



MONDEN ȘI MODERN ÎN *BELLE ÉPOQUE*: AL. DAVILA ȘI REFORMELE TEATRALE ALE ÎNCEPUTULUI DE SECOL XX

Alina Gabriela MIHALACHE

Universitatea București, România, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
E-mail: alina-gabriela.mihalache@litere.unibuc.ro

MODERN AND TRENDY IN *BELLE ÉPOQUE*:
AL. DAVILA'S THEATRICAL REFORMS IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract: The Romanian school of stage direction has a rich recent history, with most of its notable theoretical manifestos and theatrical productions accomplished since the 1960s. However, attempts to integrate the local phenomenon into the flow of European modernity have been made since the early 1900s, when the fashionable aesthetics of realism in acting and scenography was pioneered in the theatres of Bucharest, generating a new language and audience. This article aims to revive the figure of Al. Davila, as the first stage director in the history of the Romanian theatre. By revisiting him in the context of his epoch, seductive and troubled, we can restore the image of a visionary, in conflict with local contemporaries, in line with (some of) the new European trends, relentlessly endeavouring to address the main topics of theatrical development at the beginning of the 20th century. Davila's career, marred with fierce polemics and scandals, provides an insight in the difficult localization of modernism in the Romanian theatre, which, at the time, was still engaged in the lengthy process of nation building, typical of East-Central European cultures.

Keywords: history of theatre, directing style, scenography, realism, modernity.

Citation suggestion: Mihalache, Alina Gabriela. "Monden și modern în *belle époque*: Al. Davila și reformele teatrale ale începutului de secol XX." *Transilvania*, no. 9 (2023): 71-75.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.09.08>.



În 2022 s-au împlinit 160 de ani de la nașterea lui Alexandru Davila, un personaj cu paradoxuri și exagerări, reținut în istoria culturală mai degrabă prin culisele spumoasei sale vieți, și mai puțin prin creația sa minată, la rândul său, de inexplicabile incongruențe. Scriitor demodat încă de la debut¹, regizor vizionar de la prima montare², director autocrat și incomod al Teatrului Național, unanim admirat însă când, în 1909, fondează prima scenă independentă autohtonă de anvergură, Alexandru Davila s-a imprimat destul de inegal în peisajul compozit al vieții culturale de la începutul secolului XX.

Amatorilor de biografii romanțate le-ar fi plăcut, desigur, să-l întâlnească „alergând pe patru roate de

gumă, umflate cu vânt, pe Calea Victoriei, [...] îmbrăcat în pielea simulată a unei pantere de velur, [...] elegant și fin ca vulpea polară”, cum îl descrie Tudor Arghezi într-un prea grăbit necrolog³, pe acest „tânăr *bonton* sărbătorit prin saloane și dragostit de cucoane”⁴. Fără îndoială s-ar fi lăsat ușor seduși de chipul „nobil, cu șaisprezece cartiere la blazonul său ducal, pe al cărui câmp de azur s-ar fi răsfirat crinul alb, *fleur de lys* al Casei de Franța...”⁵. S-ar fi amuzat să-l recunoască din spatele marionetelor pe care, alături de bunul său prieten, I.L. Caragiale, le mânua cu dexteritate în parcul Cotrocenilor⁶. Ce spectacol! L-ar fi tratat, poate, cu condescendență pe arogantul director al Teatrului Național, privind suveran

din loja sa, în ținuta-i impecabilă, cu nelipsita floare de gardenie la rever, freământul sălii. L-ar fi aplaudat, desigur, la scenă deschisă în rolurile de bătrâni amorezi, pe care le interpreta pe scena propriei companii și care, zice-se, îl prindeau așa de bine.

La Societatea Scriitorilor Români, printre ai cărei membri fondatori se număra și al cărei președinte devenea, în urma unui vot discutabil⁷, trecea drept autorul unei singure piese – *Vlaicu Vodă*, dramă romantică prea apăsată în privința unui naționalism de import, construită din abstracții înflăcărâte, dacă nu din nevoia naivă de a proba sentimentele unui bun român, demn de tradiția Racovițenilor, din care, pe ramură maternă, se trăgea. Dintr-o celebră acuarela semnată de Nicolae Grigorescu, *Alexandru Davila, copil* ne privește sever, în ițari, opinci și suman, așa cum obișnuia la vârste fragede să colinde dealurile natalului conac Golești. Corespondența cu tatăl, din perioada studiilor liceale, dar și lacunarul său jurnal sentimental le scrie, însă, cu o caligrafie bine studiată, în franceză, limba în care va interpreta, de altfel, tot soiul de roluri minore în varii spectacole de binefacere pe scene concesionate, atrăgându-și, astfel, deloc măgulitoarea poreclă de „franțuzit”⁸.

