

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

ISTORIA TEATRULUI IN ROMÂNIA

APARE SUB ÎNGRIJIREA
ACAD. G. OPRESCU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

VO
DE LA ÎNCEPUTURI PÎNĂ LA 1947

COMITET DE REDACȚIE
SIMION ALTERESCU – Redactor responsabil
ANCA COSTA-FORU, OLGA FLEGONT, MIHAELA
FLOREA, LETIȚIA GIȚĂ, JANCȘO ELEMEN
HARALD KRASSER, MIRCEA MANCAȘ, LEONIDA
NĂDEJDE, ANA MĂRIA POPESCU



EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

*Elaborarea tratatelor de istorie, istorie literară și istorie de artă este una din sarcinile de /ziare răspundere, trasată de Congresul al VII-lea al Partidului (are revine cercetătorilor din domeniul științelor sociale. Stadiul actual de dezvoltare a științei, îndrumarea nouă și condițiile create cercetătorilor au făcut acum posibilă și necesară elaborarea acestor lucrări. Ample lucrări de sinteză a istoriei patriei și a istoriei culturii patriei noastre, răspunzând necesității concrete de cunoaștere științifică a trecutului, aceste tratate constituie importante instrumente de educare a maselor și totodată utile instrumente de lucru pentru specialiști. Realizarea tratatelor, fundamentate pe concepția marxist-leninistă, este rodul unei munci organizate științific, folosind colective de specialiști în redactarea și discutarea lor. Această modalitate nouă de elaborare a unor lucrări de sinteză este specifică spiritului de colaborare care domnește în mijlocul cercetătorilor, spirit caracteristic vremii noastre. Primul volum al **Istoriei teatrului în România** este rezultatul unei munci colective și al unor largi dezbateri în care problemele istoriei teatrului românesc, în general ale istoriografiei teatrale, au fost discutate de către istorici, filozofi, istorici literari și de artă, istorici de teatru, critici dramatici, folcloriști, etnografi, în general de oameni de cultură și artă.*

*În ce privește istoria teatrului, autorii își propun să elaboreze un studiu care să cuprindă formele teatrale existente pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre. Dacă istoriografia teatrală românească a produs în trecut lucrări valoroase, dar limitate din punct de vedere al concepției și având un caracter mai mult informativ, astăzi, când în conștiința istoricilor de artă s-au afirmat noțiuni ca teatrolog sau **Theaterwissenschaft**, când stadiul de cercetare a problemei este condiționat de existența unor colective organizate de muncă științifică, a devenit posibilă și necesară o istorie completă a teatrului pe teritoriul României, o istorie care analizează în mod științific originea, apariția și dezvoltarea logică a fenomenului artistic studiat.*

Istoria teatrului în România are la bază o concepție nouă și o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-au putut avea. Autorii privesc istoria teatrului ca pe o ramură a istoriei de artă, care tinde să se afirme tot mai mult ca o formă de cunoaștere a realității de pe teritoriul României, prin mijlocirea culturii și a

artei teatrale populare, a fenomenelor și operelor de artă teatrală create de-a lungul veacurilor până astăzi, a personalităților și școlilor artistice existente. Titlul lucrării se justifică deci prin preocuparea de a cuprinde totalitatea fenomenului teatral prezent pe teritoriul țării noastre încă dinaintea de constituirea sintezei etnice (studiind elementele teatrale din epoca veche, înainte de formarea poporului român), prin faptul că studiata dezvoltarea manifestărilor artistice-teatrale în sinul minorităților naționale.

Problemele vechimii fenomenului teatral pe teritoriul țării noastre, a stabilirii specificului național al teatrului românesc cult sint probleme-cheie, a căror rezolvare depinde de însăși concepția nouă a lucrării. În fond, este vorba de a evita greșelile din trecut ale unor autori, care încercau să demonstreze că teatrul s-ar fi născut pe teritoriul țării noastre din întâlnirea injimțelor străine și acordau o importanță disproporționată acestor influențe, nesesișind procesul complex și nuanțat al aplicării și asimilării într-un mod propriu a diferitelor influențe pe fondul autohton existent.

Concepția marxist-leninistă determină noi criterii de explicare a faptelor istorice, impune cercetarea fenomenelor cu scopul dezvăluirii esenței și legilor lor. Istoriografia teatrală se constituie astăzi în știință pe bază de care se poate trece de la aglomerarea haotică și eteroclită de opere și personalități la imaginea limpede a evoluției teatrului. Cercetătorilor de astăzi le revine obligația de a face cunoscută istoria teatrului în România de la origini, pe baza istoriei societății românești și a legilor ei de dezvoltare.

Istoria teatrului în România, începută prin acest volum, urmărește cunoașterea formelor de teatru de pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri, cunoașterea manifestărilor de artă teatrală populară, scoaterea la lumină a elementelor teatrale din spectacolele epocii feudale și evidențierea legăturilor acestora cu arta teatrală populară, studierea istoriei teatrului românesc și al minorităților naționale în secolele al XIX-lea și al XX-lea și caracterizarea amplă a marilor personalități, dramaturgi și artiști dramatici, studierea dezvoltării teatrului în zilele noastre.

Elaborarea unei istorii complete a teatrului în România este o amplă muncă de cercetare a celor mai variate izvoare literare și istorice, de istoriografie generală și de specialitate, de colecții de stat și particulare, a presei, a colecțiilor de stampo a memorialisticii, a monumentelor și a iconografiei pe care le oferă istoricului dificultăți apreciabile prin perisabilitatea produsului. Folosirea surselor directe, a izvoarelor celor mai vechi, ca și din secolele al XIX-lea și al XX-lea, consultarea bibliografiei de documentări în vederea confruntării vechilor date și extinderea perioadele sint obligații ale istoricului marxist, pentru a putea exp și a modalității estetice a artei teatrale, pentru a putea releva a poporului nostru.

Problema cercetării izvoarelor teatrului, disputată încă subiectul de controversă între istoricii care susțin teza că istoria pe baza textelor dramatice sau pe critica documentelor scrise - istoria teatrului studierea manifestărilor teatrale vechi, ca și a care susțin că « punctul de plecare al cercetării teatrale trebuie mai larg al cuvântului; aceasta vrea să spună—toate manifestările publicului »¹.

Studierea celor mai vechi forme ale artei teatrale, cu toate rezultate din compararea materialului arheologic și etnografic, cercetarea originii teatrului în perioadele constituirii primelor sale forme originii teatrului pe teritoriul țării noastre au fost cercetate izvo numai spectacolele teatrale constituite, dar și acele manifestări conținute, au servit drept bază apariției artei teatrale propriu-zis.

de artă teatrală din civilizațiile străvechi și vechi, din spectacolele și ceremoniile din epoca feudală, și îndeosebi de teatrul popular. Tratatul *Istoria Romii* (voi. I și II), rezultatele cercetărilor arheologice din trecut și de azi, au constituit izvoare principale pentru cultura teatrală din epoca veche. Primul capitol al volumului I are la bază cercetarea izvoarelor care explică « cultura avansată la care a ajuns poporul dac în preajma cuceririi romane »; pe baza documentelor arheologice și a informațiilor literar-istorice din antichitate au putut fi relevate elementele de artă teatrală din protoistoria geto-dacilor, fenomenul teatral din cetățile grecești de pe malul Mării Negre întemeiate în preajma secolului al VI-lea î.e.n., manifestările aduse de romani pe teritoriul țării, ca și cele din perioada migrației slavilor, a formării limbii și poporului român.

Izvorul folcloric, extrem de important în reconstituirea istorică a fenomenului teatral, prilejuiește cunoașterea și interpretarea manifestărilor teatrale foarte vechi, în cercetarea izvorului folcloric s-a avut în vedere interesul pe care creația folclorică îl prezintă pentru istoria teatrului, făcându-se distincția între elementele de artă teatrală și cele coregrafice sau muzicale. Astfel, formele folclorice arhaice, ca și cele mai târzii, cu caracter religios, au fost urmărite pentru posibilitatea pe care o oferă în explicarea originilor teatrului, și nu pentru substratul lor primitiv. Izvoarele principale le-au constituit culegerile de folclor, izvoarele scrise din secolul al XVII-lea, sinopsisurile apărute în secolul al XVIII-lea, ca și studiile de specialitate asupra fenomenelor similare din țările vecine.

Făcând o prezentare a teatrului folcloric de la cele mai vechi elemente teatrale, care se regăsesc în ceremonii și ritualuri sub forme uneori persistente și azi, dar insistând asupra acelor manifestări care au un caracter teatral mai pronunțat și îndeosebi asupra celor laice — forme ale teatrului popular care oglindesc dorința de eliberare de sub jugul iobăgiei feudale —, s-a recurs la colecțiile institutelor și muzeelor de etnografie și folclor din București, Cluj și Iași, la lucrările devenite clasice din literatura de specialitate, la jurnale ale călătorilor străini. Studiile recente de folclor au constituit izvoare prețioase îndeosebi pentru formele de teatru popular din secolul al XIX-lea.

În cercetarea elementelor teatrale din perioada luptei pentru centralizarea statelor feudale și a regimului de dominație otomană, extrem de utile sînt izvoarele scrise pe care le oferă actuala colecție de *Documente privind istoria României* și colecțiile de documente alcătuite în trecut, cronicile, jurnalele de călătorie.

În secolul al XIX-lea, în perioada începuturilor teatrului cult, izvoarele de cercetat se înmulțesc. Pe lângă documentele propriu-zise, presă, opere istorice, memorii, jurnale, opere beletristice, un izvor principal îi constituie studiile de istorie teatrală. Istoriografia de specialitate însumează o activitate istorică valoroasă, începută cu mai bine de un secol în urmă, o dată cu încheierea teatrului românesc profesional. C. Caragiale cu *Teatrul național în Țara Românească și Nj. Filimon* cu al său capitol (al XX-lea) din *Ciocoi vechi și noi — Teatrul în Țara Românească* — au fost primii care au consemnat activitatea teatrului cult la începuturile sale. Stimulați de curentul pașoptist, favorabil dezvoltării științei istorice, precursori în istoria teatrului, C. Caragiale și N. Filimon au fost urmași mai târziu și la dimensiuni mult mai cuprinzătoare de T. T. Burada și D. C. Ollănescu, autori ai unor lucrări care, din punct de vedere informativ, aduc o valoroasă contribuție în istoriografia noastră teatrală veche. T. T. Burada este autorul lucrărilor *Istoria teatrului în Moldova, Cercetări asupra Școlii filarmonice din București, Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania, Cercetări*

despre istoria vecheului conservator din Iași ș.a.; D. C. Ollănescu *la români. Societatea filarmonică* etc.

încercările de istoriografie teatrală românească din trecut și din primele decenii ale secolului nostru este fapt care a dus la o concepție clară și de o metodologie științifică, folosind în mod sistematic metoda de periodizare. De aceea utilizarea vechilor lucrări de cercetare în condițiile alcătuirii unei istorii științifice a teatrului românesc a dus la un spiritul reconsiderării lor critice. Cele mai multe lucrări de cercetare au pus în evidență în suficientă măsură caracterul social al artei teatrale din trecut ocolește problema evoluției teatrului românesc în timp. Acest lucru este explicabil dacă ținem seama de condițiile culturale teatrale din acea vreme. În unele lucrări și, mai ales, în critici din secolul al XIX-lea, întinșăm influența unor idei ale esteticii teatrale fiind discutată, într-o oarecare măsură, în raport cu o concepție științifică și a culturii; majoritatea lucrărilor și articolelor au fost izolat de baza economică și de suprastructură.

Există în istoriografia teatrală veche o diferențiere a metodei. Lucrări ca *Schiță pentru istoria teatrului românesc din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* de H. Acterian, conțin sensuri false care denaturează istoria teatrului. Contestînd rolul cognitiv al teatrului ca legătură dintre baza economică a societății și fenomenele culturale, unele lucrări neglijează totodată și conținutul artei studiate. Astfel, în unele lucrări pentru acele încercări de istoriografie teatrală care, căutînd să aducă la un reflex al culturii străine, au ignorat patrimoniul cultural teatral românesc prezentat teatrul ca o activitate de elită. Trebuie respinsă « concepția » a acelor autori care au încercat să demonstreze că teatrul național românesc este sub influența teatrului străin. Această idee apare în unele lucrări ca *Teatrul național* de I. Massoff, atitudine revizuită în lucrarea *Teatrul românesc în privire istorică*, 1961.

Elaborarea unei noi istorii a teatrului în România este o sarcină care, în unele lucrări din trecut, nu înseamnă doar a continua a lucra în direcția k jumăxatea secolului trecut, ci depășirea istoriografiei vechi și a metodei teatrale pe o treaptă nouă de dezvoltare, calitativ superioră față de teatrul în lumina materialismului istoric și a esteticii marxiste. Preocuparea teatrologilor din țara noastră în momentul în care se vorbește despre teatrul românesc este considerată ca o formă necesară de cunoaștere și însușire a patrimoniului cultural. Istoriografia teatrală contemporană și-a concentrat atenția în direcția acțiunii de valorificare a patrimoniului literar și artistic monografice sau introductive, antologii au analizat într-o manieră sistematică seamă ale dramaturgiei naționale, începînd cu primii

secolului al XIX-lea și pînă la drama socială și comedia satirică dintre cele două războaie mondiale.

În același timp, istoricii de teatru au abordat de pe o poziție nouă problemele-cheie ale istoriei teatrului românesc. Pornind de la necesitatea înlăturării erorilor din trecut și a explicării istorice obiective a celor mai importante epoci, curente sau personalități din istoria teatrului național, au fost elaborate studii de generalizare, monografiile asupra unor instituții sau a unor artiști.

Lucrările de istoria teatrului se completează prin bogăția de informație pe care o oferă memorialistica publicată în ultimii ani de către cel mai reprezentativ artiști dramatici, prin studiile de specialitate publicate în revistele *Studii și cercetări de istoria artei* și *Teatrul* sau comunicate în cadrul sesiunilor științifice interne și internaționale. Chiar dacă unele dintre aceste lucrări au un caracter unilateral, din punct de vedere al complexei analize literar-scenice a fenomenului teatral, chiar dacă unele monografii de artiști sînt tributare încă tendințelor de glorificare și biografism, în ansamblu istoriografia teatrală contemporană a cîștigat o concepție istorică nouă și ea oferă azi, ca orientare și informație, posibilitatea de a trece la elaborarea tratatului de istorie a teatrului în România.

Istoriografiei teatrală îi revine sarcina sistematizării unui domeniu vast de cercetare. În urmă cu un sfert de veac, teatrologii romîni și-au pus problemele fundamentale ale istoriei și teoriei teatrului. «Ca să studiezi varietatea fenomenului în teatru — scrie Camil Petrescu — e necesar mai întîi să știi anume ce este teatrul, tocmai pentru ca să știi ce manifestări pot fi numite cu adevărat teatrală». Urmărind situarea teatrului în limitele genului spectacol și descrierea sistematică a obiectului, autorul lucrării *Modalitatea estetică a teatrului* susține că «selecționarea și polarizarea materialului nu se poate face decît în funcție de un concept teoretic». Camil Petrescu pleacă de la premisa că nu există o definiție completă

¹ I. L. Caragiale, *Opere*, 3 voi., studiu introductiv de Silvan Iosifescu. București, 1950, 1952, 1962; T. L. Gițigăle, *Teatrul*, lucrare omagială cu ocazia centenarului nașterii sale (1852—1952), București, 1952; Sicii Alexandrescu și Radu Beligan, *Caiet de regie pentru a O samare pierăutăl* de I. L. Caragiale, București, 1953; V. Alecsandri, *Teatrul*, 2 voi., București, 1952-1953; G. C. Nicolescu, *V. Alecsandri. Viața și opera*. București, 1962; B. Ștefănescu-Delavrancea, *Teatrul*, București, 1957; Al. Davila, *Văicua Voia*, București, 1957; I. L. Caragiale, *Despre teatru*, antologie. București, 1957; *Primii noștri dramaturgi*, antologie. București, 1956, 1961; Camil Petrescu, *Teatrul*, București, 1960; B. Elvin, *Camil Petrescu*, București, 1963; G. M. Zamfirescu, *Teatrul*, București, 1957; Victor Ion Popa, *Teatrul*, București, 1956; Victor Eftimiu, *Teatrul*, București, 1956; Tudor Mușatescu, *Teatrul*, București, 1958; M. Sebastian, *Opere alese*. București, 1956, 1962; I. Slavici, *Teatrul*, București, 1963.

² Simioii Altescu și Fl. Tornea, *Teatrul Național «I. L. Caragiale» (1852—1952)* (monografie), București, 1956; Florio Tornea, *Un artist cetățean, Coslache Caragiale*, București, 1954; Mircea Mancaș, *Aristide Womanescu*, București, 1957; Victor Bumbescu, *Aristide Dove*, București, 1957; Letiția Giță, *Mibail Pascaly*, București, 1959; V. Brădățeanu, *Gr. Manolescu*, București, 1959; Tudor Șoimaru, *Gr. Manolescu*, București, 1960; M. Vasiliu, *Ion Breceanu*, București, 1959, *Tony Bulandra*, București, 1960, *Lucia Sturza Bulandra*, București, 1962; Ion Breazu, *Contribuții la istoria*

teatrului românesc din Transilvania, Cluj, 1956, *Începuturile criticii dramatice române*; *Critica lui I. Ejiade, I. Gbica, C. A. Rostiți, N. Filimon, Al. Odobeicu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu, I. L. Caragiale* etc., în *Stadii de cercetări de istoria artei*, 1956 și urm.; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*. București, 1961; Simion Altescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Birbușă, *Teatrul în România după 25 August 1944*, București, 1959; Vicu Mindra, *Însemnări despre literatură și teatru*. București, 1958; V. Silvestru, *Teatrul Național la Paris*, București, 1957.

Lucrări de istoria teatrului universal, au publicat: Octav Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*. București, 1958, 1963; Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, voi. I, București, 1958; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*. București, 1962; H. Deleanu, *Istoria teatrului universal*, voi. I, București, 1963.

³ L. Sturza Bulandra, *Amintiri... amintiri...*, București, 1956; V. Majumilian, *Evocări*, București, 1956; G. Ciprko, *Măscărici și mișcări*, București, 1958; N. Nicolescu-Buzău, *Suveniruri teatrală*. București, 1956; Măria Filotti, *Am ales teatrul*. București, 1961; Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962.

Au fost retipărite: Aristide Romanescu, *Amintiri*, București, 1961; C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960.

⁴ O. Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*. București, 1957, p. 5-6.

⁵ *ibidem*, p. 24.

conceptului de teatru și că se consideră autorul îl confruntă cu definițiile date teatru din toate timpurile. Camil Petrescu nu conceptului de teatru în multiplele sale forme ce privește specificitatea obiectului studiat.

Pentru istoria teatrului, delimitarea tală. Necesitatea de a studia istoria artei teatru noastre solicită o judicioasă selectare și pe istoricului de teatru. Definiția și delimitarea și istoric este necesară pentru însuși structura tatea de reînnoire a fenomenului teatral, sului istoric, cît și esența și legile procesului puține ori a determinat pe unii istorici s pomește de la ideea că teatrul este o formă teatrală și, ca atare, ține seama de diferențe tot ce intră în categoria spectacol este teatru sfera caracteristică acestuia. Spectacolul s dans, euritmie, virtuozitate athletică și acrobatică cadrul unor manifestări în care nu este p

Diferitele forme ale conștiinței sociale prin modul de reflectare a realității. Particular plastică ș.a. — sînt determinate de modalitatea teatrului are, din punct de vedere estetic modalităților sale de expresie artistică, evolu

În arta teatrală, imaginea artistică «anumit personaj (portretul unui om), fie (spectacolul— N. tis.)». Ca orice imagine organică dintre creator și materialul creației de conținutul vieții și cu o mare influență, ficul teatrului este determinat de modalitatea colul dramatic, ca produs final al artei teatru structurii particulare și caracteristicilor ca specifice altor arte. Spectacolul cuprinde desfășoară în timp și spațiu și în care actor personajului scenic creat de el. Imaginea te și aceasta dă teatrului caracterul de artă p distinctă, spre deosebire de operele de artă. Imaginea teatrală are un caracter mimetic și să re-crea viața în acțiune și în vorbire ocazional, în portretistică sau în pictura sau nonfigurative. Imaginea teatrală însă nu

Preocupat de această problemă încă la sfîrșitul secolului trecut și făcînd distincția între literatură și teatru, Caragiale arăta că, dacă prima se mărginește «la a închipui imagini, a gîndi asupra-le și a transmite autorului prin cuvinte acele imagini și gîndiri» i?^". Bazat pe conflictele între oameni, trebuie s

condiție *sine qua non* a teatrului, căci mijlocul principal de constituire a imaginii teatrale este redarea, reprezentarea, recrearea gândurilor, a sentimentelor, a faptelor, a acțiunilor omului. Imaginea teatrală are totodată un caracter interpretativ, ceea ce face ca produsul artistic final, spectacolul, să difere calitativ de la o reprezentare la alta. Comparând spectacolul cu construcția arhitectului, Caragiale arată că, spre deosebire de aceasta, «construcțiile» spectacolului «se fac în mișcare; încep, se petrec și se sting în câteva momente sub atenția noastră și, voind să se repete, sînt totdeauna altfel, fiindcă materialurile lor sînt însuflețite»¹¹. În sfîrșit, imaginea teatrală are un caracter sintetic, este rezultatul unei fuziuni de elemente distincte, care se contopesc în opera de artă teatrală. Sinteza se realizează, în primul rînd, între literatura dramatică și arta interpretativă, dar imaginea teatrală rezultă nu numai din unirea acestor două componente fundamentale, ci și din fuziunea lor cu regia, scenografia, muzica, coregrafia etc.

