

CRONICĂ DE TEATRU ȘI IDEOLOGIE (1918–1920)

Alina Gabriela MIHALACHE

Universitatea București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: alina_g_mihalache@hotmail.com

THEATRICAL REVIEWS AND IDEOLOGY (1918–1920)

By the end of WW1, the Romanian theatre finds itself in a moment when the need to reassert and reconfigure its social-political role is more pressing than ever. The urge to found new institutions, to develop a Romanian theatre in the “provinces”, to foster cultural emulation in order to support the new national project after 1918 will result in remoulding theatre into a space of confrontation with the major themes of “the Greater Romania”. Theatrical repertoires, of public and private companies, give rise to fierce debates and point at the new ideological agenda. The end of 19th century Romanticist historical drama is now rediscovered and re-signified. Old-school costume plays are put on stage and set-designed in new, modern ways, to reinforce the national issues of the day: *Răzvan și Vidra* by B.P. Hasdeu, *Apus de soare* or *Viforul* by Barbu Ștefănescu-Delavrancea. New plays, such as *Bimbașa-Sava* by I. Peretz (1915, staged 1918), or *Letopiseți* by Mihail Sorbul (1914, staged 1919), refer back to the atmosphere of the 17–18th c. as a cradle of national identity, and strive to connect the Middle Ages heroes to the “war generation” of the 20th c., in order to legitimize the latter. On the other hand, recent artistic trends – Ibsenism or *le théâtre d'idées* – anticipate new directions of the interwar theatre. Moral-sentimental plots set in the (post) belle-époque (*Patima roșie* or *Dezertorul* by Mihail Sorbul, *Cadril* by Liviu Rebreanu, or *Jocul ielelor* by Camil Petrescu) result in strong reactions and counter-reactions in the press. There is a lot of talk about the “theatre as a school”, “theatre as a moral instance”, theatre as a means to promote national language and heritage in all the areas of “the Greater Romania”. Life behind the curtains is another topic of interest for the theatre chronicles of the times. The daily newspapers *Rampa* and *Scena* give wide exposure to such media scandals as the one concerning actress Marioara Voiculescu, accused of playing on the Bucharest stages during German occupation. Her “case” is covered in vivid detail along several issues and include a pro domo defence by the actress herself. This self-conflicting cultural landscape is the melting pot where the theatre chronicle is remoulded as a modern critical institution, illustrated by such famous, or famous-to-be, names as E. Lovinescu, Liviu Rebreanu, or Camil Petrescu. Rhetorically speaking, the review *écriture* mixes journalistic straightforwardness with literary elegance, history and art, aesthetical assessment and touches of memoirs, “objectivity” and “subjectivity”, and deserves to be read as an ideological document which showcases the main polarities of the political and cultural transition during the war and post-war years.

Keywords: theatrical review, memoirs, diary, First World War, aesthetic autonomy





La sfârșitul Primului Război Mondial, lumea teatrală românească se află într-un moment de reconfigurare și reafirmare a rolului său social și politic. Necesitatea înființării unor noi teatre naționale, dezvoltarea unui climat teatral de expresie românească în provinciile istorice și, mai ales, crearea unei emulații culturale capabile să susțină proiectul național afirmat în 1918, toate acestea vor transforma, pentru câteva decenii, scena românească într-un mediu de decantare a câtorva dintre temele majore ale societății. Repertoriile teatrelor, inclusiv cele ale companiilor particulare, îndelung analizate în presa vremii, devin, la rândul lor, o sursă de dezbateri polemică, dacă nu chiar un barometru al orientărilor ideologice în câmpul social-politic. Drama istorică de sfârșit de secol XIX e acum redescoperită și resemnificată. Sunt repuse în scenă, într-o viziune regizorală și scenografică modernizată, piese precum *Apus de soare*, *Răzvan și Vidra* sau *Vișorul*, cu intenția declarată de a relansa pe piața culturală temele identitare. Altele noi, precum *Bimbașa-Sava* de I. Peretz (1915, montată în 1918), sau *Letopiseții* de Mihail Sorbul (1914, montată în 1919), caută să recreeze atmosfera secolelor XVII-XVIII, în același elan patriotic de a conecta generația războiului la temele vechi ale istoriei naționale. Pe de altă parte, apar piese noi, în linia ibsenismului și a teatrului de idei, anunțând direcțiile scenei românești interbelice. Construite în jurul unor intrigi moral-sentimentale, menite să surprindă atmosfera post-*belle époque* (*Patima roșie* sau *Dezertorul* de Mihail Sorbul, *Cadril* de Liviu Rebreanu sau *Țocul ielelor* de Camil Petrescu), ele provoacă importante reacții și contrareacții în presă. Se vorbește mult, acum, de rolul „teatrului ca școală”, al „teatrului național”, cu un repertoriu preponderent autohton, de „dimensiunea morală” și de promovare a limbii și culturii române în noile ținuturi.