La *Flacăra și Viitorul*, unde semnau câțiva dintre verșii săi detractori, trece drept un plagiator⁹. La *Rampa*, în al cărei comitet de redacție se află de la primul număr, drept un vizionar¹⁰. Presa îi orchestrează procese fără probe, dar îndeajuns de înveninate ca să miște opinia publică atât în 1906, când, sub directoratul său, Piața Teatrului e luată cu asalt de mulțimea înfierbântată de discursurile naționaliste ale profesorului Iorga, cât și în 1913, când pentru a doua oară e adusă pe tapet suspiciunea de furt din arhivele regretatului Odobescu a celebrei, singularei drame. Nu va fi, desigur, unica sa scriere literară, așa cum cu malițiozitate i se imputa: în baletul *Basmul cu domnița din vis* jucase însăși viitoarea Regină Maria, pe atunci principesă moștenitoare, iar versurile sale câmpenești și, mai târziu, sceneta *Duda și Mura* au cunoscut un oarecare succes printre apropiații Casei Regale. Câteva alte piese de sertar vor fi pomenite la finalul *Scrisorilor către un actor*, în 1919¹¹, ca replică tardivă dată calomniatorilor lui. Același presă este cea care va lupta pentru reabilitarea sa după ce, în urma unui atentat criminal, Davila iese prematur din tumultoasa viață a scenei, rămânând, imobil și senin, să redacteze pentru revistele vremii mici articole de teatru, compendii de artă actoricească, editoriale de reformare legislativă și administrativă a teatrelor, conectate la tranziția post-1918, sau amintiri picante din lumea culiselor.

Dincolo de controverse și mondenități, Al. Davila rămâne, în teatrul românesc, promotorul realismului ca act de regie – o reformă radicală care a provocat contrareacții pe scenă, atrăgându-i antipatia tradiționaliștilor de filon romantic declamatoriu și, prin hipertrofierea unora dintre atitudinile sale, eticheta

de antiromân. Diferența ireconciliabilă de viziune îl desparte zgomotos de C.I. Nottara, actorul iconic al scenei naționale, ca și de întreaga școală de interpretare de până la el. Deși crease un Vlaicu de mare forță, Nottara se vede nevoit să demisioneze în două rânduri de la Național, sub motivul neînțelegerilor cu directorul Davila; conflictul se ascute atât în corespondența publică dintre cei doi¹², cât și în articolele jurnaliștilor partizani; foaierea se împarte, și el, între *daviliști* și *nottariști*, într-o dispută care epuizează, de-a lungul unui an total nefructuos, resursele creative ale ambilor protagoniști și îndepărtează pentru o vreme publicul atât de greu câștigat.