Caracteristicile specifice imaginii teatrale ne arată că ea se constituie atunci cînd actorul, «primind un rol sau altul (dintr-o operă dramatică — *N. n.s.*), însușindu-și-I cu ajutorul calităților sale psihofizice (calitățile actoricești. — *N. n.s.*) se transfigurează, se reîntruchipează într-o altă ființă și, în această nouă calitate, de imagine scenică, acționînd în numele acestei alte ființe, adică făcînd acte de voință care urmăresc atingerea unui anumit țel, el apare în fața spectatorilor, care percep arta lui în procesul spectacolului»¹².

Definirea teatrului ca o contopire, o asociere sau chiar ca o sinteză a artelor este inexactă, deoarece nu ține seama de specificul imaginii scenice, care deosebește arta teatrală de toate celelalte arte și care este proprie teatrului în toate formele sale istorice. Spectacolul teatral este un sistem de imagini teatrale și opera dramatică, actorul, regia, plastica, muzica se supun legilor spectacolului pentru a releva ideea dramei prin imagini teatrale. Esența artei teatrale nu constă în includerea simultană a mijloacelor plastice și expresive a mai multor arte, căci spectacolul se naște nu ca o însumare a lor, ci ca un fenomen artistic nou, specific structurii imaginii teatrale. Teatrul, ca să existe efectiv ca o artă independentă, «trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreun drept de egalitate pe propriul lui teren»¹³.

Se impune concluzia că modul specific de manifestare a artei teatrale este imaginea teatrală, creată în primul rînd prin intermediul actorului, factor principal în procesul transpunerii scenice a realității conținute în opera dramatică. Bazat pe principiul fundamental al sistemului Stanislavski că materialul uman, actorul, constituie elementul principal pentru afirmarea adevărului în teatru, Camil Petrescu susține că «elementul de bază, cel care condiționează prin existența lui existența însăși a teatrului este actorul, căci istoria teatrului ne arată faze în care lipsea textul, lipseau decorurile, dar nu se poate închipui un teatru fără actori»¹⁴.

Creația actorului este însă condiționată de contactul cu publicul, de faptul că actorul trebuie să reia procesul de creație de fiecare dată de cîte ori vine în contact cu acesta. Teatrul este o artă de comuniune, care transmite prin spectacol o realitate concretă și răspunde astfel nevoii organice de cunoaștere a naturii umane, necesității de frumos a publicului. Acesta acceptă convenția spectacolului, fiind conștient de faptul că actorii *interpretează* anumite

teatrală expresiva și convingătoare, K. Stanislavski îi cere acestuia să poată provoca în el în orice moment starea de spirit necesară celei mai sincere prezentări a personajului, stabilind un proces specific de cunoaștere a realității.
¹² Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, în *Epoca* din 13 decembrie 1896.

¹² A. D. Avdeev, *Originea teatrului*. Moscova—Leningrad, 1959, trad. I.S.R.S., p. 45.

¹³ I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în *Epoca* din 8 august 1897.

caractere. «Comuniunea publicului cu spectacolul este pur o nivelului lumii și omului pe care personajele scenice le reprezintă om din sală, accept să le văd existînd»¹⁶.

Istoriografia teatrală actuală nu limitează discuția, atunci cînd este vorba de specificul artei teatrale, la problema caracterului perisabil al teatrului, ci la problema percepției directe de către spectatori a artei actorului. Problema purtată în jurul specificului artei teatrale¹⁷ nu au dus încă la pînă la specificul teatral, istoriografia modernă a stabilit că elementul specific al artei teatrale sînt acest lucru este fundamental pentru istoria teatrului, iar spectacolul este în funcție de prezența imaginii teatrale delimitatează aria obiectului de studiu al istoriei teatrului.

Imaginea teatrală caracterizează existența teatrului în toate formele primare ale teatrului sînt la o distanță uriașă de complexitatea artei. Literatura de specialitate cunoaște însă autori care, încercînd de a defini arta de studiu, consideră că istoria teatrului trebuie să înceapă cu teatrul medieval-religios¹⁸. Dacă în astfel de împrejurări se merge la obiectului de studiu al istoriei teatrului, fără a se ține seama de istorice a imaginii teatrale, istoriografia cunoaște de asemenea o largire nejustificată a sferei istoriei teatrului. I. Gregor, de exemplu, de teatru pînă la anularea oricărui limite dintre teatru și toate celelalte arte. Poziția istoricilor care extind nelimitat aria fenomenului teatral pînă la ritual, joc, procesiune etc. poate constitui un obiect de studiu al istoriei teatrale, dar generalizare duce însă la greșeala confundării elementului teatral cu la ignorarea imaginii teatrale ca o condiție a specificului artei teatrale.

L. Dubech¹⁹ neglijează specificul artei scenice cînd consideră că gen literar și că arta dramatică a început prin poezie; Heinz Kinzig²⁰ manifestările care au precedat teatrul cult din Grecia antică — originea teatrului european apusean. Robert Pignarre²¹ contrazice această prima manifestare teatrală ar fi constituit-o corul dionisiac și că *scenă dramatică* în picturile rupestre reprezentînd dansatori acopriți nu ajunge să facă constatarea că arta teatrală a apărut legată de acțiunile mimetice au avut un caracter utilitar, pe care l-au pierdut ulteriorul estetic.

În fond, arta teatrală s-a constituit din nevoia de cunoaștere a omului «în paleoliticul superior iau naștere și artele spectaculare (de exemplu reprezentînd «repetiții» de masă ale vîntătorii și ritualurile etc.). Dacă noțiunea de teatru s-ar restrînge la teatrul cu actori, atunci cunoaște niciodată originile teatrului și multe probleme ale teatru uneori neexplicate.

¹⁶ H. Gouhier, în *Thiâfre et collectivité, De la communion au théâtre*. Paris, 1953, p. 17.

¹⁷ Vezi lucrările celui de-al doilea Congres internațional de istorie a teatrului de la Veneția, 1957, ale Conferinței teatrologilor și istoricilor de teatru de la Moscova, 1958, și discuțiile purtate de specialiști (V.B. Gherngros, E.d. Stadler, St. Mokulski, G. Pacuvio, H. Kindermann, F. Hont).

¹⁸ M. Fuchs, *Precis de littérature théâtrale. Antiquité & ecque et latine*. Paris, 1945. L. Dubech, *Histoire*

del Teatre Drammatico.
¹⁹ G. Bapsr, *Essai* 1893.

²⁰ I. Gregor, *Wörterbuch* 1933, p. 7 și urm.

²¹ L. Dubech, *Le théâtre*, 1959.

²² H. Kindermann, *Le théâtre* Salzburg, 1959.

²³ R. Pignarre, *Le théâtre*
²⁴ *Bonele estetice*

Teatrul se dezvoltă ca o artă constituită la începuturile societății împărțite în clase, când apare drama cultă și actorul profesionist, dar încă din comuna primitivă au existat forme de reprezentare scenică în care este prezentă o tramă dramatică și un interpret actor. Acesta se află însă abia la începutul procesului în care omul poate concepe propriul său corp ca pe un mijloc necesar înfățișării unui alt om sau alt animal. Studiarea acestor forme primare este necesară pentru a cunoaște mijloacele pe care le-a folosit arta teatrală din cele mai vechi timpuri.

În general, istoria teatrului devine istoria genului de artă respectiv numai atunci când urmărește evoluția procedeelelor specifice, care variază în arta teatrală a diferitelor epoci în funcție de apariția dramei culte, în funcție de perfecționarea mijloacelor artistice interpretative, de apariția regizorului sau dezvoltarea tehnicii moderne. Istoriei teatrului îi revine sarcina să analizeze caracteristicile teatrului de la o epocă la alta — de la sincretismul manifestărilor teatrale primitive și până la complexitatea teatrului modern —, să studieze morfologia elementelor artistice folosite în reflectarea realității obiective, să urmărească evoluția sistemului de imagini artistice, modul în care se schimbă și se îmbogățesc formele și mijloacele de expresie ale teatrului.

Metoda

2 Aplicarea în cercetarea istoriografică teatrală a procedeelelor metodice folosite de -J* istoriografia marxistă permite determinarea obiectivă a fenomenului artistic studiat și stabilirea rolului pe care-l are teatrul alături de celelalte arte în procesul complex de interacțiune dintre bază și suprastructură.

Metoda de cercetare și interpretare a materialului istoric pornește deci de la ideea importanței determinării obiective a fenomenului și a analizei interacțiunilor dintre teatru și celelalte ramuri ale artei, insistând îndeosebi asupra punctelor de incidență dintre teatru, literatură și muzică. În această lumină, moștenirea artistică teatrală trebuie studiată pe baza unui material istoric concret, pe baza respectării faptului istoric, în lumina spiritului dialectic care să releve pregnant caracterul contradictoriu al fenomenelor, epocilor sau personalităților artistice. Este necesar să fie evitate tendințele de vulgarizare, de adaptare a faptelor istorice la construcții preconcepute, sau încercările de explicare exclusiv economic-socială a istoriei teatrului. O prezentare cu adevărat obiectivă a istoriei teatrului este de neconceput fără arătarea contradicțiilor din procesul de dezvoltare a artei teatrale, fără arătarea luptei reale dintre tendințele progresiste și cele reacționare. În lumina tezei despre lupta dintre cele două culturi în sinul unei națiuni, este posibilă evidențierea faptului că, din perioada constituirii națiunii, istoria teatrului românesc este condiționată de lupta continuă între două tendințe contradictorii.

Din aplicarea principiilor metodologice ale materialismului istoric la istoria teatrului se desprinde necesitatea raportării istoriei teatrului național la istoria universală a teatrului, și în special la istoria teatrului din țările vecine. Aceasta contribuie la înțelegerea mai cuprinzătoare a fenomenului teatral în dezvoltarea sa generală.

Un alt criteriu adoptat este acela al studierii fenomenului teatral în unitatea sa dramatic-spectaculară. Obiectul tratatului este fenomenul artistic-teatral, și de aceea este necesară studiarea în ansamblu, și nu pe branșe, a tuturor elementelor teatrale. Istoria teatrului este o știință aparte de istoria literaturii dramatice, ea nu se poate confunda cu o istorie a literaturii dramatice; fiecare operă dramatică, fiecare curent în dramaturgie pot fi puse în valoare din punct de vedere literar prin analiza istorică-literară, dar din punct de vedere teatral numai prin încadrarea lor în complexul dezvoltării culturii teatrale naționale. De aceea, o dată cu analiza substanței operelor dramatice din punct de vedere literar, se urmărește influența pe care a avut-o dramaturgia asupra dezvoltării scolilor teatrale interpretative.

Analiza istorică a fenomenului artistic teatral când se ține seama de influența reciprocă dintre teatru și public. În această problemă este esențială atât în discutarea raportului dintre teatru și spectator, cât și în analiza critică a compoziției sociale și anume anumite epoci istorice. Discutând despre caracterul publicului, G. H. Tovstonogov spune, pe bună dreptate, că «fiecărei perioade îi corespunde o anumită formă deosebită de percepere a artei»²⁵. Această formă este analizată condiționată de viața materială a societății — de gustul artistic. Jean Vilar susține că «noțiunile de artă sunt false, subiecte impracticabile, abstracții inutile dacă nu sunt înaintea organizatorului, noțiunea de societate»²⁶. În analiza critică a structurii publicului. Publicul nu este omogen, el este împărțit în clase, din clase și pături sociale diferite, și chiar în sferă este diferențiat prin nivel de cultură, simț estetic. Artă este comună²⁷, o artă al cărei obiect se constituie numai în existența sa tranzitorie trezește reacția publicului, în diferite perioade. Teatrul are, în general, un caracter recreativ. Analiza publicului trebuie să arate în ce măsură este complexă și totodată în ce măsură reacția colectivă a publicului față de forma artei teatrale. Spectatorul nu este însă un simplu receptiv, concepția, mentalitatea, își îmbogățesc fantazia, nivelul de cultură a cădea în exagerări de felul celui a lui Peladan²⁸, de exemplu, în clasicismul francez (Cornille, Racine) în comparație cu inferioritatea publicului aristocrat din acea vreme, sau în ceea ce privește o istorie a publicului ca o a doua emisferă a societății să se țină seama de influența pe care publicul a exercitat-o asupra numai legat de legile de dezvoltare generală ale societății.

Istoriei teatrului îi revine deci sarcina de a studia evoluția și evoluției istorice, natura și caracteristicile artistice ale fenomenului de influențare reciprocă dintre teatru și public. Toate acestea trebuie analizate a teatrului din punct de vedere estetic. Problemele de regie, scenografie, de teorie a artei actorului și regiei, de critică dramatică sint studiate în funcție de lucrul realizat de teatrul modern: reprezentarea omului pe scenă.

Prezentarea imaginii omului în dramă, în spectacol, solicită istoricului de teatru mijloace specifice de studiu și reprezentării scenice care dispune o dată cu căderea în discuție fiecare factor care contribuie la constituirea spectacolului.

²⁵ G. H. Tovstonogov, *Strisoari către N. V. Ohlopkov, în Regie, contemporaneitate*. București, trad. A.T.M., 1960, p. 25.

²⁶ Jean Vilar, *Du spectateur et du public*, in *Theâtre et col/eitivité*, Paris, 1953, p. 109.

²⁷ «Puterea sa, ca și prestigiul sau sint fondate pe baza de...»

și a s
și spe
Concl
L
Paris,
aa V

structura dramei, stilul regiei, al actorilor, de costumele și publicul, care condiționează efectul emoțional al artei teatrale prin impulsurile sale de ordin social, politic, moral.

De aceea, o dată cu intrarea în anaiiza etapei dezvoltării teatrului cult de la începutul secolului al XIX-lea, dincolo de istoricul propriu-zis al activității teatrale, sînt dedicate capitole speciale, de sinteză, istoriei dramaturgiei, artei actorului, criticii dramatice și concepțiilor despre teatru în diferite perioade istorice. Desigur că analiza estetică a teatrului trebuie făcută în funcție de fiecare etapă de dezvoltare a acestuia, în funcție de metoda artistică care stă la baza teatrului, de esența metodei de creație.

Deosebit de importantă este analiza istorico-estetică a teatrului din momentul în care arta teatrală a căpătat complexitatea teatrului modern. Problema studierii curentelor în arta teatrală presupune studierea metodelor de creație, a mijloacelor de expresie artistică specifice, dar implică în primul rînd raportarea curentului respectiv la modalitatea și capacitatea de reflectare a realității. Clasicismul, romantismul, naturalismul, realismul au fost prezente în dezvoltarea istorică a teatrului nostru în mod succesiv și de multe ori simultan. Diferențierea calitativă a diferitelor școli teatrale este absolut necesară, dar în primul rînd este necesară abordarea istorică concretă a fenomenului teatral din punctul de vedere al criteriului general valabil pentru arta teatrală din toate timpurile și de toate formele: în ce măsură teatrul reflectă realitatea obiectivă și exprimă veridic idealurile înaintate ale epocii respective, cu mijloace artistice caracteristice artei dramatice.

Problema determinării realismului artei teatrale în diferite etape de dezvoltare este una din sarcinile cele mai importante și complexe ale istoricului de teatru, căci numai astfel poate fi scos în evidență rolul cognitiv, social-educativ, estetic al teatrului, cu atît mai mult cu cît imaginile scenice folosite înfățișează adevărul vieții, generalizează experiența de viață, o sintetizează și îi comunică spectatorului semnificația ei.

Realismul trebuie privit însă ca o categorie istorică. Interpretări dogmatice au făcut ca evoluția artei scenice să fie privită prin prisma îngustă a luptei dintre realism și antirealism. Acest mod schematic, nediferențiat de analiză a istoriei artei teatrale duce la generalizarea și unificarea calitativă a realismului pentru toate epocile istorice, la discutarea rigidă și lipsită de suplețe a celorlalte curente: clasicismul, romantismul etc. Realismul trebuie discutat și ca metodă de creație, și ca un curent în istoria artei; lupta pentru veridicitate este însă o trăsătură caracteristică artei realiste din toate timpurile. De aceea problema realismului în artă solicită o înțelegere largă; realismul — ca metodă de creație — n-a apărut dintr-o dată, formarea curentului realist este rezultatul unui îndelung proces istoric, care ajunge la maturitate abia în secolul al XIX-lea. Realismul nu s-a dezvoltat luptînd în mod exclusivist împotriva celorlalte metode de creație și nu s-a manifestat la fel și în formă pură în toate vremile.

Realismul dezvăluie legile lăuntrice ale realității pentru că reflectă realitatea în mod concret istoric; dar nici ca metodă, nici ca orientare reflectarea veridică a vieții nu poate fi identificată cu noțiunea de realism. Realismul cunoaște diferite tendințe, contradicții, și istoria teatrului nu poate face abstracție de diversitatea curentelor artistice. Deosebirea dintre curente sau școli artistice nu pot fi nici absolutizate, luate ca fenomene izolate unele de altele, nici subordonate unei accepții care înglobează realismului creații de artă care aparțin altor orientări artistice numai pentru că înfățișează viața cu mai puțină sau mai multă veridicitate. « Realism 1 Acest termen nu poate fi abstractizat, nu poate fi aplicat tuturor genurilor și domeniilor artelor, fără completările și precizările substanțiale pe care le reclamă specificul fiecărei arte»¹.

Pentru a releva caracteristicile artei teatrale în diferite epoci istorice, opera dramatică, a creației actoricești sau regizorale, a spectacolului teatral constituit în prezența publicului. Trebuie să se țină seama și de conținutul diferit al realismului, ca orientare și metodă de creație, care este incipientă și pînă la realismul critic și realismul socialist. Nu trebuie confundate metodele de creație nu-i însoțită întotdeauna de o reciprocă neînțelegere. Orientări artistice au coexistat în teatrul nostru, că atît în dramaturgie, cît și în regie, curențele n-au fost exclusiviste și romantismul a însoțit de celelalte.

De o mare importanță este pentru istoria teatrului stabilirea criteriilor metodice ale diferitelor orientări și școli artistice, ale diferențierii actoricești a teatrului n-ar fi numai o deficiență de metodă, ea ar însemna ceea ce privește înțelegerea deplină a fenomenului teatral, în analiza sa științifică, complexă, condiționată de dualitatea literar-scenică. Determinarea criteriilor artistice este în funcție de evitarea prezentării schematice prin însuși mijloacele și pozitive sau prin stabilirea mecanică a unor limite care nu țin seama de analiza de ansamblu a personalității studiate. Valoarea operei artistice nu poate fi stabilită numai prin stabilirea cadrului social-istoric, ci totodată prin îmbinarea acesteia cu analiza psihologică, în așa fel încît personalitatea artistică să fie legătură cu sarcinile puse de epoca respectivă, în funcție de atitudinile și condițiile istorice și față de creație și totodată în funcție de metoda de creație sale, a originalității. Prezentarea monografică a celorlalte școli artistice este utilă înțelegerii artei teatrale din trecut și îndeosebi în prezent.

◀

Istoria teatrului se află însă întotdeauna în fața unei probleme fundamentale: materialul pe care trebuie să-l studieze, reprezentarea scenică, spectacolul, reconstituirea artei scenice, a ceea ce Lessing numea *tranzitoriul* al artei, și metoda de lucru, adică surselor specifice. « Documentul cel mai complet, textul, nu-i înlocuitor al spectacolului așa cum era, deoarece interpretarea pe scenă este o creație și de fantezie»², cu care istoricul nu mai poate veni în cont. Problema actorului — problemă fundamentală a istoricului de teatru — este rezolvată pe calea documentării: procedînd la identificarea și clasarea documentelor, la studierea biografiei artistice și a cronologiilor rolurilor reprezentate, surselor iconografice, iconografia existentă, iar pentru teatrul mai recent ascultînd de înregistrările și ecranizările existente. Documentarea reprezintă numai o primă etapă în studiul teatrului de teatru. Analiza bazei documentare, determinarea valorilor documentelor și deci selectarea materialului istoric pe baza unui criteriu științific, înălțare faptele neesențiale, interpretarea lor critică și îndeosebi aplicarea lor în istoricul pot duce la reconstituirea artei scenice. Analiza critică și științifică contribuția pe care poate să o aducă fantezia istoricului, bineînțeles că trebuie să evite contradicție între elementul evocator și rigoarea științifică.

