

Limba română și politicile culturale teatrale în primii ani după reîntregire: teatrul românesc în revista „Cultura” (1924)¹

Pompilia BURCICĂ

I. General vorbind, prezenta lucrare se concentrează asupra unei reviste ardelenne, „Cultura”, apărută după război din inițiativă românească, ca o tribună culturală a tinerei generații de intelectuali, fără deosebire de limbă. Supranumiți „poligloții”, ei reprezentau tânăra generație de intelectuali, reveniți în țară după studii în universitățile europene ca promotori ai ideilor moderniste. Alături de tradiționaliști și europeniști, reprezentanții căii a treia, moderniste, îmbinând în mod original tradiția și curentele europene, au contribuit la dezbateră privind modelul cultural identitar al țării lor printr-o publicistică bogată, având în frunte revista „Gândirea”.² Lucrarea de față se ocupă de o revistă mai puțin cunoscută, revista „Cultura”, apărută în 1924 la Cluj. În varietatea subiectelor științifice și umaniste publicate în paginile revistei, în scurta sa existență în patru numere, se poate distinge o concepție comprehensivă privind mijloacele de împlinire a idealului unității prin cultură, cu scopul de a apropia pe românii majoritari de cei minoritari, și pe intelectuali de popor.

În particular, mă voi opri la concepția „Culturii” privind misiunea națională a teatrului. Principiul revistei era că arta funcționa ca un limbaj supranațional și astfel devenea mijlocul cel mai eficient de a promova unitatea în cugete. După primul război mondial, chestiunea teatrului românesc în întreaga țară a fost în centrul unei dezbateri ample în viața universitară, publicistică și în parlament, prin urmare cronică dramatică nu putea lipsi din cele patru numere publicate. Obiectivul central al revistei în problema teatrului a fost ridicarea valorii teatrului românesc. De aceea, participanții la dezbateră subliniau nevoia de repertoriu și interpretare actricească superioare. Aceste două aspecte erau abordate frecvent atât de presă și de publicațiile literare, interesate de politica culturală teatrală, cât și de către instituții de stat, precum Teatrul Național din București. Desemnat drept forul centralizator al tuturor teatrelor „naționale”, Teatrul Național București și-a constituit propria tribună de idei, în revista „Teatrul, Revista de Teatru și Artă” (1923), redactată de tânărul regizor Soare Z. Soare. În această revistă, profesioniști ai teatrului și publiciști notorii au formulat căi de dezvoltare a teatrului românesc după 1918, acum îmbogățit cu tradițiile teatrale ale regiunilor nou-alipite.

Deși același obiectiv al unității prin cultură a animat și revista „Cultura” și alte foruri culturale, mijloacele propuse pentru atingerea acestui obiectiv au fost diferite.

¹ Doresc să mulțumesc profesorului Keith Hitchins de la Universitatea din Illinois, Urbana-Champaign, pentru semnarea acestei reviste, pentru generozitatea de a-mi pune la dispoziție lucrările proprii în curs de publicare, și pentru timpul acordat îndrumărilor și discuțiilor pasionante despre istoria culturală românească.

² Pentru o analiză a ideilor moderniste promovate de numeroase grupări în căutarea modelului identitar românesc din perspective religioase și etnice, vezi Hitchins, 1995, p. 135-156. Pentru un studiu comprehensiv al ideilor moderniste gândiriste, vezi Micu, 1975.

II. Aprobată prin subvenția statului sub ministrul culturii și al artelor, C. Banu, dar editată cu primul număr abia sub ministeriatul lui Al. Lăpedatu³, „Cultura” a reflectat un punct de vedere original de politică teatrală. Într-o perioadă când în legislația „teatrelor naționale”, Marea Unire a simbolizat întronarea limbii române pe toate scenele de teatru din țară, revista „Cultura” reprezintă o poziție diferită. În esența sa, misiunea revistei era ca prin folosirea multilingvismului să se stimuleze „apropierea între intelectualii României aparținând raselor diferite pe baza unui sistem de legătură solid stabilit, (...) pentru o mai bună cunoaștere reciprocă”. Deși revista declară că „nu are intenția de a consacra valori nici de a inversa scara valorilor consacrate”, redacția adaugă că „se urmărește crearea unui tratat de uniune între trei conștiințe etnice (...) care își întind mâna amical pe dedesubtul baricadelor efemere, luând ca deviză: Cultura”⁴. Cu totul nouă și neașteptată în paginile sale a fost însă publicarea articolelor în patru limbi și traducerile dintr-o limbă minoritară în altă limbă minoritară.

