feminină**, cât se poate extinde **creativitatea**

acestui artist și cum a fost rezolvată în timp chestiunea ponderii **simțirii autentice și lucidității** în jocul scenic.

Secretele meșteșugului actoricesc, așa cum erau ele văzute în perioada interbelică, sunt talentul, inteligența și studiul. Mai ales aparenta opoziție dintre **talent și cultură** suscită interesul specialiștilor. În final se ajunge îndeobște la aceeași concluzie: cultura poate înlocui talentul, dar talentul fără cultură nu prea produce opere viabile. Beneficiul adus de studiul continuu este prețuit de toți criticii interbelici. În lipsa acestuia, actorul va face **greșeli frecvente**, pe care le vom analiza și noi într-un subcapitol aparte. Cele mai periculoase vom vedea că sunt **imitația servilă, automatismul și tipizarea**.

Cuvântul de pe scenă, vocea, este instrumentul pe care actorii sunt nevoiți să îl cizeleze cu stăruință. Modulațiile specifice, timbrul și flexibilitatea sunt de o mare importanță în construirea sensului dorit. Despre ele se va discuta în treacăt în articolele și studiile timpului, ceea ce nu se va întâmpla mai deloc în cazul **tăcerilor** scenice. Pentru **mișcare, mimică și gest** se găsește însă răgazul necesar de a identifica măcar o parte dintre caracteristicile pe care acestea trebuie să le aibă.

După 1910, **REGIA** începe să se afirme și la noi, pornind pe drumul care o va declara stăpâna atotputernică a spectacolului. Cei atrași de noua meserie sunt îndeosebi actorii și mai puțin pictorii sau scriitorii. Fenomen firesc, având în vedere că actorul deținuse o funcție oarecum similară și până atunci. Actorul-manager mai rezistă doar în câteva trupe particulare și în unele teatre provinciale. În schimb, apare ideea de **regizor-pedagog**, cu alte cuvinte regizorul care este capabil să îl ridice pe actor la nivelul unui creator autentic.

În funcție de latura în care excelează, Lucia Sturdza-Bulandra clasifică directorii de scenă în două grupe:

regizorii-decoratori (pun accentul pe decoruri) și **regizorii-psihologi** (pun accentul pe analiza psihică a personajului).

În perioada interbelică se ajunsese la înțelegerea **SCENOGRAFIEI** nu ca „personaj”, dar ca parte din universul de semnificații al spectacolului. El nu mai era pur descriptiv, sau pentru simpla umplere a spațiilor goale, ci începe să contribuie la transmiterea mesajului. Se apelează mult acum la contrastele de culoare și lumină, dovedite a sublinia conflictele înfăptuite prin cuvinte și acțiune. Mai mult decât atât, reflectoarele ajută la construirea centrului de atenție. Lumina este deci activă, creatoare, revelatoare. Ea impune un ritm al percepției care va supune publicul într-un mod irezistibil. Reflectorul fusese considerat în presa timpului o născocire a teatrului expresionist. Cu siguranță, acum devenise utilizat la scară largă.

În ciuda importanței pe care o căpătase în practica teatrală, scrierile despre arta scenică din acel timp nu ofereau scenografiei spațiul pe care îl merita. Până pe la 1930, când scenograful ajunge să fie considerat un profesionist independent, responsabilitatea plasticii spectacolului cădea pe umerii regizorului. Numele lui apărea în cronici și pe afișe, nu cel al pictorului.

Împreună cu decorul, costumele și iluminarea, mai intră în compoziția scenografică alte două aspecte: **machiajul și masca**. Tot un artist de origine germană este amintit ori de câte ori se vorbește despre machiaj. I. L. Caragiale, Ion Livescu, sau, mai înspre noi, Radu Beligan nu ezită să-și exprime admirația pentru Pepi Machauer, machiorul Teatrului Național din București, un geniu al meseriei sale. Grație lui, grima începe să capete o atenție sporită în pregătirea oricărui eveniment teatral. Cu toate acestea, nu va reuși să egaleze ca importanță celelalte arte. Realizatorul machiajului este și astăzi rareori trecut pe vreun afiș sau în vreo consemnare.

Discuții mai ample a stârnit în perioada interbelică problema **măștilor** și a mascării. La noi, tot teatrul expresionist, cu tendința sa de tipizare și exprimare a esențelor, este cel care realizează o adevărată reînviere a măștii oferindu-i noi semnificații, unele dintre ele confundându-se cu cele religioase și cu ideea de ritual. Dintre teoreticieni, Camil Petrescu dedică acestui subiect paragrafe largi de la care va porni și interesul recent pe care specialiștii îl acordă acestui mijloc teatral.

Al doilea element, alături de actor, fără de care teatrul nu poate exista este **PUBLICUL**. **Gradul de „prezență” a publicului** diferă de la un tip de mizanscenă la alta și nu este doar o realitate distinctă și concretă, ci devine un semn, un simbol. Spectatorul nu este ignorat, ci este întotdeauna incitat la reacție. Tudor Vianu, Ion Livescu, Lucia Sturdza Bulandra sesizează **dialogul tăcut dintre scenă și sală** și descriu în rânduri relevante cum, sub formă de „fluid”, „flux” sau, așa cum o numea Camil Petrescu, „tăcere activă”, emoțiile se materializează în teatru.

Calitatea de spectator, la care se ajunge printr-un act voluntar, presupune o alegere inițială, și anume cea de a veni în sala de teatru pregătit să te conformezi regulilor acestuia. Istoria ne arată ca au existat mereu două tipuri de public: **publicul-individ** (format dintr-o singură persoană) și **publicul-grup** (format din mai mulți indivizi). În funcție de fiecare caz, fenomenul teatral se modifică. Continuăm să credem însă că, indiferent de numărul celor prezenți în fața scenei, spectacolul dramatic nu-și pierde esența, așa cum tind să spună unii comentatori.

O reprezentare este o **cercetare a Adevărului** în care **spectatorul deține simultan rolul de subiect și de judecător**. **Lenea intelectuală** nu are ce căuta în acest univers de relații. De aceea, chiar dacă nu pare întotdeauna, teatrul este o artă greu de suportat. Stârnit, spectatorul

rezistă sau nu acestei încordări, acestor mutații temporare la care este supus.

Cel mai solicitat simț al spectatorului de teatru, încearcă o clasificare Victor Ion Popa, ar fi auzul. Observația nu necesită un efort de analiză prea mare dacă ne reamintim că atunci era o epocă a teatrului de cuvânt. Când s-a trecut la teatrul de mișcare, simțul cel mai solicitat a devenit văzul. Termenul „spectator” și-a recăpătat înțelesul original, denaturat de avântul pe care îl căpătase declamația. E necesar așadar să revedem propoziția lui V. I. Popa și să conchidem că, în funcție de tipul de teatru care se joacă, un anumit simț al publicului va fi mai solicitat, fie el văzul, ori auzul. O generalizare nu poate fi susținută. Rămân, oricum, în plan secund simțul tactil și cel olfactiv. La acestea se apelează mai rar și de obicei cu intenția realizatorilor de a surprinde receptorul.

Starea contemplativă, desemnată prin cuvântul *contemplatio*, termen latin corespondent celui grecesc *theoria*, desemna starea în care privești la ceva, meditezi la, observi. Conceptul era pus de obicei în contrast cu activitatea. Prin el se înțelegea deopotrivă contemplarea adevărului și a frumosului, reflecția asupra virtuților. O contribuție semnificativă pentru lămurirea sensului stării estetice a fost adusă la noi, în perioada 1919-1930, de către Lucian Blaga. Filosoful enumeră cele mai importante puncte de vedere asupra acestui subiect, insistând asupra *teoriei autoiluzionării conștiente*, formulată de Konrad Lange, și asupra *teoriei intropatiei (Einfühlung)*, printre ai cărei adepți se numără filosofii germani Theodor Lipps și Johannes Volkelt. La aceste două mari feluri de a identifica originea stării estetice se adaugă o a treia voce: aceea a lui Worringer. Scriitorul opune intropatiei voința de abstractizare a omului și susține că la originea artei nu stă tendința de a imita natura, ci tendința tocmai contrară de a evada din natură, din contingent, într-o lume de abstracțiuni și de valori absolute.