Cu, sau mai degrabă fără voia sa, Davila duce la noi aceeași luptă pentru care se sacrificau prietenii și se purtau polemici la Paris (între André Antoine și teatrul de boulevard, cu frivolitățile și declamațiile sale¹³), la Moscova (între Stanislavski și mișcarea simbolistă la care, pentru scurt timp, însuși aderase¹⁴), sau la Berlin (între Otto Brahm și vechea școală germană¹⁵). Doar că Davila combate de pe o scenă oficială, subvenționată din bani publici, cu o trupă formată preponderent din societari, refractari la inovații, și, mai ales, în fața unui public obișnuit cu bidimensionalitatea spectacolelor create în jurul unui prim-solist – glasul cel mai puternic, vibrant și impunător al ansamblului. Probabil că, dacă spiritul vizionar al regizorului și-ar fi găsit expresia în spații alternative, amenajate pentru un public excedat de melodramă, așa cum se întâmpla la Théâtre Libre din Montmartre, sau la Teatrul de Artă stanislavskian (MHAT), ar fi avut un impact mai rapid și mai pregnant în epoca sa. Dar în Bucureștiul începutului de secol acest public era aproape inexistent, inițiativele independente supraviețuiau mai puțin de o stagiune¹⁶, teatrul rămânea, până la urmă, un prilej de viață mondenă, de neconceput în afara centrului veleitar. Nici Davila nu era un om al periferiilor. Când, plecând de la Național, își deschide propria companie teatrală, închiriaza sala Teatrului Liric din strada Valter Mărcineanu, ia cu sine câțiva tineri actori din trupa primei scene, adepți ai registrului realist, și urmează modelul repertorial de la Théâtre Odéon, condus acum de același André Antoine, care depășise deja etapa experimentelor extreme și aborda montări fidele textului și epocii – opere de documentare arheologică și de interpretare, pe gustul publicului pretențios al scenei de lângă Grădinile Luxemburg. Astfel s-au putut vedea la noi piese precum *Stane de piatră* de Hermann Sudermann, montare cu tușe expresioniste, dar lipsită totuși de gravitatea inegalității sociale implicate de text, sau *Cidul* lui Corneille, un spectacol muzeal prin scenografie și intens prin interpretarea lui Tony Bulandra, care își joacă acum, în colaborare cu regizorul Davila, cel mai important rol.

Manifestată sub eclerajul scenelor de *mainstream*, în fața „*high-life*-ului bucureștean”, a „plastroanelor imaculate, prinse în rama lustruită a reverelor de mătase



ale fracurilor și a *grands-décolté*-urilor”¹⁷, intenția de reformare a lui Davila trece drept altceva decât este cu adevărat: e socotită când toana unui autocrat risipitor care, sub protecția Casei Regale, ar da frâu liber tuturor extravaganțelor ce-l făcuseră deja notoriu, când arma uzurpatului care vrea să demonstreze că poate conduce un teatru către succes și fără suportul financiar de care avusese parte ca director al Naționalului. Chiar și în aceste circumstanțe, favorabile mai degrabă unui conservatorism de elită, Davila reușește să facă pasul decisiv în anevoiosul proces de modernizare a teatrului românesc. Odată cu montările sale se conturează clar, pe scenă și în conștiința publicului, spectacolul ca act de regie. La premiera piesei *Scandalul* de Henry Bataille, regizorul este pentru prima oară chemat la rampă, pentru a primi aplauzele sălii entuziaste, alături de trupa sa¹⁸; începând din 1911 ritualul se va relua aproape la fiecare premieră de succes.

Este primul director local care înlocuiește recuzita butaforică cu mobilier real, dând corp profețiilor lui Zola din *Naturalismul în teatru* și impunând astfel un nou registru de interpretare dramatică, cel care va defini secolul său. Câțiva actori evocă cu tandrețe în memoriile lor momentele când comice, când complicate din repetițiile în care trebuiau să interacționeze cu mobilierul luxuriant urcat pe scenă, dezvoltând astfel noua metodă de interpretare dramatică, noul „ritm de joc” (cum îl numea Lucia Sturdza Bulandra¹⁹), care câștiga din ce în ce mai mult teren în Europa.

Romantic demodat ca dramaturg, modernist sensibil la spiritul veacului ca regizor, reformator incomod ca director de teatru, Davila surprinde practic manierismele și escorta lor de stări ce se consumă la trecerea dintre veacuri. Dacă bunului său prieten Caragiale i se reproșase, în timpul scurtului său mandat la direcția Teatrului Național, risipa de curent electric, căci obișnuia să lumineze *a giorno* foaierea și Piața Teatrului la fiecare reprezentație, dar și să stingă lumina în sală după ridicarea cortinei (fapt inedit în teatrele românești la acel moment), lui Davila i se vor imputa cheltuieli năucitoare pe numeroasele interioare de diverse stiluri și rafinamente comandate la Casa Baruch din Berlin²⁰, alături de o întreagă garnizoană militară cu tot cu

uniforme cazone de ulani²¹, comandată special pentru montarea dramei *Stingerea* de Franz Adam Beyerlein – unul dintre marile succese de casă ale stagiunii 1905-1906.