Prin linia directoare de conlucrare culturală prin traduceri, revista „Cultura” nu a fost singulară. Ea a continuat o tradiție în publicistica românească, reflectată în revista „Luceafărul” (redactor Octavian Tăslăuanu, la Budapesta, apoi la Sibiu și, după război, la București) sau „Revista Teatrală” (condusă de Horia Petra-Petrescu, înlocuind Anuarul „Societății pentru Fondul de Teatru Român” după 1913 și continuând după război). Fără îndoială, și tradiția publicistică maghiară dinainte și de după 1918 a îmbrățișat acest principiu al colaborării culturale, în revista „Tuz” (publicată la Viena înainte de război) „Napkelet” (publicată la Cluj înainte de 1918, dar și după) și „Genius” (apărută după război, redactor Zoltan Franyo) cunoscute pentru eforturile susținute de a colabora cu literați de orice etnie și a încuraja prin traduceri cunoașterea reciprocă a culturilor naționale⁵.

Deși produs al gândirii tipice „tinerei generații”, modernistă prin inspirația europeană și tradiționalistă în același timp, revista a beneficiat de colaboratori din medii universitare de diverse vârste, ceea ce i-a unit fiind valorile universale ale culturii. Directorul revistei era „muzeistul” Sextil Pușcariu (1877–1948), directorul Muzeului Limbii Române pe lângă Universitatea din Cluj, și unul dintre puținii din generația mai veche apropiați de tineri, L. Blaga (1895–1961) și György Kristof bucurându-se de protecția profesorului mentor. Filozof, poet și dramaturg, L. Blaga a fost animatorul revistei și responsabilul pentru partea română a publicației, poate cel mai legat de proiectul și publicarea revistei. Partea franceză a redacției a fost asigurată de Yves Auger (1893-1978), membru corespondent al Academiei Române și prolific traducător al operelor lui I. Creangă și M. Eminescu, partea maghiară de György Kristof, profesor de limbă maghiară la Universitatea din Cluj, iar partea germană de Oskar Netoliczka (1865-1940), profesor de limba germană din Brașov.

Cronicile dramatice din „Cultura” au acordat un spațiu egal teatrului maghiar, românesc, și german. Prioritară a fost problema limbii pieselor de teatru, ceea ce nu era surprinzător, având în vedere că limba determină selectarea respectivei piese în repertoriul unui teatru. Intitulată *Teatrele ungurești în România*, cronică dramatică în limba franceză a directorului Teatrului Maghiar din Cluj, Eugène (Jeno) Janovics (1872-1946), a pledat pentru răspândirea și aprecierea pieselor în limba maghiară și a literaturii

³ Predescu, 1940, p. 475.

⁴ „Cultura”, I, 1924, nr. 1, p. 3.

⁵ Bianu, 1937; Hangiu, 2004.

dramatice maghiare. Subliniind rolul istoric decisiv al publicului transilvănean, articolul a argumentat că prin înalta sa cultură publicul de teatru maghiar în colaborare cu suporterii români din această provincie au consolidat teatrul unguresc și l-au ancorat în viața culturală a Transilvaniei și a Ungariei. Articolul a fost o pledoarie pentru sprijinirea trupelor de teatru maghiar de către noua administrație. Pe când Consiliul Dirigent al Transilvaniei a permis tuturor celor douăzeci de trupe să joace în Transilvania, după dizolvarea conducerii transilvănene și preluarea administrației de către forurile din București doar opt trupe maghiare au primit autorizație de a juca în regiune⁶. Vechimea și calitatea artei teatrale în Transilvania, argumentează directorul Janovics, ar fi continuat să ofere intelectualilor români din regiune, în general buni cunoscători ai limbii maghiare, un teatru, prin tradiție, de cea mai înaltă calitate. Traducerile pieselor românești în maghiară, continuă Janovics, fiind precedate de conferințe, ar fi produs apropierea publicului de scriitorii români și insuflat respect pentru operele dramatice românești. Acesta era, în opinia directorului de teatru maghiar, mijlocul cel mai eficient de ridicare a teatrului românesc în regiune și al teatrului la scara întregii țări. Este drept, totodată, că aceste conferințe erau și un prilej extraordinar de a ridica morala populației maghiare imediat după Tratatul de la Trianon. Conferențiarilor, deseori, evitau citirea textului conferinței în prealabil cenzurat de autoritățile române, și sfârșeau prin a devia de la textul autorizat și a mobiliza audiența mixtă pentru a sprijini viața culturală minoritară, aflată sub ofensiva culturală a statului român. Însă operele românești de valoare excepțională au fost valorificate prin punerea lor în scenă fără discriminare etnică, chiar înaintea Teatrelor Naționale subvenționate de statul român.