A Istoria teatrului în România comportă în primul rînd criterii metodice.

Pornind de la principiile fundamentale ale materialismului științific de artă și adoptînd criteriile științifice de cercetare a istoriei

dezvoltarea societății pe teritoriul țării noastre, se va putea da fiecărei probleme, fiecărui reprezentant al culturii noastre teatrale locul corespunzător din punct de vedere istorico-artistic. Numai adoptând criteriile științifice de periodizare se poate obține o imagine clară a dezvoltării istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri. Periodizarea ajută la prezentarea istoriei teatrului ca o suită de fenomene condiționate, în ultimă analiză, de dezvoltarea social-economică, legate unele de altele și care urmează o linie ascendentă. Istoria teatrului nu va mai apărea ca o acumulare de întâmplări izolate și nici ca o sumă a istoriilor diverselor perioade, ci va deveni o imagine științifică a istoriei artei dramatice ca proces unic și continuu.

Urmărindu-se prezentarea istoriei teatrului din cele mai vechi timpuri, este firesc ca periodizarea acesteia să pornească de la condițiile de dezvoltare istorică a societății de pe teritoriul țării noastre. Cele cinci tipuri de orînduiri sociale constituie criteriul de bază al periodizării istoriei teatrului nostru. Împărțirea istoriei teatrului românesc pe baza tipurilor fundamentale de orînduiri ale umanității trebuie făcută însă ținînd seama de specificul dezvoltării culturale a țării noastre.

Desigur că această împărțire a istoriei teatrului nu obligă să se acorde fiecărei trepte de dezvoltare aceeași importanță sau un spațiu proporțional cu durata în timp a orînduirii respective. Pentru orînduirea comunei primitive, cu toată durata ei întinsă, problema se reduce la elementele teatrale care apar încă din epoca reprezentărilor magice, axate pe cultul fertilității și pe trecerea spre adorarea forțelor naturii. O dată cu dezvoltarea fenomenului teatral în epoca sclavagistă (din secolul I î.e.n. și pînă în secolul al X-lea e.n.), se studiază manifestările din perioada înființării coloniilor grecești în Dobrogea, influența elenistică și romană asupra manifestărilor teatrale locale din sclavagism, cînd, datorită împărțirii societății în clase, arta cunoaște noi legi de dezvoltare. Acest lucru este îndeosebi necesar pentru a se putea cunoaște originile teatrului popular și influențele exercitate de răspîndirea creștinismului și de migrațiile popoarelor asupra manifestărilor spectaculare de pe teritoriul țării noastre. Lunga perioadă a feudalismului (secolul al X-lea — secolul al XIX-lea) constituie pentru istoria de specialitate subiectul prezentării fenomenului teatral în funcție de cultura curților feudale și de cultura populară, ținînd seama de faptul că principalii producători de artă sînt clasele de jos.

Studierea manifestărilor cu caracter teatral din aceste perioade este importantă pentru stabilirea evoluției imaginii teatrale din cele mai vechi timpuri, pentru a sesiza elementele teatrale în care imaginile sînt descompuse și îndeosebi pentru a releva elementele care se vor constitui în imagini teatrale.

Elementul istoric teatral precumpănit al epocii feudale îl constituie teatrul popular, dar este practic imposibil de stabilit — din punct de vedere istoric — limita inferioară a perioadei în care apare teatrul popular. Manifestările teatrale populare vin cu mult de dincolo de secolul al X-lea e. n. și se continuă în timp, după secolul al XIX-lea, în zilele noastre. Din punct de vedere istoric-teatral, trebuie acordată o importanță din ce în ce mai cuprinzătoare fenomenelor de cultură din perioada destrămării orînduirii feudale și a formării relațiilor capitaliste de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd «nici o cultură națională nu se mai putea dezvolta în sine, (...) fără a suferi influența altor culturi» și cînd arta devine preocuparea artiștilor profesioniști.

Fenomenul caracteristic artei moderne este dezvoltarea celor două culturi în sînul culturii naționale. În această perioadă, fenomenul istoric general și, implicit, cel cultural

cunoscut o complexitate care soliciită stabilirea unor subperioade definite și delimitate în mod clar și liinită mult mai ușor de precizat în domeniul artei culte. Este necesar să se precizeze că cultul să fie împărțit, dincolo de periodizarea după criteriul orînduirii sociale, în funcție de împărțirea pe epoci (de pildă în sinul formațiunii social-economice) și de aplicarea criteriilor generale ale periodizării cu criterii auxiliare, care dau o imagine mai specifică ale fenomenului artistic studiat. În general, sfîrșitul secolului al XVIII-lea și jumătatea a secolului al XIX-lea cunosc o dezvoltare asemănătoare în artă atît în timp, cît și din punct de vedere tematic. Istoricii au remarcat că în aceste situație se situează începuturile artei moderne în deceniul al patrulea al veacului al XIX-lea: în picturii laice de șevalet a portretului, fenomen subsidiar dezvoltării teatrului în acest deceniu ar putea fi acceptat ca fiind cel al începutului teatral românesc. Apariția portretului cu semnificație socială coincide cu apariția și dezvoltarea întru chiparea lor scenică.

Desigur că între deceniile al doilea și al cincilea ale secolului al XIX-lea se pot forma 'a teatrului cult — se pot preciza, în funcție de evoluția și de delimitarea mai multe subperioade, dar specificul dezvoltării dramaturgiei și al teatrului este distincție între subperioada care începe cu primele spectacole din Țara Românească (1816—1819) și se încheie cu Societatea filarmonică (1833—1835) și subperioada monic-dramatic (1836) și subperioada care urmează pînă la revoluția din 1848 specifică a artei poate solicita date-limită deosebite de cele istorice. După revoluția din 1848 constituie pentru volumul I o dată-limită numai pentru perioada de revoluției, teatrul cunoaște o densitate de manifestări pe plan național și internațional pretativ care sînt expresia avîntului cultural pașoptist și totodată începuturile artei teatrale naționale moderne.

Următoarele volume sînt destinate istoriei teatrului în epoca de tranziție de la perioada construcției socialismului după Eliberare. Epoca capitaliste de tranziție a doua jumătate a secolului al XIX-lea — și în special în ultimul deceniu — caracterizează prin dezvoltarea mișcării muncitorești și amplificarea ei. Consolidarea forțelor democratice determină o cultură cu caracter național și o tendință de a oglindi realitatea socială, agravînd conflictele sociale și cratică și cultura claselor dominante. După consolidarea regimului absolutist în anii 1849—1877, și pînă la Eliberare, se accentuează tendința de a utiliza teatrul ca un instrument de diversiune. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, teatrul se dezvoltă în condițiile unei tot mai mari diversități de două culturi. Tratarea largă și amănunțită a istoriei teatrului în această perioadă dramaturgia națională, arta actorilor și gîndirea ei este influențată la nivelul culturii teatrale europene. Este epoca în care, alături de "G." Coșbuc, Al. Vlahuță, M. Eminescu, I. L. Caragiale și B. Ponișnic, apar alături de compozitori ca Ciprian Porumbescu sau Ed. Caudella, și regizori ca C. I. Nottara etc. Este epoca dezvoltării criticii științifice, a începuturilor teatrelor naționale și a luptei pentru tărîlor sociale în literatură.

Teatrul, în perioada capitalismului intrat în faza imperialismului și în perioada postbelică de relativă stabilizare a capitalismului, criza economică și dictatura fascistă. Istoria teatrului, ca și istoria întregii culturii în această vreme, este legată de lupta P.C.R. împotriva culturii decadente, de lupta pentru cultura națională și pentru dezvoltarea ei în condițiile unei societăți democratice.

fenomenele de decădere a teatrului în perioada crizelor economice și a fascizării țării, pătrunderea formalismului, în contradicție cu activitatea teatrală a cercurilor muncitorești, a grupărilor de avangardă și a celor mai mulți dintre scriitorii și artiștii dramatici, care au continuat și apărat tradiția realistă în dramaturgia și arta scenică națională.

În sfârșit, ultimul volum va fi dedicat dezvoltării teatrului în perioada revoluției culturale în Republica Socialistă România, în perioada formării culturii noi. Istoria teatrului după 23 August 1944 — când România intră în perioada desăvârșirii revoluției burghezo-democrate, penru a trece la revoluția socialistă — este istoria unei etape calitativ noi, superioară perioadei anterioare. Arta teatrală va fi studiată în această ultimă perioadă istorică, în care țara noastră cunoaște începutul unui al cincilea tip de orlnduire socială, socialismul, în funcție de caracterul partinic și de specificul formării culturii socialiste: « . . . Cultura proletară nu este ceva care vine nu se știe de unde, nu este o născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară. Toate acestea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelu bagaj de cunoștințe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societății capitaliste, al societății moșierești, al societății birocratice »¹³.

Teatrul contemporan, devenit un factor activ în epoca de culturalizare a maselor, prin importanța socială pe care o are ca mijloc de influențare și educare a gustului artistic, ridică din punct de vedere istoric problema modului în care se dezvoltă literatura dramatică și arta scenică. Se formează azi o nouă școală teatrală românească, o școală care, înțelegînd forța și însemnătatea marilor tradiții clasice, preia rot ceea ce este valoros din cultura trecutului și, prin considerarea acestei culturi din punctul de vedere al marxism-leninismului, face din ea o parte integrantă a culturii noi, pătrunsă de ideile socialismului. Aceasta este una din problemele fundamentale ale istoriografiei teatrale contemporane.

Periodizarea istoriei teatrului în funcție de istoria generală a Romîniei, în perioade care nu alcătuiesc cercuri închise, dar și în funcție de specificul dezvoltării artelor în diferite orînduiri, permite construirea unui tablou logic, încheiat, care exprimă dezvoltarea continuă în timp a teatrului nostru, creșterea organică de la inferior la superior de-a lungul veacurilor.

Tratatul va cuprinde cinci volume: volumul I, de la începuturi pînă la 1848; volumul al II-lea, de la 1849 la 1877; volumul al III-lea, de la 1878 la 1918; volumul al IV-lea, de la 1919 la 1944, și volumul al V-lea, perioada de după Eliberare.

Dorința colectivului de autori este ca fiecare volum și fiecare capitol al acestui tratat să evidențieze tendințele generale ale artei teatrale, să explice cauzele care au determinat apariția diverselor sale forme, să facă sudura între faptele istorice și să sublinieze continuu modul în care, în fiecare epocă, teatrul — alături de celelalte arte — reflectă preocupările majore și gîndirea vremii.

TI
ÎN ORÎ
PRECAP

ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ ÎN RITURILE, CEREMONIILE ȘI SPECTACOLELE DIN EPOCA VECHE

În istoria civilizațiilor și culturilor străvechi și antice care s-au succedat de-a lungul mileniilor în limitele geografice ale ținuturilor carpato-dunărene sînt cunoscute rituri, ceremonii și spectacole care conțin elemente de artă teatrală în forme primare de manifestare. Apărute în procesul muncii, formele preteatrale de travestire și mimare erau legate direct de activitatea productivă a omului din societatea primitivă; acțiunile cu scop magic intervin ulterior și folosesc în manifestarea lor elemente de artă teatrală formate în procesul muncii, în cadrul căruia aveau valoarea unui act util, necesar. De la nivelul în care se schițează desprinderea actului de travestire și mimare din procesul muncii, existența acestor fenomene se include în aria istoriei și științei teatrului, a originilor și evoluției artei teatrale. Reconstituirea istorică a formelor teatrale arhaice nu se poate prezenta ca un tablou hnk, cu ctonologia fenomenului studiat și înregistrarea variațiilor pe care acesta le-a avut în stadiile succesive ale dezvoltării sale. Aceste limite, goluri și discontinuități apar inerent în cercetarea istoriei epocii vechi, dar nu exclud posibilitatea de a sesiza procesul de evoluție a artei teatrale, de a urmări fazele succesive ale acestui proces pe baza analizei cunoștințelor care compun obiectul cercetării istorice. Ca urmare a extinderii ariei de investigație, pot fi observate legăturile dintre riturile, ceremoniile și spectacolele desfășurate în epoca veche în spațiul carpato-dunărean și evoluția generală a artei teatrale universale.

Știrile furnizate în acest domeniu de operele autorilor antici sînt limitate la simple notații sau descrieri de ceremonii al căror fast sălbatic au impresionat pe călătorii în necunoscuta *terra septentrionalis*; de valoare egală, vestigiile culturii materiale, elemente arhitecturale, ceramică și figurine de lut deschid o mai largă posibilitate de studiu, întregită de cele mai depline și sigure informații asupra artei teatrale antice, pe care le oferă documentele epigrafice din epoca clasică greacă și romană. Pînă în epoca migrațiilor, în ținuturile carpato-dunărene se cunosc rituri, ceremonii și spectacole care rin de cultura și civilizația tracă, greacă și romană, de la vrăji și descîntece la dansurile de ospăț și ceremoniile geto-dace, de la alaiurile dionisiace și reprezentarea muzicală și dramatică din cetățile grecești la saturnaliile și spectacolele de amfiteatru din epoca romană. După migrații, în trecerea spre feudalismul timpuriu, evoluția formelor arhaice de artă teatrală este mult mai puțin cunoscută; cercetarea jocurilor

rituale cu origini străvechi din secolele VII-XII în sud-estul european se află în stadiul controverselor pre'h/minare, al ipotezelor și reconstituirilor prin analogii.

Arta teatrală arhaică a evoluat de la materializarea miturilor și reprezentarea fantastică a naturii către realizarea imaginii omului și reflectarea vieții sociale, de la magie la artă. Toate manifestările studiate prezintă interes în măsura în care elementele de artă teatrală arhaică — acțiuni imitative și măști — apar, se dezvoltă și constituie originile îndepărtate ale artei teatrale populare sau pier în simboluri și convenții de ceremonial.

*Vantomime cu
substrat magic în
cultura triburilor
tracice*

4 Cea mai veche știre scrisă despre ceremoniile rituale practicate de geto-daci, ramura nordică a triburilor tracice, datează din secolul al V-lea î.e.n. în cartea a IV-a a *Cercetărilor* lui Herodot din Halicarnas, este descris — după relatările elenilor din cetatea pontică Olbia — ritualul soliei către Zalmoxis, zeul suprem al geților: « Tot în al cincilea an aruncă sorții, și întotdeauna pe acela dintre ei pe care cade sorțul îl trimite cu solie la Zalmoxis, încredinșându-i de fiecare dată toate nevoile lor. Trimiterea solului se face astfel: câțiva dintre ei, așezându-se la rând, țin cu vârful în sus trei sulite, iar alții, apucându-l de mâini și de picioare pe cel trimis la Zalmoxis, îl leagă de câteva ori și apoi, făcându-i vânt, îl aruncă în sus peste vârful sulitelor. Dacă, în cădere, omul moare străpuns, rămân încredințați că zeul le este binevoitor; dacă nu moare, atunci îl învinuiesc pe sol, hulindu-l că este un om rău; după ce aruncă vina pe el, trimite pe un altul. Tot ce au de cerut îi spun solului cât mai e în viață » Descrierea sumară a acestei ceremonii religioase, orientate exclusiv în sensul comuniunii mistice cu zeul, însă să se întrevadă că ritualul conține simboluri de artă teatrală. În opera lexicografului bizantin Hesychtos din Alexandria este menționat și un dans getic, care era reprezentat în cinstea marelui zeu și se numea *Saimoxis*. Se pare că ritualul antic din secolul al V-lea î.e.n., ca și dansul de inițiere *Saimoxis*, consemnat în secolul al V-lea e.n., sînt forme evolute din străvechiul cult al strămoșilor, practicat de aborigenii pre-indoeuropeni. Provenind dintr-o străveche ceremonie chtonică *, cultul zeului Zalmoxis a evoluat, în mediul aristocrației tribale sacerdotale din societatea geto-dacă, în sensul unei religii oficiale.

În întreaga lume antică, oficierea riturilor de adorare a forțelor pămîntene presupunea figurarea concretă a ficțiunilor create în epoca arhaică de imaginația omului primitiv. Cultul zeului Zalmoxis a fost identificat cu o reminiscență a vechiului totemism trac⁵. Cinstirea bourului și a taurului, animale sacre la daco-geți, provenea, probabil, din alt vechi simbol totemic⁶. Prefigurînd imaginea teatrală, în serbările zeiței Bendis — divinitate a pădurilor și a lunii —, descrise de Strabon din Amaseia, este sugerată prezența animalului adorat: « . . . unul ține în mîna un fluier, iar cu degetul execută un cîntec care îi provoacă pe toți la strigăte nebunești; altul tună cu chimvalul de alamă. . . Răsună un cîntec vesel; mugete îngrozitoare, imitînd taurul, mugesc dintr-un loc ascuns; vuietul îngrozitor al timpanului se răspîndește ca un tunet subteran »⁷.

⁵ Herodot, *Historiae*, IV, *Metpomene*, cap. XCIV. Cf. Herodot, *Istoriei*, voi. I, cartea a IV-a, trad. Felicia Vanț-Ștef, București, 1961, p. 345.

⁶ Hesychios, I, 54 a. Cf. *Hesyebii Lexicon*, ed. M. G. L. . . .

⁷ *dacilor*, București, 1959, p. 81. Porphyrios, *Vita Pythagorae*, 14: etimologia *zatmet* — «piele», cu legenda înfășurării zeului, după naștere, într-o blană de urs.

În cultura geto-dacă, spre sfîrșitul mil. î.e.n. și în secolul I al e.n., cînd organizația se dezvoltă către structura de stat sclavagistă apar ceremoniile cu caracter oficial, care se desfășoară în cetățile întărite din munți. Construcțiile sunt pietruite, turnurile înconjurate de scări din piatră, fost decorurile acestor ceremonii necunoscute, îndoială desfășurate fie ca procesiuni civile, fie ca sărbători și pelerinaje religioase, « . . . Mantii de aur și frumos brodate, fibule și brățări de aur, pafta de argint și aur pe coifuri și paveze pentru aplică de argint și bronz pe harnasamentele ca albe cu minere și teci incrustate, scuturi împodobite cu aplică de bronz... »⁸ dădeau fast ceremonial. Decorația, costumele, podoabele devin omagiu conferă celui ce le poartă însemnul rangului și onoarei țării sale. Teatralitatea acestor accesorii rămîne simplă convenție, care ilustrează concret funcția demnității publice oficiale, un mijloc specific de manifestare formală a puterii religioase oficiale.

La curțile barbare ale regilor traci se desfășoară spectacole militare, ospețe și petreceri ale căpeteniilor militare, elemente date de muzicanți cu « tobe de piele neagră » și de războinici dansatori; « . . . și nimic nu se făcea în dansului, în legătură cu marile praznice și la sărbătorile frunte, intra în joc, de multe ori transformat ca dans — $\chi\omicron\chi\langle\phi\rangle\omega\tau\iota.6\langle\rangle\omega$ ». Menționat în *Veipnosophia* lexicografului antic Pollux, *Onomastikon*, în secolul al II-lea e.n., $\chi\omicron\chi\langle\phi\rangle\omega\tau\iota.6\langle\rangle\omega$, a fost văzut și descris de Xenofon în Tracia, cu șase secole înainte. Se poate presupune că din sud se reprezenta pantomima războinică grecească, în Paflagonia: « . . . în sunetele flautului și a cuțitelor cu multă îndemînare; la sfîrșit, un războinic omul a fost rănit. Acesta se prăbușește cu dibăci și pune mîna pe armele partenerului său ieșind cînd s-a scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort »⁹.

Elementele de artă teatrală primitivă din epoca arhaică par a fi evoluat — în condițiile organizației sociale — în forma arhaică a unui rit magic la dansul ritual. Străvechile rituri aborigene din care acest dans a evoluat lor de arme practicate de neamurile de proveniență străveche într-o luptă imaginată pentru a determina în

⁸ V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, *Anal. Acad. Rom., Mem. Secj. ist.*, seria a III-a, t. III, 1967, p. 107.

asemenea, participarea tuturor oaspeților și a regelui însuși la acest joc de arme conferă dansului un aspect de ritual. Îndemînarea în mînuirea armelor, căderea simulată a celui lovit sînt însă imitațiile unor acțiuni reale, cunoscute, iar imitația — *mimesis* — , modalitate primară de înțelegere și reprezentare a lumii în imagini, nu se poate constitui fără elementele observației raționale: « . . . și dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figurile de dans, imită caractere, pasiuni și acțiuni »¹⁴,

Elementele de artă teatrală din această pantomimă confirmă existența concretă a unui fond original, autentic teatral, în spectacolele din istoria culturii geto-dace; dacă acest fond este atît de izolat consemnat în scrierile autorilor antici, el a fost însă mult mai vast reprezentat în realitate, constituind o moștenire arhaică, transmisă din timpuri preistorice, patri-moniul barbar al elementelor de artă teatrală străvechi geto-dace.