Nici viața din culise nu rămâne în afara cronicilor de teatru. Cotidienele *Rampha* și *Scena* găzduiesc în paginile lor câteva „procesuri de presă”, cum este cel al actriței Marioara Voiculescu, acuzată că ar fi jucat, în timpul ocupației, pe scene bucureștene aflate sub patronaj german. „Cazul” e instrumentat acribios de-a lungul mai multor numere și include și o „pledoarie” *pro domo* a actriței. În anii 1918-1920, ca efect imediat al emulației din jurul scenelor românești, cronică de teatru începe să fie practică de autori recunoscuți sau în curs de afirmare precum E. Lovinescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu sau Victor Eftimiu. Acum se fondează specia cronicii dramatice, în înțelesul ei modern. Aflată la jumătatea drumului dintre consemnarea jurnalistică și scriitura literară, efuzivă și constatativă, sau, în termenii epocii, „subiectivă” și „obiectivă”, amalgamând considerațiile estetice și tușele memorialistice, istoria și arta, ea merită citită ca un document de epocă polarizat de principalele tensiuni ideologice ale momentului cultural dramatic pe care îl ilustrează.

Cazul Marioara Voiculescu. „Procesul unor atitudini”

În toamna anului 1918, îndrăgita actriță a scenei bucureștene Marioara Voiculescu, una dintre cele mai voluntare personalități ale teatrului românesc (să amintim doar că a fost prima femeie care a creat o companie teatrală privată în România și a inițiat câteva parteneriate, dintre care cel mai cunoscut s-a soldat cu înființarea Companiei Voiculescu-Bulandra¹), a devenit subiectul unei acerbe și denigratoare polemici în presa epocii.

Spre deosebire de cea mai mare parte a colegilor săi de scenă, aceasta rămâne în București în timpul ocupației germane, alături de o mână de actori, cum ar fi Aristide Demetriade, Gheorghe Storin, Paul Gusty sau Vasile Toneanu – nume sonore, dar insuficiente pentru a crea o trupă aptă să ofere fie și cele câteva reprezentații de subzistență pentru publicul bucureștean „sub asediu”. Contextul este agravat de multiplele constrângeri care priveau viața teatrală a Capitalei, precum rechiziționarea Teatrului Național, interzicerea reprezentațiilor de seară, obligația de a introduce în repertoriul companiilor private piese nemțești, sau apariția unor noi companii sub patronaj german, cu misiune propagandistică. Ne aflăm într-un moment istoric în care „rezistența prin cultură” devine o armă și o emblemă identitară. Temele patriotismului și ale conștiinței naționale ocupă primul planul dezbaterilor din spațiul cultural, substituind adesea criteriile de valoare. La rubrica sa permanentă din *Rampha*, E. Lovinescu atrage atenția asupra faptului că în cele mai multe producții de scenă românești „emoția nu e artistică, ci patriotică”², pledând pentru autonomia esteticului.

În toată această deusolantă perioadă, Marioara Voiculescu apare în câteva rânduri la Teatrul Național, înainte de rechiziționare, cu un rol de anvergură, Tofana, în *Patima roșie* de Mihail Sorbul, retrăgându-se apoi, pe scena unei nou înființate companii germane, pentru o serie de roluri mai mici, în piese ale unor autori francezi minori. Cea din urmă colaborare se încheie însă violent, cu interdicția de a mai juca, percheziții la domiciliu și alte presiuni din partea regimului. La momentul acestor întâmplări, cele mai importante reviste culturale își sistaseră apariția, iar vigilența cenzurii împiedica mediatizarea unor astfel de informații. Rămân, ca mărturii discutabile, relatările actriței, atât din scrisorile deschise apărute ulterior în presa vremii, cât și din memoriile sale, din care desprindem că motivul rupturii ar fi fost refuzul său de a apărea în piese nemțești.

După eliberarea Bucureștiului, actriței i se va organiza un adevărat rechizitoriu public, bazat pe argumente ce țin de conduita morală și de etica profesională. Efectul imediat al acestei campanii de presă este marginalizarea ei în plan artistic.

Scrisori deschise: despre autonomia esteticului în teatrul de război

Căzută în dizgrație, absentă de la proiectele de reorganizare a teatrelor naționale și de pe scenele lor, Marioara Voiculescu se manifestă în scris, răspunzând indiscretelor întrebări, dar și nenumăratelor atacuri din partea jurnaliștilor și a unor importante personalități culturale ale momentului. „Procesul”³ debutează în revista *Scena*, este montat și atent orchestrat, în câteva intervenții virulente, de Aristide Demetriade, societar al Teatrului Național din București și membru al Societății Dramatice, cu rol de decizie în selecția repertoriului. Acuzată în primă instanță de pretenții financiare exagerate în vremuri de criză, precum și de faptul că și-ar dori, fără drept, să devină societara⁴ a Teatrului Național, fapt care ar justifica absența ei de pe afiș, actrița îi răspunde, propunându-și să ridice „un colțșor din pânza care acoperă niște lucruri nu tocmai plăcute”, printr-o lungă scrisoare, plină de retorism și indignare:

„Acum doi ani, în prima iarnă după izbucnirea războiului nostru, atunci când se desființase temporar Societatea Dramatică, artiștii Teatrului Național au găsit cu cale că Marioara Voiculescu nu seamănă cu nimeni și a fost angajată în mod extraordinar cu leafă întreagă de societar. [...] Explicația nu trebuie căutată prea departe, iat-o: Ministerul nu mai dădea nici un ban T. Național și, prin urmare, artiștii nu mai aveau decât o grijă: ziua de mâine. În fața acestui spectru oribil oamenii deveniseră mai buni, toate gelozii încetaseră și, de comun acord, m-au recunoscut *artistă demnă de un angajament extraordinar*. [...] Acum voi încerca aiurea să fac lucruri frumoase. Zic voi încerca, fiindcă nu știu dacă voi izbuti. Ce știu însă sigur e că îmi voi pune tot avântul, tot dorul, toată patima mea de teatru și, dacă Dumnezeu și publicul mă vor ajuta, poate va ieși ceva frumos.”⁵

Cititorul zilelor noastre apreciază, cu siguranță, tonul evocator care răzbate din această identificare a sa cu istoria traumatizantă, ca și rafinamentul stilistic ușor edulcorat, atent căutat, al artistei. Acest joc de rol propus de actriță – Marioara Voiculescu, cea a războiului, care susținea reprezentării în beneficiul teatrului nesubvenționat și al actorilor săi și cea de azi, asumată subiectiv, dar abandonată îndoielilor și singurătății – anunță o reconstrucție identitară.

Confesiunea are un impact neașteptat. Semnatari ascunși în umbra anonimatului sau nume celebre, cronicari dramatici, dar și opinia publică vor interveni, timp de câteva luni, în această polemică. *Rampa* inaugurează o nouă rubrică intitulată *Procesul unor atitudini*, care va găzdui diversele opinii pe această temă, printre care o nouă intervenție, mai virulentă, a lui Ar. Demetriade. Acesta aduce actriței o nouă acuzație: de a se fi asociat în mod oportunist cu Compania

Pommer, aducând grave prejudicii scenei românești ca instituție menită să servească idealurile naționale. Printre faptele incriminate se numărau cooptarea unor artiști ai Teatrului Național, precum Storin, Sturdza sau Mihăilescu (în condițiile în care scena acestuia se golise aproape în urma exodului la Iași), colaborarea cu șeful cenzurii sub ocupație, Gebattel (care ar fi permis funcționarea trupei), acordul tacit dat, prin prezența sa scenică, proiectiilor din antract cu scene de luptă (care expuneau publicul bucureștean al anului 1916 propagandei de război germane). Iat-o, așadar, pe Marioara Voiculescu, în incomoda situație de a răspunde, printr-o nouă scrisoare, acestui nou asalt.

„Nu am fost nici asociată și nu am avut nici un amestec în administrarea Teatrului Modern în timpul ocupației. Teatrul a fost închiriat de un anume Pommer – civil – care și-a înjghebat o trupă de artiști români. [...] Dl. Mihăilescu mi-a prezentat pe acel Pommer, spunându-mi și rugându-mă să primesc să joc, deoarece atât dânsul cât și o grămadă de alți artiști mai mici nu aveau cu ce să trăiască. Nu văd în asta o faptă incorectă, întrucât nu făceam nimic contra cinstei. [...] În urma pieselor franțuzești pe care le-am jucat și a refuzului meu de a voi să joc repertoriu nemțesc, cum și a faptului că nu am voit ca, în între-actele pieselor în care jucam eu, să se ruleze vederi de pe câmpul de luptă – a început o epocă de persecuții. Cum însă, cu câteva zile înainte de 8 decembrie, se pusese totuși, în ciuda protestelor mele – acele vederi – sub un pretext oarecare am refuzat să mai joc, trimițând acasă artiști, public, casierite, mașiniști, cu toate că nu aveam dreptul să o fac...”⁶

Actrița construiește, în această corespondență publică, o narațiune justificativă, se disimulează în miezul unui conflict moral intim, cu multiplele lui fațete. Se ilustrează când în ipostaza vedetei adulat, când în cea a salvatoarei, a disidentei, a victimei patriotismului, cum o va numi ironic însuși Aristide Demetriade într-o replică ulterioară⁷, se scrie și se rescrie, într-un perpetuu joc al ipostazelor. Confesiunile sale nu par străine nici de conștiința valorii lor documentare, nici, în mod neașteptat, a celei literare. Discretă, proiectând parcă asupra scrisului tehnicile „autenticității”, cu care o deprinsese pe scenă mentorul său Al. Davila, strecoară în subtexte bine cumpănite intenția justificativă și, asociindu-se cu marea, insolvabila criză a teatrului post-conflagrație, reușește să coaleză în jurul cauzei sale câteva voci publice (dramaturgul Mihail Sorbul, actorul Ion Manolescu, dramaturgul și jurnalistul Emil Nicolau etc.). În toate aceste intervenții, alege forma scrisorii cu unic destinatar, cu alte cuvinte se aliniază unei retorici a sincerității nude, a intimității și vulnerabilității chiar, cerând de fiecare dată, timid și oarecum stângaci, favoarea de a fi găzduită în rubricile ziarelor. Adresate directorilor celor două publicații și doar indirect admiratorilor ei, conștiința desigur de