În timp ce maestrul Nottara declama romanticele-i tirade din *Vlaicu-Vodă* în decorurile pictate de Romeo Girolamo, Lucia Sturdza Bulandra repeta, sub direcția lui Davila, *Nevestele vesele din Windsor*, mișcându-se printre fotolii și deschizând dulapuri stil Louis XV. Iar afișele premierelor anunțau cu litere de-o șchioapă: „Piesa se joacă în decoruri și cu mobilier nou”²², o strategie eficientă de a umple sala Teatrului Național.

În lumea fotoliilor plușate și a „revoluțiilor de catifea”, Davila este, așadar, un reformator radical. De nonconformismul său, fără dubiu, teatrul românesc avea nevoie pentru a se urni din inerția declamărilor și a butaforiei. Privite de la distanța timpului, costurile colaterale (revolte, calomnii, campanii de presă), zgomotoase în epoca lor și traumatizante pentru Davila însuși, par azi ne semnificative în raport cu efectele de durată produse de „scandaloasele” lui inițiative.

Trebuie să ni-l reamintim pe Davila ca pe autorul mai multor proiecte de pionierat, dintre care unele neconfirmate (a planificat să construiască un nou teatru, după cele mai noi standarde arhitecturale ale epocii²³, dar proiectul nu a fost susținut de autorități, fiind socotit funambulesc), altele, așa cum am văzut, esențiale pentru revigorarea scenei românești. Rar și cu reținere este numit (alături de Paul Gusty) regizor al începutului de secol, legându-i-se numele de una dintre cele mai valoroase generații de actori, promovate și formate de el, în spiritul modernismului scenic: Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Ion Manolescu ș.a. Aproape toți aceștia vor urma parcursul deștelenit de Davila, când, în interbelic, vor înființa noi companii dramatice, în care vor rafina până la manierism semnătura artistică a mentorului.

Pentru scena românească, secolul regiei se deschide cu Al. Davila. Va avea însă nevoie de un deceniu de tatonări, de o conflagrație mondială și de încă un deceniu de sincronizare cu scenele europene pentru a scoate la rampă numele sonore care au scris istoria spectacolului de teatru de la noi.

Note

1. Al. Davila debutează ca scriitor în 1886 în *Revista literară* și *Convorbiri literare* cu versuri de inspirație populară (*Despărțirea, Iacă timpul*), sau de factură clasicizantă (*Vocile*). *Vlaicu Vodă* și *Balada strămoșilor*, ambele creații pe teme patriotice ce amintesc de retorica pașoptistă, apar în 1901, într-o perioadă în care literatura locală se distanța sensibil de clișeu romantic, prin contribuțiile unor scriitori precum Alexandru Macedonki sau Dimitrie Anghel.
2. Ca regizor, Al. Davila debutează pe scena Teatrului Național din București în 1905, cu îndelung dezbătută piesă *Manasse* a lui Ronetti-Roman, pe care o găsește în lucru la preluarea directoratului. Modificările aduse interpretării actricești, ritmului de joc, precum și schimbarea unor elemente de decor în vederea obținerii efectului de verosimilitate reprezentau aspecte de