O O dată cu întemeierea coloniilor de pe malul Mării Negre, în preajma secolului al VII-lea î.e.n., influențele civilizației grecești pătrund în Scythia Minor. Relațiile comerciale dintre neguțătorii greci și căpeteniile triburilor locale sînt dublate de legăturile stabilite între locuitorii cetăților și neamurile băștinașe din jur și este posibil ca celebrarea riturilor grecești de rodire și prosperitate, generatoare de serbări cu caracter teatral, să fi lăsat urme în cultura populațiilor locale.

În cetatea Histria, legate de cultul lui Poseidon Heliconios, aveau loc serbări organizate de asociații de *TaupEao-taL*, menționate epigrafic în secolul al II-lea e.n.¹⁵; tinerii

¹⁴ Aristotel, *Poetica*, 11447 a, 20 și urm. Cf. Aristotel, *Poetica*, trad. C. Balmuș, București, 1957, p. 12.

¹⁵ D. M. Pippidi, *Proveniența inscripției grecești de la mănăstirea Dragomirna*, în *Contribuții la istoria veche a României*, București, 1958, p. 120.

F'g- 2. — Dansatoare ca timpan fi citeră, din epoca elenistică.



Fig. 3. — Zeul Dionysos, încadrat de coribanți — Tom

paharnici de la banchetul de sărbătoare sînt cei mai vechi ale ceremoniei, în care, prin trimiterea al zeului și, inițial, în concepția originală, sînt și legată, ca și Taupi*. de vechi culte ionice, toare practică în cinstea lui Apollo și în cinstea dedicată de oraș arhitectului Epicrates¹⁶ — care dădea primele roade. În ajunul procesiunii din cetate doi tineri care purtau coliere de aur, altul reprezentînd femeile. Acțiunea era devenind, prin acest act, personificări ale zeilor. Acest spectacol primitiv, deși desfășurat în dezvoltare analog cu cel al populațiilor helenice, procesul de asimilare al unora dintre for

Riturile agrare ale antichității grecești au rădăcini în cultura frigidă și a lui Dionysos, zeul traic, care a avut origine în strălucirea pe care o căpătase în epoca de artă teatrală foarte evoluată. Cortegiile de dansatori din cetățile plecau pe cîmpuri, metamorfozându-se în satiri și silenii, aveau corespondențe în culturile celte. Lucian din Samosata face, într-o informație, referință la cultul lui Dionysos în cetățile pontice: « În ciuda caracterului său satiric, cucerește și în câmp, cînd vine vremea unor asemenea reprezentații, stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe coribanți, să pretează prin dans faptele reprezentate pe scenă în cetății. Și nu numai că nu se rușinează să se joace, mult chiar decît cu obîrșia nobilă, cu

Celebrat în cetățile grecești de pe malul Mării Negre, cultul zeului Dionysos este atestat în

într-o scenă rituală, reprezentată în registrul superior al unei plăci de marmură cu inscripție pentru prosperitatea împăratului Gordian al III-lea, pusă de o asociație de închinători, în anul 241 e.n., la Tomis, Dionysos este încadrat de doi coribanți, dansatori orgiastici, înarmați cu săbii scurte și scuturi. Ca și cultele altor zei adorați în cetățile pontice, cultul zeului Dionysos aparține unui «fond străvechi de datini și credințe, venite cu primii coloniști»¹⁸, din metropolele Greciei și Asiei Mici. Tot acestui fond religios străin îi aparțin nenumăratele figurine și măști miniaturale de lut ars reprezentând satiri și silenii găsite pe țărmul dobrogean. O mască de satir încununat cu iederă, modelată pe o plachetă decorativă de epocă tirzie, motiv comun în reper-

Fi", 4, — Mască dionisiacă

toriul ornamental din bazinul mediteranean, amintește stilul măștilor din jocurile rituale țărănești cu origini străvechi. O analogie între ceremoniile dionisiace și riturile aborigene poate fi stabilită însă nu numai prin transmiterea și asimilarea unor influențe, puțin probabile, dar posibile totuși, ci mai ales prin existența unui fond arhaic comun.

Cultul zeului Dionysos cunoaște forme înalte, care depășesc pantomima și improviția dramatică din dionisiile rustice, spectacolele publice cu caracter religios, recunoscute și urmărite ca atare de coloniștii greci în concursurile muzicale — și poate dramatice — care se desfășurau în împrejurări sărbătorești. La Histria a fost găsită o inscripție fragmentară, gravată în prima jumătate a secolului al III-lea e.n., care comemorează biruința în întreceri a unei «echipe de cântăreți de imnuri sacre, proslăvitori ai lui Dionysos»: «... *cîntăreții vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos <cinstească> pe fruntașii Flavius Jucundus, Vlavius Diogenes, Flavius Longinianus și Aurelius Dionysios (al doilea), fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinței dobândite la întrecerea din timpul agonotetului Aurelius Gregoros, fiul lui Artemidoros, și a părintelui Achilleus, fiul lui Achillas, conducător și fruntaș al corului fiind Aurelius Elei fiul lui Ulei, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianos. . .*»¹⁹; cântăreții țineau de «asociația închinătorilor vîrstnici ai lui Dionysos», menționată în altă inscripție histriană, din anul 218 e. n.²⁰. Participarea la ceremonie a «cîntăreților vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos»

¹⁸ *Istoria României*, voi. I, București, 1960, p. 207.

¹⁹ *de la începutul sec. III e.n.*, op. cit., p. 200.

²⁰ *Idem. Monumente epigrafice inedite în Histria. Mono-*

dl factură barbară — Caïlatis.

agonale desfășurate în cetate, spectacole care nu erau străine ni Pontului Stîng²¹. Funcția coregiei — menționată în dedicația zentanților familiei ei — prevedea acoperirea cheltuielilor legă montarea spectacolelor dramatice de tragedie și de comedie an modul în care acest serviciu liturgic era împlinit la Histria. antică în cetățile grecești de pe țărmul apusean al Mării Negre izvoarele literare și istorice sau în documentele epigrafice descoperite sa este totuși confirmată.

O în inscripția grecească, de proveniență necunoscută, din -S• mentelor epigrafice din Histria, săpată «în cinstea lui I originar din Bizanț»²², arhitect sărbătorit pentru aportul său menționează că sărbătorirea acestui binefăcător al cetății urmae încununat cu cunună de aur la Thargelii, în teatru»²³. Decretul d

²¹ D. M. Pippidi, *O inscripție agonală. . .*, op. cit., p. 208-209.

²² *Ibidem*, p. 210.

²³ D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice. . .*, loc. cit., p. 210 și 476-487.

²⁴ E. Popescu, *Un document epigrafic inedit de la Histria și cultul Cybeleii*, în *Studii și cercetări de istorie*

²⁵ Menționare: Apollonios, *agon* Caïlatis; «P. Fl.

la Tomis. Cf. *ibid.*

²⁶ D. M. Pip

la mănăstirea Dr

²⁷ *Ibidem*, p.

secolului al III-ica i.c.n. și constituie cea dinții atestare epigrafică a unei construcții clasice grecești destinate spectacolelor dramatice pe țărmul dobrogean. Un alt monument epigrafic, o stelă de marmură din secolul al III-lea i.e.n., păstrează gravat decretul sfatului și al poporului din cetatea Histria pentru răsplătirea solilor care au dus la bun sfârșit solia către Zalmodcgikos, un rege get: « . . . Sfatul și poporul să găsească cu cale ca aceștia și urmașii lor să fie înscrși printre binefăcătorii obștii; să fie încununăți, ei și urmașii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru (la toate spectacolele <anuale> de teatru), pentru bărbăția și rîmna lor față de popor, pentru ca și ceilalți cetățeni, cunoscînd că poporul cinstește pe bărbații vrednici, să se îndemne a sluji cetatea...»³⁰. Existența unui teatru în orașul antic de pe malul lacului Sinoc, atestată prin această ultimă inscripție, nu este un fenomen izolat pe țărmurile Pontului Euxin: nordica cetate milesiana Olbia dispunea de un teatru, de asemenea menționat în inscripții³¹. Desigur, se poate presupune existența unor edificii cu aceeași destinație și în celelalte cetăți grecești din Dobrogea, Caflatis și Tomis.

Mărturii de alt ordin ale spectacolelor teatrale desfășurate la Histria, băncile de teatru încastrate în zidul de incintă al acropolei, laolaltă cu « decrete imperiale, coloane și arhitrave din templele orașului (...) monumente funerare, sculpturi religioase și laice»³², dovedesc existența unui «edificiu destinat spectacolelor de teatru»³¹ înainte de anul 248 e.n., anul distrugerii orașului de către goți. La baza turnului interior drept al porții principale, printre blocuri cu caracter nedefinit, sînt zidite trei bănci de teatru, iar la unghiul de curtină încă două fragmente, despicate de-a lungul motivului ornamental caracteristic, piciorul de leu. Teatrul din Histria nu a fost încă scos la lumină de săpăturile arheologice.

Elementele culturii materiale, mărturii ale existenței spectacolului teatral în coloniile grecești din Pontul Stîng, permit constatarea continuității acestei manifestări de artă în secole succesive; ele se adaugă documentelor epigrafice care atestă, «începînd din secolul III î.e.n. pînă în secolul al III-lea e.n., (...) organizarea periodică a unor *ἄσυσσ* de caracter muzical și poetic»³³, manifestări publice în viața orașelor antice, în care spectacolele dramatice de tragedie și comedie se desfășurau ca episoade culminante. Relieful funerar de la începutul secolului al III-lea e.n., găsit la Tomis³⁴, poate fi mărturia morții în cetate a unui poet tragic; înfășurat în togă, cu un sul de versuri în mina stîngă și o mască tragică la picioare — însemnele vocației sale —, poetul are o atitudine meditativă care repetă modelele clasice ale antichității. Torni ta ti sau străin, poet obscur sau sărbătorit la concursurile dramatice, prezența sa în colonia grecească se datora împrejurărilor culturale care favorizau dezvoltarea manifestărilor teatrale.

Răspîndirea și popularitatea spectacolului teatral în orașele grecești din Pontul Stîng poate fi urmărită prin analogie cu reprezentarea plastică a celui mai caracteristic element concret de exteriorizare a metamorfozării în arta teatrală antică, masca de teatru clasică, tragică ori comică. De la vasele scumpe de ceramică pictată cu figuri negre sau roșu, cu minerele lustruite și împodobite cu măști comice minuscule, cizelate cu finețea cerută de articolul de lux, pînă la amforele de argilă cenușie cu torți greoaie și rezistente, pe care meșteri locali modelează motivul vesel, de bun augur, al măștii comice, de la antefixa în formă de mască tragică pînă la fragmentul de *arida* găsit la Histria — ilustrare în marmură a galeriei de măști utilizate în « comedia nouă » —, decorarea obiectului mărunț și a monumentului de arhitec-

tură cu același motiv ornamental, masca de teatru, are semnificația reprezentării în artă a unei realități cunoscute, spectacolul teatral, prin ceea ce constituie elementul său figurativ esențial. În acest ultim vestigiu al culturii materiale antice, măștile de teatru comice, sculptate în relief în golurile pe care le formează o ghirlandă de flori și frunze purtată de mici Eros în mers, nu sînt un motiv unic, o decorație obținută prin repetiție; nu sînt nici stilizarea, într-un singur tip de mască, a personajului comic în general; ele sînt particularizate și prezentate într-o succesiune anumită, în care se pot urmări caractere din comedia neoatică a lui Menandru.

Dar masca de teatru devine uneori, în reprezentările plastice ale spectacolului teatral, un accesoriu prin care este recunoscută funcția scenică a celui care o poartă, actorul interpret. În acest caz, procesul de metamorfozare teatrală este redat ca act: actorul poartă masca personajului comic și acționează conform datelor lui caracteristice, date convenționale conținute în realitatea concretă a măștii.

Apărute în epoca elenistică, figurinele de lut ars reprezentînd actori cu costume și măști de teatru comice sînt reflexul material al personajelor care populau spectacolele antice de comedie; circulația figurinelor însoțea circulația comediilor și a fragmentelor comice transmise și reprezentate în întreaga lume greacă. Studiul acestor imagini de actori comici și al caracterelor din « comedia nouă » fixate în lut ars dă posibilitatea surprinderii și reconstituirii unor momente dispartate din spectacolul antic. În tipare importate, meșteșugari provinciali turnau pasta de argilă crudă și eroii comici ai teatrului antic ajungeau în piețe, pe tarabele negustorilor, de unde erau cumpărați și duși ofrandă zeilor sau depuși în mominte; cumpărarea lor presupune recunoașterea tipurilor comice văzute de orășeni pe scenele de lemn sau de marmură, întîlnite mai curînd în reprezentația teatrală decît în lectura manuscriselor puțin accesibile.

Printre teracotele dezgropate pînă acum în coloniile grecești din Dobrogea, figurinele de actori comici sînt variat reprezentate. În zona templului de la Histria s-a găsit un mic fragment dint-o figurină aparținînd vechiului tip tanagrecan de epocă elenistică: actorul comediilor lui Aristofan³⁵. Eroii « comediei vechi », « paiațele purtătoare de cuvînt ale sufletului popular »³⁶, sînt înlocuiți, în comedia neoatică a lui Menandru și a contempo-

³⁰ D. M. Pippidi, *Știri noi despre legăturile Mistriei cu ge/ii în epoca elenistică, în Studii și cercetări de istorie veche*, XI, 1960, nr. 1, p. 43 și 52.

Histria. . . , p. 59.

³¹ Gr. Florescu, *Sectorul I — poarta mare, curtea interioară*, p. 49.

rănilor săi, cu *caractere* comice. Ilustrarea acestor tipuri noi, al căror rost era de a satiriza categoria socială prin personificare caricaturală, nu conținește pînă în epoca romană tîrzie, arta umilă a modelatorilor de teracote fumizînd una din cele mai prețioase arhive ale istoriei teatrului. În coloniile din Pontul Stîng, copiile provinciale permit asociația cu modelele rafinate ale artei grecești metropolitane. Cele mai bogate cicluri de personaje modelate în lut ars sînt cele ale paraziților — $\eta\alpha\alpha\iota\tau\epsilon$; — și bătrînilor — $\gamma\iota\upsilon\upsilon\tau\epsilon\iota$; —, regăsiți și în «comedia palliata».

Descris de Athenaios³⁶ și de Pollux³⁷, *paraziitul* este unul dintre cele mai cunoscute tipuri ale comediei neoatice. Întregi sau fragmentare, figurinele de paraziți găsite la Caflatis și Histria sînt scoase din tipare comune, cu mici diferențe de dimensiuni și cizelare: așezat pe o banchetă, actorul are o atitudine de umilință voită, cu spinarea încovoiată și capul lăsat pe umărul drept, cu mîinile încrucișate pe piept; masca de parazit modelată în argilă respectă trăsăturile tradiționale: peruca scurtă și deasă, fruntea netedă, nasul curbat, expresia surfătoare și vicleană care desemnează ipocrizia personajului³⁸.

Figurinele de paraziți de la Caflatis și Histria sînt lipsite de gestul și mișcarea vie a bunelor modele elenistice; expresia dramatică se concentrează în masca adesea cizelată cu o accentuată predilecție pentru caricatura grotescă, în ciclul de *bătrîni* ai comediei neoatice se găsesc exemplare reușite ale căror măști întăresc această constatare. « Sprîncenele enorme, figurile strîmbe ale măștilor lui Menandru, aspectul lor în afara naturii » — scria Platonios —

Fig. 6. — $\eta\alpha\alpha\iota\tau\epsilon$ $\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$
figurină de teracotă — Tomis.

erau artificii caricaturale, menite să fixeze caracterele comice în expresia plastică și să înlesnească recunoașterea lor de către spectatori. O figurină fragmentară din Tomis poartă una dintre cele nouă măști comice de bătrîni descrise de Pollux, $\tau\tau\alpha\iota\tau\epsilon\iota$; $\tau\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$;³⁹. Masca miniaturală de argilă redă expresia blînda și mereu îngăduitoare a personajului. Se ivește însă uneori necesitatea ca în cursul aceluiași spectacol indulgența să alterneze cu asprimea. Masca de $\tau\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$ $\tau\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$, bătrînul șef de familie⁴⁰, foarte rar regăsită în teracote, este aceea care avea calitatea de a oferi spectatorilor expresia unor stări sufletești contrare. Profilul drept cu sprînceana mult înălțată și ochiul holbat marca mînia, cel stîng cu sprînceana lăsată exprima o dispoziție calmă. O figurină prețioasă descoperită la Caflatis prezintă trăsăturile caracteristice acestui tip comic. Actorul este învăluit într-o pelerină lungă pe care o strînge cu un gest energic în mîna dreaptă în timp ce mina stîngă este lăsată să cadă liber de-a lungul trupului; modelatorul a cizelat masca de $\tau\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$ $\tau\tau\epsilon\tau\alpha\upsilon\tau\epsilon$ cu un gust ascuțit pentru caricatură, depășind canoanele clasice; expresiile contrare sînt duse la limită: cu un profil furios și celălalt jovial, figurina reflectă mișcarea interioară a personajului comic, a cărui eliberare din rigorile convenției antice începea.

Importul spectacolului teatral din metropolele de înaltă cultură cunoaște și o cale directă. În secolul al II-lea e.n., în timpul împăratului Hadrian, orașele întemeiate pe malurile

³⁶ Athenaios, *Deipnosophisai*, VI, 3, 4.

³⁷ Pollux, *Onomastikon*, IV, 146-148.

³⁸ *Ibidem*, IV, 146-148.

³⁹ *Ibidem*, IV, 143-144.



*Fig. 8. — Acrotere cu mască tragică,
din epoca romană.*





Fig. 11. — Toartă de amforă în masă coajă.

Mării Negre au fost vizitate de o trupă de actori ambulanti¹¹; se poate presupune că Histria, Tomis și Całatis, bogate porturi comerciale, nu au fost ocolite în acest turu și că localnicii au avut prilejul să asiste la reprezentațiile teatrale dramatice date de actorii greci. Evenimentul avea loc într-un mediu cultural evoluat, în care astfel de spectacole nu au un caracter neobișnuit decît prin sosirea unor metropolitani în turu pe scenele coloniilor. Nu este cunoscută influența pe care teatrul antic reprezentat pe coasta dobrogeană ar fi avut-o asupra riturilor și ceremoniilor cu caracter teatral practicate de populațiile băștinașe; se poate afirma că spectacolul dramatic grecesc pe țărmul de vest al Mării Negre este un fenomen care aparține Eladei și istoriei teatrului antic clasic.

Mimusii în spectacolele de amfiteatru din epoca romană

A În primele secole ale mileniului I e.n., procesul de evoluție a fenomenului teatral antic se sfârșea; încheșat în forme dramatice înalte, închise influențelor din afară, teatrul antic rămînea izolat între zidurile cetăților. Mai puțin intrigă, miturile tragice sau sensurile filozofice care reflectau realități străine, cît caracterele comice desprinse din spectacolul antic ar fi putut pătrunde în spectacolele cu caracter teatral ale triburilor învecinate, alături de măștile vesele din alaiul dionisiac. Ipotezele rămîn însă temerare. Analogia cu evoluția unui element arhitectural de epocă romană, acrotera modelată în lut ars, olandă de ornament, deschide o perspectivă în sesizarea procesului de întrepătrundere a elementelor artei teatrale culte și populare. Acroterele reprezintă măști de teatru tragice de factură clasică, măști de regi cu *enkess* înalt, cu decorul de bucle lucrat cu îngrijire, respectînd canoanele expresiei tragice în stilizarea liniilor figurii și aducînd totuși în proeminențele violent dezvoltate un realism de stil tîrziu. Dar motivul de decorație se reintîlnește imprimat în argilă galbenă, grea, cu reliefuri plate, grosolane, și nu numai « barbaria » stilului surprinde; masca se schimbă în întregime: prelungă, cu gura enormă, trasată în linii grotești și contururi groase, păstrează din vechea formă doar cadrul de șuvițe abia schițate, expresia devenind similară cu cea a măștii de teatru popular de mai tîrziu. Transformarea ar fi putut avea loc în concepția primitivă a dansatorului trac care a asimilat masca de teatru clasică sau, invers, prin influența jocului de măști barbar asupra colonului străin; oricum, reflectarea — în acest element ornamental — a unui motiv decorativ real probează existența procesului de preluare

a modalităților de exprimare teatrală, în cunoscut exact.