Procesul critic – sau ceea ce elvețianul Jean Starobinski numea *le trajet critique* – se realizează în mod optim dacă este urmărită progresiv o complicitate totală cu subiectivitatea creatoare, o participare pasionată la experiența sensibilă și intelectuală ce se desfășoară prin operă. *Le trajet critique* este un fel personal și cu totul necesar de a-ți interioriza obiectul de studiu până la acel nivel în care te lovești de conștiința care vibrează în spatele operei studiate și care, în tentativa de a o străpunge, se apără prin inefabil. Tudor Vianu descrie procesul creației drept un proces *analitic*, iar procesul contemplației drept unul *sintetic*. G. Călinescu abordează tranșant problema receptării operei artistice mai ales în *Principii de estetică* (1938), cu precădere în capitolul *Tehnica criticei și istoriei literare*. Complicitatea totală cu subiectivitatea creatoare de care vorbea Starobinski este văzută de G. Călinescu ca un fel de consimțământ estetic al criticului adresat indirect unui autor. Hermeneutul o apreciază în primul rând pentru faptul că, dacă ar fi creat-o el, ar fi arătat la fel.

S-a spus adesea că necesară contemplației îi este **spontaneitatea**. Vom contrazice această idee deoarece **contemplația este un act lent de valorificare**. Cunoașterea intelectuală a normelor (și valorificarea prin prisma lor), consideră unii esteticieni, ar face ca plăcerea născută din actul contemplativ să slăbească. Nimic mai fals! Conștientizarea motivelor care determină contemplarea, deci conștientizarea normelor de prețuire a artei, potențează trăirea emotivă. **Recunoașterea** unei poziții adecvate în raport cu opera de artă nu poate produce decât un grad mai înalt de satisfacție. **Spectatorul inocent și cel inițiat** apreciază, însă este mai probabil ca aprecierile celui din urmă să se impună ca juste.

Fiecare teatru își are publicul pe care îl merită. Dacă l-a dezamăgit adesea, acesta se va răzbuna. Dacă i-a adus plăcere, îi va deveni fidel. Dacă l-a obișnuit cu creații valoroase, va deveni un **public de calitate**.

De-a lungul timpului au alternat sau au coexistat două tendințe ale teatrului, în funcție de grupul căruia i se adresa:

- *o tendință de expansiune*, de lărgire a cercului – era teatrului pentru toți, era trupelor care mergeau să joace în târgurile provinciei în numele ideii de teatru universal, de cultură pentru toți, indiferent de clasa socială. Egalitatea de acest tip a eliminat aurul și catifeaua, înlocuindu-le cu liniile drepte și austeritatea pereților goi.

- *o tendință de restrângere*, de micșorare a cercului – teatrul pentru un grup anumit de spectatori.

Anii dintre războaie și o separare din ce în ce mai marcată a diferitelor pături sociale au aruncat în discuții aprinse ideea de a face teatru dedicat unor grupuri anumite de spectatori, deci restrângerea de la artă pentru toți la **artă pentru cei aleși**. Oricât a încercat, teatrul nu a reușit să cuprindă în perimetrul lui un număr impresionant de adepți, precum s-ar crede. Propunerea ca frecventarea lui să fie obligatorie, chiar reglementată prin lege, a fost făcută în mod real, deși de fiecare dată s-a dovedit absurdă. Egalitatea nu este un concept cu care această artă să poată lucra în voie.

Totuși, dovada că **publicul are nevoie de teatru** stă în observația că, pe timp de război, sălile de joc au fost mai pline ca oricând. Jurnaliștii vremii notează că biletele se vindeau cu câteva zile înainte, iar spectatorii căutau teatrele în ciuda riscurilor serioase pe care le aveau de înfruntat. Fenomenul are loc pe tot parcursul conflagrațiilor, nu doar la începutul lor, astfel că simpla obișnuință a publicului să își ocupe clipele libere așteptând să se ridice cortina nu îl explică. Motivația o găsim în faptul că atât creatorul operei de artă cât și contemplatorul ei își îndreaptă acțiunile spre obținerea plăcerii de a produce și, respectiv, de a percepe ceva nou, ajungând la satisfacerea celor trei tipuri de dorințe, așa cum le-a catalogat Sf. Augustin:

- *libido sciendi* – dorința de cunoaștere;

- *libido sentiendi* – dorința senzuală de a primi tot felul de impresii;

- *libido dominandi* – dorința de a stăpâni, de a domina.

În afara determinărilor grupate mai devreme în cele trei categorii, există și alte cauze care îl împing pe omul obișnuit să pășească peste pragul Thaliei. În memoriile sale, Richard Wagner spunea că era atras de arta teatrală pentru posibilitatea de **a intra într-o viață diferită și o lume extraordinară**. Putem deduce că teatrul răspunde unei trebuințe pur omenești de transgresare a propriei individualități și a micului univers care ne cuprinde. În plus, există și răspunsul dat de teatru **nevoii de a fi acceptat și a fi integrat într-un grup**. În întunericul sălii, omul simte mai întâi că face parte din casta aparte a iubitorilor de artă. Marginile individualității fiecăruia se topesc ușor, formând un aliaj care oferă mulțumirea după care tânjește inconștient oricine: a ieși din izolare, din singurătate, a fi acceptat.

Susținem ideea că teatrul este răspunsul unei necesități în măsura în care orice artă este același lucru. Nevoia de idealuri, de ordine, de o apropiere de perfecțiune – aceasta pune în mișcare orice proces de creație artistică. Omului, cultivat sau nu, îi sunt vitale ieșirile din realitatea sa mereu aceeași. Îi trebuie iluzii, vise, alternative. Le caută, le dorește și datorită lor evoluează. Teatrul *este un lux ce împlinește o nevoie care altfel ar fi satisfăcută doar în propria minte. Arta, și teatrul în special, transformă împlinirea acestei necesități dintr-una personală într-una colectivă*. Ea scoate imaginația omului din singurătate și îi creează legături. Iar când ființa socială rezonază cu semenii săi în același miraj, ea se integrează mai bine lumii sale.

Credința în **publicul modelat de teatru** pare să fie tema favorită, supralicitată, a lui Tudor Vianu, subiectul căruia îi alocă cel mai mult spațiu explicativ. Credem că nici societatea și nici individul nu sunt transformați de artă, respectiv de arta spectacolului, ci sunt ajutați să

conștientizeze ceea ce deja apăruse și exista latent până atunci în ei. Teatrul reușește să influențeze spectatorul apelând la două mari slăbiciuni ale acestuia: constrângerea pedagogică și snobismul. Termenul „snobism” are și latura sa pozitivă, cea a imitării culturale care asigură dialogul colectiv.

Capitolul despre **TEORIA ȘI CRITICA TEATRULĂ** pornește cu o analiză a **ce și cum judecăm în artă**, ce este **judecata estetică** și factorii implicați în ea, dacă este posibilă **unitatea în judecarea estetică a formelor diferite de artă**, pentru ca să ajungă la ceea ce ne interesează în mod special: **critica teatrală interbelică**. Lăsând la o parte nostalgia trecutului, observăm că această perioadă a avut critici de seamă.

Dezamăgit de activitatea criticilor, prea ușor influențați de alte interese decât cele culturale, Ion Livescu îi mustră adesea, dar le recunoaște necesitatea. La fel și Liviu Rebreanu, pentru care critica dramatică este tot atât de indispensabilă precum autorul, actorul și spectatorul. Pe umerii criticii cade sarcina de a corecta și de a face educație artistică, consideră Ion Anestin. Într-un fel sau altul, specialiștii teatrului interbelic recunosc rolul binefăcător pe care o critică serioasă și eficientă îl poate avea asupra calității înfăptuirilor scenice. De altfel, Ion Anestin chiar face diferența între cei doi termeni: „cronicar dramatic” și „critic”, rezervând pentru cel de-al doilea responsabilitatea cea mai mare în sporirea bunului gust al publicului. Modelul pe care îl dă este nimeni altul decât Mihai Eminescu. Aici găsește trăsăturile pe care și le-ar dori la un critic.