- noutate absolută pe o scena românească, greu acceptate de către trupă. Intervenția regizorului Davila în realizarea spectacolului este motivul retragerii din Teatrul Național a lui C. tin Nottara, protagonistul piesei, a lui Petre Liciu și a lui D. Sturza. v. Ioan Massoff, *Teatru românesc IV* (București: Editura pentru Literatură, 1972), 113 et passim.
3. Când Davila se află pe patul de spital, în stare critică, internat în urma tentativei de asasinat din 5 aprilie 1915, Argezi îi dedică o expresivă tabletă de rămas bun, din care răzbate personalitatea coplesitoare a dramaturgului, dar și relația complicată, deopotrivă conflictuală și idolatră, dintre cei doi scriitori („Alexandru Davila”, *Cronica*, an I, nr. 9, 12 aprilie 1915).
 4. Alexandru Macedonski, „Despre Davila”, *Scena*, an II, nr.140, 31 mai 1918.
 5. Lucrezia Karnabatt, „Al. Davila”, *Scena*, an II, nr. 159, 30 mai 1918.
 6. Ioan Massoff, *Teatru românesc III* (București: Editura pentru Literatură, 1969), 225.
 7. Tudor Arghezi, „Alexandru Davila”, *Cronica*, an I, nr. 9, 12 aprilie 1915.
 8. *Adevărul*, an XVIII, nr. 5952, 14 martie 1906.
 9. Cele două publicații găzduiesc, în perioada 26 octombrie 1913 – 22 februarie 1914, serialul „flagrantului” presupusului furt din arhiva lui Alexandru Odobescu al dramei *Vlaicu Vodă*. Printre semnatarii articolelor care susțineau plagiatul la care ar fi recurs Davila se numără poetul Dimitrie Anghel, jurnalistul Al. Șerban, avocatul cu veleități literare (moștenitor al arhivei Odobescu) George Corbescu ș.a. Aceștia întreprind chiar o escapadă la Petrești, pentru a cerceta arhiva Odobescu, în căutarea unor dovezi irefutabile ale sustragerii celebrei drame. După patru luni de speculații calomnioase, în absența probelor, campania de presă încetează cu constatarea: „Deci, până la noi descoperiri, *Vlaicu Vodă* rămâne opera domnului Davila” (Al. Șerban, *Flacăra*, an III, nr.19, 22 februarie 1914).
 10. În octombrie 1911, Al Davila, alături de N.D. Cocea, înființează cotidianul *Rampa*. În primele numere, acesta publică un amplu articol-program cu valoare de manifest pentru scena românească, ce avea să creeze dezbateri publice și reacții polemice, prin caracterul său reformativ (*Pentru viitor I, II – Rampa*, an I, nr.1-4, 1911). Davila va rămâne un colaborator constant al revistei, furnizând articole de fond, foiletoane (*Scrisori către un actor, Scrisori către un necunoscut*), rememorări ș.a.
 11. „Scrisorile” 30-33, în *Rampa*, an III, nr. 556-586, sau în volumul *Din torsului zilelor II* (București: Oltenia, 1928), 155-200. O analiză recentă a textelor literare semnate de Al. Davila este realizată de Florin Faifer, în studiul „Alexandru Davila – The Project as Work of Art. The Father Complex”, *Studia UBB Dramatica*, LXII, 1, 2018, 162-176.
 12. Câteva momente elocvente pentru disputa dintre cei doi artiști se pot vedea în *Săptămâna*, an V, nr. 114, 30 septembrie 1905, în *Adevărul*, an XVII, nr. 5857, 4 decembrie 1905, sau în volumul memorialistic al lui C-tin Nottara *Amintiri din teatru* (București: Editura Adevărul S.A., nedatat), 102-147.
 13. André Antoine (1858-1943), regizor, dramaturg, director de teatru, este asociat în peisajul teatral francez și internațional cu modernismul scenic. Apropiat al lui Zola, înființează, în spațiul avangardist din Montmartre, *Teatrul Liber* (1887) ca reacție împotriva retoricii superficiale a teatrelor de bulevard. Sub regia sa, în această perioadă sunt montate în cheie realistă piese contemporane, încă nepublicate, care zguduie cenzura tematică practică în numele moralității pe scena franceză de la sfârșitul secolului XIX. Antoine alege să monteze în registru realist piese care abordează temele sociale ale periferiei (prostituția, criminalitatea, pauperitatea), devoalând astfel un Paris diferit de eclatanta zonă a bulevardelor haussmanniene. În 1906, Antoine devine director al Teatrului Odeon, importând astfel mijloacele artistice îndelung elaborate în laboratorul Teatrului Liber pe o scenă de *mainstream*.
 14. K. Stanislavski (1863-1938), regizor rus, creator al școlii moderne de regie și al unei elaborate tehnici de interpretare actoricească în datele realismului psihologic, fondează Teatrul de Artă din Moscova (1897), experimentând aici tehnici de interpretare bazate pe metoda identificării și a memoriei afective. Pactul său regizoral este reprezentarea cât mai fidelă a realității pe scenă, implicând scenografii elaborate, joc actoricesc verosimil, selectarea unor piese contemporane ce tratează teme ale societății rusești (manifestă o preferință deosebită pentru Cehov și Bulgakov). În 1911-1912 însă, în colaborarea cu regizorul și scenograful simbolist Gordon Craig, montează, la Teatrul de Artă, *Hamlet* de W. Shakespeare, acceptând un decor și o mișcare scenică stilizate. Spectacolul rămâne în istoria teatrului modern prin tensiunea pe care o creează între fondul stanislaskian, păstrat la nivel de interpretare, și forma simbolistă, recognoscibilă în scenografia bazată pe coloane diferite luminate, costume ș.a (vezi în acest sens „Gordon Craig Production of Hamlet in Moscow”, Kaoru Osanai, Andrew T. Tsubaki, în *Educational Theatre Journal*, vol 20, nr. IV, dec 1968, pp. 586-593).
 15. Otto Brahm (1856-1912), dramaturg, regizor, critic de teatru, este considerat promotorul realismului pe scena germană. Preluând modelul patentat de Antoine la *Teatrul Liber*, înființează în Berlin o companie omonimă (Freie Bühne -1889), montând în premieră piese ce tratează inegalitatea socială, precum cele ale lui Gerhart Hauptmann sau Arno Holz.
 16. Dintre efemerele inițiative de a fonda teatre independente amintim Asociația Radovici, formată în special din artiști craioveni, sau diversele colaborări estivale între actorii Naționalului, care ofereau reprezentații în grădinile de vară, trupa lui C-tin Nottara și Petre Liciu, cărora li se alătură mai târziu Ion Manolescu, în perioada retragerii lor de pe scena Teatrului Național, sau altele, astăzi complet uitate, precum trupa de la Comoedia, trupa Leonescu, trupa Antonescu ș.a.
 17. Ioan Massoff, *Viața lui Tony Bulandra* (București: Socec & Co, 1948), 105.
 18. *Rampa*, an I, nr. 31, 21 noiembrie 1911.
 19. *Amintiri... amintiri* (București: Editura pentru Literatură și Artă, 1960), 25.