caracterul lor privat și, în același timp, de complicitatea pe care o propun, scrisorile Marioarei Voiculescu sunt, în ultimă instanță, pretextul unei disculpări și cadrul unei elaborate construcții caracteriale. Efectul e dublat involuntar de vecinătatea temelor ardente ale scenei în România Mare. Corespondența amintită, încadrată de fiecare dată de articole care anunță semnificația morală a teatrului și importanța sa în consolidarea conștiinței naționale⁸, calitatea lui de reper al limbii și culturii române⁹, e pusă astfel într-o lumină stridentă. Preluând toată această stare de spirit, un fidel colaborator al revistei *Rampa*, semnând sub pseudonimul Clarnet¹⁰, se lansează într-o serie de disertații pe tema moralității în artă, în vremuri de criză, aducând în discuție *cazul M. Voiculescu*. În două articole intitulate „Marioara Voiculescu”¹¹ și „Actrița”¹², mutând centrul atenției către histrionismul schimbului de epistole dintre cei doi oameni de teatru, Clarnet trasează noi detalii ale scenariului.

Erijându-se într-o voce justițiară, jurnalistul transează cu condescendență disputa, stabilește circumstanțele atenuante sau agravante ale faptelor, cere noi probe și anunță noi termene:

„Jenată, probabil, a se simți singură, așezată în planul întâi, obligată, de data asta, să aibă cadru, – Actrița întinde, cu o excesivă bunăvoință, problema asupra tuturor camarazilor ei. Ei bine, asta nu, pentru motive care se vor vedea: Cei dintre actori cari s-au refugiat la Iași, n-au făcut decât să urmeze – vorbesc în general – impulsivitatea instinctului de conservare. [...] Au fost, evident, printre ei și dintre aceia cari au plecat înspre Moldova cu noțiunea datoriei. Dar nici unii, nici alții nu sunt *eroi*, pentru motivul foarte simplu că a-ți face datoria către colectivitatea națională căreia îi aparții este ceva elementar, care în nici un caz nu merită recompensă. Cei care au rămas aici [...] aceștia erau chemați să-și câștige existența unde și cum vor fi putut. Au jucat și dâșșii la nemți, sau au jucat și dâșșii cu nemții. În judecata acțiunii lor intră toată relativitatea morală care era legată de fiecare acțiune individuală. Au jucat cu nemții, și-au câștigat existența. Dar în ziua în care armatele românești și altele au intrat în Capitala țării, desfășurând pentru prima dată, după doi ani, steagurile aducătoare de libertate și de mândrie națională, nici unul dintre dâșșii n-a avut pretențiunea să sintetizeze quintesența de artă și de cultură românească [...]; și mai cu seamă nu s-au gândit să facă apel la nu știu ce atotputernicie pentru ca să se impuie vârf de monument susținut de o companie de vânători. Aceasta era «imposibila morală» de care am vorbit”¹³

Și încheie în linia ironică anunțată de titlu, promițând să revină în numerele următoare cu un „portret” al incriminatei: „Aveți, numai, puținică răbdare!”. Atitudinea agitatorică, aparența de imparțialitate pe care o acumulează în dialectica argumentelor pro și contra și tonul pamfletar au efectul de a demonta pas cu pas

narațiunea retrospectivă pe care Marioara Voiculescu o urzise cu atâta lux de detalii.

Ne aflăm, așadar, în fața unei adevărate comedii naționale de intrigă politică și amor propriu, în care actrița, în trusoul unei Zoe Trahanache sub ocupație, devine când oportunistă, când victima vremurilor și ținta stigmatizării publice. Într-un articol intitulat „Arta și ocupația”, E. Lovinescu intervine, la rândul său, în dispută:

„O artistă de seamă presară florile entuziasmului ei zgomotos peste biruința aliaților și peste înfăptuirea idealului nostru național: ce mai turnee prin Ardeal! Cu puțin înainte această artistă era în asociație cu inamicul pentru filme de propagandă. Se pare că rechiziționa și artiști de la Teatrul Național cu ordine de la Komandatură pentru o întreprindere personală în care erau amestecate și interese străine neamului nostru. [...] Mai sunt și alte pilde numeroase. Și atunci chestiunea se lărgeste. Se pune problema atitudinii artiștilor în fața regimului de ocupație. Un capitol, de altfel, dintr-o istorie a atitudinii sufletești a întregului popor român față de cotropitori. [...] Și atunci ce-i de mirat că o artistă a colaborat la filme de propagandă nemțească? Alții și-au pus condeii în slujba aceleiași cauze, alții au îndemnat la dezertare [...] Rămășiță a vremurilor de robie turcească, peste care s-a așternut lașitatea și corupția Fanarului!”¹⁴

Generalizarea cazului sub raportul exemplarității și asimilarea lui în anonim, speculația psiho-istorică la care cunoscutul critic literar recurge, mergând până la a motiva derapajele etice ale artiștilor români sub ocupație prin secolele de dominare fanariotă, scoate „cazul Voiculescu” dintr-o situație particulară, proiectându-l asupra mentalității autohtone. Artistă devine, astfel, expresia unei blamate tare identitare colective, naționale. Paradox al vremurilor sau supralicitare jurnalistică, cazul Marioara Voiculescu surprinde atmosfera unei epoci de revizuire morale ale peisajului cultural, într-un moment de fervoare națională în care, așa cum am văzut, nu de puține ori, emoția artistică este subordonată celei a elanului patriotic.