Analiza politicilor teatrale ale Direcției Generale a Teatrelor și a Teatrului Național București reflectă o agendă diferită privind promovarea artei teatrale românești din regiune. Dacă directorul Janovics a încurajat arta ca mijloc intrinsec de a uni sufletește o audiență multiethnică, în schimb, la București, s-a preconizat o „ofensivă culturală” necesară pentru o valorificare și răspândire a culturii românești mai susținute. Într-o serie de articole publicate în presa ardeleană, profesorul Mihail Dragomirescu, membru în Comitetul de lectură al Teatrului Național București, și liderul reprezentativ al instituțiilor literare românești de stat, a justificat teoretic noua politică culturală. În articolul cu același titlu, el a elaborat conceptul de valoare națională în artă ca fiind vătămător conștiinței altor națiuni prin faptul că „le orientează pe căi străine firii lor. Astfel românii care s-au franțuzit, s-au nemțit, cu interesul intelectual copleșit de contingente culturale.(...) sunt expuși năvalei nonvalorilor culturale streine la modă.. (...) Cei ce vor contribui la cultura națională, trebuie să pună în evidență principiul selecțiunii iar nu pe cel al erudiției” a adăugat profesorul Dragomirescu. Referindu-se la revistele moderniste și ideile nou lansate, se întreabă retoric în finalul articolului său: „Și îi întrebăm noi iarăși pe poligloții noștri, în care interese această ofensivă, sau mai bine contraofensivă îi poate răni?”⁷ Această poziție oficială care a inspirat politicile „teatrelor naționale” subvenționate de statul român s-a formulat la București, care, devenit între timp centrul principal al deciziei culturale și al vieții publicistice a preluat prin foruri oficiale apărarea intereselor românești, cu prețul considerării realităților

⁶ „Cultura”, I, 1924, no. 1, 87-88.

⁷ „Cele Trei Crișuri”, II, 1921, No. 21, vezi articolul cu același titlu de Mihail Dragomirescu.

multietnice transilvănene ca nemaifiind precumpănitoare. Luând în considerare necesitatea ridicării autorității statale în fața elitei minoritare, această poziție oficială culturală s-a justificat, mai ales că etnicii minoritari erau clar superiori populației urbane românești în viața culturală și economică.

Într-adevăr, importante publicații clujene precum „Gândirea” (între timp mutată la București) sau cotidianul „Patria”, organul Partidului Național Român, deși au îmbrățișat perspectiva multiculturalismului și a ideilor moderniste (ceea ce a atras și colaborarea gândiristă a lui L. Blaga), redacțiile lor nu a sprijinit intențiile plurilingvistice de apropiere între grupurile etnice, promovând atitudinea de competiție mai degrabă decât conlucrare între minorități și majoritari. În această direcție, în anul 1924 și revista „Cultura” a marcat un punct de cotitură prin îmbrățișarea conlucrării și reducerea atitudinii competitive la baza contactelor multietnice, o turnură mult-așteptată de minorități și de români și atât de necesară în politica noului stat, aflat acum după șase ani de consolidare.

III. Al doilea articol al revistei pe tema teatrului românesc a fost elaborat de L. Blaga în calitate de publicist și de editor șef al secțiunii românești a publicației. Așa cum s-a văzut, pentru maghiari, problema limbii în care piesa a fost scrisă devenea, dintr-o frontieră etnică, un aspect secundar, care putea fi rezolvat în timp. Soluțiile erau fie învățarea limbii maghiare, având în vedere superioritatea calității artistice a teatrului în limba maghiară, fie simultan, prin încurajarea traducerilor reciproce dintr-o literatură în alta, pe baza unei ierarhii obiective artistice și culturale dar nu etnice. Dacă limba, într-adevăr, împiedică înțelegerea, modernistii au avansat o idee revoluționară: limitarea numărului de cuvinte în actul interpretării. Aceasta era practica modernistă în teatrele germane, denumită arta teatrală expresionistă. Adept al expresionismului în teatru, Blaga însuși a scris dramaturgie cu mijloace expresioniste. Formă literară nouă, apărută în timpul războiului, expresionismul în teatru a însemnat un text dramatic cât mai redus cu putință, fiecare vorbă reprezentând o idee. Actorul trebuie să cugete la această idee și să găsească forma exterioară prin care să o redea. În lipsa unui text care să detalieze starea sufletească, actorul expresionist trebuia să redea un gest, o atitudine, o expresie care să fie simbolul cuvântului pe care îl are de rost.