20. Ioan Massoff, *Viața lui Tony Bulandra* (București: Socec & Co, 1948), 61-62.
21. Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru* (București: Editura Meridiane, 1966), 213.
22. Ioan Massoff, *Téatrul românesc IV* (București: Editura pentru Literatură și Artă, 1972), 133.
23. Teatrul Comunal, căci așa ar fi avut să se numească, urma să fie construit din fondurile proprii ale lui Al. Davila, pe un teren concesionat de Primăria Capitalei, vizavi de Palatul Ministerului Lucrărilor Publice, pe bulevardul Elisabeta, adică pe o parcelă a Grădinii Cișmigiu. Vezi „A 21-a scrisoare către actorul X”, *Rampha*, an III, nr. 439, 13 martie 1919.

Bibliography

- Arghezi, Tudor. “Alexandru Davila.” *Cronica I*, no. 9, April 12, 1915.
- Davila, Al. “Scrisori către actorul X” [Letters to Actor X]. *Rampha*, III, no. 439 (1919): 556-586.
- Davila, Al. *Din torsul zilelor II* [From the Threads of Time, II]. Bucharest: Editura Oltenia, 1928.
- Faifer, Florin. “Alexandru Davila – The Project as Work of Art. The Father Complex.” *Studia UBB Dramatica*, LXII, no. 1 (2018).
- Karnabatt, Lucrezia. “Al. Davila.” *Scena II*, no. 159, May 30, 1918.
- Macedonski, Alexandru. “Despre Davila” [On Davila]. *Scena*, II, no. 140, May 31, 1918.
- Massoff, Ioan. *Viața lui Tony Bulandra* [Tony Bulandra's Life]. Bucharest: Socec & Co, 1948.
- Massoff, Ioan. *Téatrul românesc III* [Romanian Theatre III]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1969.
- Massoff, Ioan. *Téatrul românesc IV* [Romanian Theatre IV]. Bucharest: Editura pentru Literatură și Artă, 1972.
- Nottara, C.I. *Amintiri* [Memories]. Bucharest: Editura Adevărul S.A., no year.
- Sturdza Bulandra, Lucia. *Amintiri... amintiri* [Memories...Memories]. Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- Sturdza, Petre. *Amintiri. 40 de ani de teatru* [Memories. 40 Years of Theatre]. Bucharest: Editura Meridiane, 1966.