Chiar în toiul interminabilei polemici, aceasta întreprinde un turneu în Basarabia, Transilvania și Bucovina și este pretutindeni primită cu ovații. Ultima oprire o stabilise, simbolic, în Vechiul Regat. Ziarele anunță că spectacolele ei „făcuseră rețetă” cu câteva săptămâni înainte de reprezentare. La Iași însă, actrița este întâmpinată cu proteste de stradă ale studenților, care vor împiedica apariția sa pe scena Teatrului Național. După o noapte de tergiversări, spectacolul va avea totuși loc, în sala unui cinematograful particular.

Memorii: recosmetizări și reconstrucții identitare

În memorialistica-fluviu și extrem de mozaicată pe care Marioara Voiculescu ne-a lăsat-o, anii 1918-1919 sunt bine decupați din avalanșa discontinuă de amintiri infidele. Retrasă la Sibiu, din calea unui nou război mondial, în așteptarea veștilor de la unicul său fiu, mobilizat pe front, actrița se refugiază deopotrivă în scris. Retrăirea stării de asediu îi declanșează o dispoziție proustiană, în care, ca din celebra ceașcă de ceai, se desprind din contururile ferme siluetele, întâmplările, aspirațiile care au marcat anii confirmării sale artistice și controverselor lor. Departe de a putea fi bănuită de manierisme literare, scriitoarea de ocazie intuiește forța de sugestie a acestei *mise en abyme*, pe care o va păstra pe toată durata narativă, adăugându-i adesea efecte suplimentare.

De la bun început trebuie să spunem că actrița și-a destinat dezordonata consemnare a propriei vieți publicării. Editorii amintesc că autoarea, într-o însemnare „scrisă pe o margine de caiet ulterior notațiilor din el [...], cere ca nici un scriitor să nu intervină spre a-i înflori textul, sau schimba afirmațiile.”¹⁵ De altfel, aceasta nu se afla, se pare, la primele încercări scriitoricești. Tot din însemnările sale aflăm că publicase câteva „mici nuvele” în reviste, din păcate nerecuperate până acum.¹⁶

Întinse pe câteva zeci de caiete, mărturiile Marioarei Voiculescu ar putea suscita un interes literar aparte, prin hibriditatea formulei. Scriere simultană, „jurnal de criză” și memorialistică a unor deziluzii – căci autoarea se oprește cu precădere asupra momentelor negre ale existenței sale – autobiografia Marioarei Voiculescu este nu doar atipică, ci și inovatoare față de canoanele subgenului. Schimbând cu ușurință registrele stilistice, tonul relatărilor și starea, însemnările sale glisează între notația spontană și laconică a fiecărei zile și fraza arborescentă a retrospectivei, uneori chiar pe aceeași filă. Jocul identităților invită cititorul să compare cele două profiluri, sensibil diferite, să discearnă, din amalgamul poveștilor, adevărul istoric și trădările involuntare ale memoriei, să aprecieze la rece justetea faptelor pe care ea însăși le aduce sub lupa impersonală a judecății morale.

Este memorialistica unei traume, a unei persistențe obsesive, în care amintirile se amestecă cu însemnările zilnice, cu portretele unor dragi prieteni (Ion Manolescu, Soare Z. Soare, Victor Eftimiu etc.) sau cu notele despre spectacole. Iată consemnarea unei perioade de depresie acută:

„8 decembrie 1936. Eu am suferit până la ultima picătură de sânge. Am suferit în mândria mea, în visurile mele de artă, în energia mea neîntrebuințată. [...] Am suferit atâta încât am fost aproape de sinucidere. De nu aveam copilul, s-ar fi văzut acest lucru groaznic. O artistă care s-a omorât pentru că nu-și poate îndeplini menirea”.¹⁷

Este, apoi, memorialistica unui război care i-a mutilat cariera teatrală, consemnată cu nervozitate și resentiment, în cea mai mare parte a sa la temperatura noii conflagrații mondiale, cea care, de altfel, va duce la încheierea activității sale scenice.¹⁸ Refugiu și capcană în același timp, caietele de amintiri sunt sursa unui îndelung proces de intenție pe care autoarea și-l înscenează, în speranța clarificării unor aspecte controversate din viața sa. Poate dintr-o stranie rigoare a notației suprarealiste, sau dintr-o angoasă pe care apăsarea timpului i-o dădea, actrița consemnează scrupulos zilele, uneori chiar și orele rememorarilor. Construcția narativă e amețitoare, înlănțuirea și, adesea, fuziunea dintre stările trecutului și cele ale prezentului, toate acestea dau textului aspectul unei scrieri terapeutice. Memorialistica Marioarei Voiculescu, de un patetism nefabricat sau mai puțin fabricat decât în alte cazuri, confirmă tensiunile dintre sinele autoarei și opinia publică, în mai multe decupaje istorice.