Măștile de teatru tragice și comice sau aplicate în leitmotiv pe opaițe, nu ori frunza, din studiul cărora se poate un nou ordin. Ca și cultul zeului Dionys de spectacol teatral primitiv, rămînînd a cărei reprezentare plastică figurativă viața comunității, devine un motiv mareînd perimarea unei tehnici în arta

Civilizația romană adusă de cu tradicție asupra istoriei artei teatrale fiind înlocuit cu ritualuri religioase tain teatului grec este secundată de luptele organizate de cuceritori în cetățile gre de divertisment sălbatic era oferit popo în imensele amfiteatre din Roma imperi semnalate însă în orice regiune cuprins dezvelit în întregime amfiteatrul a căru de gladiatori — *munera* —, cît și a lu din Porolissum, atestat într-o inscripție identificat, dovedindu-se existența unui Daciei încă din primele decenii ale romană mare centru al luptelor de g a avut un amfiteatru a cărui existen deșgroparea a numeroase stele fur Tomis era centrul politic și religios grecești de pe țărmul mării¹². într-o Tomis este pomenit un pontarh și arh împăratului de la Roma — originar și-a îndeplinit oficiul oferind spectacol a purtat în această calitate coroana de au

Tradiția războinică a luptelor sînt tacole impuse — în condițiile cuceririi politice contractate atît de dacii înv grecești de sub protectorat roman, nu Daciei, fiind străină de rosturile și ceri Eticheta ceremonialului de închidere colele de amfiteatru prevedea însă spec zentație comică a cărei înflorire va ating

¹¹ L. Friedlaender și F. Drexel, *Darstellungen* voi. iv, Leipzig, 1921, p. 226.

¹² *a amphitheatrum vetustate dilapsum*; cf. ed. Th. Mommsen, Berlin, 1873, EI, 836.

teatrală rămîne ca o posibilitate viitoare în manuscrisele vechilor comedii și tragedii, dar se continuă viu și în permanentă schimbare în spectacolul mimusului roman, în acțiunea de a imita moravurile vremii și, etapă nouă în arta dramatică, în acțiunea de a se imita pe sine însuși. *Minimul*, gen de spectacol cîntat, dansat și vorbit, și *mimul*, actor, a căror existență continuă să fie atestată « în regatele romano-barbarice la sfîrșitul secolului al VI-lea » se confundă cu jocurile histrionilor de bîlci, saltimbanci și *joculatores* din epoca medievală.

Știri cu privire la existența mimilor ori a spectacolelor de *mimii* în Dacia ori în coloniile grecești nu sînt consemnate în monumentele epigrafice sau în scrierile autorilor antici, dar existența acestora poate fi dedusă în mod indirect, cu rezerva cercetărilor viitoare.

Condițiile de desfășurare ale acestui soi de spectacol — o simplă estradă de lemn, o pelerină scurtă, cîteva pete de culoare pe obraz, clopoței și tamburine — făceau ca exhibiția mimilor să se poată improviza și executa cu ușurință la sărbători publice, în amfiteatre — ca interludii comice — sau în timpul petrecerilor populare din bîlciuri*. Un izvor antic din secolul al 11-lea e.n., Lucian din Samosata, în dialogul *Despre dans*, conchide asupra esenței artei mimusului în spectacolele epocii imperiale : « După cum am spus, imitația este îndeletnicirea cea mai de seamă a unui dansator (*mim. N.ns.*), ca este țelul lut, pe care îl realizează prin mișcări, ca și în arta oratoriei, mai ales a declamației; căci ceea ce poate fi îndeosebi lăudat în arta celor care declamă este felul în care ei se identifică cu persoana înfățișată, însușindu-și firea și vorbirea fie a unor mari eroi, fie a unor omorîtori de tirani, fie a oamenilor săraci ori a plugarilor, căci, jucînd rolul acestora, ei trebuie să arate în lumină potrivită felul de a fi al fiecăruia; și mai departe: « . . . pe bună dreptate italicii numesc dansul *paniomimă*, desigur, pentru ceea ce el înfăptuiește (...). Dansatorul se cuvine să rămînă lipit de realitate și să se identifice cu ceea ce interpretează. În general, arta de a dansa susține și redă și imită deprinderi și pasiuni, înfățișînd pe scenă cînd un îndrăgostit, cînd un mînios sau pe vreunul cuprins de furie, cînd un om copleșit de necazuri — totul însă cu măsură. . . ». Dansul « are la îndemînă un meșteșug variat, în care se împletesc toate genurile: cîntecul flautului sau al sirinxului, bătăile din picior, sunetul chimvalului, mlădierea interpretului și armonia glasurilor omenești»*. Mimii și actorii bizantini, măscăricii și bufonii epocii feudale sînt specialiștii de mai tîrziu ai acestei îndemînări a mimilor profesioniști din epoca antică romană.



Fig. 13. — Opaj cu măști comice —
Aphnim.

*1 G. Tavani, *Mimo*, în *linciclopedia delh spettacolo*, voi. VII, Roma, 1960, p. 603.

* « Pe Dunăre trec în jos și în sus corăbii de comerț grecești și vase de război romane ori bîrd de pescari

vin din amîndouă părțile negustori și mușterii . . . ». Cf. V. Pârvan, *Ja/w/a*, București, 1966, p. 12.

*2 Lud. ui, *De saltatio*, cap. 65 și 67-68. Cf. Lucian din Samosata, *Despre dans*, op. cit., p. 290 și 291.

r în epoca veche, formele teatrale J• în mod izolat, ci sub influența ma care au cucerit și colonizat aceste ținu tății asemănarea observată între une ori sărbătorile romane nu poate consti împrumutului integral al acestor form

Dacă procesul de apariție și con acțiune continuă, de combinare și imi provenite din contactul cu arta înaltă condițiile economice și sociale ale tim *wanderungen Euphrat-Rbeiti*, Waldema și împrumutul formelor în cultura uni măști din evul mediu timpuriu, în sudu tului, străvechile mituri și legende asi Babilon și Summer, de-a lungul drumuri Egee și în Grecia continentală, împr elenice. Circulația continuă spre Tracia spațiu ale lumii barbare, ciclurile c repetă: ca derivații secundare ale c teatru arhaic grec în riturile magice stră măști din epoca feudală și-ar avea o împrumutul schemelor teatrale din ci în jocurile cu măști din epoca feudală i primitivă au apărut și s-au constituit în mult înainte de contactul acestora cu c

Transmisiunea reală a elementelor din epoca veche este însă posibilă prin istorică coincide. Acest fenomen poate migrația popoarelor, cînd începe pătr larea unor elemente ale culturii vechi Dunării și prin apariția unor forme teat istoric de evoluție a formelor de art observă această legare a fenomenelor c — prin intermediul formelor de tran slave — ebe istoria formelor teatrale a torul bizantin Procopius din Caesarea m triburi slave de la Dunăre: «Ei mai acestora, iar cu prilejul jertfelor fac pro *rusalcele și vilele*, divinități adorate și a pomenirii morților la romani, *Ko morților practicate de vechii slavi se r de rusalii din primele secole ale mil*

* W, Liungman, *Traditionsmandermgen Buph Rbein*, *Studim %our Gescbicble der Voiksbräuche*, a II-a, în *Folklore Fellows's Communications*, voi. X nr. 119, Helsinki, 1938.

FORME VI TEATRAL ÎN EPOC

sirava, ospățul funerar, și *trițna*, jocurile de luptă rituale la mormînt ale slavilor pagini au intrat în contact — o dată cu așezarea triburilor slave — cu riturile arhaice din zona carpato-dunăreană și acest proces a dus la absorbirea și cristalizarea lor în forme noi.

În cercetarea procesului istoric al apariției și dezvoltării formelor teatrale de tranziție la sfîrșitul mileniului I e.n. se observă similitudini și analogii cu fenomene de cultură și civilizație străveche, care aparțin istoriei universale a artei teatrale. Proscrierea mascaradelor păgîne în sinodul de la Auxerre, unde au fost pronunțate prescripții formulate în anul 585 e.n.³³, sau unele din canoanele conciliului trullan, ținut la Constantinopol, în anul 692 e.n.³⁴ leagă sub interdicția « cervulum et vetulam facere » toată aria europeană. Identitatea formelor și modalităților teatrale este însă aparentă, reale sînt analogiile existente în procesul de apariție și formare a imaginilor teatrale în ritualurile străvechi indo-europene. În împrejurări schimbate de timp și de loc, dar în condiții identice de dezvoltare economică și orînduire socială, apar forme de artă teatrală a căror comparare poate conduce la concluzia greșită a unei origini comune, unice, la teoria *substratum-vm*.

Elementele de artă teatrală din riturile, ceremoniile și spectacolele din epoca străveche au continuat să se dezvolte de-a lungul timpului și urmele lor se regăsesc în arta teatrală populară romînească. Mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sînt forme evolute ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene. Transmisiunea elementelor de artă teatrală arhaică în jocurile țărănești cu măști din epoca feudală este strîns legată de sensul inițial al acestor elemente în ceremoniile rituale străvechi, iar evoluția lor este determinată de continuarea sau încetarea procesului de cunoaștere care generează structura și funcția imaginii teatrale. Condiționată de schimbările survenite în relațiile sociale și economice de-a lungul epocilor istorice, dezvoltarea formelor teatrale arhaice a continuat și lanțul transformărilor succesive prin care au trecut imaginile teatrale de la originile lor arhaice, «lanțul de aur al tradițiilor, care nu stă în repaus într-o casetă pecetluită, ci, tot atît de minunat ca stelele pe cer, își săvîrșește eterna sa mișcare» — cum scria Saint Yves —, constituie puntea de legătură între arta și civilizația dispărută a timpurilor străvechi și arta teatrală populară romînească.

Apărute în riturile, ceremoniile și spectacolele din civilizațiile antice, elementele de artă teatrală s-au dezvoltat și a comunităților geto-dace, elementele de artă teatrală s-au dezvoltat în prezența civilizațiilor antice grecești și romane și au păstrat unele elemente ale culturii vechilor slavi. Măștile de blană și de piele au fost elemente mentale cu sens simbolic, dansurile mimetice și scenele de pantomimă au fost elemente ritualurilor magice, dar la originea apariției lor sînt modalități de pantomimă, deghizarea și acțiunea imitativă, acte logice, utile și necesare pentru viața comunității prin observarea rațională a naturii. În structura imaginilor teatrale cu măști se pot distinge urmele străvechii lor origini, legăturile cu relațiile de gîntă și de trib. Compararea și asocierea elementelor teatrale în compoziția acestor imagini cu datele și relațiile istorice și literare antice și bizantine, în cronicile medievale ruse, bulgare, sîrbesti și românești, în fondul original comun al civilizației și culturii arhaice carpato-dunărene, din jocurile țărănești cu măști au ajuns însă la fixarea structurii teatrale X-XIII, în vremea feudalismului timpuriu.

În comparație cu originile străvechi ale procesului, născuții și evoluțiile care formează baza cercetării istorice provine din izvoare literare foarte rare înainte de secolul al XV-lea, se compun în sursele antice ale datinilor și petrecerilor țărănești din epoca feudală. Sursele literare și muntene, cronicile anonime, manuscrisele și tipăriturile românești, lexicoanele și istoriile vechi românești și străvechi ale cărturarilor despre jocurile țărănești din bătrîni de la sat și din oraș, în sunetul cimpoiilor și tobelor de piele, eroii proveniți din povești, măști, turca sau brețai, unebiași și moșnegii, călușarii, cucii, și obiceiurile rodirea turmelor și a cîmpurilor, privegherea morților, echivocul și jocul rului natural, trecerea anotimpurilor și mersul stelelor.

Formele vechi de artă teatrală populară — jocurile țărănești

³³ Cf. C. I. Hefelcsi, H. Lederer, H. ...

³⁴ Cf. E. Schneeweis, Dis. Weibmhttsbränphe, aer

teatrul popular din secolul al XIX-lea, între dansurile rituale cu măști, dezvoltate în cadrul confederațiilor sau uniunilor de obști agricole și păstorești de la sfârșitul mileniului I e.n. și spectacolele dramatice populare, irozii țărănești, reprezentația de păpuși și teatrul haiducesc.

În epoca feudală, datinilor și petrecerilor țărănești li se suprapun jocuri și spectacole publice aduse din Bizanț, între eroii și teme teatrale cu origini arhaice și cele medievale, de proveniență balcanică, încep lente întrepătrunderi. Populația țărăneasă, în contact cu civilizația orașelor, veche de câteva secole, cunoaște manifestări spectaculare străine, sosite pe calea Orientului și a Occidentului, prin circulația ceremonialurilor și divertismentelor cu caracter teatral. Dezvoltarea formelor vechi de artă teatrală populară este influențată de întâlnirea cu eroii teatrului de păpuși oriental, cu măscăricii de curte și saltimbancii acrobați, cu pehlivanii și soitarii ajunși din curțile palatelor domnești și boierești în piețele târgurilor. Arta mimilor bizantini în spectacolele din bîlciuri și iarmaroace, exhibițiile comice ale măscăricilor și soitarilor, jocul *karagofr-xAni* și apariția uriașului *geamăla* pe catalige aduc motive orientale străvechi, de origine indiană și persană, prinse și imitate cu fantezie în jocurile țărănești cu măști. În același timp, în satele locuite de maghiari și sași, pe lângă spectacolele tradiționale care provin din fondul medieval apusean, sînt preluate și reprezentate ceremonialuri teatrale cu origini sud-slave, ca *borița cucilor* la ceangăi, sau eroi și teme de improvizație dramatică din datinile românești, ca episoadele comice din jocul caprei intercalate în jocul de nuntă al țărănilor sași, *căluții*.

Circulația schemelor și modelelor teatrale în epoca feudală creează condiții noi de dezvoltare pentru formele vechi de artă teatrală populară; dar, de la străvechile pantomime cu măști pînă la reprezentațiile dramatice improvizate în alaiurile țărănești de mascaradă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, evoluția imaginilor teatrale, a structurii și funcției lor, a fost determinată de fenomenele autohtone de viață socială, de transformările istorice din activitatea economică și socială a poporului.

În istoria formelor vechi de artă teatrală populară, imaginea teatrală este ea însăși un proces în permanentă dezvoltare istorică, evoluînd de la elementele de artă teatrală

din dansurile de ceată străvechi pînă la imaginea teatrală inițială, simplă și izolată a eroului în jocurile teatrale cu măști din epoca feudală; acest proces continuă să se dezvolte prin apariția grupului de eroi, serii de imagini înlănțuite în compoziția dramatică, sau se destramă în elemente de artă teatrală arhaică, acțiuni de ilustrare și travestiri simbolice.

Deghizarea, imitarea unei acțiuni din realitate, pantomima, ilustrarea și interpretarea acțiunii dramatice — modalități de expresie în evoluția artei teatrale — erau concretizate în ceremoniile arhaice prin elemente de dans, decorație sculpturală și picturală, muzică, improvizație poetică și dramatică. Analiza acestor elemente componente ale imaginii teatrale, luate separat sau în ansamblu, nu rezolvă decît cunoașterea procedeeleor teatrale prin care este realizată imaginea. De la analiza manifestărilor exterioare ale procesului este necesară trecerea spre cercetarea modului în care se produce realizarea imaginii și, în consecință, la cunoașterea calităților de ordin structural, proprii și particulare formelor vechi de artă teatrală populară.

Fig. 14. — Capra, cap sculptat în kmn — Ciresoăia-Somcf,

identificarea momentelor, acțiunilor și eroilor reprezentații

modelele imitate, deducerea scopului transformării treptate a acestui scop, care se realizează sau pe cale de a înceta să existe — în teatrul popular —, a experienței de viață și reflectare sînt factori importanți în evoluția vechi de artă teatrală populară. Transformarea din natură, din societate în artă, din neașă schimbări neîncetate și nelămurită rarea imaginii teatrale — existente în teatrul popular — cu măști din epoca feudală — dre-

-aa

Fig. 15. — Borăcinli, drăgaha, călușarii, Goiescu In Co

de evoluție a formelor vechi de artă teatrală succesive ale procesului. Analiza formelor populare duce nu numai la descoperirea cronologizarea relativă a fenomenelor culturale, în scopul delimitării o culturii populare.

În unele datini străvechi populare au stat la baza practicilor magice și ritualuri de secetă și de pomenire. Morfozarea teatrală s-a deplasat

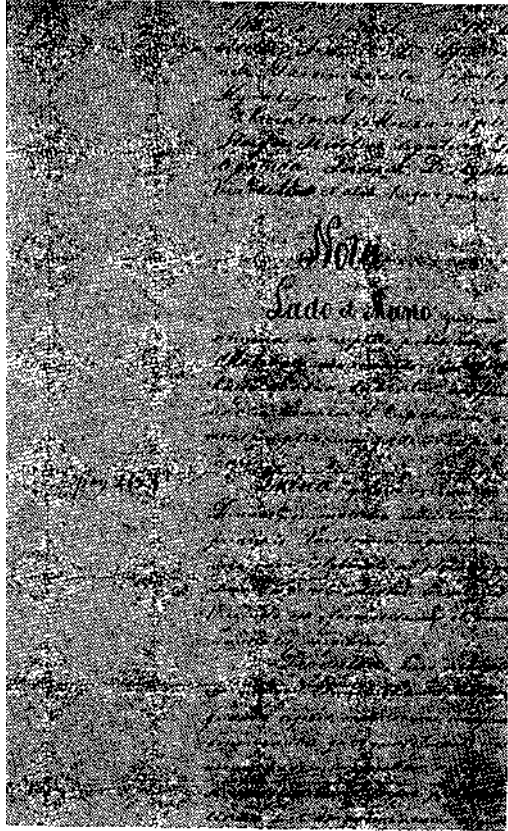


Fig. 16. — Drăgaica, consemnată în *Descriptio Moldaviae*, copie latină Un secolul al XIX-lea — manuscris.

ca să aducă ploaia, raomjia de paie îmbrăcată cu cămașă de in, cămașa ciurmei, care era aprinsă în semn de stăvilire a molimii, *uitata*, păpușa de colac împletit cu chip de om, împărțită pentru pomana morților uitați, sînt simboluri în care s-au materializat reminiscențele unor străvechi imagini teatrale. În aceste ceremonii, imaginea teatrală vie este absentă și evoluția ei încheiată. Procesul de simplificare și schematizare a imaginii teatrale se observă și în alte datini străvechi, care pierd cu timpul caracterul de joc teatral, rămînînd acțiuni expositive sau dansuri. *Paparudele* și *drăgaica* sînt consemnate în *Condica limbii rumînești*, spre anul 1832: «... drăgaică să zice cei ce joacă la sărbătoarea sfintuluiloin botezătorul, Înbrăcați iarăș în haine muieresti, cu sabie în mină, și cu steag (...) paparudă să zice cel prefăcut în haine muieresti, și joacă înzovolit cu bozi, și cînd joacă aruncă apă în capul lui; care joc să joacă după paște și putem zice că închipuiește ploaia primăvării pentru bucate»¹. Imaginea teatrală se transformă însă în alegoria simbolică a dansului pentru ploaie sau a reprezentării belșugului și încă în izvoare mai vechi este menționat acest sens al evoluției: fete tinere, cu ramuri de salcie prinse pe umeri, dansează paparuda, iar zîna drăgaica, împodobită cu spice și marame, trece printre lanuri la sărbătoarea secerișului

Constanța reprezentărilor originare despre lume, a concepțiilor și a imaginilor generate de ele de-a lungul secolelor este aparentă. A afirma continuitatea procesului

istoric de evoluție a formelor vechi de artă teatrală populară este fenomenul permanentelor și continuitatea procesului de evoluție istorică există și se manifestă în trăsăturile și caracteristicile sive ale imaginii teatrale cu origini arhaice, iar aceste trăsături se manifestă în mișcarea pe care reflectarea fenomenelor din viața și activitățile omului, din relațiile omului cu natura și cu societatea, din gândirea și acțiunile sale, în structura imaginii. Evoluția interioară care determină durabilitatea și continuitatea este însă condiționată de actul de reflectare inițial: elementele care au stat la baza structurii imaginilor teatrale străvechi constituie baza și condiția de cității de dezvoltare continuă a acestor imagini. Pe plan istoric, evoluția și continuitatea cu privire la izolarea obștilor țărănești după prăbușirea sistemului social roman și la menținerea, în aceste condiții, a unei îndelungate existențe culturale primitiv confirmă concluziile istorice cu caracter special ale lui G. Brătulescu: «... leagă civilizația feudalismului timpuriu de perioada căderii lui și de dezvoltarea de popoare, prin persistența formelor de cultură cu origini arhaice»².

Jocurile țărănești cu măști, evolute din riturile arhaice ale cultului creștin; între magia primitivă și concepția religioasă, în evoluția lor intervin relații contradictorii. Primele date istorice scrise sînt însoțite de reflecții și precepte morale: muștrări către vesnicii și nesăbuită și desfrînarea datinilor păgîne în codicele copiilor și al călugărilor de monahi, cuviința cinului boieresc de a petrece sărbătorile din calendar după credința creștinească, departe de jocurile populare și de obiceiurile barbare cu idoli și măști ale norodului de jos, în cronici și istorii vechi românești. Aceste considerații de ordin subiectiv și anunță perspectiva istorică de dezvoltare a tendințelor contradictorii în arta și cultura societății feudale.

