

PAUL I. PRODAN ȘI TEATRUL CONDUITELOR SOCIALE

DOI 10.46522/CT.2024.02.13

Tiberius VASINIUC PhD

University of Arts Târgu Mureș, România

tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

Abstract:

Paul I. Prodan and the Theatre of Social Behavior

Under the influence of modernism, Paul I. Prodan, known at the time as “le beau Paul”, explored in his dramatic work the issues of identity, family relationships, social norms and limitations, the inertia of traditional values. Thus, defining himself as an adept of melodrama, the author sought to shed light on the ambiguous nature of feelings and the tension arising from the relationship between social (or family) obligations and personal aspirations. In his first play, *Family tree* (“Viță de neam”, 1914), Prodan wanted to bring to the stage the conflict between the characters’ need to escape from the tutelage of family values and the harshness of social norms, and in *Symphony Concert* (“Concert simfonic”, 1924) he satirized the thinking of the bourgeoisie devoid of the depths of the soul and mind. In his next plays, *Love* (“Iubire”, 1922), *Blood Brothers* (“Frați de cruce”, 1929) and *Artists’ Household* (“Menaj de artiști”, 1929), he continued to explore interpersonal relationships, conflicting relationships between generations, the opposition between tradition and modernity. In his plays, psychological introspection is weak, supported only by a valid, at times, critique of morals. If he had not pursued “only to please” – as G. Călinescu said – his plays could have shed light on human fragility and developed dramatically on the level of plays with social issues. Unfortunately, lacking real dramatic complexity,

Prodan's dramatic creation remained in the shadow of a century in which local creation had difficulty finding its specificity. On the other hand, the author's activity as a columnist is noteworthy, reflecting the interwar theatrical and cultural life, with a constant concern for the educational role of theater and for the mission of the stage to ennoble the effort of cultural affirmation of a nation. In this sense, Prodan represents a representative figure of the interwar Romanian theater, capable of awakening interest even today through the finesse of his interpretations and a modern sensitivity.

Keywords:

*interwar theatre, melodrama,
modernism, ethics, theatrical criticism*

Paul I. Prodan – pseudonim: Fidelio; alte pseudonime: Pan, Pan-dor. N. 29 iunie 1890, Focșani – m. 29 aprilie 1962, Sibiu. Dramaturg, cronicar dramatic, prozator și traducător. Fiul lui Ioan, magistrat, și al Olgăi (născută Ollănescu). Nepot al lui Dumitru C. Ollănescu-Ascanio. Absolvă școala primară și gimnaziul din Focșani. Urmează cursurile liceale în orașul natal, apoi la București. Facultatea de Drept din București. Licență în litere la Paris, unde urmează și un stagiu de doctorat în drept, nefinalizat. Practică avocatura în cadrul Baroului din București. Secretar al ministrului Justiției, Toma Stelian. Redactor la ziarele de orientare liberară *L'Independance roumaine* și *Viitorul*. Director al săptămânalului *Revista critică: Literară, teatrală, artistică, muzicală* (1918-1919). Inspector general al teatrelor (1927). Inspector în Ministerul Artelor (1928). Secretar general al Societății Autorilor Dramatici (1931). Șef de cabinet la Ministerul Industriilor. Director general al Teatrului Național din București (1934-1938). Membru al Asociației Criticilor Dramatici și Muzicali, al Ateneului Român, al Clubului „Jockey” și al Clubului „Tinerimea”. Membru al Comitetului de patronaj al Teatrului Arad-Timișoara (1937-1938). Comandor al Coroanei și ofițer al Legiunii de onoare. Decorat cu „Meritul Cultural” clasa I. Debut literar cu schița „Trandafirul galben”, la revista

Junimea din Râmnicu Vâlcea (1910). Debut editorial cu piesa *Vița de neam* (1914). Debut scenic cu piesa într-un act *Cărarea* (1918), la Teatrului Național din Iași, apoi la București. Colaborator al revistelor *Teatrul* (Craiova, 1928, un singur număr), *Rampa*, *Neamul românesc*, *Revista vremii*, *Adevărul literar și artistic*, *Cuvântul liber*, *Epoca*, *Izbânda*, *Cronicarul*, *Cele trei Crișuri* etc. În anul 1939, Teatrul Național instituie Premiul special pentru creație „Paul I. Prodan”. Prin piesele sale, marcate de o diversitate tematică, Prodan a mizat pe dinamica relațiilor sociale și pe un comic rafinat, aducând o contribuție semnificativă la îmbogățirea teatrului interbelic românesc.