Apariția cinematografului a dus la identificarea unei **CRIZE A TEATRULUI** în perioada interbelică. Ecranul i-ar fi putut răpi publicul, lăsându-l inutil și pustiit. A fost o teamă, nejustificată, care s-a resimțit nu doar la noi, ci în lumea întreagă. Unii oameni de teatru nu uită însă că există

motive de îngrijorare mai serioase: directori incuți, actrițe mediocre, regizori care urmăresc doar câștigul pecuniar și nu un țel artistic, critici conduși de sentimente meschine.

CONCLUZII

Puse în dialog, publicațiile de specialitate ale perioadei interbelice românești desenează un peisaj plin de culoare și profunzimi. Pas cu pas, ne arată treptele pe care estetica teatrală, cu problematica ei, le urcă pentru a se defini și a-și contura o identitate proprie. Căci acum este vremea în care se ridică marile întrebări, în care apar răspunsuri curajoase și teorii care stau în picioare și azi, în ciuda mutațiilor pe care timpul le aduce. Efervescent, plin de pasiune, dar și reflexiv, spiritul scenei oferă anilor 1918-1940 un fundament cultural temeinic de care contemporanii și generațiile următoare au fost într-adevăr mândri. Majoritatea temelor pe care le disecă oamenii de teatru din zilele noastre au fost inițiate în anii dintre războaie. Studiile, cărțile scrise de Tudor Vianu, Camil Petrescu, V. I. Popa, Alice Voinescu *et alia* formează structura de rezistență a teatrului românesc. Întoarcerea periodică la ele înnobilează orice iubitor al acestei arte.

Prin lucrarea de față am încercat să dăm un chip diversității de idei și credințe lansate în intervalul temporal marcat de războaie. O imagine a teatrului nostru așa cum îl vedeau la acea oră cele mai importante nume din domeniu. Desfășurând această panoramă, am putut să desprindem caracteristicile pe care le avea arta actorului, cea regizorală, sau scenografia. Mai departe, am reușit să vedem ce funcții îndeplinea arta scenică, cu ce haine se prezenta în fața criticii de specialitate și ce dădea la iveală odată descompusă în fragmente. Parcursul de la text dramatic la spectacol ridică probleme teoretice, intens dezbătute: teatralitate, temporalitate, superioritate, valoare... Ne-am aplecat asupra fiecărui astfel de nod pentru a înțelege mai

bine ce a fost teatrul interbelic. Apoi am pus pe rând reflectorul înspre diversele avataruri ale actorului: efemeritatea artei sale, capacitatea sa de creație, etica la care trebuia să se supună, deprinderile pe care meșteșugul i le forma dar și greșelile în a căror capcană cădeau adesea. La celălalt capăt al fluxului de energie și emoție pe care ei îl ofereau am găsit publicul. Uneori reticent, dar altfel timid, binevoitor, însetat de trăiri... Ce resorturi îl făceau să caute scena? Ne-am străduit, cu ajutorul vocilor avizate din epocă, să găsim mecanismul ce atrăgea spectatorul în fața cortinei, iar, odată adus, îl menținea acolo pentru un timp considerabil. Am fost permanent conștienți că cele două măști nu arătau atunci precum arată acum. Dar unele principii au fost constante și au făcut posibilă căutarea, prin intermediul esteticii, a unor adevăruri ce țin chiar de esența teatrului. Teoreticienii interbelici au acceptat provocarea, ducându-ne tot mai aproape de inima tărâmului cercetat și lăsându-ne posibilitatea să privim prin ochii lor noile orizonturi. E de datoria noastră să încercăm să le înțelegem efortul.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- *** *Istoria teatrului în România*, vol. 3 (1919-1944), Editura Academiei, București, 1973.
- *** *Pagini din istoria gândirii teatrale românești*, texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean, Editura Meridiane, București, 1972.
- Aderca, Felix, *Mărturia unei generații*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Anestin, Ion, *Scrieri despre teatru*, ediție, prefață, note și bibliografie de Victor Durnea, Editura Minerva, București, 1989.

- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000.
- Arghezi, Tudor, *Tablete de cronicar*, prefață de D. Micu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.
- Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.
- Aslan, Odette, *L'Art du théâtre*, Editions Seghers, Paris, 1963.
- Banu, George, Tonitza-Iordache, Michaela, *Arta teatrului*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2004.
- Beligan, Radu, *Pretexte și subtexte*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc. Teatrul universal. Confluente*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Blaa, Lucian, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaa, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Braesky, Anny, *Cu grimonul pe oglindă*, Editura Junimea, Iași, 1978.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997.
- Caragiale, I. L., *Despre teatru*, ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
- Cazimir, Otilia, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită, prefață și note de George Sanda, Editura Junimea, Iași, 1978.
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, postfață de Liviu Leonte, Editura Junimea, Iași, 1996.
- Comarnescu, Petru, *Ion Sava*, cuvânt înainte de Tudor Arghezi, Editura Meridiane, București, 1966.
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis: Doctrină regizorală. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
- Cucu, Silvia, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1967.
- Dima, Al., *Gândirea românească în estetică. Aspecte contemporane*, prefață de Mircea Muthu, ediție îngrijită de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Eftimiu, Victor, *Opere*, vol. 19, *Memorialistică. Spovedanii. Noi evocări*, ediție și note de Constantin Mohanu, Editura Academiei Române, București, 2005.

- Faifer, Florin, *Dramaturgia între clipă și durată*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Faifer, Florin, *Dramaturgi români*, prefață de Mircea Ghițulescu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009.
- Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010.
- Filotti, Maria, *Am ales teatrul*, prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, ediția a II-a, Editura Meridiane, București, 1963.
- Florian, Mircea, *Metafizică și artă*, ediție îngrijită și postfețe de Ilie Pârnu și Ion Ianoși, Editura Echinox, Cluj, 1992.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura Univers, București, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.
- Genette, Gérard, *Opera artei*, vol. 2 (*Relația estetică*), traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2000.
- Ionescu, Constant, *Camil Petrescu. Amintiri și comentarii*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Judy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, traducere de Ana-Maria Gîrleanu, Editura Eurosong & Book, București, 1998.
- Livescu, Ion, *Amintiri și scrieri despre teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Martin, Mircea, *Singura critică*, ed. a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2006.
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. 8, Editura Minerva, București, 1981.
- Mașek, Victor Ernest, *Literatură și existență dramatică*, Editura Meridiane, București, 1983.
- Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, București, 1985.
- Modola, Doina, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
- Ortega y Gasset, José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2000.

- Paiu, Constantin, *Rebreanu, omul de teatru*, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Junimea, Iași, 1995.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Eminescu, București, 1983.
- Petrescu, Camil, *Doctrina substanței*, vol. 1-2, ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. 1-3, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, Editura Albatros, București, 1973.
- Popa, Victor Ion, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită de V. Mândra și Sorin Popa, studiu introductiv, note și comentarii de V. Mândra, Editura Meridiane, București, 1969.
- Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Editura Meridiane, București, 1990.
- Sadoveanu, Ion Marin, *Scrieri*, vol. 5, text ales, stabilit, note și comentarii de I. Oprișan, Editura Minerva, București, 1978.
- Schleiermacher, F. D. E., *Hermeneutica*, traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, studiu introductiv și antologie de Cornelia Ștefănescu, Editura Meridiane, București, 1969.
- Sebastian, Mihail, *Teatru*, ediție îngrijită de V. Mândra, antologie și reperi istorico-literare realizate în redacție de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1987.
- Smeu, Grigore, *Prelegeri de estetică. Estetica românească în secolul XX*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.
- Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri..., amintiri...*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1-4, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 1999.

- Vianu, Tudor, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Vianu, Tudor, *Gândirea estetică*, antologie, prefață și tabel cronologic de Vasile N. Morar, Editura Minerva, București, 1986.
- Vianu, Tudor, *Opere*, vol.1, *Scrieri literare*, antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1971.
- Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977.
- Vodă-Căpușan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
- Vodă-Căpușan, Maria, *Teatru și actualitate*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, Editura Eminescu, București, 1983.
- Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, Editura Univers, București, 1978.
- Wittgenstein, Ludwig, *Leții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă*, traducere de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, introducere de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 1993.