În epoca feudală, legăturile dintre arta populară și cea oficială — a cercurilor privilegiate ori religioasă —, de influență și de interacțiune slavo-bizantină, se manifestă prin preluarea schemelor și motivelor artistice care pătrund în creația teatrală populară și sunt utilizate ca modalități noi în reflectarea realităților autohtone. În același timp, dacă relațiile dintre arta oficială și cea populară sînt bazate pe contactul și circulația formelor de spectacol, în arta populară există o tendință de diferențiere între arta teatrală populară și cea laică și reprezentațiile de teatru liturgic, care sînt — în epoca feudală — manifestări cu caracter oficial.

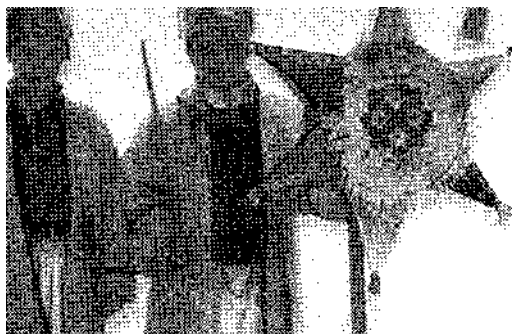
Pe vreme de secetă, paparudele dansau pentru ploaie și în timpul alaiului de copii bocea caloiianul, preoții plecau în procesiuni

¹ *Condica limbii rumneste alcătuită de dumnealui iordacht Goleșcul, vezi dronnic al Prințipatului Valabiei.*

² *Dimătrie Cantemir, Descrierea Moldovei; cf. manuscrisul textului latin, copie din secolul al XIX-lea.*

³ F. Eogels, *Anti-Dubring*, ed. a 3-a, București, E.S.P.L.P., 1955, p. 11.

a *



un Cernii de Sm-Himedoara, 1933.

ogoaie cu moaștele unui mucenic și manifestarea pagină străveche exista concomitent cu cea creștină; de sărbătorile crăciunului se cântau colinde pe la casele țărănești și, la începutul secolului al XVII-lea, în casele boierești juca brcazia⁵. Paralel însă cu aceste întrepătrunderi, diferențele dintre cele două categorii de manifestări rămân distincte. La sfârșitul secolului al XIX-lea, *capra* este o formă aproape generală a jocurilor de petrecere țărănești, dar «preoții, și mai ales preoții bătrini, nu vor s-o primească pe la casele lor, socotind-o un lucru neînvoit de legea creștinească»⁶. Din secolul al XVIII-lea, documentele de arhivă reprezintă un material original brut, care furnizează informații cu privire la intervenția forurilor laice în reglementarea desfășurării jocurilor teatrale populare. Sînt consemnate acțiuni oficiale îndreptate împotriva jocurilor de mascara ivite din străvechile rituri păgîne, spectacole lumești ale țăranilor iobagi și meșteșugarilor din sate și ȋrguri. Ordinanța vicecomitelui din tractul Devei, emisă în 1783, prevedea supravegherea umblării cu *turca* în Hațeg și răspunderile pe care bătrînii satului, primarul și gornicul aveau a le da despre pașnica lui desfășurare⁷.

În condițiile istorice ale țărilor românești nu era posibilă eliminarea totală a credințelor primitive: datinile țărănești, cit străvechi origini pastorale și agricole, nu puteau fi înlăturate, pentru că exista și continua să existe baza economică materială a considerării lor ca necesare în viața comunităților sătești. Vechile izvoare bisericești, tipăriturile religioase din secolul al XVII-lea, conțin totuși date semnificative cu privire la evoluția funcției pe care

au avut-o jocurile țărănești cu măști în si slavone, dar adaptate cu adaosuri specifice. *Sinopsiturile* editate de tipografiile moldave nu numai în privința luptei pe care forurile datinilor păgîne, dar și în privința tradițiilor practice, practicau aceste rituri, moștenite din epocă mitologică. După titlurile de paragraf: - *turca sau brezată, ristrik de priveghi*, străveche, pagină a acestora nu se pare să reieșe din învățăturile spre «îndreptare și închipuiri ale închinătorilor de la norod, descoperindu-le și lor arătat ce trebuie să facă pentru ce să face»⁸.

În interiorul formelor vechi de artă imaginilor teatrale originare și apar în evoluția istoriei arhaice a jocurilor țărănești. Evoluția lor ulterioară este direct condiționată de evoluția și sive atinse de imaginea teatrală în cultura populară. Teza se aplică, desigur, și în domeniul teatrului «neconsistența istorismului empiric, jaloane istorice concrete, a periodizării și înțelesului în lunga epocă a orînduirii feudale, pentru teatrul populară nu poate fi delimitat în mod clar cu măști este constatată pînă în prezent pe baza creației imaginilor teatrale aparținînd

Jocurile țărănești cu măști din evoluția artei teatrale populare prin relații de continuitate în spațiu. Între vechile jocuri teatrale românești și teatrul popular din zona europeană există relații directe, care presupun și relații de ordin indirect de relaționare cunoscută cu privire la jocurile de vremea feudalismului timpuriu este Demetrios Chomatianos, arhiepiscop de Constanța, al unui omor făptuit de baciul unei stîni la începutul veacului al XIII-lea, după un joc păgîn, care se cheamă *rusaliile*: «tineri și cutreieră satele din jur și, cu sărituri neogoită și cu schime de daruri de la locuitorii»⁹.

⁵ *Synopsis, adecă adunare de multe învățăături, culesă de un călugăr de la Măgurele, în Moldova, în anul 1757, în Iași, tipărită de Grigorie Stanovici tipograf și s-au tipărit în Iași, 1757, fila 2 v.*

Cercetarea evoluției istorice a formelor vechi de artă teatrală populară și, în special, a originii lor rămâne un domeniu al ipotezei. În serbările medievale din Europa occidentală se regăsesc urmele unor obiceiuri păgâne care pot să ducă la concluzia existenței istorice, în timp, a unei origini comune străvechi pentru întreg spațiul european. Edictul din anul 1444 al Universității din Paris cuprinde o descriere a *sărbătorii proștilor*, în vremea postului: «Chiar în timpul slujbei, punându-și măști monstruoase, Imbrăcându-se în veșmintele femeilor sau în piei de leu, ei își dansează horele aici, în biserică; în mijlocul bisericii cîntă cîntece necuviincioase și pînă și în altar, în apropierea preotului care slujește, mănîncă de dulce; tot acolo joacă și cărți; afumă cu cădelnițe în care ard mocnit tălpi vechi și se poartă în salturi prin întreaga biserică»¹¹. Gramota țarului Alexei Mihailovici din anul 1648 poruncește să nu fie primiți pe la case «skomorobii (măscăricii) cu dombre și cu gusle și cu diferite jocuri» și prevedea că «nu e voie de umblat cu urși și de dansat cu rămurele și cu nici un fel de minuni drăcești și să nu pună măști (*licina*) pe față și să nu îmbrace *iapa aracului*»¹². Pot fi găsite analogii cu toate vechile jocuri țărănești cu măști, *turca* sau *brezată*, *unchiașii*, *cucii*; totuși, în documentele medievale există date pe baza cărora se poate ajunge la constatarea că, încă din timpuri foarte vechi, în istoria artei teatrale populare europene apar forme distincte a căror existență nu poate fi explicată numai prin evoluția nesincronă a unor elemente de cultură inițial comune.

Ordinea tratării formelor vechi de artă teatrală populară din epoca feudală este dictată de structura și funcția imaginii și urmărește să dezvăluie sensul particular, propriu și original în care a evoluat arta teatrală în jocurile rituale cu origini arhaice.

*..!./

Călușul

în anul 1716, Dimitrie Cantemir scria cel mai vechi studiu istoric cunoscut al jocului

1. *călușul*, cuprins în capitolul al XVII-lea, *Despre năruirile moldovenilor*, din *Descriptio Moldaviae*: «Jucătorii se numesc *călușari*, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. În cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu o plină albă. Toți au în mînă cite o sabie fără teacă cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetii se numește stariț, al doilea primicer, care are datoria să întrebe ce joc pofteste starițul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri felurite și cîteva așa de meșteșugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul și parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri neconținute cele zece zile între înălțarea la cer a Iui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate tîrgurile și satele jucînd și sîrînd»¹³.

Măștile de pînză albă ale călușarilor din Moldova¹⁴ și Muntenia¹⁵ în secolele XVIII—XIX, *masca blajului — mutul călușarilor* (primicerul), «dansul cu măști al călușarilor»

Fig. 20. — Călușarii, consemnați în *Descriptio Moldaviae*, cop.

din Transilvania în secolul al XVIII-lea¹⁶, acțiunea în secolul al XIX-lea¹⁷, sînt elemente de artă teatrală primordială în jocul călușului românesc din epoca feudală.

Originile străvechi ale jocului au fost remarcabile. Prima ipoteză emisă, cea a fondului inițial roman de celebrare a războiului din antichitatea latină, este raportată la originea unică a civilizației clasice¹⁸. Aceasta fiind însoțită și considerată exclusivă în încercările

Asocierea fenomenelor de cultură populară cor din sudul balcanic, orientare proprie științei istorice Ia ipoteza originii tracice a călușarilor, prin raportarea la cultura tracică¹⁹. Legătura s-a stabilit prin observarea călușarilor români din vechime: cetele se luptau între ele și jucătorii erau înalți și rotiri meșteșugite pe loc. Dezvoltarea istorică a jocului cu origini străvechi este determinată de dezvoltarea socială de trib și de aceea în secolul al IV-lea î.e.n. a ajuns la gradul unui spectacol de divertisment, în vremea

¹¹ După A. K. Djivelegov, *HmaAbXHCKan înapod-Han KOMedua*, Moscova, 1962, p. 163.

¹² După V. N. Vsevolodski-Gherngross, *Pyccxan ycnîHaa uapoamn dpajua*, Moscova, 1959, p. 35. Jocurile *skomorobilor* sînt menționate în letopiseșele rusești încă din anul 1068.

¹³ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, cap. XVII, București, 1956, p. 248—249. Textul, cu mici diferențe față de edițiile anterioare, este însoțit de ilustrații.

cu cel al edițiilor vechi. În traducerea lui Iosif Hodosiu (1875) apare pentru prima oară adnotarea *mulul călușarilor* lângă cuvîntul *primiciriu*.

¹⁴ «... et ne dignosd possint, alba tela faciem contegunt». Cf. manuscrisul testului latin, *Descriptio Moldaviae* . . . , fila 140.

¹⁵ «... Cu fejele Invdlite ea cu niște măței, ca să na să vază obrazul lor. . . » cf. *Condica limbii rumlmjti*. . .

¹⁶ F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens...*, § 159, *Ihr iXolloscharentanz*, Viena, 1781, p. 405-414.

romin
" F.
" N

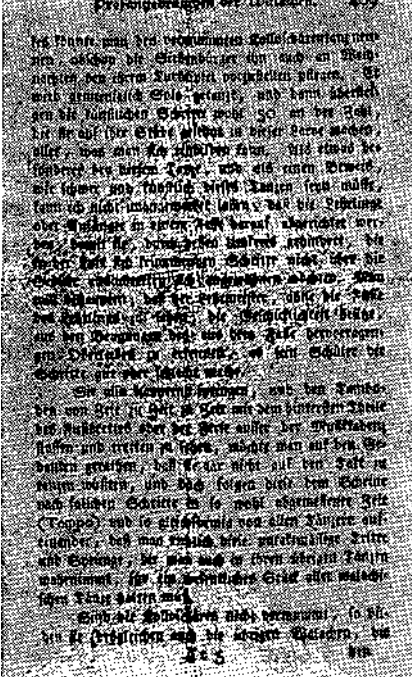


Fig. 21. — Dansul măști al călușarilor, comentai de F. J. Sulzer, In Geschichte dea Transalpinischen Daciens . . . , col. II, Viena, 1781.

al XVIII-îea e.n. continuă acțiunile mimetice, cu caracter magic, ale practicilor de sugestie și terapeutică primitivă.

Forme evaluate din ritualuri cu funcție identică, utilizând modalități de expresie analoge, pantomima de la curțile barbare ale regilor traci și acțiunile gimnice din dansurile de război ale asociațiilor religioase romane din epoca civilizației imperiale s-au suprapus formelor arhaice ale riturilor din istoria străveche a ținuturilor carpato-dunărene; dar ipoteza influenței lor asupra călușului românesc nu se poate sprijini decât pe argumente de ordin tipologic, și nu istoric.

Între jocurile de rusalii de origine slavă din întreaga Peninsulă Balcanică, din Ucraina, Cehia și Moravia și jocul călușului se constată nu numai elemente de analogie a formelor, ci fenomene de identitate a structurii și funcției social-istorice. Prin comparație, se revelă nu numai ceea ce constituie fondul comun, care leagă — peste diferențierile proprii zonelor geografice — într-o singură tulpină jocurile de rusalii, dar, în același timp, modificările istorice ale elementelor de artă teatrală de origine arhaică indo-europeană care au stat la baza jocului. Iar aceste modificări sînt generate de contactul fenomenelor de cultură ale vechilor slavi cu riturile și ceremoniile civilizațiilor străvechi carpato-balcanice.

Involuția imaginilor inițiale. Jocul călușului este legat structural de alte jocuri din Peninsula Balcanică, practicate de aromîni, macedoneni, megleno-romîni, bulgari, sîrbi și croați²⁰. Cetele de *Hgnjari* sau *arugudari*, travestiți și înarmați cu măciuci sau săbii de lemn, colindau

satele, mimînd acțiuni asemănătoare cu cele jucate de călușari²¹. În jocul *koleda*, celebrat de agricultorii și păstorii din Serbia, apare simulacrul luptei cu săbii din ritul originar: «acest obicei plngăritor — scrie Jovan Rajic, istoric srb din secolul al XVIII-lea — durează pînă în zilele noastre la slavii din Iliria, cu toată civilizația lor. La o anumită dată, către rusalii, se strîng în sate și, purtînd săbii de lemn, pornesc din casă în casă, dansînd și cîntînd . . .»²² Măștile de blană și țigele împodobite cu desene fantastice din jocul *koleda*²³, elemente teatrale mai vechi decît lupta, mimată, sînt mărturiile unor rituri arhaice, pe baza existenței cărora s-au dezvoltat în societatea tribală formele teatrale ale ritului de inițiere în luptă, general cunoscut în civilizația tracă străveche. Într-un proces analog, *blajul călușarilor*, moșneagul mut cu mască de idol-animal, străvechi erou provenit din rituri păstorești și agrare și transformat sub influența riturilor de cinstire a morților, a fost imaginea teatrală în jurul căreia a apărut ritul de inițiere evoluat, mai tîrziu, în acțiunile mimetice din vechiul dans de luptă al călușarilor.

Asemănările pe care le revelă studiul comparativ între jocul călușul și alte jocuri europene similare cu origini străvechi — ca dansurile cu spada, de origine germanică²⁴ — sînt determinate de procesul istoric de evoluție a societății, care generează în condiții de



Mi

timp și de loc schimbate, dar la nivelul acestor forme de cultură analoge. Principala cauză a acestui conținut istoric identic al originii lor. Căci o tradiție universală de manifestare în spectacolul ritual al călușului și ale unor rituri cu sens străvechi identic sînt

Jocul străvechi al călușarilor a izvorât din stilizarea formelor coregrafice, așa cum omnia sunt realia prin geometrizare. Spre sfîrșitul epocii formelor teatrale inițiale, jocul călușul pierde caracterul său și sînt stilizate în formule de dans convenționale. Jocul a evoluat spre arta coregrafică. Uneori însă, în urma sa, la originea lui, în joc apar acțiuni de ilustrație. În secolul al XIX-lea, dansul călușarilor ilustrează pentru popor, noțiunea de astronomie modernă a cerului în salturi și roți de dans, «imitînd rotația soarelui în începutul secolului al XIX-lea, se mai păstrează în acțiunea călușului muntenesc are loc *jocul războiului* dramatic, în care apar eroi cunoscuți și personaje: *măgăreala, femeia, popa, turcul, caiacul, călușarii*»

²⁰ Descrierea tuturor variantelor și inteprătatea loc la R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, în *Dacoromania*, an. II, 1922, p. 228 -234.

Viena, 1794-1795, p. 95.

²¹ M. A. Vasiljevi./, *Melodies populaires de la region de Leskaia/-*, Academic Serb; des Sciences, t. C.C.C.XXX. rrr. II. Belgrad. 1960, p. 9. pl. XII.

²² T. Repobacci, *Din folclorul romanian si cel latin*, Bucur.

Imagine teatrală cu caracter convențional, eroul mascat, blojul cu cap de bîțlan sau de barză²⁷ reprezintă întruchiparea fantastică a idolului-animal, formă provenită din străvechea *turcă* sau *bre^aie*. Cu timpul, *blojul* capătă atributele figurii omenești și imaginea moșneagului vesel, care însoțea *brezaia* apare reluată în reprezentarea *mutului*. Prin însușirea calității umane, imaginea *mutului* devine comică și prezența sa în cadrul jocului călușului se plasează pe un plan secundar, fiind eliminată cu timpul.

Procesul de evoluție a imaginii teatrale reprezentate în vechime de ceilalți participanți ai jocului, erou principal, *călușarii*, s-a încheiat prin anihilarea modalității teatrale. Virtuozitatea dansului este interpretată superstițios, ca manifestare a unei puteri magice care ajută jucătorilor să înfrîngă forțele naturale ale aerului și pămîntului; călușarii cu măști de pînză albă și cununi de pelin împletite cu flori reprezentau o putere nevăzută și temută. Absent ca personalitate umană, călușarul este considerat manifestare a unei forțe magice imateriale. Elementele esențiale ale imaginii teatrale, acțiunea și masca, nu mai servesc reflectarea realității în spectacol: dansul devine manifestare a unei forțe supranaturale și masca de pînză — simbol al negării existenței umane. În această fază, imaginea teatrală încetează să mai existe.

F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 408.

Fig. 23. — Călușarii, cu alaiul moșnegilor, reproducere după un vechi clișeu din Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București.



Fig. 24. — Moșul cu capra — Moldova de nord.



Pentru istoria formelor vechi de artă teatrală populară, sp călușul reprezintă un proces istoric care se încheie prin apariția calități distinctive și principale nu mai sînt cele ale imaginii tea-

O Jocul *turca* sau *brezaia* este menționat în cele mai

* XVUI-lea. Pînă, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, c folclorică romînești acest joc apare menționat sub denum o delimitare geografică: *turca* era numele jocului teatral străv vania, *brezaia* al celui din Muntenia, Această veche formă de ar tat din jocurile rituale de ceată, dar în izvoarele din secolul al dans teatral, simplu, la care participă numai doi eroi: *turca* moșul de *turcă*, moșul *bre^aiei* sau, simplu, moșul.

Animalul reprezentat în acest joc nu poate fi identifica presupune că în riturile arhaice practicate de triburile de vîna carpato-dunărene au fost reprezentate imagini în care se cor și pantomima, reflectînd momente din viața animalelor. De sau *brezaiei* are asemănări cu înfățișarea țapului sălbatic, ea refl a unui animal fabulos. între mitul *bimerei* — în a cărei im reprezentare a mai multor animale — și jocul *turcăi* sau *bre tipologic. Tragbelafl-vl, capra-cerb, «adică dobitoc carile nu*

Cea mai veche descriere cunoscută a jocului turca a fost făcută la începutul secolului al XVIII-lea de Dimitrie Cantemir. « în ziua de crăciun se pune cuiva o căpățină de cerb cu coame mari, de care se leagă o mască făcută din fișii de pînză colorată și atît de lungi încît acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste acesta se așează altul, care se face un bătrîn ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucînd și cîntînd, cu o mulțime de lume după ei » ~. Indicații sugestive cu privire la acțiunile mimetice ale acestui cuplu și la modul teatral în care se desfășoară jocul sînt cuprinse în sinopsisul tipărit la Iași, în anul 1757: «Și încă mai primesc la casele lor turca sau brezaia avînd cu sine și măscărîci ghiduș. Carele schimbîndu-ș fața sa (cea după chipul lui D<u>mnezău zidită), cu gura zice cuvinte urîte, scîrnave, iară cu trupul face chipuri grozave și spurcate, atîta cît pre cei fără de minte oameni bucurînd, iară pre cei fără de răutate copii spăriind »¹⁰.

Tezele clasice cu privire la originea jocului *turca* sau *brezaia* (prin extindere, *capra*) se bazează pe analiza comparativă a elementelor acestui joc și pe raportarea lui la dionisiile grecești sau saturnaliile romane. În analiza istorică a jocului, noțiunile convenționale, tipologice, ale dionisiilor și saturnaliilor din civilizațiile clasice au fost extinse și transformate în categorii istorice. Această confuzie a conținutului termenilor a dus la substituirea sensurilor reale ale jocului cu motivele similare din mitologia greacă și romană.