Aflat sub influența modernismului, curent literar și artistic care a stabilit noi orizonturi estetice, îndemnând creatorii la o abordare introspectivă a realității, P.I. Prodan, cel numit în epocă „le beau Paul”, s-a orientat în creația sa dramaturgică spre o explorare a dimensiunii identitare, a relațiilor familiale, a limitărilor sociale și a inerției valorilor conservatoare. Realizând schițe sumare ale unor personaje ce oscilează între nevoia de afirmare individuală și uzanțele sociale, autorul a căutat să redea cu instrumentele melodramei fragilitatea eului. Astfel, familiile – descrise ca microcosmosuri în care sunt proiectate tensiunile mediului citadin – sunt cele care încearcă să protejeze și să transmită tinerilor normele împănmântenite, norme cărora li se opun impulsurile emancipatoare ale unor eroi/ eroine ce refuză conformismul. În epocă, E. Lovinescu afirma, în *Istoria literaturii române*, că „teatrul lui Paul Prodan nu țintește decât să placă”, iar G. Călinescu îl va menționa doar în „Bibliografia” *Istoriei* sale.

Prima piesă scrisă de Prodan, drama într-un act *Viță de neam* (1914) – numită de A. de Herz „dramă de interior” cu „un subiect sumbru” –, aduce în scenă un dialog bine clădit dramatic, amenințat doar de elementele melodramei (stridente în câteva replici) și de soluțiile scenice împrumutate din vodevilurile franceze. Eroii – cu toată tristețea pe care o afișează cu o doză de nonșalanță – încearcă să-și dezvăluie tensiunile interioare, ascunse în spatele unei vieți banale, prin conflictul dintre datoria de clasă și sentimentul de iubire. Despa Mușat, amăgită de descendența ei nobiliară, răspunde

cu trufie celor din jur, punând mai presus de propriile sentimente o poziție socială de la care, vezi Doamne, nu ar avea niciun drept să se abată. Acest lucru o va conduce la o meditație asupra valorii reale a ceea ce reprezintă „sângele nobil”. Or, în final, aflând de la ginerele familiei și cumnatul ei, Dinu Doran, că nu este fiica legitimă a familiei Mușat, întreg eșafodajul de iluzii se prăbușește, subminând armonia familială și lăsând cale liberă unei iubiri autentice, cea pentru Mircea Rizu: „dacă mi-am stăpânit iubirea față de alții, a fost din pricina acestei neroade mândrii, care tocmai pentru că n-aveam dreptul s-o am – de aceea era atât de puternică. De acum... pot fi a oricui... o, ce grozăvie... a oricui...”. În timp ce Dinu Doran, avid de putere, adoptă individualismul, compromisul și decadența, Mircea Rizu simbolizează idealul de onoare și de iubire statornică, ambii constituind „contratema” dilemelor morale ale Despinei, eroină indecisă în fața intransigențelor sociale. Astfel, piesa se dezvăluie ca alegorie a fragilității umane și a luptei dintre valorile consacrate ale familiei (reprezentate de mama Despinei, Rada) și cele ale aspirațiilor personale, apărute pe terenul unor structuri sociale ce nu admit abaterea de la norme. Finalul piesei anunță reconcilierea morală, prin abandonarea prejudecăților și prin triumful adevărului.

În anul 1924, comedia într-un act *Concert simfonic* a fost înscrisă în repertoriul Teatrului „Regina Maria” alături de *Făt-Frumos* de H. Furtună, *Omul care trebuie să moară* de I. Minulescu, *Pierde vară* de A. Moșoiu etc. Premiera a avut loc la 27 octombrie 1924, avându-i în distribuție pe V. Maximilian, M. Rareș și G. Aurelian. În ciuda ironiei subtile și a unei reale abilități de a surprinde prin replici bine plasate conflictele interioare ale personajelor, contradicțiile și mentalitatea mic-burgheză a personajelor sau inerția valorilor conservatoare, piesa nu aspiră la mari virtuți teatrale, fiind concepută cu o economie de mijloace dramatice. Tema centrală, „cu situații prea cunoscute” (E. Lovinescu), o reprezintă tensiunea dintre dorințele personale și angajamentele sociale, dintre aspirațiile culturale și cele ale vieții cotidiene. Triunghiul conjugal, plasat într-un mediu domestic, lejer, este constituit de o soție frivolă, dornică de a ieși din rutina