În articolul său *Turneele teatrale*, în limba franceză, L. Blaga analizează arta actorului Ion Manolescu, aflat în turnee frecvente prin Ardeal. Interpret al dramelor de idei, cum ar fi cele ale lui Strindberg și Andreief, argumentează Blaga, „Manolescu nu urcă pe scenă pentru a distra pe spectator, ci pentru a-i ridica spiritul, (...) din sală ieșim adesea mai bogați cu o idee, cu un sentiment. Problemele se precizează prin maniera de a prefera un cuvânt; un gest are valoare filozofică, un accent face să simtă un mister. (...) El îndeplinește o operă de educație morală”, argumentează Blaga.⁸ Din mai multe perspective, turneul lui Manolescu a reamintit lui Blaga viața teatrală a românilor transilvăneni dinainte de Marea Unire. Urmând tradiția teatrului ambulant al ASTREI, precum și principiul educativ-moral al teatrului, așa cum școlile transilvane au însuflat în studenții români rolul teatrului școlar în ridicarea maselor țărănești, turneele lui Manolescu au lovit o coardă sensibilă în Blaga.⁹ Pe lângă aspectul emoțional, ideea de

⁸ „Cultura”, I, 1924, nr. 4, p. 388.

⁹ Matei, 1984.

turneu și de teatru al ideilor promovate de actorul Manolescu l-au convins pe L. Blaga de necesitatea încurajării artei teatrale românești, puțin dezvoltate estetic în Transilvania. Acest obiectiv estetic putea fi atins prin următoarea soluție: încurajarea teatrului maghiar datorită superiorității artistice cu scopul de a permite penetrarea literaturii române în teatrul maghiar ajutând astfel la întrepătrunderea treptată a celor două literaturi. Acest traseu ar fi asigurat șansa ca literatura dramatică românească să fie jucată pe o scenă cu experiență în artă și în estetică, cum era cea maghiară, înrădăcinată, prin public și istorie, mai mult în mentalul urban al societății transilvănene multietnice decât în mentalul societății regățene. Aceasta din urmă promova o literatură dramatică inspirată dintr-un mediu urban diferit prin natura sa politică de cel din orașele transilvănene, și mai ales era foarte ancorat în influența artei de tip francez și impresionist.

Așa cum e descrisă în volumul său aniversar la patruzeci de ani de activitate, cariera lui Ion Manolescu a înregistrat aproape în exclusivitate angajamente de teatre private și turnee lungi de până la două luni întreprinse la închiderea stagiunii.¹⁰ Acest lucru nu este surprinzător deoarece, în ciuda talentului, profesionalismului și renumelui său, actorul a avut dificultăți de acomodare cu spiritul de inspirație franceză, dominant în Teatrul Național București. După război, conducerea teatrului a încercat, fără succes, transformarea unei instituții promotoare de artă într-un agent ideal de promovare a naționalismului etnic, ceea ce s-a confruntat izbitor cu misiunea artei în concepție generală și deci cu mentalitatea artiștilor, puțin ancorați în politicile etnice naționaliste prin natura activității și artei lor. Ca urmare, turneele teatrale, începând cu 1919 și continuând pe toată perioada interbelică în ritmuri diferite, au necesitat măsuri restrictive din partea instituției „Teatrului cel Mare” cum era denumit TNB, și chiar ilegale pentru a „convince”, pe diferite căi, actorii că teatrul de propagandă era o experiență necesară pentru atingerea unui înalt nivel artistic. Ideologia politică a pătruns, treptat, în această instituție în întreaga ei structură administrativă și artistică.¹¹

Ca ideologie artistică, conducerea Teatrului Național București, la curent cu criza teatrului francez, s-a inspirat, la rândul său, din tendințe germane, dar nu în tehnici de interpretare și decor, ci în tehnici regizorale. Astfel, directoratul a promovat o activitate teatrală mediată de regizor, preluând modele din arta regizorală a germanului Max Reinhardt și a unor teoreticieni germani de teatru, precum Karlheinz Martin. Conform noii concepții regizorale, arta teatrală de orice tip, fie ea impresionistă sau expresionistă, nu se poate dispensa de regizor. Așa cum spune un discipol al lui Max Reinhardt, tânărul regizor de scenă Soare Z. Soare afirmă în revista „Teatrul”: „În piesele impresioniste, unde actorii trebuie să ne înfățișeze oameni, oamenii au suflet și suflet nu le poate da decât Dumnezeu. Însă, pentru reușita unui spectacol expresionist, prin natura lui mai dificil datorită lipsei decorurilor și a textului telegrafic, e nevoie de un singur om capabil: regizorul. Actorii pot fi mediocri! continuă Soare.Z. Soare. Lor li se cere o singură calitate: disciplina.”¹² Însă iubind libertatea de creație a rolului, mulți actori, printre care și Ion Manolescu, au decis să-și afirme talentul în afara structurii instituționale, legând cariera de trupă și de atmosfera teatrelor private.

¹⁰ Manolescu, 1945, p. 8.