„3 iulie 1941. Aici la Sibiu e liniște. Voi încerca să-mi scriu amintirile așa cum îmi răsar în minte.

8 iulie¹⁹. Sunt nevoită să mă întorc cu câteva luni înapoi, căci trebuie să relatez un fapt foarte important și care a avut repercusiuni incalculabile asupra restului vieții mele. După ocuparea de către germani a Bucureștiului, Teatrul Național s-a închis și o parte dintre actori au plecat, iar alții, cei mai mulți, au rămas în Capitală, dintr-un motiv sau altul. Eu am rămas din motivele mai sus arătate. Boala, operația și dispariția scumpei mele măicuțe, la patruzeci și șapte de ani. Într-o zi Demetriade îmi telefonează că trebuie să îmi vorbească neîntârziat. Ne-am întâlnit și mi-a spus că sunt o mulțime dintre camarazii noștri, atât din Teatrul Național, cât și din afară, care n-au cu ce trăi. Unii chiar mor de foame. Trebuie să ne constituim într-o asociație și să jucăm. Teatrul Național, plecat cu toată administrația, nu mai servea nimănui nici o leafă. Era datoria mea să accept, dacă nu pentru mine, atunci pentru alții. [...] În prima seară, când am jucat noi, a venit la teatru toată trupa germană, să vadă ce fel de teatru facem. După spectacol au fost așa de entuziasmați, că femeile, neputându-se înțelege cu mine (ele neștiind francezește, iar eu neștiind nemțește), cu lacrimi în ochi au început să-mi sărute mâinile. Aceasta a fost singura dată când am luat contact cu nemții. În lumea artelor există o *internațională*, în care urile de neam încetează. Totuși, eu nu făceam parte din această internațională, firea mea prea impulsivă fiind o grea barieră”.²⁰

„În sfârșit, țara eliberată de dușmanii ei! Norocul românilor a înflorit! Zorii splendizi de izbândă morală și teritorială au licărit deasupra scumpei noastre țări. [...] La Teatrul Național s-a organizat o mare reprezentație de gală, la care urma să asiste toată familia regală, generali, miniștri, toate legațiunile, toate oficialitățile. Se înălțase un mare soclu, unde, în vârful soclului, eu, înfășurată în steagul tricolor, trebuia să declam Trăiască Regele acompaniată de o orchestră numeroasă și admirabilă. [...] După această zi, Regina m-a primit la Cotroceni și, plângând, m-a sărutat



și mi-a mulțumit pentru toate scrisorile și veștile ce-i trimiteam și florile depuse pe micul mormânt al scumpului prinț Mircea, în timpul exilului său.²¹ Era fericită, căci Ea dorise ca primele cuvinte de bună-venire în teatru să fie rostite de mine, care-mi riscasem de multe ori viața, trimițându-i la Iași scrisori scrise pe pânză, purtate clandestin de cineva care le cosea între stofă și căptușeala mânecii. [...] Acest spectacol mi-a fost fatal. Câteva zile mai târziu, un *entre filet* se strecoară într-un jurnal. Mărturisesc că nu-mi aduc aminte în ce jurnal. A doua zi tot așa, a treia zi la fel. [...] În fiecare zi rândurile se înmulțeau, deveneau mai perfide, acușările deveneau mai precise, iar în timp de o lună devenisem o trădătoare de neam, care îndrăznise să joace sub ocupație în loc să se refugieze la Iași, lucru neîngăduit unei artiste de talia mea”²²

Scurta radiografie a scandalului de presă în care actrița fusese implicată arată că polemica debutase încă din octombrie, fiind, la începutul iernii, în plină fierbere. Bizara amnezie a Marioarei Voiculescu, disimulată cu cochetărie (nu-și amintește cu precizie nici titlul ziarului, așadar i se va scuza, desigur, și inexactitatea cronologică) pune faptele într-o nouă lumină eroico-patetică. Cu același farmec al scriiturii și cu aceeași acuitate a detaliului pitoresc, actrița povestește nefastul episod al colaborării sale la Compania Pommer, zăbovește asupra scenei proiecției cu „vești din teatrele de război” în antracul unuia dintre spectacolele sale, asezonând-o cu noi detalii de atmosferă și context, descrie cu lux de amănunte perchezițiile care au avut loc în propria casă după închiderea teatrului, pentru a se opri, preț de câteva pagini, asupra turneului în Iași. Aici, atenția sa se mută asupra jocurilor de culise, suspectează comploturi și intrigi amoroase („Un student – bun prieten cu Ventura și amoretat de ea – s-a pus în capul aceste cruciade și a convocat întruniri cu studenții, vorbindu-le și acuzându-mă, cerând ca Marioara Voiculescu să nu mai apară niciodată pe scenă. [...] Au decretat înfierarea mea în vecii vecilor.”²³), își amintește orele la care intra în oraș, în camera hotelului Traian, ora telefoanelor date pentru a închiria o sală privată pentru spectacolul său interzis pe scena Naționalului, ora primelor aplauze primite la scenă deschisă, după primul act, și valurile de aplauze din final. Delirul detaliilor, verbozitatea sa trădează emoția resentimentară a retrăirii. „De data asta n-a mai fost nevoie să fiu tare și lacrimi mari îmi curgeau pe obraji. Cu primul tren am părăsit Iașul, lăsând o scrisoare spre a fi publicată într-un ziar local, în care mulțumeam călduros publicului pentru caldă lor mângâiere, anunțându-le că părăsesc țara pentru totdeauna”²⁴ După rățacirea prin arcele trecutului, autoarea revine la concretețea jurnalului:

„9 iulie. Coriolan Tătaru mi-a spus că toți refugiații din Cernăuți se poate întoarce la căminele lor. E o bucurie de nedescris. [...] În curând cred că se va lua și Chișinăul. Azi

am primit vești de la Paul și sunt fericită. Sunt binevenite aceste vești, căci de două zile mă doare rău ficatul și de ieri sunt în pat. Cred că aceste dureri se datoresc faptului că de două zile îmi scriu memoriile, într-un tempo de 50-60 de pagini pe zi (pagini de caiet), și faptul că mai depășesc viața, căutând să-mi amintesc cu exactitate totul, mă face să-mi retrăiesc pentru a doua oară durerile trecutului”²⁵

Cititorul scrupulos, avertizat asupra capcanelor genului memorialistic, de la „mitul eliberator” al ființei rescrise autobiografic, de care vorbesc Goethe sau Herder, la scepticismul gidian în fața poveștilor de succes doar pe jumătate adevărate, s-ar putea simți descumpănit în fața acestui scris compulsiv, traumatic și terapeutic, deopotrivă. Deși, în cele câteva sute de pagini de însemnări, actrița pare să nu acorde vreo importanță anume cronologiei narațiunii retrospective, asumând drept criteriu ordonator „timpul mărturisirii”, uneori detaliul temporal devine obsesiv. Memoria procesuală²⁶ este fragmentată de prezentul palpabil, concret, fixată în imaginea unui obiect sau inerția unei clipe. Dacă, așa cum avertizează teoreticienii memorialisticii, „[e] xistă mai multe povești ale sinelui de spus și mai mult de un sine care să le spună”²⁷, la Marioara Voiculescu surprinde, dacă nu unitatea, atunci confluența diferitelor voci ale subiectului. Narațiunea sa identitară converge către descrierea unui canon autobiografic prin care se legitimează în fața marelui public – istoria. Autoarea își justifică toate actele prin recursul la un set de valori morale anistorice, resemnificate contextual, precum devotamentul, cinstea, compasiunea, sau harul artistic, își esențializează existența la câteva scene dramatice din viața artistică, aproape toate dublate de moartea cuiva drag, transformându-le, până la urmă, într-un cimitir al memoriei, lăsând să plutească, deasupra tuturor, dimensiunea morală și artistică a unei ființe eterate – un simbol. Scene precum cea a actriței urcate pe soclu, înfășurate în drapelul național, a „fragedului mormânt”²⁸ în jurul căruia își construiește amintirile din timpul ocupației, moartea prematură a mamei, descrisă cu lux de detalii, sau îngroparea pentru totdeauna a bijuteriilor se desprind în basoreliev din încălțita narațiune autobiografică, trădând simptomele doliului sub care actrița își acoperă trecutul. Șirul mărturisirilor se încheie în 1965 cu *Ultimele dorinți*:

„Nu știu să urăsc și nu am știut niciodată. Am iertat tot – și mai mult încă – am uitat tot și de multă vreme. Azi sufletul îmi este pur și luminos ca al unui copil. Ceea ce însă nu pot uita este că, în afară de a fi mamă, n-am fost decât artistă. Mi-am adorat țara și nu am vrut s-o părăsesc niciodată. [...] Să mi se pună peste față un ușor *tulle* roz. (se va găsi în croitoria Teatrului, dacă nu în comerț). [...] Să fiu îmbrăcată în alb și între mâini să mi se pună o floare, una singură, cea a fiului meu – și mica iconiță pe care mi-a strecurat-o Paul, în valiza de mână, când am plecat spre Paris”²⁹

Va mai supraviețui unsprezece ani. Acesta este doar unul, cel mai sonor poate, dintre procesele războiului disputate pe scena românească. Regizorul Vasile Enescu, dramaturgul Mihail Sorbul și mulți alții au de înfruntat

situații conflictuale, judecate public a fi la limita moralității, într-o epocă în care dezbaterile pe această temă ocupă prim-planul jurnalismului cultural.