și plictisul vieții de familie, pentru care căsătoria e „un lanț, o povară“, un soț închistat în preconcepții, adeseori ridicol în exprimare, bătrân și incapabil (sau, mai degrabă, nedorind) să ia seama la adulterul consoartei, în fine, amantul, Costel, un dandy al timpului, preocupat de „vagabondagii poetice“, uneori pătrunse de spirit, ca aceasta: „un amant trebuie să aibă două calități: una negativă, să nu fie ocupat și alta pozitivă, să aibă un spirit inventiv“. Prin jocul aparențelor, autorul a evitat tonul tragic, însă intrigă rămâne firavă, asemănătoare celei din comediile ușoare. „De altfel d. Prodan nu prin intrigă vrea să fie original, ci prin atmosferă“ (L. Reboreanu). Sensibil la influențele simbolismului epocii, autorul a creat un decor menit să oglindească moravurile și stările interioare ale personajelor; astfel, ca exemplu, două elemente de recuzită, balansoarul și canapeaua, sunt integrate pentru a sublinia stagnarea și lipsa vitalității din relațiile familiale. Frustrările personajelor Anton (adept al vieții burgheze, indiferent la ceilalți și preocupat excesiv de confortul personal: „Mă rog, ce vrei tu acum! Să vorbesc, să înșir vrute și nevrute! Ei bine, nu! Lasă-mă să-mi fac digestia! [...] să mă lași să dorm un ceas [...]“) și Maria (energică, plină de șarm, aflată în căutarea unei vieți încărcate de sens, însă patetică: „Doamne! Ce nenorocită sunt!... Uite, nu știu ce simt eu acum... Îmi vine să plâng, să-mi rup toate de pe mine..., să mă arunc pe geam [...]“), va face ca tensiunea dintre cei doi să crească. Introducerea în joc a celui de-al treilea personaj, Costel, contrapunct ironic la austeritatea protagoniștilor, îi va determina pe aceștia din urmă să-și dezvăluie, prin ironii și tachinări sfredelitoare, dezamăgirea legată de propria relație. Șansa personajului feminin – personaj pe care autorul a mizat în consolidarea tramei – este dată de oportunitatea evadării din banalitate și din rutina unei vieți de familie neîmplinite. Astfel, piesa ne apare ca o încercare de critică la adresa superficialității burgheziei, fiind parodiată supunerea la normele și obiceiurile sociale. După premieră, cronicarul cotidianului *Viitorul* nota: „D. Paul Prodan a știut [...] să scoată dintr-un clișeu teatral o piesă originală, ceea ce face încă o dată dovada că în teatru, ca și în celelalte arte, nu subiectul este important, ci felul de tratare, dozarea nuanțelor, știința gradățiilor sentimentale și

acel întreg arsenal de artificii și ingeniozități, pe care autorii de talent știu să-l întrebuințeze cu succes pentru a câștiga lupta cu publicul“.

Aspirând la statutul de dramă psihologică, piesa *Iubire*, scrisă în trei acte, a fost montată pe scena Teatrului Național în stagiunea anului 1922, de regizorul Paul Gusty, avându-i în distribuție pe M. Filotti (în rolul Corei Baldiny), N. Băltățeanu, I. Calboreanu, N. Soreanu și Ch. Brodier. La scrierea primului act a participat și Al. Kirîțescu, ale cărui aprecieri la adresa lui Prodan sunt favorabile: „Moștenind directivele artistice și spirituale ale d-nului Alexandru Mavrodi, noul director al Naționalului, d. Paul Prodan, a îmbrățișat cauza literaturii originale cu o dragoste care trebuie să-i asigure recunoștința noastră, a tuturor“. În piesă, este adus în prim plan un conflict greu de descurcat pe alocuri, flirtul și cochetăria, gelozia, pasiunea și obligațiile sociale constituind un *melange* de stări ale personajelor. La Prodan, abordarea din perspectivă psihologică a relațiilor personajelor însoțește până la un punct lucrările introspective ale epocii, cele pe care le-au semnat sau le vor semna Cam. Petrescu, M. Sebastian ș.a., dar și vodevilistii T. Mușatescu, M. Ștefănescu sau A. de Herz, însă optând pentru abordarea unor teme accesibile publicului larg, infuzate destul de facil cu teme simbolice, ale pasiunii și moralității. În această piesă, dragostea apare în dubla sa ipostază, de sursă a bucuriei și a suferinței, capabilă să construiască, dar și să distrugă, personajele principale, Mihai Bogdan și Cora Baldiny, fiind plasate în miezul unei relații complicate, generate în mare parte de convenționalitatea și ipocrizia societății burgheze. Mihai, un tânăr rafinat, cu aspirații romantice, aflat însă sub influența arbitrară a tatălui, Matei Bogdan, o întâlnește pe Cora, o femeie văduvă, sofisticată, cu un surâs enigmatic și aparențe de femeie îndrăzneată, întruchipând feminitatea modernă, însă cu o reputație îndoielnică în cercurile mondene. Acțiunea este plasată în atmosfera unei recepții fastuoase, conservatoare și superficiale, a unui grup din înalta societate burgheză interbelică. Decorurile bogate, rochiile somptuoase și dialogul superficial al personajelor secundare întregesc imaginea unei lumi lipsite de consistență morală. Între cei doi, Matei și Cora, se naște o dragoste puternică, în