¹¹ DANIC, Fondul Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor, Direcția Artelor, Dos. 536/1920.

¹² „Teatrul”, 1923, 25.

Articolul lui Blaga plasează revista „Cultura” într-o dezbatere vie privind limba și interpretarea teatrală. În întreaga publicistică interbelică, dezbaterea a dus la afirmarea a două grupări: una în favoarea teatrului în limba română, pledându-se pentru piesele istorice cu mijloace impresioniste și pentru comedia românească reprezentată de I. L. Caragiale, în general centrată pe observație și critica socială din mediu urban; cealaltă grupare în favoarea unui teatru al cugetării, prin mijloace expresioniste, moderniste, fiind însă acuzată de a fi străină de spiritul românesc. Același tânăr editor al revistei „Cultura”, L. Blaga, a infirmat însă acuzația de străinism îndreptată împotriva dramei românești moderne, fiind el însuși autorul unei lucrări dramatice de valoare, drama *Zamolxe*, premiată de Academia Română în 1921. Așa cum remarca criticul literar T. Vianu în 1925, „sub influența lui Nietzsche, Blaga a reprezentat cultura tragică românească alimentată la izvoare locale din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre.”¹³ Profet dac, *Zamolxe* dorește să refacă unitatea spirituală a poporului său, însă magul zădărnicește aceasta prin subminarea autorității lui *Zamolxe*, întemeiată pe învățături. Sugestia de a-l pietrifica, pentru a zădărnici mișcarea revoluționară ce ar fi pus în pericol autoritatea existentă, va deveni realitate: „Când nu mai e nici o putere/ Să-nfrângă-nvățătura unui nou profet/ Un singur lucru e mai tare ca profetul/ Statuia lui! Deci: ciopliți-i chip de piatră lui *Zamolxe!*”¹⁴ Într-adevar, nitzcheanismul dramei oferă sensuri mai bogate, în special reflectând din *Zarathustra* sensul demistificator în negarea zeilor, și vestirea unui nou mit, mitul supraomului, ce poate fi regăsit în mișcarea ideilor europene. Elementul românesc vizibil în locație și personaje este împletit în mod original cu cel european. Mai mult, demonstrând că europenismul și tradiționalismul se pot reconcilia, Blaga a sugerat, în fapt, prin aceste mijloace literare, însăși direcția naționalismului specific românesc, împăcarea Apusului cu Răsăritul, așa cum s-a exprimat istoric în contextul românesc.¹⁵

Cea mai originală dramă românească de după război, piesa *Zamolxe*, a stârnit controverse și a rămas practic neînțeleasă de majoritatea universitarilor în domeniul literelor și deci nejuată de Teatrul Național din București, unde, în general, piesele expresioniste nu au văzut lumina rampei. Reflectând asupra piesei în buletinele discuțiilor literare pe anul 1923, specialiștii Institutului de Literatură au declarat piesa mult prea ideologică pentru a fi poetică. „În creațiunea acestei ideologii stă importanța lui Blaga. Are puterea literară de a o exprima: dar suntem departe de Platon. Are sentiment numai pentru a face să vibreze ideea. Dar ideile nu izvorăsc din inspirația poetică, ci sunt subordonate ideologiei. De aceea, Blaga este manierat, nefiresc, prețios, enfuist, marinist, cel mai mare gongorist al vremii dacă n-ar exista Arghezi. O generație poate admira un astfel de scris, dar acest scris nu poate fi admirat pentru posteritate”¹⁶. Deși necreditată ca valoroasă de Comitetul de Lectură al Teatrului Național din București, piesa *Zamolxe*, însă, s-a jucat la Teatrul Maghiar din Cluj în stagiunea 1923-1924. Revista „Gândirea” a notat cu părere de rău „cum misterul în trei acte al lui Lucian Blaga care nu s-a putut juca la București fiindcă se juca atunci «Rikiti-Ritavi», «Umbrela», și «Sanda», s-a reprezentat la Cluj, în traducție ungurească, pe scena

¹³ Vianu, 1973, p. 250.

¹⁴ Blaga, 1980, p. 19.

¹⁵ Șora, 1970, 72-74. Pentru un studiu istoric al acestei teorii originale despre naționalismul românesc, vezi, Hitchins, 1999, p. 20.

¹⁶ „Buletinul Institutului de Literatură pe anul 1923”, 1923, p. 54-57.

teatrului unguresc, cu actori unguri, cu montare ungurească, muzică și balet maghiar”¹⁷. Acest eveniment teatral, când L. Blaga a fost aclamat în sală și în presa maghiară după premieră, a confirmat valoarea ideii expuse în „Cultura”, privind apropierea între grupuri etnice și însuflarea respectului față de drama românească, prin eliminarea limbii ca barieră de comunicare în artă.