Analiza etimologică a celor două denumiri, *turca* și *brezaia*, relevă influența veche slavă, de ordin lingvistic, cît și pe cea mai recentă, sud-slavă. Etimonul vechi slav *tnr* (« zimbru », « bour »)¹¹, ca și cel sud-slav *brežaja* (« mască », cu toate derivațiile)¹² nu reprezintă decît o manifestare a fenomenelor lingvistice cunoscute, de preluare a unor termeni slavi, în special

din domeniul vieții păstorești, pentru numirea unor străvechi elemente de cultură spirituală autohtonă.

Jocul turca sau brezaia are un caracter străvechi, aparținînd datinilor și spectacolelor populare comune pentru întreg sud-estul european; « . . . Aceleași capre, aceiași moșnegi, mărturii ale unei culturi străvechi comune »¹³. Nu numai în întreaga Peninsulă Balcanică, la slavii din sud și din nord¹⁴, ci și în punctele extreme ale acestei zone de cultură străveche, în Armenia și în Sicilia, se regăsesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea imaginile teatrale ale țapilor și moșilor. *Etfafiarer*, dansurile caprelor, erau reprezentate în Armenia de oameni deghizați

Fig. 25.—Maseide capră-Salea-Năsătid, 1932.



¹⁰ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldavei* . . . , p. 281.

¹¹ *Synopsis* . . . , Iași, 1757, fila 52/54 - fila 52 v./54 v.

¹² Explicația dată de Dimitrie Cantemir cu privire la termenul *turca*, echivalent cu « ruc, otoman » și etimologia */arca* susținută de Gh. Vrăbie (*Teatrul popular românesc*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an VI, 1957, nr. 3—4, p. 493) nu sînt confirmate pe plan semantic.

¹³ Proveniența sud-slavă a termenului *brezaia* (V. Bogrea, recenzie studiului *Din folclorul românesc fi cel latin de Tachl Papahagi*, în *Dacoromania*, an. HI, 1924, p. 881) explică calitativ sensul jocului teatral și este mai apropiată, din punct de vedere semantic, de calitatea teatrală decît presupusa origine tracă a etimonului *breaz*. Dem. Teodorescu, *încercări critice asupra unor ere-dinfe, datini și moravuri ale poporului romin*, Bucureșu, 1874, p. 27).

¹⁴ N. Iorga, *Histoire des Koumains et de la româniți orientale*, voi. II, București, 1937, p. 189.

nit*a w n Ā m I
yffc A*f* i*
jr AHift»r»t, KA

|T|AM mț*ntf* ffv
^ H A O A I Î, . «iif A
fwvsk* tt'ttorribM

•W £ (* A A AftfO
%Hb0 UJH/VJK

jȘtp* «yn^ir ifA A M

U Î H «f(iții AATOIA

AfrMi. Kf.itwHff if^

tfm n;fjiH,, \l&m*

Ktt Tfiff -f CA*.

SMHI Mc?ATf C ^

2TA^7H fri ÂAT

CH./^

« A W U KCTAA^A

A & i. IUHAA

JMH, KțftiiKMH un

HAipffîH A*ÎXc

K t M t W A Î ^ f H -

AWfk TSMÂ CA* fyġAJ. AN-VĊ HKCH

(rfiiffmtfiii A*H J L«H' ^ SI^KT* ') fh>\$»
5 Wi K^MHTI «y x-i-f CU;HA«, «/* «T^NA*
\$AVf KIIItyirf.lțur UJH CI^fICATf, ATATA JCIT*
IUI Tflf <f>Aj* Af«<H>n UJAll.HrC Sc?«Vf;j.H,4 . ifirt
n;r ifiî cfwp A.fftT.><n mni-i ctajThh/. .

M0llf>Ht9;fc, i m * Oțiu^HH. «Of?» P
iyfici/i4r ^«Mh-R^Av Aî-. *aiu Al H#tfi
«f -fiifcijMHț wirfrwjț» 4>*r*«U «ftAif^f im.
rilipi . l.»A)>A AAVA ^l KI|TK A iffrt M.\.V-*M
iAl Ațriij(.| ^T,tf«lWl> ip.AA . A««C*T4
»r;?i^Mî CMf m-w IMCAMV;, mu Kî/A UIIC^H.
TA - IUI TOAT* A*W1 «jt-jaAfrA&f 4>*vi . flli
«^KM^U fidlh A'afa • JKJUA'A s & u *A itJcAMU»
M:T. iî;)'!, A ^ H ^ VI * AtV/fc* CllfNiiyf" K'Adl «-
* |»| fS'ttIKi AA ^IțA . > filjA fttfft A< A'tU"*



cu capete și piei de țapi sălbatici, însoțiți de moștoiaș, în sunetul Șuierelor și tobelor». Un picurari — N. >is.) înfășurat în piei de capră, «cu toate capetele și vacilor sale agățate la briu», cobora din munți în ulițele satului».

Evoluția imaginilor inițiale. Imaginea animalului este un simbol ritualuri pentru vânătoare bogată sau înmulțire a turmei. În ritualul sărbătorii agrare, așa cum este cunoscută în unele culturi, ca simbol abstract al rodniciei pământului: vechile țapi sălbatici, capul de berbec și blănurile de oaie sînt înfășurate în ștergere, hurmuz, beteală de argint, iar capra devine un element în mascarada comică de Anul nou. Provenind din culturi cunoscute în toate culturile străvechi, imaginea turcă

MO;TA. iMwm prwi&f Ai^nut um «ic?AU
AA«yV4 A1''» */rIAi HM, «tflj O? AU A CIUTp/.

cu măști de Anul nou din epoca feudală și continuă să apară în petrecerile lumești din satele din Moldova.

Modificările în structura interioară a imaginii sint continue și determină, în funcție de sensul nou pe care îl exprimă, transformarea elementelor de travestire. Imaginea animalului evoluează spre reprezentarea unei ficțiuni fantastice, desprinsă din ce în ce mai mult de legătura cu realitatea, tinzând spre ilustrarea unui simbol abstract. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca să joace brezaia, « . . . un om să prefacă în haine muierești, cu un cap ca da dine și cu coarne »¹⁷. Masca turcăi și a brezaiei, provenită din aceeași imagine străveche, cunoaște variante care repetă, în ipostaze diverse, sensul inițial al imaginii teatrale, dar nu mai poate include și exprima un sens nou. Desenele reprezentând măștile și costumele brezaiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea relevă simplificarea imaginii și, o dată cu aceasta, decăderea jocului teatral; mascați cu putini goale purtate pe umeri, jucătorii brezaiei din cîmpia dunăreană colindă în alaiul plugușorului și jocul străvechi este redus la o simplă apariție ciudată.

În Transilvania și în Moldova, masca turcăi și a caprei este împodobită cu brîie, flori de hîrtie, clopoței și mărgelile de sticlă; excesul de ornamentație transformă masca dintr-un element de recuzită teatrală într-o piesă de artă decorativă. Stilizarea arhaică se regăsește rar, ca și încercările de a umaniza imaginea animalului fabulos. Cu icoane prinse între coarne, cu chivăre de irozi, decorate cu cruci și stele de aur sau cu « un fel de cap . . . un fel de față rotundă, ca un disc, pe care sint făcuți cu zugrăveală, cu hîrtie ori altă materie ochi, sprincene, nas și gură ca la om », suprapus măștii tradiționale a capului de animal, « care are bot și barbă și ochi și urechi »¹⁸, jucătorii caprei reprezentau o imagine în structura căreia reflectarea proceselor și obiectelor din natură sau a relațiilor religioase ori laice din viața socială nu se mai manifesta decît aparent, artificial.

Moșul însoțitor al caprei are o altă evoluție din punct de vedere teatral. Purtînd coarne mari de cerb peste fășarul de blană la sfârșitul secolului al XIX-lea¹⁹, îmbrăcat cu cojoace întoarse pe dos, încins cu clopote, cu o sabie de lemn sau un bîci în mîină, blojul se transformă cu timpul într-o imagine teatrală care reprezintă un om bătrîn. Măștile croite în blană și împodobite cu nas de lemn vopsit în roșu, măștile sculptate în lemn²⁰ sau decupate în coajă de bostan cu mustăți și bărbi din fuior de cînepă redau din ce în ce mai accentuat expresia figurii umane. În comparație cu salturile ritmice ale turcăi ori brezaiei, moșul imită deprinderi omenești, acțiuni desprinse din viața reală, care înlocuiesc cu timpul gesturile simbolice, convenționale, obligatorii în reprezentarea imaginii inițiale, străvechi. De la blojul mut la ciobanul hîtru, ultima variantă a moșului în cuplul descris, imaginea teatrală a parcurs fazele istorice ale transformării unui element mitologic în creație de artă.

Jocul teatral străvechi al turcăi și brezaiei s-a dezvoltat și în forme derivate. Improvizată dintr-o secure, cu linguri de lemn drept urechi și barbă din

¹⁷ *Condica limbii rominești*. . . (voi. VII), fila 201 v. / I 400.

¹⁸ *Proiect de lucrări privitoare la limba și istoria națională*, . . . B. A. R.P.R., fond *Manuscrise românești*, coca 3 105, fila 3.

¹⁹ D. C. Ollănescu, *Teatrul la ramlni*, partea I, în *Anal. Acad. Rom., Meni. Sec./ Lit.*, seria a It-a, t. XV m, 1895-1896, p. 79.

m



Fig. 29. — Ca cap

Fig. 30. — Capra cu

cîlți de lînă, *capra de priveghi* bocea mortul, zbierînd și dînd. Adaptat și actualizat cu elemente specifice epocii feudale, jocurile dramatice tîrzii de influență orientală, apărute în vecinătatea noastră, meala între *turc*, stăpînul cămilei, legat cu un turban, « făcînd care zornăia o pungă cu pietricele și cioburi de sticlă », și brezaia, travestiți cu un cojoc întors pe dos, purtînd o oală în vîrfurile capului, sănătoasă și vioaie, dar turcul și negustorul nu se înțelegeau din omora de furie animalul, splîngînd oala²¹.

În ultimii ani, jocul turcăi și al brezaiei, reprezentat în forme locale de dispariție. *Brezaia*, costumată grotesc, cu un plis de blană și ceata de urători de Anul nou. *Moșul de turcă*, cu fața acoperită cu găuri tăiate pentru ochi și gură și cu un nas de ardei roșii, și printre copiii care recită plugușorul²².

Turca sau *brezaia* aparțin formelor teatrale cu origini vechi și evoluției ulterioare a jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală, rădă în satele moldovene. Izolate, ele se destramă treptat în elemente coregrafice foarte reduse, dar practicate — ca și în jocurile obiceiuilor de iarnă²³; în contact cu eroii proveniți din jocurile morților — *unchiașii* și *moșnegii* — jocul străvechi al turcăi și brezaiei forme teatrale complexe: *malanca* și *alaiul caprei*.

2 în nopțile de priveghi, după o străveche tradiție, în satele din Moldova, Oltenia și Maramureș, și în special în regiunea Vrancea, avea loc o ceremonie teatrală cu origini arhaice, *jocul unchiașilor*. Cu toiege lungi în mâini, îmbrăcați în costume din scoarțe de lână și încinși cu sfori împletite, purrând măști sculptate în lemn de meșteri cofari⁴, țărani munteni reprezentau ceata bătrânilor morți, care se întorc în sat să petreacă noaptea de priveghi.

În epoca feudală, priveghiul era un obicei general practicat în Moldova, Țara Românească și Transilvania⁵. În timpuri vechi priveghiul era anunțat prin chemări de fluier mari și buciume de stină și dura de la apusul la răsăritul soarelui. Sătenii se adunau în jurul



Fig. 31. - Scenă la jocul/c de priveghi — Nerefu-Vrancea; reproducere după Nerej, un village d'uoce region archaïque, *tai II*, 1939.

focului aprins în curtea mortului și era împărțită pomana; urmau petreceri și jocuri care culminau prin spectacolul cetelor de unchiași, ceremonie specifică nopților de priveghi⁶.

În cele mai vechi variante cunoscute ale ceremoniei, unchiașii sînt eroi comici. Masca, părțile componente ale costumului și accesoriile, horele din jurul focului, strigătele și panto-

u'wir iKDjaW^*B'r^*^Himj(11-11), an} ffit \a*ki*JWti
ii>0AR*^*ftiwrstj iHimmtâ mofriiXiiim

^»<r«fi jfnittfa&fixibp" i Sf> ifit* tS/ă»* m*m&

^iNVaxș HTH^J . (I UM3< iviit&Ws-HȘr.'jii!"

ju,»' \$fti\$&ii\$fafinmm_£ . ^ ^ % / wo < i rar* •
§\$&mw? \$m&t-ji, av-Siri- ei « ^ , t | tr! Mu

Fig. ^2. — Menționarea jocurilor de pr

mimele grotești nu mai păstrează elemente de
zenței unchiașilor în împrejurarea specială a ce
— foarte rare — ale cetei legate de omul mort s-a
de cinstire a morților. Această ceremonie teatrală
cultului strămoșilor sub influența cauzelor ext
modului său inițial de manifestare, și anume
forme primitive și dominația unei religii oficiale

Reminiscențe ale organizării de obște din
în natură și producție în comun se mențin pînă
saterelor devălmașe din depresiunile montane vî
obștii hotărăște drepturile și datorile ei și leagă
politice, legislative și administrative, în sistemul
Unchiașii din jocurile de priveghi nu reprezintă în
de obște din epoca feudală. La originea cetei un
darul întemeietor de sate, străbunul mitic ca pr
bătrîni înțelepți ai obștilor din epoca străveche, D
feudală, în « forme tîrzii de disoluție ale unor c
tribal»⁴⁰, și prezența reală, concretă în vatra satu
tarea cultului strămoșilor în forme religioase. Pr
teatrale, început în ritual arhaic prin necesitatea

⁴ în tipăriturile religioase vechi din secolul al XVIII-lea, canonul preoțesc obliga la respectarea slujbelor ortodoxe de înmormîntare; «Iară să nu cumva să lași să si facă la mort jocuri, chioțe și strigări necuivoase, sau risuri, până la îngroparea mortului





Fig. 3i. — Mască de! babd — Nerej/t-Vraticen.

faza apariției și constituirii imaginii omului viu. De la această bază inițială începe evoluția imaginii *unchiașului* prin dezvoltarea formei umane pe linia modalității teatrale comice de reflectare a vieții, care duce la apariția unor eroi și forme teatrale noi, diferențiate și, în unele cazuri, cu totul opuse formelor teatrale arhaice.

Imaginea unchiașului care coboară noaptea din păduri să celebreze moartea unuia dintre urmași a evoluat continuu. Craniul sau masca de lemn sculptat, tăcerea și atitudinea hieratică, elementele care dădeau aparența exterioară a morții, comune tuturor ceremoniilor funerare primitive, se transformă însă cu trecerea timpului; târziu, în epoca feudală, în cadrul aceluiași ritual de înmormântare cu origini străvechi, unchiașii de la Nereju participă la priveghiul mortului dansînd hore dezlănțuite în jurul focului aprins, cu gesturi grotești și strigăte, travestiți în costume de saci și măști de lemn reprezentînd capete vii, cu dinți ciopliți și pictați în alb. Temele grave ale jelierii mortului sînt concentrate în ceremonialul creștin și în plînsul bocitoarelor; unchiașii veseli, care sar peste rugul de jărat și mimează gesturi orgiastice, sub măști în care dinții goi, dezveliri ai craniului de mort au devenit un ris grotesc, sînt eroi ale căror acțiuni și elemente de travestire au un sens nou, nu numai diferit, ci contrar imaginii teatrale originare: unchiașii devine un erou care reflectă, în vecinul tipar al străbunului mort, cele mai brutale manifestări ale vieții, dezlănțuirea orgiacă fiind polul opus al străvechii imaginii teatrale de factură tragică. Sub influența schimbării credințelor străvechi, imaginea unchiașului evoluează spre reprezentarea omului viu și în structura ei apare o calitate nouă, parodierea comică a sensului inițial. Jocurile grotești cu măști ale *perebudni-lai* din Ucraina, pe locurile de *jalniță*, la pomenirea morților de rusalii¹⁶, sînt legate de aceleași rituri străvechi ale morților-strămoși și au avut o evoluție analogă. Între elementele de artă teatrală din jocul unchiașilor și cele din jocul *perebudni* și *ot* din secolul al XVI-lea există legături foarte strînse, care atestă originea străveche a acestor jocuri.

Dezvoltarea variantelor din imaginea inițială. Studiul măștilor de unchiași păstrate din primele decenii ale secolului al XX-lea dă posibilitatea formulării unor concluzii asupra evoluției imaginii teatrale originare, asupra variantelor tipului inițial ca baze de dezvoltare a fazelor târzii.

Masca de lemn cu origini străvechi, reprezentînd figura mortului, apare ca un prototip, fază primară în evoluția imaginii teatrale a omului. Influențînd dezvoltarea procesului de reprezentare a figurii omenești și în alte rituri și ceremonii cu caracter păstoresc sau agrar, masca de lemn evoluează, la rîndul ei, sub influența modalităților și formelor provenite din spectacole cu alte origini și funcții. Măștile de unchiași prezintă modificări structurale, determinate de evoluția istorică a imaginii și concretizate prin elemente de pictură și decorație care, aplicate pe masca sculptată în lemn, îi schimbă expresia inițială: liniile severe și monotone se animă pînă la caricatura grotescă sub culorile și accesoriile ornamentale; motivul care vivifică forma sculptată a craniului din care provine masca *unchiașului* — dunga de culoare roșie punctată cu alb în jîrul orbitei — este redarea picturală a motivului țesut cu lînă roșie în jurul orbitelor tăiate în masca de blană a *moșilor* și *moșnegilor*. Dacă pe masca de lemn a unchiașului nu sînt preluate și imitate motivele decorative ale măștii de blană, se relevă hieratismul și aspectul straniu al formei sculpturale care nu a evoluat, fixată de veacuri.

Ca o tendință generală, în masca de lemn europeană se observă, în ultima sută de ani, apariția expresiei grotești contorsionate, care tinde să înlocuiască simetria și liniștea în repre-

¹⁶ V. N. Vscvolodski-Gheingross, *PyccKaa yenman uapobuan dpaMa*, p. 29.



Fig. 36. — Mjîtă de moș — Azacldu-Dobrugea, 1933.

ochiului și gurii, pictat cu ulei roșu și subliniat cu dungi mici sau șiruri de puncte albe. O scufă de carton decorată cu desene geometrice, cafenii și cu inscripția VRACIU încheie masca la spate. Obiect de recuzită, imagine materializată a vrăjitorului reprezentat cu fantezie comică în jocul unchiașilor, masca de vraci imită un model din realitate, avînd o funcție teatrală definită.

Nu numai intervenția calității comice, dar și aspectul dublu al unora dintre aceste măști este revelator ca bază de dezvoltare pentru fazele ulterioare ale evoluției imaginii teatrale. Pe o mască de lemn de la începutul secolului al XX-lea, a cărei formă sculpturală este tradițională, elementele de pictură conturează o figură masculină, iar cele de ornamentație sînt atribute proprii unei figuri feminine. Contrastul dintre mustățile groase, negre, desenate cu catran, și buclele de păr de cal care acoperă fruntea, ieșind de sub o basma de piele prinsă în ținte, exprimă etapa de reprezentare a două genuri în aceeași mască, etapa premergătoare apariției măștilor diferențiate ale *moșului* și *babei*. Masca cu aspect dublu a păstrat în reprezentarea plastică o variantă a tipului inițial, din care se desprinde, cu timpul, o nouă imagine teatrală, autonomă.

Mareînd o fază superioară în procesul dezvoltării istorice, apar imaginile diferențiate ale *moșului* și *babei*, eroi comici evoluți din imaginea unică a eroului unchiaș.

Fașe în evoluția eroului unchiaș. Dintre jocurile teatrale care se desfășurau cu prilejul nopții de priveghi, intermediul comic în care apar cei doi eroi clasici ai artei teatrale

zenfarea figurii moarte. în Suedia, Germania, Elveția, Italia, Ungaria, în Tirol și Karintia, măști de lemn, nu mai vechi de un secol, prezintă evoluția formelor grave către expresia comică⁵¹. în condițiile speciale, de trecere a imaginilor păgîne în cortegiile sărbătorilor catolice medievale, caracterul inițial înspăimîntător al măștii de lemn se menține; în Karintia, masca de lemn și blană cu opt coarne a lui *Partl*, însoțitorul sfinților și mucenicilor⁵², provine din străvechea imagine a strămoșului mort, preluată în reprezentarea vrăjitorului ca erou al riturilor păstorești. Dar, în cazul în care funcția imaginii teatrale evoluează de la perceperea mistică la cea estetică, masca vrăjitorului devine un element de metamorfozare teatrală. Masca de *vraci* de ia Nereju nu este un accesoriu vrăjitoresc, ci reflectarea în mod teatral a vrăjitorului, imitarea și reconstituirea — în scopul reprezentației montate intenționat — a măștii pe care acesta o purta în vechime, atribuindu-i calități magice. Cioplită în lemn, cu o țeastă de berbec prinsă în frunte, cu contururi groase, în reliefuri convexe, mareînd orbitele, pleoapele și buzele, masca este colorată în roșu viu. Coarnele vopsite în albastru, cu boabe mari de culoare albă, repetă motivul decorativ al

populare, *moșul* și *baba*, reprezentărilor șililor și marchează faza de desprindere « se travestesc în haine cotrențoare, un arc barbă de cîlți, un gheb, o cucușă, o găzduire, acțiunea jocului se caracterizează prin toate caracteristicile exterioare ale jocului, se poticnește cînd trece pragul, sînd zînd pe o schemă fixă, cunoscută și părăsit și pe care o caută prin prezența și pe care o mustră « în modul și improvizează acțiuni comice, la sfîrșitul reprezentației, unul ajung « de rîs » și alaiul format prin casa mortului. Perechea coregrafică structural legată de cuplul masculin înlocuită cu imaginea *babei* și a omenească a eroilor. Dezvoltat și fertilitate, intermediul comic are alaiul caprei și în jocul *malancăi* și *nunta țărănească*.