ciuda diferenței de vârstă, a bărfelor, a presiunilor moștenirii familiale și a dezaprobării tatălui. Cu toate acestea, relația nu va avea însemnele unei idile, ci va fi marcată de neîncredere. Fundalul social – constituit din norme rigide și manifestări ale ipocriziei – va naște conflicte puternice, interioare și exterioare, cărora cei doi vor fi nevoiți să le găsească un răspuns. Cel dintâi simbol al piesei, iubirea, constituie pentru Mihai un scop și, totodată, un mijloc pentru a se elibera de sub autoritatea tatălui. În acest context, Matei Bogdan ne apare ca reprezentant al unei lumi conservatoare, în care reputația și valorile sociale primează: refuzând să accepte relația lui Mihai cu Cora (pe care o consideră nedemnă pentru familia sa, iar pe fiul său „orbit de o femeie mai în vârstă [...], care vede în viață numai partea practică și propria ei satisfacție”). Dorind să-și controleze fiul prin constrângeri materiale, tatăl scoate la iveală veșnica luptă dintre generații. Însă cei doi îndrăgostiți vor căuta să scape de povara condiționărilor sociale, sperând ca pasiunea lor să fie suficient de puternică pentru a învinge. Planul lui Mihai de a pleca împreună cu Cora la Paris este semnul dorinței lor de a se rupe de obligațiile familiale și de a găsi un spațiu în care să își poată împărtăși fără opreliști dragostea, cum declamă Mihai, „într-o lume care nu știe de unde venim, cât stăm, încotro plecăm”. Totuși, atent să salveze ce mai poate salva din resortul dramatic, Prodan – „talentat mai ales pe replicile de salon care au vivacitate și miez în genul francez” (M. Ghițulescu) – va opta pentru o creștere graduală a tensiunii dintre personaje și pentru un sfârșit ambiguu, complicat cu un duel în urma căruia Mihai e rănit la braț de un pretendent insistent la mâna Corei, Hanea, devenit ministru de finanțe. Scrisoarea trimisă de Mihai iubitei sale, lasă cortina peste un final deschis: „Matei: Haide, Cora, copila mea, să-i ducem amândoi răspunsul”. Din acest final reverberează melancolia personajelor principale și dorințe individuale ce par a nu putea fi pe deplin împlinite. Pe alocuri, dialogurile sunt presărate cu replici ironice, din dorința autorului de a lărgi aria stilistică a piesei, cantonată, cu sau fără voie, în aria melodramei. P. Șeicaru considera că piesa *Iubire* reprezintă „maximul de efort dramatic al delicatului nostru confrate Paul. I. Prodan”, situându-se în filiația directă a lui E. Nicolau.

Comedia într-un act *Cărarea*, publicată în 1922, reține atenția atât prin concentrarea conflictului, cât și prin ironia observațiilor sociale și construirea unui microcosmos discrepant, cu o dinamică accelerată a relațiilor interumane. În contextul tensiunilor dintre modernitate și tradiție și căutând să capteze spiritul epocii, Prodan a rămas fidel stilisticii comediei de moravuri, aducând în scenă un subiect care exprimă opoziția dintre idealuri și ritmul vieții urbane, dintre convenții și aspirații individuale. Tema centrală este plasată într-un salon de frizerie, metaforă a unui spațiu de trecere, dar și a ierarhiei sociale, în care oamenii vin atât pentru a-și îmbunătăți imaginea de sine, cât și pentru a-și mărturisi aspirațiile sau meschinăriile sub protecția anonimatului. Preocuparea personajelor pentru aparențe reflectă mediul citadin, iar dialogul dintre Patron (Ștefan), Ghiță și clienți, uneori frivole și pline de umor, confirmă ipocrizia acestora și risipirea în „istorii” lipsite de profunzime. Metafora „căii drepte” trimite atât la sensul literal al sintagmei (cărarea părului), cât și simbolic, la ordinea aparentă și la dilema alegerilor morale (cărarea „dreaptă ca șina de drum de fier”). Personajele sunt construite ca arhetipuri sociale, cu atitudini aflate în acord cu mediul social portretizat și reflectând meschinăriile cotidianului și goana după recunoaștere socială: Ghiță, energic și optimist, își negociază condițiile de muncă într-un mod subtil și amuzant, prin replici fără ocol, în timp ce Ștefan îi răspunde fals autoritar și pragmatic, ceea ce creează un contrast comic, profitabil unei mizanscene. În scenă apare și Radu, un personaj plin de sine, tipul arivistului, preocupat doar de imaginea sa, cu totul indiferent la nevoile celorlalți și ascunzându-și adevăratele intenții în spatele aparenței. Un altul, Dinu, tipul confidentului, își sfătuiește împăciuitor amicul: „Dar ce e altceva gelozia decât o manifestare a unei dragoste sincere. Femeia te iubea la nebunie, îi era teamă să te piardă și atunci căuta să evite, ori să îndepărteze pe cât putea, momentul fatal, deznodământul”. Piesa se încheie cu o împăcare, în maniera jovială a vodevilului, după un dialog însoțit de o oarecare vervă comică, prin care este pusă la încercare rezistența celor doi amanți. Făcând să dispară toate neajunsurile ivite la apariția în scenă a lui Mimy, Radu îi va spune acesteia

cu un aer de familiaritate: „Uite, toată lumea merge astă seară să se plimbe la Cișmigiu. Stăpânul cu nevasta, băiatul din prăvălie cu prietena. Hai să mergem și noi și în loc să te fi dus să te omori tu singură, mergem acum amândoi să înecăm în apa limpede și liniștită a lacului, tot ce ar mai putea să întunece ochișorii albaștri ca un cer de primăvară“.