University of Arts „George Enescu” Iași
Faculty of Composition, Musicology,
Musical Education and Theatre
Theatre Department

**ROMANIAN THEATRICAL AESTHETICS
DURING THE INTERWAR PERIOD**

- abstract of the Ph.D. thesis -

Ph. D. type: scientific
Field: Theatre

Ph. D. candidate
ALINA TRACHE

Scientific coordinator
Ph. D. Professor FLORIN FAIFER

- 2011 -

CONTENTS

INTRODUCTION.....	3
„THE PHYSICS” OF THE ROMANIAN THEATRICAL AESTHETICS DURING THE INTERWAR PERIOD	
The Heritage.....	9
On History’s Domain.....	15
National Theatres.....	18
Private Companies and Cultural Groups.....	21
Playwrights and Repertoire.....	23
Actors.....	30
Stage Directors.....	33
Journalists and Magazines.....	38
Studies of Theatre Theory and Aesthetics.....	42
Radio Theatre.....	52
Outside Influences on Interwar Theatrical Theory.....	53
The End of an Era.....	55
„THE METAPHYSICS” OF THE ROMANIAN THEATRICAL AESTHETICS DURING THE INTERWAR PERIOD	
Why Aesthetics?.....	60
The Ultimate Question: What is Theatre?.....	72
The Theatrical Output.....	87
The Value of Theatre.....	90
Independence and Syncretism.....	94
Harmonization and the Balance Point of Theatre.....	97
How is Theatre Created?.....	99
Between Illusion and Reality.....	103
Between Convention and Freedom.....	105
Mimesis, Authenticity and Artistic Truth.....	107
A Spiritual Geography.....	113
Functions of Theatre.....	115
Time and the Theatrical Phenomenon.....	130
The Superiority of Drama.....	135
Faces of the Dramatic Text.....	137

Art of the Actor.....	151
Stage Management.....	177
Scenography.....	185
The Audience.....	195
Theatre Theory and Criticism.....	224
A Crisis of Theatre.....	234
CONCLUSIONS.....	240
BIBLIOGRAPHY.....	242

ARGUMENT

For the Romanian culture, the twenty-two years between 1918 și 1940 mark not just a period determined by the two world wars, but also a period of significant changes and positive evolutions more intense than ever before. Theatre – part of the living body of art – starts now to find its form and identity. Its development could not be spared of struggle and effort with an echo in the publications of that time. All these hardships shaped it in an unique way. Naturally, to really understand what nowadays theatre is we have to pass through what theatre was *then* and *before*, because integration into a context avoids confusion and wild guesses. Trying to define it through general sentences as “theatre is...”, pretending to reveal a deep truth, existed and even thrived during the interwar period. They show an understanding of theatre that relies on a partial error: lack of the space and time coordinates. We call it partial error because searching for the essence of theatre also means taking distance from the characteristics triggered by space and time. The mistake shows up when we ignore them completely. The sentence “theatre is...” immediately rises suspicion, situation that can be avoided by replacing it with the sentence „the theatre of that time and space is...”. Obviously, for our study we chose the second approach motivated by the belief that a theory may be accepted when it deals with the parameters of a specific culture and it may be rejected when it tries to have the last word on theatre *sub specie aeternitas*.

An investigation of such a complex phenomenon cannot be made in a static way or through a singular perspective. The researcher has to come from multiple directions, always changing the point of view. History of theatre already made an inventory of the main theories concerning this art, without the goal of finding its essence. Drama theory only covers a small part of this vast field. So

does spectacology, theatre critique, theatre antropology or psycho-sociology. The only one comprising all and able to shed light on the matter is the aesthetic approach. From this angle we can observe the relation between the creator and his art, between the artistic production and its receiver, as well as the elements of theatre taken individually. The tendency of becoming an independent system did not cut the roots of aesthetic science. In some cases it is dominantly psychological – and it deals with the way in which human sensitivity and sensibility is implied in creative activities; in other cases it is dominantly phylosophical – and it analyses the link between human being and art; other times it is ethical – and it looks at the moral face of art. All are necessary roads to take when travelling towards the image of Romanian theatre during the interwar period.

We direct our attention mainly towards the writings of that time – volumes and articles of theory, critique and memories – and less towards specific theatrical productions based on the simple reason of persistence in time. The scenic event consumes itself, vanishing the moment it takes place. But its short life is reflected in texts and thus making the written words our primary source of information.

This thesis is structured on two main chapters. The first one talks about a „physics” of Romanian interwar theatre, the second one about its „metaphysics”. These two terms were chosen in order to illustrate the cause-effect relationship, meaning the way in which objective forces – people and their writings, the context of interwar life – generate a certain set of theatre characteristics. Therefore, the first part of our study is built on a historic perspective, while the second one on a theoretical perspective. These are the two aspects that will help us see the whole picture of Romanian interwar theatre.

A segment of theatre physics is the influence other cultural universes have upon the aboriginal one. Reminding the main break-throughs in world aesthetics is a must

because this is the time when Romanian culture has an unprecedented opening towards ideas and forms born in other countries. Some dedicated groups, similar to the western ones, are founded now and new currents try to assimilate our specific realities.

We know that our theatre went through three sequences: a stage of **expansion**, then one of **independence**, and lastly one of **decline**. The latter stage is defined by a decrease in the number of those interested in theatre, audience and creators, as well as a devaluation of its social importance. Recognizable in this category are our contemporary years and those dominated by communist censorship. The interwar period marks, as we will demonstrate, the peak of expansion and the whole stage of independence, a fact that makes it to be preferred by nowadays scholars.

After the First World War, the feeling that everything needs to be reorganized was felt at a moral level, but also in the artistic space. Old issues are verified again, experiments are made and tradition is put to scrutiny. We will see that the interwar generation chooses a line of moderation between these, with an inclination towards redesccovering the roots and being skeptical in front of innovation. Theory is called to put things in order and even the art practitioners – painters, writers, actors etc. – start to work on programmes and normative texts. Theatre was the first to feel people's fear of the transitory, and aesthetics came with answers to the need of settling down the essences. The substance of drama and spectacology are discussed, the very principles that govern theatricality. The efforts to shape the scenic art are obvious in the specialized critique. Daily reviews appear in journals and new theatre-dedicated magazines are published. The variety and novelty of means of expression require specific interpretations, other than those made before, and lead towards a maturation of selection and giving value.

Scholars like Tudor Vianu, Lucian Blaga, E. Lovinescu and G. Călinescu come towards theatre from the world of literature and they apply to it the main concerns of artistic aesthetics, with the specific nuances. The topics taken into consideration more and more are playwriting, the characteristics of actor's art, the relationship between the creator and the spectator, between text and performance, theatre and text theatricality, the freedom and the limits of the stage director. All these are included in the drama aesthetics, combined with that of the actor and of performance.

Nonetheless, literature (prose, poetry, drama) arouses the main interest during this time. Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu or Mihail Sebastian know all too well the universe of the written word in order to acknowledge that it doesn't cover that of theatre. The tendency to judge theatre from the prism of literature had some positive effects, but also misinterpretations of the truth. That is why practitioners seem to have a greater authority on the subject matter.

It is quite relevant to look at the language, and especially the adjectives, used in the articles and books published then. They help a lot in drawing the contours of theatre during those years.

We would rather not linger on describing the stylistic directions because they are linked to a cultural "fashion" and it is generally accepted that great works of art break the patterns. We are also searching for the values of our art beyond the ephemeral tendencies of that time. The specialized terms used in the discourse will be clarified along this study.

„THE PHYSICS” OF THE ROMANIAN THEATRICAL AESTHETICS DURING THE INTERWAR PERIOD

Before and after the first world war, Romanian artistic life continued its road, even if with different intensities and significant changes. Theatre did the same. It too received **THE HERITAGE** of the past, vowing to enrich it. The National Theatre of Bucharest, the first private theatre companies and their great actors, all are aspects to be taken into consideration when discovering the roots of the interwar theatre.