În articolul privind teatrul german din revista „Cultura”, dr. Konrad Nussbacher a comunicat din Brașov situația teatrelor germane la finalul anului 1923. Operând o deschidere a timpului de joc în piesele de teatru german, animatorul stilului nou în viața culturală, dr. Richard Csaki s-a declarat apărătorul noului curent expresionist în teatru, prin punerea în plan principal mai puțin a intereselor economice legate de teatru ca business. În special, a pus accentul pe satisfacția publicului și pe educarea receptiei nu prin drame istorice și piese clasice ca până acum ci prin opere expresioniste. Ca urmare, eforturile dr. Csaki de reînnoire a grupului de actori pe criterii profesionale favorizând aptitudini de scenă deosebite pentru performanțe expresioniste au reprezentat o schimbare importantă în viața teatrului german. De asemeni, prin turnee s-a sperat atingerea tuturor localităților locuite de germani, răspândind un teatru care servește nevoilor publicului întâi de toate¹⁸. Această cronică teatrală privind teatrele germane trebuie citită pe fundalul eforturilor uriașe de reorganizare, făcute de concesionarii artistici germani, nevoiți să ceară autorizații și să reconstituie trupe care s-au dizolvat în condițiile în care teatrele etnice au fost în majoritate dislocate din sălile și sediile anterioare după 1918. Având nevoie de recomandări din partea Teatrului Național din Cluj, acum reprezentând în acest județ Direcția Generală a Teatrelor, concesionarii și artiștii germani s-au aflat în situația de a apela la profesioniștii de teatru români, pentru a obține garanții privind reputația artistică și morală, în speranța obținerii unei noi autorizații și continuării activității teatrale¹⁹.

După război, statul român conștient că succesul teatrelor etnice era bazat pe sursele proprii de finanțare ale trupei de teatru, fără subvenție de la guvern sau primărie, a încurajat re-înființările trupelor germane dând prioritate trupelor devotate profitului economic, dar de o calitate artistică îndoielnică. Este necesar de menționat că noile legi au cerut dizolvarea trupelor, cu scopul de a fi obligate să depună cereri pentru autorizații, în acest proces, Direcția Artelor obținând date și informații detaliate despre personal și piesele jucate. Noile măsuri oficiale restrictive au convins pe germanii transilvăneni că teatrul devenise o problemă de cultură națională pentru grupul lor etnic și numai în plan secundar o problemă de concesiune economică. Ca urmare, încă din 1922, Asociația Generală pentru Teatrul German, reunită în Sibiu, a decis ca sursa economică de susținere să provină numai din cotizațiile individuale ale membrilor acestei Asociații pentru a se asigura o conducere unitară și sprijinul efectiv din partea publicului prin contribuții.²⁰ Ca și pentru maghiari, și pentru oamenii de teatru germani, publicul constituia elementul central al întregii activități artistice, nefiind menționate diferențieri ale audienței pe baze minoritare.

¹⁷ „Gândirea”, III, 1924, no. 13, p. 335.

¹⁸ „Cultura”, I, 1924, nr. 1, p. 89.

¹⁹ DANIC, Dosar 536/1920.

²⁰ Scurtu, 1995, p. 458.

IV. Destinul revistei „Cultura” a fost strâns legat de destinul culturii regionale transilvănene, în plurilingvismul său. Viața culturală în Transilvania a cunoscut o criză pe plan literar în primii ani ai deceniului al doilea, care a coincis cu afirmarea publică oficială din ce în ce mai pregnantă a unei identități culturale românești centrate pe etnicitate, limbă și religie. Anii imediat de după război au marcat criza Transilvaniei pe plan literar și spiritual, vizibilă în lipsa revistelor literare ardeleno și observată și simțită de intelectualii ardeleni în corespondențele private, cum ar fi aceea între L. Blaga cu doi „muzeiști”, Ion Breazu și Sextil Pușcariu, precum și în scrierile publicistice ale ardeleanului Ilarie Chendi. Perioada premergătoare apariției revistei coincide cu revenirea lui L. Blaga de la Viena și cu încercările sale eșuate de a-și echivala diploma de filozofie în mediile universitare românești și a obține o poziție universitară. Preocupat intens de publicistică, Blaga a luat inițiativa temerară de a crea o revistă reprezentativă pentru Ardeal, încă din 1920. Într-o scrisoare din Sebeș, la 15 ianuarie 1920, Blaga se adresează lui Sextil Pușcariu: „Apoi: nu aveți – profesorii universitari – planul să scoateți vreo revistă culturală la Cluj? Ar fi bine, deoarece Ardealul încă nu are nimic în direcția aceasta. În conducerea acelei reviste aș putea să joc și eu un rol și m-aș pune în serviciul ei cu toate puterile ce le am.” Răspunsul a venit pe data de 4 februarie 1920: „Cu revista deocamdată în împrejurările nefavorabile de tipar și cu aceste vremuri când fiecare din noi avem o sută și o mie de ocupații nu vom începe. Totul pe la timpul său”²¹.