Feeria dramatică în cinci acte în proză, *Raze de soare* a fost încredințată Companiei „N. Leonard“ a Teatrului Liric, în 1918, avându-i în distribuție pe Z. Roșianu, E. Mavrodi, V. Maximilian și N. Leonard. În această piesă scrisă de Prodan în colaborare cu I. Dragu și un „poet necunoscut“, regele Ferdinand este transpus în imaginea alegorică a unui Soare.

Procesul altuia, piesă în trei acte, scrisă în colaborare cu P. Porumbeanu, a avut premiera la Teatrul „Regina Maria“, în 1925, avându-i în distribuție pe G. Storin, V. Maximilian, M. Mohor și M. Sadoveanu. Respinsă de cronicarii timpului, a fost considerată de V. Timuș, în ziarul *Îndreptarea*, o „piesă de salon, dramă intimă, de neînțelegeri casnice, de reabilitări justificate a adulterului și eroilor adulterini, de chestii personale care nu interesează dincolo de ușa odăii de culcare [...]“. Tot astfel, cronicarul *Rampeii*, S. Froda, consideră că „lucrarea e slabă și [...] nu merită să vadă lumina rampei“. Stângace, lipsită complet de verosimilitate și „împinsă [...] până în vecinătatea prostiei copilărești“ (P. Șeicaru), piesa reia aceeași și aceeași temă de sorginte melodramatică, în care se amestecă banalitățile de salon, trădarea, disperarea, confruntarea soțului încornorat – înapoiat din America (unde și-a plasat banii în acțiuni petroliere) – cu amantul soției prea mult timp lăsată singură, amant la rândul său înșelat cu un altul mai tânăr, dar nu orice fel de tânăr, ci unul cinic, cu monoclu și automobil. În final, sfătuită de întâiul amoret – de avocatul aflat la un pas să o sfârșească sugrumat de soțul americanizat –, femeia se întoarce spășită la soțul care nu a încetat să o iubească. Sunt aruncate pe scenă, în devălmășie, reconcilierea comică, tiradele și replicile cu iz aforistic, mai ales cele ale doctorului bătrân, de o ridicolă prețiozitate, ca acestea: „Iubirea e adâncă fiindcă doare!“, sau ale soțului americanizat: „Era să mor pentru o femeie!“ Tema piesei, așa cum remarca și I. Massoff, „ar fi că în renunțare consistă suprema victorie“.

În cronică sa, conciliant, I. Nădejde s-a agățat de rămășițele vii ale piesei, contând pe virtuțile scenice ale acesteia: „De fapt, drama se petrece în sufletul avocatului, care, cu prețul sfâșierii propriiei sale iubiri, reface fericirea femeii iubite. Ideea e cu adevărat interesantă prin generozitatea umanității din care e inspirată. Dar conflictul, rămas prea interior, nu e prins în forme dramatice reliefate. De aci impresia că în piesă se vorbește despre pasiuni, dar nu trăiesc și nu se ciocnesc pasiunile înseși“.

Comedia într-un act *Menaj de artiști* (1929) a fost pusă în scenă la Studioul Dramatic al Teatrului Național din București, cu M. Zimniceanu în rolul Dorei și I. Critico în rolul lui Radu. De această dată, autorul a dovedit o inspirație „obosită, chiar prea obosită“, cum aprecia I. Floroiu într-o cronică publicată în *Universul literar* din 1930. Tradusă de un cronicar al *Rampei* ca „o întâmplare fără cauze și fără consecințe grave“, piesa aduce pe scenă un cuplu cu idealuri artistice: soțul, autor dramatic, soția, preocupată de pictură. Cei doi, urmare sfaturilor bătrânului și înțeleptului tată al femeii, se vor trezi la realitate, recuperând o iubire pierdută, în cei șase ani de căsnicie, în lungul șir de dezamăgiri și de certuri pornite aproape mereu nu se știe din ce cauză. În final, lăsând deoparte aspirațiile gratuite, cei doi reapar în fața spectatorilor cu dragostea reaprinsă: ea, elegantă și diafană, el, îmbrăcat în smoking, gata să-și curteze din nou soția. Având toate datele unei comedii boulevardiere, *Menaj de artiști* are „un aer «făcut»“, cu „un dialog foarte curgător și săltăreț“, lipsindu-i însă „spiritul de observație“ (Al. Kirițescu).

Comedia în trei acte *Frați de cruce*, jucată pentru prima dată în stagiunea anului 1929-1930 pe scena Teatrului „Regina Maria“ (cu L. Caler și A. Pop Marțian), reprezintă „o schiță psihologică, în care cad și se legitimează evenimentele ce determină acțiunea piesei“ (S. Pană). Piesa, pusă în scenă de V.I. Popa, a fost ironizată de Cam. Petrescu în paginile revistei *Argus* din 10 noiembrie 1929: „Stilul acestui scriitor e însuși stilul societății românești, de o identitate pe care numai un zero de aceeași mărime cu alt zero o poate prezenta“. O nouă lecție a moravurilor, piesa explorează, printr-un stil accesibil, temele universale ale iubirii, prieteniei și convențiilor