Founded **ON HISTORY’S DOMAIN**, theatre could not escape the major influence of the social changes from 1918 and all the way to 1940. Yet, the transformation proves to be slow. Gradually, the new generations take a distance from the ethical aesthetics that reigned before. The belief in a “theatre of tomorrow”, respecting the new preoccupations, grew more and more. But, as a characteristic of theatre in first years after the war, there were no outspoken representatives of different aesthetic orientations. Stage directors and actors were practicing different types of theatricality, sometimes simultaneously in the same show. Therefore, some critics’ attempt to inscribe interwar theatre into clear-cut aesthetic circles turns out to be a forced digression from reality. The first publicly recognized positions into an artistic movement did not take place until 1930.

New **NATIONAL THEATRES** are founded in Cluj, Cernăuți and Chișinău. The expansion of this art, started before the first war, continues. Bucharest, with all its flaws, is still the center from which everything starts. The frequent replacement of directors in this institution, dictated by political pressure, is even more obvious after 1918

But theatrical activity does not rely only upon state’s institutions. It completes itself with that of new **PRIVATE**

COMPANIES AND CULTURAL GROUPS. Theatrical season 1919-1920 notes the appearance of „Excelsior” group, which will become afterwards The Little Theatre and will specialize in comedies. A significant event is the creation of the Popular Theatre, in December, at Nicolae Iorga’s will. Its first season (1921-1922) has, as director, the actor Ion Livescu, who will keep this position until 25th of May 1923, when he resigns. Different other cultural groups will support the effort of the home scene to equal that of the European scene: „Studio” (september-december 1920), „Poesis” (1921), „Insula” (1922-1923), „Atelier” (1923), „Contimporanul” (1925), „Thirteen and one” (1932-1933). In Iași, since june 1934, the Theatre of Apparitions opens its gates. Tudor Mușatescu had similar initiatives. He founded several artistic companies, among which The Happy Theatre (1934, with Sică Alexandrescu), Săririndar Theatre (1940, with Maria Filotti), Tudor Mușatescu Theatre (1941-1942), Colorado Theatre (1943-1944, with A. I. Maican). Each of these events is a step forward in the developement of Romanian theatre.

Despite the diversity of orientations and ideas in the interwar period, the **REPERTOIRE** is not so multifarious. The same foreign dramatists were repeated again and again. The favourites were Ibsen, Pirandello, Strindberg and Bernard Shaw. Bringing their art into our country gave birth to a rich exchange of dialogues and opinions.

Yet, local **DRAMATURGY** boasted with more new names and titles than it counted before. The conclusion is that the obsessive goal to support Romanian playwrights has been achieved. Although a great part of the new texts proved without value, some were and are still recognized today as the best plays in our theatre history. The relevant names heard in the interwar period were George Mihail Zamfirescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa, G. Ciprian, Tudor Mușatescu.

New works are given to the public by Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Alexandru Kirițescu.

Messengers of writers and stage directors, interwar **ACTORS** will be forced to reevaluate their art without cease, according to recent expectations. Their effort to adapt will bring on scene a mixture of traditional and modern techniques, a balancing between psychological compositions and ludic stylization. Eclecticism is the dominant characteristic. Old school actors had to learn their profession all over again. Those few who succeeded were Aura Buzescu, Ion Manolescu, George Vraca, Ion Livescu, Tony și Lucia Sturdza Bulandra, Ion Iancovescu, V. Maximilian, Ion Finteșteanu, Mihai Popescu, George Calboreanu, Grigore Vasiliu Birlic, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan or Leny Caler. Some actors of Romanian origin gained success on world's greatest stages: Elvira Popescu, De Max, Yonnel and Maria Ventura in Paris, and Mihai Popescu in Vienna.

Lucia Sturdza Bulandra and Ion Livescu's recollections, gathered in books, are extremely useful to us when trying to understand the hardships and joys an interwar actor was bound to face.

Now is also the time when the actor gives his position to the **STAGE DIRECTOR**. The change occurs naturally, without conflicts. Stage management gains independence especially after 1925. Through the activity of Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, George Mihail Zamfirescu, a new view upon theatre production is instilled. Step by step, all the eyes move towards visual effects and essential stage design.

In a time when THEATRE PUBLICATIONS were read and discussed by a large number of intellectuals, theoretical articles and dramatic reviews had important things to say. The main magazines concerned with theatre and its destiny were „Viitorul”, „Universul”, „Rampa”, „Epoca”, „Vremea”, „Timpul”. Even some less known

publications contributed to the dissemination of pertinent theories. „Scena” (1917-1918), for example, published the first fragments on Strindberg and Georg Kaiser in our country. Among the most influential editors were Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Ion Anestin.

Among the **STUDIES OF THEATRE THEORY AND AESTHETICS** published between 1918 and 1940, the most significant are *Drama and Theatre* (1926) and *From Mimus to Baroque* (1933) by Ion Marin Sadoveanu, *Actor’s Art* (1932) by Tudor Vianu, *The Aesthetic Way of Theatre* (1937) by Camil Petrescu. Important books about artistic aesthetics are *Duality of Art* (1925), *Art and Beauty* (1931), *Aesthetics* (1934-1936) by Tudor Vianu, *Thesis and Antithesis* (1936) by Camil Petrescu. The same topics are also discussed by Paul Prodan, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Victor Eftimiu. Except Mihail Dragomirescu, none of the above mentioned comes with really original systems.

The ferment of theoretical writings of this period is literature. It is the starting point towards other arts, theatre included. The dominant model in Romanian critique is Diderot. Exceptions are just a few.

RADIO THEATRE is another manifestation of theatre itself. Without blending with the latter, it still has a very powerful link to it. Aesthetic orientations that influenced the scene had an impact on radio interpretation as well. The two decades between 1929 and 1948 mark a sinuous existence: from enrichment of repertoire to an almost definitive stop of theatrical broadcasts.

OUTSIDE INFLUENCES ON INTERWAR THEATRICAL THEORY are not to be taken lightly. Romanian theatre is little known outside the borders. Communication with foreign artists is rare, cultural exchange hardly happens, translations of plays are just a few. France, everyone’s model at that time, was known for its opacity to

other's achievements. Also, the idea of a „Romanian theatre” was missing.

If we weren't able to provoke a considerable echo in the great capitals of the world, we looked at them with fascination. In our country were more and more mentioned the names of Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau. The stage director's place strengthens following the lead of Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold and Leopold Jessner. The innovating experiences of Aleksandr Tairov and Evgheni Vahtangov became widely known, as well as Firmin Gémier and Lugné-Poë's theories centered around the written text and the creative freedom assumed by Gaston Baty, Louis Jouvet and Georges Pitoëff. The magazines of that time published and debated upon their ideas with much interest. The English and French translation of Stanislavski's book, *My Life in Art*, eased access to the theories of the Russian artist. Expressionism and Avangarde make themselves present on our scene, even if in a lower tone than elsewhere, starting a long awaited synchronicity with the rest of Europe. Due to the successful plays brought to us in 1923 by the Vilna troupe, an efficient spreading of Russian aesthetics and stanislavskian theories will be possible. This tendency will be revived in 1928 through the presence of the Moscow Theatre of Art. Meanwhile, Meyerhold's experiments are to be recognized in the style of stage director Iacob Sternberg, working in Romania in 1925. He will stimulate actor's evolution from the lack of rules to a realism with modernist-symbolic accents.

Novelty is not welcomed as a revolution. Instead, it grows slowly and adapts to Romanian reality. Theatre favours the middle way between excess and old forms. Traditionalist aesthetics continue to have many followers among those preaching stability. A positive thing if compared to the tendency to copy everything and to cultural snobbery. This way, adoption of new ideas during the

interwar period was not blindly made, but with critical evaluation.

The persistence of mixed repertoires continues, the preference for easy French farce against worthy plays, the imitation of sterile forms. Cheap theatre, gross comedies and insignificant melodrama survive and prosper. Actors were always preparing their roles in a hurry and the paint on the stage design was drying during the show. The scenographic profession appears around 1930. Until then, the one responsible for the visual side was the stage director or, in private theatre companies, the actor.