Efectele crizei generale în societatea ardeleană, creată de probleme materiale, politice, și sociale ca urmare a Reîntregirii s-au resimțit cel puțin până la mijlocul deceniului, având repercursiuni și pe plan literar și creativ. Parcursul și destinul revistei „Cultura”, înființată în 1924, a fost clar afectat de această criză generală. Directorul revistei, profesorul și academicianul Sextil Pușcariu însuși, în corespondența sa cu Blaga privind acest proiect literar de revistă, a recunoscut că în spirit, „revista în trei limbi”, cum o denumea adeseori, a găsit cu greu o legitimizare printre intelectualii preocupați de proiecte privind consolidarea limbii române și a poziției lor oficiale în noile structuri de conducere. Sextil Pușcariu a recunoscut către Blaga într-o scrisoare adresată în 1925: „Revista «Cultura» era singura publicație pe care am pornit-o și am dus-o fără tragere de inimă mare și fără convingere. La drept vorbind, n-o jelesc prea tare. Cele patru numere îmi fac impresia unui fœtus în spirit la care te uiți fără să simți emoție de părinte. Sper că la lichidarea finală va rămânea ceva și pentru colaboratori”²².

Pe fundalul acestor dificultăți dar și prin tăierea subvenției statului care afectase între timp alte proiecte inițiate de Sextil Pușcariu, cum ar fi bugetul *Dicționarului limbii române* pregătit sub auspiciile Academiei Române și bugetul publicației „Dacoromânia”, încetarea apariției revistei „Cultura” nu a fost surprinzătoare. Abia la începutul anului 1926, cu ocazia fondării revistei literare „Cosinzeana”, aflăm nerăbdarea „muzeiștilor” Sextil Pușcariu și Ion Breazu de a „ridica Ardealul, și a arăta contribuția lui literară la România Întregită, ca o necesitate de prim ordin”²³. Deși trecând printr-o criză culturală, în anii de după Marea Unire, și eșuând în fondarea de reviste în acest spirit, această

²¹ „Manuscriptum”, VII, 4/1988, nr. 73, XIX, p. 144. În revista „Manuscriptum”, în nota de subsol de la p. 181, apare informația că revista „Cultura” a apărut sub ministeriatul profesorului și membrului liberal C. Banu.

²² „Manuscriptum”, *idem*, XIX, 4/1988, nr. 73, p. 153.

²³ Curticeanu, 1995, p. 189.

cultură tipică realităților transilvănene nu a dispărut din imaginația intelectualilor ardeleni. Atât intelectualii români cât și cei maghiari au reînviat această realitate culturală spre deceniul trei²⁴.

Chiar dacă încetarea subvenției, precum și lipsa suportului din partea universitarilor clujeni, a dus la dispariția revistei „Cultura”, aceasta nu a însemnat decât eșuarea unei inițiative cu bune intenții care prin vocea sa ar fi contribuit la punerea unor fundații mai trainice teatrului românesc dintre războaie. Chintesența principiilor dramaturgului și publicistului L. Blaga s-au reflectat în valoarea operei sale dramatice care a avut un destin european de succes. Acasă, drama lui Blaga a găsit singurul sprijin constant în anii următori chiar în profesorul Pușcariu, care dintre toți membrii universitari ai Academiei Române s-a afirmat ca singurul tălmăcitor al liricii blagiene și al poemelor dramatice în forurile superioare de decizie academică.

V. Puțin cunoscută în perioada publicării²⁵ și dată uitării după desființare, această revistă nu și-a atins scopul de a crea o legătură instituționalizată, oficială și stabilă între intelectualii de diverse etnii. Revista a promovat armonia între intelectuali, dar ca și înainte și după dispariția ei, această armonie a continuat să existe pe cale neoficială demonstrând că limba și alte bariere politice pot împiedica dar nu izola arta de publicul intelectual. Prin vocea sa și existența scurtă, „Cultura” a reprezentat intenția celui mai semnificativ dramaturg român al perioadei, neafiliat la factorul decizional cultural, de a contribui într-un moment de criză prin idei valoroase la soluționarea unor probleme de public, spectacol și dramă. Deși subvenționată de stat, această revistă a reușit cu atât mai puțin schimbarea politicii teatrale a statului. Politica teatrală oficială, îmbrățișând propria viziune de inspirație europeană dar total subordonată obiectivului de consolidare a statului, a înlesnit centralizarea deciziei artistice cu beneficii pe plan politic și național, dar în detrimentul valorii artei promovate. Eșecul de a aduce la teatru un public numeros s-a corelat cu lipsa de reprezentativitate a „teatrelor naționale” a căror menire era de a servi arta națiunii întregi. Viața teatrală a continuat să aștepte, în zadar, un al doilea Caragiale.