sociale, ilustrând tranziția de la valorile vechi la cele ale modernității și satirizând ipocrizia societății mic burgheze. Mihai și Dinu, legați de o lungă prietenie, ajung să-și testeze loialitatea, când în viața lor pătrunde Colette, o femeie frumoasă și – cum altfel?! – bogată. În timp ce Mihai este tipul bărbatului independent și sarcastic, însă loial camaradului său, Dinu ne apare ca un idealist, un „băiat bun“ gata să se sacrifice, iar Colette, asemenea întregii pleiade de personaje feminine din dramaturgia lui Prodan, va întoarce situația în favoarea sa, dovedindu-se plină de personalitate și de determinare. Dragostea pentru aceeași femeie va isca un conflict din care răzbate nestatornicia relațiilor interumane și dilemele morale. Propunerea lui Dinu ca Mihai să se căsătorească „de formă“ cu Colette, într-o ultimă încercare de a o salva de la un mariaj ce nu are sorți de izbândă, semnalează absurditatea convențiilor sociale și a complicităților arbitrare. Altruismul lui Mihai, gata să se sacrifice, simbolizează spiritul de solidaritate, dar, în același timp, plasează personajul în ridicolul unor complicații emoționale inadecvate dramatic. La fel, relația dintre Dinu și Colette se vrea plasată sub semnul unor alegeri romantice, însă încurcăturile sociale, cele determinate de opoziția părinților și insuficiența mijloacelor materiale, îi aruncă în situații hilare, supărătoare din perspectivă teatrală. Nu lipsesc micile farse, conduse de autor cu un real simț scenic. Piesa este construită cu un climax în actul III – în care relațiile se refac pe structura convențiilor inițiale, anterioare acțiunii scenice, cu refacerea relației firești dintre Colette și Dinu –, punând capăt unui conflict pe care autorul l-a tratat într-o notă comică, apelând la limbajul plin de umor al personajelor.

Desfășurând o amplă activitate de cronicar dramatic în gazetele timpului, Prodan a mizat pe teatrul autohton, fără a nega importanța traducerilor din dramaturgia universală. În ultimii ani ai Primului război mondial, Prodan a scris o serie de „cronici și note de teatru“, considerând că scena poate reprezenta un loc al dezbatelor sociale și al promovării educației, dar și o tribună de afirmare a valorilor patriotismului. În acest sens, s-a dovedit un apărător ferm al teatrului care „face în momentul de față o sforțare către

cercetarea intelectuală, către o demonstrație a adevărului mai amplu, mai completă“. Volumul *Teatrul românesc în războiu*, publicat în anul 1921, în Atelierele „Tiparul românesc“ din București, surprinde – cu o mare limpiditate a stilului și a judecății critice – activitatea teatrală românească în contextul dificil al Primului Război Mondial: „Teatrul, în vremea neobișnuită de acum, după proaspăta sfârșire a războiului, are un rol covârșitor de important și o atenție cu totul specială trebuie dată acestei școli moralizatoare, acestui lăcaș de cultură, pentru a ajuta în cea mai largă măsură la educația tinerii generațiuni, crescută în bubuitul tunului și în lacrimile mamelor“. Înregistrând eforturile companiilor teatrale din această perioadă, autorul și-a împărțit lucrarea în două părți distincte. Cel dintâi, „Teatrul refugiu“, este dedicat activității Teatrului Național din Iași, unde au continuat să joace artiștii din București și Craiova, refugiați din calea războiului. Astfel, notează Prodan, sub îndrumarea unor regizori ca Al. Mavrodi sau I. Petrovici, teatrul românesc și-a găsit o alinare morală într-o perioadă de mari încercări. În cea de-a doua parte a lucrării, „Teatrul păcii separate“, cronicile analizează spectacolele care s-au desfășurat în timpul ocupației, cu autorizația cenzurii germane. Criticul a fost preocupat de o analiză obiectivă și minuțioasă a pieselor, prezentând elementele de specificitate ale interpretării actoricești, problemele mizanscenei și cele observate în scenografia spectacolelor, dar și carențele dramaturgiei. În privința actorului I. Iancovescu, autorul consideră că, în *Cafeneaua cea mică de T. Bernard*, „fantezie are cu prisosință; jovialitate sănătoasă și tânără: o veselie ce te cuprinde, o expansiune comunicativă [...] Nimic artificial, nimic căutat, nimic forțat. Râde pe scenă și râzi și tu imediat“. Iar C. Nottara, în *Regele Lear*, „a adus aportul talentului său recunoscut pentru a întrupa pe bătrânul Împărat [...]. Sublimul artei sale rezidă în puterea de a da viață versurilor și în schimbarea tonului dialogului cu o măiestrie inegalabilă“. Așa cum „d-l I. Livescu a fost mereu un prim element al teatrului românesc. [...] Și-a regăsit în *Shutul* aceeași forță și prestanță care l-au consacrat, dovedind, o dată în plus, cât de conștiințios și dedicat este meseriei sale“. Cu un bun simț al proporțiilor și evitând să cadă în exagerări, Prodan a dorit să

stimuleze evoluția teatrului românesc printr-o lucrare pe care, astăzi, o putem considera un adevărat act de rezistență culturală. În prefața semnată de Al. Brătescu-Voinești, este elogiât stilul critic echilibrat al lucrării lui Prodan, „pentru dreptatea judecăților sale sănătoase, minunatul său simț al proporțiilor, care-l ferește de orice exagerări, pentru lipsa desăvârșită de afectare, de pedanterie, de prețiozitate și de brutalitate, pentru limpezimea cristalină a stilului și pentru politețea și urbanitatea cu care își exprimă părerile defavorabile“.