A positive change is the ability to spot authentic values. Afraid of exaggeration, theatre specialists knew what to choose from other's example. The interwar main feature was the preference for stability. Dramatic writings were indeed less numerous than literary ones, but we don't know a country where the contrary is true. Through trials and failure, the image of an ideal theatre to be reached becomes more and more clear. So does the role it should play in a modern culture. The comparison is with an universality in which we should find a constant place. The foundation to that was laid in 1929, when the first International Congress of Dramatic Art takes place in Romania. It gathers theatre, movie and music critics from almost all Europe.

Historic events slow down the evolution of theatre beginning with 1940, when royal dictatorship is replaced by Ion Antonescu's military dictatorship.

„THE METAPHYSICS” OF THE ROMANIAN THEATRICAL AESTHETICS DURING THE INTERWAR PERIOD

After emphasizing the main traits of interwar theatre life, we are going to study the complex of ideas put into motion by the above mentioned reality. We do so by isolating as much as possible the aesthetic theories from the irrelevant historic aspects. But first of all we are bound to establish the coordinates framing our discourse. The next lines explain why we chose too see theatre through the eyes of aesthetics.

Subchapter **WHY AESTHETICS?** points out the main stages in the evolution of this science and the major concepts with which it operates. In our discussion about artistic aesthetics we will leave out natural aesthetics, according to Lucian Blaga’s principle of *non-interchangeability* that states an ontological difference, hence impossibility of communication, between these two branches of general aesthetics. We will also contradict the idea of equality between aesthetics and philosophy of art.

The general topics taken into consideration by theatre aesthetics, as part of artistic aesthetics, are: man’s ability to form aesthetic judgements, a language specific to aesthetic valuation, identification of aesthetic objects. Regarding the artist, we analyze his intentions, inspiration, creativity, originality and the relation with his work. We also look at the ways in which an audience, trained or not, receives a production of art, what this really is, what is the relation between art and science, religion or social life. The body of artistic aesthetics comprises the whole history of arts, and the body of theatre aesthetics comprises the whole history of theatre. We are thus obliged to group the stage productions in three categories: religious, public and folk based, each of them determining a certain spectacular compound. Also, we remind the importance of

Romanticism, Naturalism and Expressionism in universal and national theatre. The mixture of creative energies, essentially different one from the other, dictates an analysis of theatre phenomenon from separate angles: literary, psychological, philosophical, from the sphere of dance, music, painting, architecture etc. Theoretical contributions of Tudor Vianu, Alice Voinescu and Camil Petrescu are definitory. The texts of E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu and Lucian Blaga provide us with essential data on artistic aesthetics that can also be applied to theatre aesthetics. Theatre critique also brings relevant specifications and the names that must be mentioned are: Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian, Ion Marin Sadoveanu, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa.

The next section, entitled **THE ULTIMATE QUESTION: WHAT IS THEATRE?**, is a detailed study of the characteristics of theatre and tries to put in order the interwar efforts to define them, all in the larger context of theatre theory. We deal with problems like the **purpose of theatre**, whether it is a **necessity or luxury**, we make the distinction between **theatre as art and theatre as artistic production (the stage show)**, then we identify the **prerequisites that make theatre possible**, we talk about a theatre that means **closeness** up to the point of substitution, that means **live presence** and **active sight** in constant change which turns theatre into a **form of knowledge**. We see theatre as **action** and **conflict**, strongly attached to the **State, Ethics and the Spectator**, thus with an obvious **social feature**. In addition, theatre is **an art addressed to intellectuals**, an art trying to decipher existence with its own weapons: **the temporal and the empiric**. It is also **the most credible meta-reality** and, in some theories, **the last religion**. Valuable theatre cannot be mistaken for a simple representation of reality. Actually, the word “representation” is not accurately used in this context because a true stage performance is always an inauguration of meanings.

On the particularities of theatre production we will discuss more in the chapter **THE THEATRICAL OUTPUT**, stating that the show is always moulded by its creators' wishes and has no possibility to free itself from them.

Also, a theatre show is **a spatial expression of emotion**. The space where a theatrical event takes place is **artificially created both in meaning and form**. Similar to Peter Brook, Tudor Arghezi pleads for **the empty space**.

The chapter **THE VALUE OF THEATRE** accounts for the aspects that determine how we judge a work of art and a work of theatre. We point out that the independence of art is a relatively recent process belonging to civilized societies. With primitive societies, art depended almost entirely on extra-aesthetic values.

The first things to be analyzed when theatre is concerned are its **INDEPENDENCE AND SYNCRETISM**. In our country, the attitude towards theatre as a syncretic phenomenon is quite precise. Ion Marin Sadoveanu and Lucian Blaga support the idea that theatre is a collective and anonymous art. A show is a child with more than two parents, a work that does not allow its author's pride to rise too high. Theatre overshadows its creators. Even more, it does not unite the other arts in their specific expressions, but in their dramatic characteristic, Victor Ion Popa believes.

A theatre output – the show – fulfils its purpose only in unity, in the organic joining of all its elements. As we will see in the subchapter **HARMONIZATION AND THE BALANCE POINT OF THEATRE**, careful distribution of its components is fundamental. This thing was possible to understand only after doubting the precedent ideas according to which the dramatic text or the actor's play are the essence of theatre. Tudor Vianu writes some pertinent pages about harmonization and balance in theatrical art. He says that a show is not completed by actor's play, but by its

harmonization with a strict conventional context. Yet, finding harmony will prove to be an ideal almost impossible to put into practice. Rivalry of the component arts can higher or lower, but it cannot disappear completely.

Independent and syncretic, complex of human sensibilities and harmonies – these are only a few of theatre's faces that interwar Romanian critique identified and discussed. The intuition that there is grateness in multiplicity, not only in individuality, turns out to be believable.

The following topic on our list – chapter **HOW IS THEATRE CREATED?** – is that of the **theatre creator and the process of creation**. Tudor Vianu, in his book *Aesthetics* – identifies four stages in the process of creation: preparing the work, inspiration, invention and execution. None of them ensures the value of the output. Simultaneously, another idea surfaces, adopted by actress Lucia Sturdza Bulandra, that there can be no creation from nothing, but only bringing to light details of life that were not noticed before.

Situated **BETWEEN ILLUSION AND REALITY**, but also **BETWEEN CONVENTION AND FREEDOM**, theatre has an oscillating position. It was said that convention comes first. The participants in every artistic act implicitly guarantee their consent to obey the rules of the game. A theatrical event wants to be an exercise of make-believe. What is made on the stage is a world with clearer edges than that of a novel or a movie. Theatre has less freedom than literature and cinema.

Next we talk about **MIMESIS, AUTHENTICITY AND ARTISTIC TRUTH**, showing what distinguishes each concept and how it can be applied to theatre. Most interwar Romanian aestheticians believed reality can be perceived as a result of a spiritual process and truth cannot exist outside experience. The phenomenon is known as *Einführung*. Art is creation in a meaningful horizon.

Imitation of nature is impossible, not only because what is really imitated is your own experience and image of the world, but also because the multiplicity of life cannot be rendered in all its random details. Even so, followers of the idea that theatre is supposed to picture reality in an accurate way existed all through the interwar period. Lucia Sturdza Bulandra, distinguishing between the concepts of **imitation** and **interpretation**, believes that imitation is the natural instinct at the foundation of theatre. Only through its sublimation a work of art is created. The same position takes Ion Livescu, describing theatre as a reproduction of life, although not a photographic one. For Ion Anestin, art and creation are clearly opposed to the concept of „copy”.

Related with the problem of artistic truth is that of theatrical authenticity. They should not be taken one for the other. Truth is found in the sphere of validity, while authenticity in the sphere of believable. The difference was firstly spotted during the interwar period by Camil Petrescu. In his writings, „authenticity” becomes a central word. It marks the **transition from the mise-en-scene of reality to the mise-en-scene of the self**.

Subchapter **A SPIRITUAL GEOGRAPHY** presents the way in which a nation’s theatre is formed of two different spiritual spaces: that of the geographic area in which it was born and that of an universal area. The first one comes with a particular set of rules recognizable by a group of people and the second one comes with the general truths everybody knows. In interwar Romania, adaptations of theatre plays often had an unentended comical effect. That brought about a lot of rightful criticism. Ion Marin Sadoveanu considered adaptations to be a naïve and non-artistic act. In opposition, Victor Ion Popa justifies their existence with the fact that theatre should reflect the troubles and the world of the audience. Except forced adaptations, specialists’ worries of that time are also about translations. They often lack quality. This is harshly

criticised by both Victor Ion Popa and Mihail Sebastian, and it makes Ion Marin Sadoveanu recommend to experienced writers to deal with this responsibility.