Bibliografie

- DANIC, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Direcția Artelor, București.
Ion Bianu (ed.), *Publicațiile periodice românești* (ziare, gazete, reviste). Bibliografie, Tom I-IV, (1790-1930), București, Editura Librăria Socec, 1937.
Lucian Blaga, *Teatru. Proză Autobiografică*, vol II (ed. George Gană), București, Editura Minerva, 1980.
„Buletinul Institutului de Literatură pe an 1923”: „Discuțiune: Zamolxe de L. Blaga”.
„Buletine”, Nr. 25-35, Broșura 1/1923, București, Editura Institutului de Literatură, 1923.
„Cultura”, I, Nr. 1, 1924, Cluj, Ardealul Institut al Artei Grafice, 1924.
Mircea Curticeanu (ed.), *De Amicitia, Lucian Blaga-Ion Breazu Corespondență*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1995.

²⁴ Pentru intelectualii unguri, aceasta s-a solidificat sub forma conceptului de „Transylvanizmus” lansat de intelectualii maghiari, drept cadrul adecvat pentru dezvoltarea comunității multietnice transilvănene. Vezi Hitchins, lucrare nepublicată, 2007, p. 4.

²⁵ Nici „Gândirea”, nici „Flacăra” nu menționează apariția ei.

- Mihail Dragomirescu, *Ofensiva culturală*, în „Cele Trei Crișuri”, II, 1921, nr. 21.
- Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
- Keith Hitchins, “Orthodoxism: Polemics over Ethnicity and Religion in Interwar Romania”, în Katherine Verdery și Ivo Banac (eds.) *National Character and National Ideology in Interwar Eastern Europe*, New Haven, Yale Center, 1995.
- Keith Hitchins, *Erdelyi Fiatalok: The Hungarian Village and Hungarian Identity in Transylvania in the 1930s*, lucrare nepublicată, 2007.
- Ion Manolescu, *Patruzeci de ani de teatru, 9 Martie 1945*, București, 1945.
- „Manuscriptum”, *Epistolar Lucian Blaga-Sextil Puscariu*, VII, 4/1988, nr. 73, an XIX.
- Pamfil Matei, *Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român (ASTRA) și rolul ei în cultura națională, 1861-1950*, Cluj-Napoca, Dacia, 1984.
- Dumitru Micu, *Gândirea și Gândirismul*, București, Editura Minerva, 1975.
- Lucian Predescu (ed.), *Enciclopedia Cugetarea*, Material Românesc, Oameni și Înfăptuiri Istorice, Culturală, Literară, Publicistică, Ziaristică, Folkloristică, Militară Religioasă, Juridică, Economică, Medicală, Tehnică, Științifică, Artistică, Muzică, Pictură, Sculptură, Dramaturgică, Politică, Diplomatică, Sportivă, etc., București, Editura Cugetarea-Gerogescu Delafras, 1940.
- Ioan Scurtu, Liviu Boar (eds), *Minoritățile Naționale din România 1918-1925*, București, Editura Arhivelor Statului din România, 1995.
- Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970.
- „Teatrul”, *Revistă de teatru și artă*, director Soare Z. Soare, București, Editura Athenée Palace, 1923.
- Tudor Vianu, *Opere*, Vol. 3 *Scritori Români*, Sinteze, București, Editura Minerva, 1973.

La langue roumaine et les politiques culturelles théâtrales après l'Union: le théâtre roumain dans la revue „La Culture” (1924)

Cette communication approche les politiques culturelles de théâtre de la part d'une revue peu connue, „La Culture”, publiée par des intellectuelles de Transylvanie, à l'aide de subsides de l'état. En essayant de changer les perceptions courantes de la société et surtout de la politique, concernant le théâtre (spécifiquement le publique, le répertoire, et la langue de présentation), la revue „La Culture” a inclus dans ses pages plusieurs voix des hommes de théâtre hongrois, allemands, et roumains, exprimant des opinions concernant les plus efficaces moyens d'élever le théâtre roumain au sommet de l'art authentique à l'aide des théâtres des minorités ethniques, plus avancées et expérimentées professionnellement au temps de l'Union de 1918.

Doctorand, *Universitatea Illinois, Urbana-Champaign*
S.U.A.