În articolele din perioada interbelică, Prodan a încercat să păstreze un echilibru între laudă și critică, acordând o atenție deosebită dramaturgilor autohtoni, I.L. Caragiale, Al. Davila, A. de Herz, V. Eftimiu, N. Iorga, C. Petrescu și mulți alții, contextualizând operele analizate, diagnosticând lacunele și subliniind izbânzile. În toate aceste lucrări teoretice, autorul s-a ferit de *parti-pris*-uri, rămânând fidel, înainte de toate, principiilor esteticii teatrale. Totodată, Prodan a subliniat și necesitatea creării unui repertoriu diversificat, în care teatrele să includă piese istorice și piese cu tematică socială, în măsura în care, va afirma în prefața la *Teatrul românesc contemporan. 1920-1927*, „epoca aceasta este epoca renașterii teatrului românesc și [a] triumful[ui] dramaturgiei române“. În contextul direcțiilor regizorale realiste și subliniind importanța identității culturale în viața artistică, a dorit să scoată la lumină profunzimile textului într-o strânsă legătură cu elementele eticii. Montările semnate de P. Gusty și de S.Z. Soare au fost amplu dezbătute din perspectivă socială, culturală și ideologică, Prodan fiind preocupat și de modul în care concepția regizorală servește sau, dimpotrivă, trădează mesajul dramatic. În raport cu valorile teatrului european, a făcut scurte note cu privire la interpretarea actorilor și la armonia dintre text și jocul scenic. Analizând piesele scrise de M. Sebastian, Z. Bârsan, Al. Brătescu-Voinești ș.a., autorul s-a oprit asupra detaliilor artistice, răspunzătoare de structura dramatică, precum și asupra aspectelor legate de interpretare și de regie în diverse spectacole. Uneori articolele sale sunt însoțite de observații critice menite fie să sublinieze influențele modernismului și ale simbolismului, fie să propună îmbunătățirea pieselor sau a montării scenice a acestora. G. Genoiu scria că

Prodan „era reticent, chiar ironic, față de lucrările incoerente sau modeste și intransigent când comenta dramele desuete și pornografice care pătrunseseră pe scenele Bucureștiului“.

În concluzie, întreaga operă semnată de P.I. Prodan se constituie ca o oglindă a vieții teatrale și culturale interbelice, în care se surprind, cu mijloacele comediei ușoare și a analizei critice, detaliile conflictelor dintre aspirațiile individuale și îndatoririle sociale, cu alte cuvinte, dintre comportamentele retrograde și cele care anunță progresul, în fine, dintre tradiție și modernitate. Îmbinând introspecția cu pretenții psihologice și critica moravurilor, Prodan a apelat cel mai adesea la elementele de vodevil pentru a descrie, în termenii unei stilistici lejere, fragilitatea umană și criza comunicării, într-o societate aflată în plin proces de transformare. Pierzând în planul dramaticului, piesele lui Prodan câștigă sub raportul scoaterii la lumină a detaliilor naturii umane, demonstrând o sensibilitate modernă, capabilă să suscite și astăzi interesul scenic.

Opera teatrală: *Viță de neam*, piesă într-un act, cu o scri-soare de A. de Herz, București, 1914; *Teatrul românesc în războiu*, prefață de I. Al. Brătescu-Voinești, București, 1921; *Vârtejul*, București, 1922; *Cărarea*, comedie într-un act, București, 1922; *Raze de soare*, feerie în 3 tablouri, în proză și versuri, București, 1924 (în colaborare cu Ioan Dragu și „un poet necunoscut“); *Concert simfonic*, comedie într-un act, București, 1924; *Iubire*, piesă în trei acte, București, 1925; *Doi cumnați*, comedie în trei acte, București, 1925, în mss.; *Galantonul*, București, 1925, în mss.; *Procesul altuia*, piesă în trei acte (în colaborare cu Paul Porumbeanu), 1925, în mss.; *Pedeapsa*, dramă în patru acte, București, 1925, în mss.; *Teatrul românesc contemporan*, București, 1927; *Prietenii*, București, 1927, în mss.; *Bilet permanent*, București, 1927, în mss.; *Vocațiune*, 1927, în mss.; *Ultima dragoste*, 1927 (în colaborare cu Al. G. Florescu), în mss.; *Frați de cruce*, comedie în trei acte, București, 1929 (reedităată în 1932); *Printre artiști*, București, 1930, în mss.; *Menaj de artiști*, comedie într-un act, București, 1930, în mss.; *Adevăratul Cristodulo*, București, 1933, în mss.; *E așa de drăguț!*, București, 1933, în mss.;