Going deeper into the problem, we study the way in which interwar intellectuals viewed the **FUNCTIONS OF THEATRE** and their consequences:

- **Function of conveying meaning** -> ontological aesthetics: It is a known fact that art creates meaning and includes intentions and interpretations. Theatre organizes and prolongs collective subjectivity. It always says something about the order of things at a certain point, giving the audience the possibility to believe or not. It is the proof of the link between human being and truth. The essence of theatre contains the conflict between philosophy and psychology, hence the function of conveying meaning. There is nothing accidental in art. Everything becomes symbolic. Theatrical truth is at least a second-level truth, it is logic and meaningful. The ones claiming this thesis are: V. I. Popa, Alice Voinescu, Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Camil Petrescu – all insisting that a performance should have sense. Interwar critique does not like art lacking meaning.

- **Historic Function** -> cultural aesthetics: Theatre is attentively recording cultural and historic evolution with their mutations of value. As interwar dramatists and stage directors believed, social changes should be echoed in plays and shows. Theatre's relationship with the time and space where it happens is often discussed. Each generation has its theatre. Moreover, theatre is the announcer of new political, cultural and management theories. As seen before, State and politics impose certain aesthetics. Theatre, a social art that records and provokes cultural history, includes the brechtian social *gestus*.

- **Function of spreading ideas** -> aesthetics of knowledge: Fascinated with the new interpretations of the world, the stage absorbs and shapes them according to its

needs. Information, discoveries, debates, new attitudes are welcomed by theatre. Shows embody and faces them with the public. The latter guesses them and sometimes even adopts them, a process facilitated by the implied power of emotion.

- **Pedagogical function** -> ethical aesthetics: Because it manages to portray and explain values, Romanian theatre wants to be, from its very beginnings, a teaching medium. Its purpose is an utilitarian one: education of the public.

- **Entertainment function** -> hedonic aesthetics: The image of theatre as an entertainment art was often overlooked. But audiences prefer comedies, which proves that man comes to a show mainly because he wants to feel happy. Theatre usually offers an elevated means to satisfy the need of obtaining pleasure. Interwar critics avoided this aspect, usually having in mind that entertainment is just a disguise of the show's message in order to make it easier to be accepted.

TIME AND THE THEATRICAL PHENOMENON are in a fascinating relationship. As each art fulfils a part of man's dream of immortality, **theatre keeps alive the very essence of human feelings**. Their complexity could not be caught unless by an artificial mechanism, with multiple and fluid faces alternating and existing simultaneously. The most beautiful pages of an interwar critic dedicated to this subject are those of Alice Voinescu. Talking about drama, she states that theatre belongs to the category of **temporal** arts. Her arguments resemble Lessing's famous classification. Further, we contradict Ion Marin Sadoveanu's belief that time and space are the main coordinates of drama. We prove that, in this sentence, space should be replaced with **affect**.

Three distinct dimensions of time are present in theatre : *eternity, the ephemeral and time*.

1. *Eternity* : Because it records what always exists in human psychology (crisis of consciousness, despair, happiness, doubt, hope etc.), theatre manages to conquer the battle with time.

2. *The ephemeral product of theatre*: Stage performance brings into present what the textual referent contains as eternal. The passing/becoming is conveyed by theatre better than other arts can do. The time in dialogues and movements is a great pressure that makes things develop chronologically.

3. *The specific time in which a show takes us*: Theatre guides us through time. It tells us where we are in terms of history. A play is a fragment taking us to Renaissance, Romanticism, Realism, Avantgarde etc. The form and the content of a stage event always betray a precise time in history.

The interwar period knows another debate: that on **THE SUPERIORITY OF DRAMA** compared to other arts. The most fervent believer is Alice Voinescu. We analyze her position and we correct it where necessary.

THE FACES OF THE DRAMATIC TEXT reveal, first of all, an **incomplete text**, without a clear identity. It may become theatre only if it is taken to the scene. Theatricality is found beyond the written words: in voice, gesture, body and colour. This aspect is discussed by Mihail Sebastian, Tudor Arghezi and Victor Ion Popa. A second face is that of a **necessary text**. During the interwar period, almost all those working for the theatre saw the play as necessary to any kind of performance.

The differences between dramatic text and literary text were, in brief, described by interwar specialists. Drama is, more than literature, enslaved by the power of the word. A play – through acts, dialogue and didascalia – has a specific form that makes it appear fragmented and with rhythm. Reading a play is a very different experience from reading a novel or poetry. The actor and the reader are both

interpreters of the text, but the former has a dramatic perception, governed by action, while the latter has a literary perception, governed by language expressivity.

The way in which the **ART OF THE ACTOR**, **STAGE MANAGEMENT** and **SCENOGRAPHY** were perceived between the two world wars occupies, of course, an important space in our thesis. We follow their evolution, explaining how the actor gradually loses the front place in our theatre, being replaced by the stage director. This one will pay a closer attention to the visual aspects of shows, thus contributing to the rise of scenography.

The actor's **metamorphosis**, from textual character to role, offers him the unequalled possibility to pass through multiple rebirths. As **ephemerides**, the parts played in a show appear and disappear in an instant. The actor's advantage is he immediately receives the praise or disapproval of the audience.

Subsequent to identifying everyday life with art, the case of the actor often raises a **moral debate**. His mobile being is usually an attack to the steady principles of morality. Tudor Vianu's words that the attraction towards actors is doubled by rejection requires our explanation

During interwar period, a young man wanting to become actor had to face a lot of prejudices. Furthermore, he was expected to be a model of good behaviour. His training and education had to be flawless not only for the well being of his art, but also for the approval of the public.

Next, we give some reasons that could motivate why actor's art was considered a **feminine** one, how much an **actor's creativity** could extend itself and how an important question was treated in that era: that of what was more important on stage, **real feelings or lucidity**.

The secrets of actor's work, as seen in the interwar period, included talent, intellect and study. Especially the opposition between **talent and knowledge** raises many interpretations. The conclusion is usually the same:

knowledge can replace talent, while the other way around is not possible. Also, frequent mistakes actors do are thought to be: empty **imitation**, **automatism** and becoming a **type**. An actor's instruments are his body and his voice, therefore he has to refine them without cease. Interwar critics talk about **movement**, **mimic and gesture on stage**, but they forget about **silence**, which is also an important means of expression.

After 1910, **STAGE MANAGEMENT** begins to consolidate its position. The ones drawn to this art are mostly actors and less painters or writers. A new idea appears: that of the teacher-stage director who will be capable to turn an ordinary actor into an artist. According to the part in which a stage director excels, Lucia Sturdza-Bulandra puts them into two groups: stage director-decorator (emphasis on stage design) and stage director-psychologist (emphasis on psychological analysis of the character).

SCENOGRAPHY is seen now as part of show's universe of meanings. It is not purely descriptive, but it begins to help conveying meaning and creating atmosphere. Colour and light contrasts become widely used in underlining conflicts. Spotlights help forming attention centres. Light is active, creative, revealing. It gives rhythm to perception.

Despite its growth, writings and commentaries did not offer scenography its well deserved place. Until 1930, when the scenographer becomes an independent artist, the visual side of a show was carried out by the stage director.

An important name in the art of **make-up** for the stage is, during this period, Pepi Machauer. He is openly praised by I. L. Caragiale, Ion Livescu and Radu Beligan. As for **masks**, they were revived by Expressionism and brilliantly analyzed by Camil Petrescu.

The second element, along with the actor, that makes theatre possible is **THE AUDIENCE**. Its presence degree differs from one type of show to another. It also becomes a symbol. Actors always create keeping in mind the reactions of the audience. Tudor Vianu, Ion Livescu, Lucia Sturdza Bulandra notice the silent dialogue in the room becoming a “flow”, a “tide”.