Note:

1. Pentru mai multe detalii privind cariera artistică și managerială a actriței, vezi Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX* (București: Editura Fundației Culturale Române, 2000), 55-58.
2. E. Lovinescu, „Fiorul”, *Rampha*, an II, nr. 371 (1918): 1.
3. Întreaga polemică poate fi urmărită în revistele *Scena*, an II, nr. 276, 281, 286, 291 *et passim* și *Rampha*, an II, nr. 366, 370, 371, 374, 376 *et passim*.
4. Statutul de societate al Teatrului Național presupunea nu doar o demnitate onorifică, ci și unele înlesniri financiare: pe lângă salariu, actorul primea la sfârșitul anului o cotă din veniturile teatrului, variabilă în funcție de gradul societății (II, I, sau societate de onoare), precum și dreptul la pensie.
5. Marioara Voiculescu, „O scrisoare a doamnei Marioara Voiculescu”, *Scena*, an II, nr. 281 (1918): 1.
6. Marioara Voiculescu, „Doamna Voiculescu răspunde”, *Rampha*, an II, nr. 371 (1918): 1-2.
7. Aristide Demetriade, „Cazul Marioara Voiculescu”, *Rampha*, an II, nr. 376 (1918): 1-2.
8. Sandu Pătru, „Semnificația morală a teatrului”, *Rampha*, an II, nr. 374 (1918): 1.
9. G. Sânger, „Teatrul ca factor cultural”, *Rampha*, an II, nr. 366 (1918): 1.
10. Adophe Clarnet, pseudonim literar al lui Adolf Burah Cuperman, jurnalist cu vederi de stânga, foarte activ în spațiul editorial bucureștean începând cu anul 1914.
11. Clarnet, „Marioara Voiculescu”, *Rampha*, an II, nr. 345 (1918): 1.
12. Clarnet, „Actrița”, *Rampha*, an II, nr. 374 (1918): 1.
13. Clarnet, „Actrița”, 1.
14. E. Lovinescu, „Arta și ocupația”, *Rampha*, an II, nr. 366 (1918): 1.
15. Marioara Voiculescu, *Țurnal. Memorii* (București: Fundația „Camil Petrescu”. Revista *Teatrul Azi*, 2003), 5.
16. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 86.
17. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 16.
18. După instaurarea regimului comunist în România, Marioara Voiculescu refuză orice fel de colaborare cu teatrele de stat și propagandă. Joacă ultimul rol în 1948, pe scena Teatrului „Nottara” – *Banchet în familie* de Bernard Luc, regia W. Siegfried.
19. Cu o zi înaintea împlinirii vârstei de 52 de ani.
20. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 55.
21. Episodul scrisorilor este relatat și de Regina Maria, în jurnalul său, astfel: „duminică, 29 aprilie/12 mai 1918. Iași. Am primit o scrisoare fermecătoare de la Marioara Voiculescu, actrița, care a rămas în București. Se vede că toată lumea s-a îngrijit din tot sufletul de mormântul lui Mircea al meu”, 106.
22. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 57-58.
23. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 59.
24. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 64.
25. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 65.
26. James Olney, *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 19.
27. John Paul Eakin, *How Our Lives Become Stories* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1999), i.
28. Clarnet, „Marioara Voiculescu”, *Rampha*, an II, 1918, nr. 345, 1.
29. Voiculescu, *Țurnal. Memorii*, 283.



Bibliography:

- Berlogea, Ileana. *Teatrul românesc în secolul XX [Romanian Theatre in the XX Century]*. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Clarnet, Adolphe. "Marioara Voiculescu." *Rampa*, an II, nr. 345, November, 25 (1918).
- Clarnet. "Actrița" ["The Actress"]. *Rampa*, an II, nr. 374, December, 24 (1918).
- Demetriade, Aristide. "O scrisoare a domnului Aristide Demetriade" ["A Letter from Mr. Aristide Demetriade"]. *Scena*, an II, nr. 286 (1918).
- Demetriade, Aristide. "Cazul Marioara Voiculescu" ["Marioara Voiculescu's Case"]. *Rampa*, an II (1918).
- Eakin, John Paul. *How Our Lives Become Stories*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique [The Autobiographical Pact]*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- Lovinescu, Eugen. "Fiorul" ["Vibration"], *Rampa*, no. 371, December, 21 (1918).
- Lovinescu, Eugen. "Arta și ocupația" ["Art and Occupation"]. *Rampa*, no. 366 (1918).
- Olney, James. *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Pătru, Sandu. "Semnificația morală a teatrului" ["The Moral Significance of Theatre"]. *Rampa*, no. 374, December, 24 (1918).
- Sânger, G. "Teatrul ca factor cultural" ["Theatre, as a Cultural Factor"]. *Rampa*, no. 366, December, 14 (1918).
- Voiculescu, Marioara. "O scrisoare a doamnei Marioara Voiculescu" ["A Letter from Marioara Voiculescu"], *Scena*, no. 281, October, 20 (1918).
- Voiculescu, Marioara. "Doamna Voiculescu răspunde" ["Mrs. Voiculescu is answering"]. *Rampa*, no. 371, December, 21 (1918).
- Voiculescu, Marioara. *Țurnal. Memorii [Diary. Memoir]*. Bucharest: Fundația „Camil Petrescu”. Revista *Teatrul Azi*, 2003.