Licuricii, comedie în patru acte, București, 1933 (în colaborare cu Tudor Mușatescu), în mss. **Traduceri:** *Când vița tânără înflorește...* (reprezentată în 1935), de Bjørnstjerne Bjørnson în mss. **Interviuri:** „Autori dramatici premiați despre premiile acordate și opera lor“, în *Rampa*, nr. 2522, 1926, p. 4; „Interviu cu d-l Paul Prodan despre stagiunea Teatrului Național“, în *Vremea*, nr. 338, 1934, p. 10; „Interviu rapid cu d. Paul I. Prodan“, în *Naționalul nou*, nr. 258, 1935, p. 2; N. Mihăescu, „De vorbă cu d. Paul I. Prodan, directorul general al Teatrului Național“, în *Viitorul*, nr. 8289, 1935, pp. 1-2; „Teatrul Național în stagiunea 1935-1936. Interviu cu Paul Prodan“, în *Vremea*, nr. 403, 1935, p. 11.

Referințe critice:

E. Nicolau, „Raze de soare“, în *Universul*, nr. 106, 1919; Romicus [R. Șeișanu], [Paul I. Prodan], în *Universul*, nr. 84, 1921, nr. 248, 1924, nr. 14, 1930; E.D. Fagure, „Teatrul românesc în războiu“, în *Lupta*, nr. 9, 1921; I.M. Sadoveanu, „Teatrul românesc în războiu“, în *Revista vremii politice, literare și economice*, nr. 6, 1922; L. Rebreanu, *Opere*, vol. XIV: *Cronici dramatice (1921-1943)*, 1989, pp. 155-156; A. de Herz, „Cronica dramatică“, în *Dimineața*, nr. 6 (575), 1925; E.D. Fagure, „Pentru întâia oară: «Procesul altuia», piesă în 3 acte de d-nii Paul Prodan și Paul Porumbeanu“ în *Lupta*, nr. 1279, 1926, p. 3; S. Froda, „Teatrul Regina Maria: «Procesul altuia», piesă în 3 acte de d-nii Paul Prodan și Paul Porumbeanu“, în *Rampa*, nr. 2513, 1926, p. 4; I. Nădejde, „Teatrul Regina Maria: «Procesul altuia», piesă în 3 acte de d-nii Paul Prodan și Paul Porumbeanu“, în *Adevărul*, nr. 12957, 1926, p. 2; P. Șeicaru, „Teatrul Regina Maria: «Procesul altuia», dramă de Paul I. Prodan și Paul P. Porumbeanu“, în *Cuvântul*, nr. 408, 1926, p. 2; V. Timuș, „Teatrul Regina Maria: «Procesul altuia»,“ în *Îndreptarea*, nr. 59, 1926, p. 2; H. Blazian, [Paul I. Prodan], în *Dreptatea*, nr. 625, 1929, nr. 683, 1930; Interim [S. Pană], „Cronica teatrală“, în *Adevărul Literar și Artistic*, nr. 467, 1929, p. 6; Al. Kirițescu, „Marea și mica bătlie teatrală“, în *Cuvântul*, nr. 1716, 1930, p. 2; Romicus [R. Șeișanu], „Cronica dramatică“, în *Universul*, nr. 14, 1930, p. 6; Dr. Pr. [D. Protopopescu], „Adevăratul Cristodulo“, în *Calendarul*, nr. 339, 1933; A. Maniu,

„O carte dintr-un șir de cărți“, în *Universul*, nr. 87, 1934; Al. Kirițescu, „Despre «Lăcustele»“, în *Rampa*, nr. 4802, 1934, p. 4; Gh. Nenișor, „Paul I. Prodan“, în *Adevărul Literar și Artistic*, nr. 909, 1938, p. 14; G. Călinescu, *Opere*, vol. II: *Publicistică (1933-1935)*, 2006, p. 1070; Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugetarea*, 1940, p. 696; S. Alterescu (coord.), *Istoria teatrului în România*, vol. 3: 1919-1944, 1973, p. 124, *passim*; I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V: *Teatrul românesc în perioada 1913-1925*, 1974, *passim*; I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, p. 124; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, în: *Scrieri*, vol. 6, 1975, pp. 352-353; G. Genoiu, „Un cronicar dramatic: Paul I. Prodan“, în *Cronica*, nr. 42, 1981, p. 6; M. Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, 2007, pp. 347-348; C. Dimiu, „Teatrul românesc înainte de reteatralizare“, în *Teatrul azi*, nr. 5-6-7, 2009, p. 408; C. Dimiu, „Vasile Enescu, regizor al cuvintelor“, În *Teatrul azi*, nr. 11, 2009, p. 138; I. Cazaban, „Scena ca un șevalet“, în *Teatrul azi*, nr. 10-12, 2015, p. 188; E. Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI: P-R, 2020, pp. 663-664.