Being a spectator is a voluntary act implying a previous choice: to obey theatre’s demands. There are two types of audiences: individual-audience (a single person) and group-audience (several persons). Depending of each case, theatre changes but does not lose its essence.

Victor Ion popa believes the most used sense of the spectator is hearing. A legitimate observation if we’re talking about interwar period when theatre was mostly verbalized. But slowly it became centered on movement and visual effects, so hearing was replaced by seeing. The term „spectator” recovered its original meaning. The tactile and olfactory senses are least stimulated.

The interwar years and an acute separation of social levels brought the intention to create theatre for specific audiences: teenagers, rednecks, workers, intellectuals. Therefore, a specialized art.

Nonetheless, the proof that the public needs theatre lays in the fact that people came to shows during wars even in a larger number than before. Journalists note that tickets were sold days before the premiere night. The motivation is, as we see it, the fulfilling of three types of desires, divided by St. Augustin as follows:

- *libido sciendi* – desire to know;
- *libido sentiendi* – desire to feel;
- *libido dominandi* – desire to lead.

The belief that an audience can be influenced by theatre is appears often in Tudor Vianu’s writings.

The chapter about **THEATRE THEORY AND CRITICISM** analyzes what and how we judge in art, what is an aesthetic judgement and its factors, if unity in aesthetic judgement is possible. All of them are then applied to interwar theatre criticism. Leaving aside the nostalgies of the past, we may declare that period had some exceptional critics who were able to describe theatre with accuracy and passion.

When cinema strengthened its position, many artists began to see the downfall of theatre. Even the most optimistic analysts wrote about a **CRISIS**. It was an unjustified fear, but it continued to mark the second half of the interwar period.

CONCLUSIONS

Put into dialogue, interwar publications draw a sight full of colour and depths. Step by step, they indicate the trajectory followed by theatre aesthetics towards its complete freedom and individuality. This is the time when a lot of questions arise and a lot of answers are given. Bold theories appeared and they proved to be valid with the passing of time. Full of passion and wisdom, the spirit of the stage offers a strong cultural basis to the years 1918-1940. The following generations were indeed proud of their ancestors and the relevant productions they left behind. Most of the problems discussed today were launched during that period. The studies written by Tudor Vianu, Camil Petrescu, V. I. Popa, Alice Voinescu *et alia* are fundamental and compulsory for anyone who tries to discover the wonderful theatrical art.

Our thesis struggled to put a face on the diversity of ideas and beliefs animating interwar theatre life. An image of it, as seen by the most important names of that time.

Unfolding this panoramic view, we were able to identify the characteristics of actor's art, stage management and scenography. Furthermore, we pointed out the main functions of theatre and their echoes into the dedicated books of that time. The road from the text to the show came with difficulties that we take into discussion. We try to solve the puzzle of interwar theatre and we patiently ponder over each knot we find. All with the intention to reveal the hidden and the apparent mask of theatre.

We were always aware that interwar theatre had a different manifestation than nowadays theatre. Keeping this difference in mind, we tried to see with the eyes of several noteworthy critics of that period. Apart from the difference, there were also constant features that repeat themselves all over again and define the very heart of theatre. Interwar theoreticians brought us to them, opening new perspectives on the matter. It is our duty to try to understand their effort.

SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

- *** *Istoria teatrului în România*, vol. 3 (1919-1944), Editura Academiei, București, 1973.
- *** *Pagini din istoria gândirii teatrale românești*, texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean, Editura Meridiane, București, 1972.
- Aderca, Felix, *Mărturia unei generații*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Anestin, Ion, *Scrieri despre teatru*, ediție, prefață, note și bibliografie de Victor Durnea, Editura Minerva, București, 1989.
- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, Editura Unitext, București, 2000.
- Arghezi, Tudor, *Tablete de cronicar*, prefață de D. Micu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

- Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.
- Aslan, Odette, *L'Art du théâtre*, Editions Seghers, Paris, 1963.
- Banu, George, Tonitza-Iordache, Michaela, *Arta teatrului*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2004.
- Beligan, Radu, *Pretexte și subtexte*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc. Teatrul universal. Confluențe*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Blaga, Lucian, *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Braesky, Anny, *Cu grimonul pe oglindă*, Editura Junimea, Iași, 1978.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997.
- Caragiale, I. L., *Despre teatru*, ediție prefată și îngrijită de Simion Alterescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
- Cazimir, Otilia, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită, prefață și note de George Sanda, Editura Junimea, Iași, 1978.
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, postfață de Liviu Leonte, Editura Junimea, Iași, 1996.
- Comarnescu, Petru, *Ion Sava*, cuvânt înainte de Tudor Arghezi, Editura Meridiane, București, 1966.
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis: Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004.
- Cucu, Silvia, *George Mihail Zamfirescu și teatrul*, Editura Meridiane, București, 1967.
- Dima, Al., *Gândirea românească în estetică. Aspecte contemporane*, prefață de Mircea Muthu, ediție îngrijită de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Eftimiu, Victor, *Opere*, vol. 19, *Memorialistică. Spovedanii. Noi evocări*, ediție și note de Constantin Mohanu, Editura Academiei Române, București, 2005.
- Faifer, Florin, *Dramaturgia între clipă și durată*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Faifer, Florin, *Dramaturgi români*, prefață de Mircea Ghițulescu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009.

- Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010.
- Filotti, Maria, *Am ales teatrul*, prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, ediția a II-a, Editura Meridiane, București, 1963.
- Florian, Mircea, *Metafizică și artă*, ediție îngrijită și postfețe de Ilie Pârvu și Ion Ianoși, Editura Echinoux, Cluj, 1992.
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura Univers, București, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.
- Genette, Gérard, *Opera artei*, vol. 2 (*Relația estetică*), traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2000.
- Ionescu, Constant, *Camil Petrescu. Amintiri și comentarii*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, traducere de Ana-Maria Gîrleanu, Editura Eurosong & Book, București, 1998.
- Livescu, Ion, *Amintiri și scrieri despre teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Martin, Mircea, *Singura critică*, ed. a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2006.
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. 8, Editura Minerva, București, 1981.
- Mašek, Victor Ernest, *Literatură și existență dramatică*, Editura Meridiane, București, 1983.
- Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, București, 1985.
- Modola, Doina, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
- Ortega y Gasset, José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2000.
- Paiu, Constantin, *Rebreanu, omul de teatru*, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Junimea, Iași, 1995.

- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Eminescu, București, 1983.
- Petrescu, Camil, *Doctrina substanței*, vol. 1-2, ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. 1-3, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, Editura Albatros, București, 1973.
- Popa, Victor Ion, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită de V. Mândra și Sorin Popa, studiu introductiv, note și comentarii de V. Mândra, Editura Meridiane, București, 1969.
- Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Editura Meridiane, București, 1990.
- Sadoveanu, Ion Marin, *Scrieri*, vol. 5, text ales, stabilit, note și comentarii de I. Opreșan, Editura Minerva, București, 1978.
- Schleiermacher, F. D. E., *Hermeneutica*, traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, studiu introductiv și antologie de Cornelia Ștefănescu, Editura Meridiane, București, 1969.
- Sebastian, Mihail, *Teatru*, ediție îngrijită de V. Mândra, antologie și repere istorico-literare realizate în redacție de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1987.
- Smeu, Grigore, *Prelegeri de estetică. Estetica românească în secolul XX*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.
- Sturdza Bulandra, Lucia, *Amintiri..., amintiri...*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1-4, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 1999.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură, București, 1968.

- Vianu, Tudor, *Gândirea estetică*, antologie, prefață și tabel cronologic de Vasile N. Morar, Editura Minerva, București, 1986.
- Vianu, Tudor, *Opere*, vol.1, *Scriseri literare*, antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, Editura Minerva, București, 1971.
- Vianu, Tudor, *Scriseri despre teatru*, ediție, studiu introductiv, notă asupra ediției și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977.
- Vodă-Căpușan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
- Vodă-Căpușan, Maria, *Teatru și actualitate*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, Editura Eminescu, București, 1983.
- Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, Editura Univers, București, 1978.
- Wittgenstein, Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă*, traducere de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, introducere de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 1993.