Unchiașii din străvechiul eroului morților strămoși, sînt eroi care o și cu alte sensuri și, alăturîndu-se și se de muncă, rituri păstorești și dezvoltă ca imagini teatrale străvechiului încetată transformare. Ceea ce dă continuității în transformarea acțiunii nu este numai contactul lui cu realitatea, în limba primitivă și ale reflectării este foarte strînsă, dat chiar în imaginea teatrală primitivă a strămoșului posibilitatea evoluției. Unchiașul este sensul legării din ce în ce mai reflectarea omului și a relațiilor sale transformarea sa în diversitatea cîmpului *moșnegilor* și a *moșilor*. Unchiașul este erou comic prezent în jocul călușărilor, însoțitor al brezaiei și figură în alaiul de mascaradă al caprei.

Din masca de lemn a unchiașului totip al imaginii omului, formă evoluată a străvechiului *moș* din culturile indo-europene, s-au dezvoltat

feminine și măști de vraci; între formele generate de influența imaginii în lemn a figurii omenești asupra măștilor de blană cu origini vânătoarești și formele noi ale măștii de lemn, apărute prin influența imaginii comice a moșnegilor și moșilor de blană asupra modalității grave de reprezentare în lemn a figurii omului mort, există însă un proces continuu de interacțiune. Evoluția măștii de lemn a unchiașului în modalități comice proprii este posibilă prin absența fazei de reflectare fantastică, mitologică din procesul istoric al apariției și formării cultului morților în societatea aborigenă din epoca străveche: imaginea unchiașului are calitatea de a se dezvolta continuu ca erou teatral reprezentant al omului. Atributele de factură fantastică ale unor măști de moșnegi — coamele lucrate din lemn și blană — au o altă proveniență decât străvechea mască de lemn a unchiașului: ele sînt o rămășiță a măștii de animal originare, transformate în mască umană și păstrînd ca un element de bun augur simbolul magic al coamelor, în vechime însemn al puterii vrăjitoarești¹⁴.

Vechile măști de lemn ale *unchiașilor*, cu sprîncene, mustăți și bărbi lungi din lînă albă, și fătarele de blană albă, « ca să semene a fi bătrîn »¹⁵, purtate de *moșnegi* la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Moldova, sînt legate de istoria eroului, de evoluția imaginii unchiașului, care nu se multiplică numai în variante comice, ci generează întreaga galerie a moșnegilor și moșilor. Între măștile de lemn ale unchiașilor de la Nereju și cele de blană, stofă sau carton ale moșnegilor și moșilor există legături directe. Masca de blană a moșului se numește *Urcă* — cea ce presupune o influență primitivă de la masca de unchiaș, evoluată din craniul purtat pe cap. Aspectul impresionant al măștii uriașe de moșneag de Ia Neculele, cu coamă și barbă din blănuri de vulpe, cu orbitele ornate cu plăci sclipitoare de metal, păstrează urmele modalității plastice în care creatorii țărani au imaginat străvechea putere a unchiașului, violența și vitalitatea lui.

Izolați din ritul arhaic inițial, alături de jocurile țărănești cu măști de Anul nou, moșnegii devin în epoca feudală eroii vieții comice populare. Sub măștile de postav negru, cu bărbi de blană și nas de ardei, încinși cu lanțuri și tîlângi, dansînd și sărînd, luptîndu-se, intervenind în atragerea spectatorilor ca participanți la joc, moșii sînt eroii cei mai activi din mascarada țărănească feudală și treapta cea mai înaltă a transformării imaginii teatrale originare; inegală, această transformare este oprită uneori timp îndelungat în faze primare, alteori îndeplinită într-un ritm rapid, în dependență de factori economici și geografici, de izolarea regiunilor sau de schimburile vieții din preajma orașelor. La începutul secolului al XX-lea, *unchiașii* de la Nereju, *moșnegii* purtători de tigve cu pene de cocoș din jocul cucilor, moșneagul mut sau *blojul călușarilor*, *moșul caprei* și *brezaiei*, *moșul ursar*, *moșul și baba* — perechea comică, formă evoluată în cadrul jocurilor de bilci, — sînt faze diferențiate în evoluția aceleiași imagini teatrale primitive cu origine unică, cea a unchiașului.

Păstrat pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea, *jocul unchiașilor* la priveghi a cunoscut o dispariție lentă, fiind practicat din ce în ce mai rar, pînă la completa sa părăsire. Eroii unchiași au condiționat însă apariția imaginii omului în arta teatrală populară și au determinat modalitățile de dezvoltare ulterioară ale acestei imagini. O dată cu reprezentarea omului, în riturile și ceremoniile populare se creează premisele reflectării vieții omenești, a caracterelor, ocupațiilor și categoriilor sociale, a istoriei societății.



Fig. 38. — Caprele, ciobanul și...

4 De la dezlănțuirea grotescă pînă la arta subtilă a parodiei, din propria ei istorie, arta teatrală populară de Ia sfîrșit asimilînd și modelînd influențele primite într-un stil propriu, ale acțiunilor și eroilor din vechile jocuri țărănești cu măști, anonimă dezvoltă eroi comici și improvizații dramatice care în cadrul vechilor jocuri țărănești cu măști, calea frecventă de care nu prezintă decît foarte rar caracterul unei continuități absolute, desprinsă de sensul lor inițial, imaginile teatrale cu origini oficial, structura lor rezistînd însă, ca o schemă convențională modalitatea simbolică, arhaică: deghizări și acțiuni sînt reluate ca participarea conștientă a jucătorilor să se manifeste într-o realității, ci realizîndu-se în imitarea imaginilor-model.

Cetele de mascați din *alaiul caprei* moldovenești nu sînt o formă directă a imaginilor străvechi, inițiale, ci au apărut în jurul imaginilor teatrale care ocupau cîndva locul principal *moșul*; dar, deși în evoluția ulterioară a jocului imaginile teatrolor au un plan secundar, ele influențează formarea trăsăturilor caracterelor și se constituie în prezența elementelor de reprezentare ale vechilor modalități dominante ale acestora, apar și se formează imagini care sînt derivate din realitatea înconjurătoare, din viață. În ambianța jocurilor de dezvoltării propriu-zise a procesului de creație teatrală, a procesului de creație teatrală a lumii din afara vechilor hotare ale jocului, a eroilor și a caracterelor reale din viața înconjurătoare. Parodierea imaginilor străvechi

populare; funcția și structura acestor forme sînt însă determinate de fenomenele autohtone de viață socială, de transformările din activitatea economică și socială a oamenilor, din relațiile omului cu natura, din gîndirea și mentalitatea lui.

Eroi și scene inspirate din viața societății. În nopțile de priveghi, pe lingă spectacolul cetelor de unchiași — sau mai tîrziu cînd unchiașii nu au mai fost reprezentați — aveau ioc și alte jocuri cu caracter teatral; episoade comice, improvizații și mici înscenări, aceste jocuri sînt manifestări ale circulației eroilor și temelor, ale posibilităților de adaptare a imaginilor și formelor teatrale populare în împrejurări diferite. Provenite din obiceiurile de la clacă sau din șezători, unele jocuri de priveghi cuprindeau învățătură despre oameni, lucruri și împrejurări, simple reprezentări imitative ale unor obiecte în repaus sau în mișcare, ale unor stări acțiuni din realitate⁵⁵. În ținutul Sucevei, jocul *mîndica* era o povestire ilustrată prin a mne despre un furt, prinderea hoțului, judecarea și trimiterea lui la oaste ca pedeapsă. Flăcăi, reprezentau pe eroii povestim, ținînd în mîna o carte deschisă: *regele, comisarul, doctorul, paștrul (polițaiul), păgubașul, tîlbarul, mîndica și orariul care arată 10 are*, apariție insolită în galeria eroilor artei teatrale populare și a cărei prezență indică o influență a spectacolelor medievale orășenești; trecerea timpului și schimbarea locului acțiunii erau marcate de acest personaj, care anunța cu glas tare condițiile de timp și de loc în care se desfășurau cele spuse de povestitor. În final, *tîlbarului* i se punea un ceaun în cap și era astfel « trimis la oaste »⁵⁷. În această povestire orală a acțiunii, ai cărei

⁵⁵ *Butea cu iurechiul*, joc practicat în Transilvania ca demonstrație de forță: un flăcău încerca să smulgă pe rînd «căpățînile de varză înghețate», pe ceilalți participanți la joc, încheștați de o laviță; *monăstioara*, joc din Munții Apuseni; un băiețandru eia prins de doi flăcăi voinici și balansat cu capul în jos, « ca o limbi de clopot », în timp ce *popa* și *anualul* cinuu

asurzitor, ținînd slujba de utrenie; *moara* era «închis-puită» de patru flăcăi: *morarul*, deghizat cu barbă și mustăți de lînă sau de cîneapă, uns cu funingine pe obraz, cu un cojoc întors pe dos, măcina orzul, griul și secara pe care alți participanți la joc se prefăceau ca le aduc la moară. Cf. Sim. Fl. Marian, *op. cit.*, p. TS.

⁵⁷ Sim. Fl. Marini, *op. iii.*, p. 80.

Fig. 39. — Masca/i cu urs fi buhai — F'urlau! Moldovei, 1928.



Fig.

eroi apar ca ilustrări vii în persoană obiect anumit, purtat în mîini sau de mascaradă, dezvoltate în alt meci în cadrul jocurilor și petrecerilor

Eroii principali din alaiul de urcană a caprei din Bucovina — sînt mască de pînză mînjită cu cărbuni, de mirele și mireasa jucați de doi influența nunții țărănești, dar și turca — metamorfozat de-a lung mirelui și miresei marchează înno Malanca nebunilor din Bucovina este are un ciclu închis, eroii străvechi de ordin formal, ramîne superficială și Anul nou, în alaiul caprei moldo Muntenia, Transilvania, Oltenia și Dol marchează o fază nouă în evoluția j această formă de artă teatrală popul sau brezaia, se dezvoltă spre sfî și în contemporaneitate.

În viața satelor, alaiul caprei principală care îi apropie de spectac tatea acțiunilor teatrale: improvizaț

spectatorilor, pantomima se stilizează în intermedii de dans; rigoarea ceremoniei arhaice s-a destrămat, dar canoanele clasice care ordonează o reprezentație teatrală nu s-au fixat încă. Acest fenomen nu marchează degradarea și involuția artei teatrale populare, ci, dimpotrivă, modul ei propriu de evoluție, prin imagini teatrale alegorice, expositive, prin sinteza simbolului. Fără să ajungă niciodată la forma de dramă populară, spectacolul țărănesc de mascaradă devine rezervorul în care sînt captate și reținute, în imagini teatrale, aspecte din petrecerile, spectacolele și reprezentațiile dramatice populare din epoca feudală; acest proces nu se manifestă prin copierea inertă a temelor și motivelor, ci prin asimilarea lor structurală, în stilul comic cu origini străvechi.



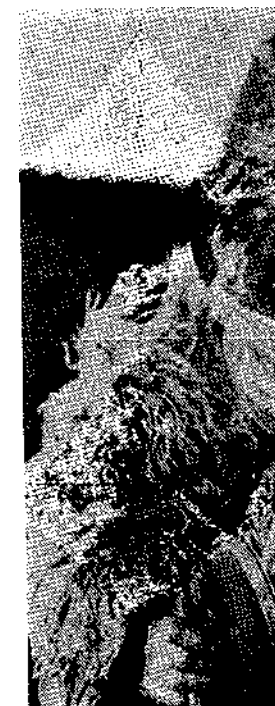
Fig. 41. — Capra, călușul și moșnegii—Moldova, 1936.

S-ar putea presupune că alaiul caprei moldovenești s-a dezvoltat prin intervenția cortegiilor de carnaval orășenesc, prin preluarea directă a eroilor și scenelor din procesiunile breslelor de meșteșugari, prin imitarea imaginilor care reprezentau un mediu social inedit. Reprezentative pentru viața orașelor, cortegiile de carnaval organizate de meșteri și calfe sînt însă o formă de petrecere în care transfigurarea teatrală nu are loc: uneltele de muncă și obiectele lucrate, costumele, insignele erau purtate și expuse de meșterii înșiși, pentru a fi cunoscuți și admirați. În alaiul de mascaradă al caprei aceste elemente de travestire fac parte integrantă din structura imaginii teatrale; ocupațiile meșteșugărești sînt reprezentate de flăcăii din sat prin cetele de *vizmari* și *fierari*, care ilustrează cu uneltele de muncă aduse în joc breasla și actul de muncă⁶⁶. Elementele de spectacol din procesiunile de carnaval ale breslelor de meșteșugari sînt transpuse în formă teatrală în alaiurile țărănești de mascaradă, iar analogia dintre aceste forme de petrecere populară nu se manifestă prin relația existentă între model și imitație, ci prin aceea dintre un motiv de inspirație și realizarea lui



Fig. 42. — traie din alaiul de mascaradă

Fig. 43. — Moșul cu ursul —



Cortegiile breslelor, fenomen caracteristic pentru istoria spectacolului medieval târziu, imitau, în petrecerile meșteșugarilor, procesiunile fastuoase și serbările de curte pe linia tradiției străvechi a carnavalului popular¹¹. Aceste cortegii reprezentau o formă de spectacol popular orășenesc care s-a dezvoltat paralel cu jocurile țărănești cu măști, avînd însă puncte de contact¹². Prezența bufonului-arlechin în alaiul caprei din regiunea Sucevei pare insolită; în costum negru mulat, cu franjuri galbene și ciucuri de lînă roșie, cu o pălărie conică de piele neagră decorată cu stele și luni de staniol, cu fața vopsită în argintiu și cu barbă și plete cenușii din cozi de cal, acest bufon mină *urșii* și-i face să danseze în sunetele tamburinei, lovindu-i cu biciul și îndemnîndu-i cu strigături de joc. *Moșul ursar*, erou cu origini străvechi, apărut într-o nouă ipostază prin preluarea unui motiv de inspirație din realitate — spectacolul dat de ursari și urșii lor dresați prin tîrguri și sate —, a fost treptat înlocuit de *țiganul ursar*, cu mască de postav negru, cercei de aramă și cozi împletite. Pe linia imaginii existente a țiganului ursar, sub influența cortegiilor de carnaval, apare bufonul-arlechin, intervin elemente de artă teatrală inedite în comparație cu viața și obiceiurile țărănești; aceste elemente nu sînt numai o mărturie a contactului real dintre formele de spectacol orășenesc și de bilei și alaiurile țărănești de mascaradă, ci mai ales o manifestare concretă a factorilor care stau la baza selecției acestor elemente: înlocuindu-se unul pe altul, eroii noi acționează exclusiv în stilul comic al străvechii tradiții teatrale populare. Dai' mai mult decît diferențele de ordin morfologic dintre eroii celor două categorii de spectacol — cortegiile de carnaval și alaiurile țărănești de mascaradă —, comparația între funcția și structura imaginilor care provin din contactul acestor forme de artă teatrală este revelatoare. Personajele din cortegiile de carnaval care nu au corespondențe cu viața țărănească nu se regăsesc în alaiurile țărănești de mascaradă. Prezența *fierarilor* și a *cizmarilor*, eroi care reprezintă meșteșuguri cunoscute în mediul rural, evoluțiile bufonului-arlechin, axate pe funcția mai veche în spectacolul a *țiganului ursar*, arată intervenția viziunii, țărănești, originale, în creația teatrală populară după motive de inspirație străine: se poate afirma că acest proces nu se petrece sub forma unui împrumut direct de modele străine, de imagini teatrale concrete, ci prin preluarea unor modalități teatrale, aplicate ulterior în creația noilor eroi din alaiul țărănesc de mascaradă.

Nu numai spectacolele de burg au furnizat motive de inspirație pentru arta teatrală populară; reprezentarea religioasă a *iroziilor*, ajunsă în mediul rural și jucată de țărani, ca și *comedia de păpuși*, reprezentată în tîrguri și bîlciuri, sînt reluate, în forme mult simplificate, pe linia specifică de dezvoltare a jocurilor țărănești cu măști, în alaiurile de mascaradă de Anul nou. *Ironii*, cu cămăși lungi albe și chivăre de carton aurit, purtînd steaua și chivotul cu păpuși, sînt simpli figuranți care asistă la jocul caprei, în Moldova, în epoca contemporană. *Harapii*, mascați cu obrăzare croite din pălării negre vechi, cu seure și șalvari, *turcul* și *caiacul* în permanent conflict dramatic, sînt eroi desprinși din jocul de păpuși, care evoluează în cadrul alaiurilor țărănești de mascaradă în sensul în care acționau ca păpuși în spectacolul comic din bîlciuri; prezența acestor eroi a provocat însă, prin modalitatea dramatică pe care o aduceau, procesul de reflectare a ocupațiilor și rangurilor din viața socială, din realitate.

¹¹ F. Sieber, *Volk und nelkslitmlhbi Motivik im Feitsierk des Barocks. Dargisle Ut an Drcsdner Bildquelkn*, Veröffentlichungen des Instituta fur deutsche Volkstunde, voi. 21, Deutsche Atademie der Wksenschaften zu Berlin, Berlin, 1960, p. 67.

¹² În privința atepunitelor *inveti/ima* — alegorii

teatrale și scene de pantomima care se dezvoltă în cadrul corregiUot de carnaval ale breslelor începînd din secolul al XVII-lea —, influența lor asupra alaiurilor țărănești de mascaradă nu poate fi susținută de nici un indiciu.



Fig. 46. — Mască de negustor — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960.



Fig. 47. — Mască moșului căldărar — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960.



Fig.

Fig.

Fig. 48. — Eroii din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936.



În alaiurile țărănești de mascaradă, funcția socială este supusă la o schimbare prin punere cu naționalitatea eroului: *călanul* este reprezentat de obicei de un om îmbrăcat de vulpe sau tulpan, cu mustăți din pene albe de găscă, oferindu-se un rol milat cu *et-reul*; *doctorul*, cu ochelari și pălărie înaltă, este în general un om cu cozi împletite și ochi de fasole albă cusuți pe măștile neagră și roșie, care sint *țigani*. În arta teatrală populară nu este niciodată satirică și parodică funcția socială reprezentată sub forma parodiei atinge, prin exagerare, un obiectiv, fără a fi vizat în mod special.

Alți eroi, a căror prezență este tîrzie și efemeră, *arnăuții* și *pena de fazan* la chipiu, *generalul* — figuranți care reprezintă *teasa* care apar într-o ipostază neobișnuită, preluînd așadar rolul în jocul caprei, acționează pe aceeași linie comică cu originea lor. În evoluția alaiurilor țărănești de mascaradă. Funcția acestor eroi este în primul aspectul pantomimei cu măști. Treptat însă, măștile care reprezintă *obrazare*, simple obiecte de sugerare a jocului teatral în general, se transformă în dansuri burlești, a căror acțiune figurativă este în concordanță cu dansurile populare.

Dezvoltarea modului teatral de reflectare a realității. În evoluția imaginilor teatrale din jocurile țărănești cu măști au o evoluție



Fig. 51. — Maici de mai — Maiu-Vlasca, 1924.



Fig. 52. — Mană di mo; — Azacldu-Dobrogea, 1953.

sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, alaiurile țărănești de mascaradă apar și se dezvoltă pe baza creației unor eroi și scene inspirate din realitate și, așa cum după desființarea breslelor continuă practicarea meșteșugului, după degradarea vechilor jocuri țărănești cu măști continuă să se dezvolte arta teatrală populară. Treptat, se desăvârșește trecerea de la perceperea mistică la cea estetică a fenomenului de artă teatrală și aceasta nu prin părăsirea străvechilor pantomime rituale, ci tocmai prin parodierea eroilor și acțiunilor cu substrat magic conținute în Interiorul lor, prin apariția modului teatral de reflectare a realității.

Generalizarea tezei *modelului de imitați* ca factor determinant, necesar, în creația imaginilor și formelor de artă populară este un reflex — în planul actului de creație — al teoriei circulației motivelor. Această teză este infirmată — în arta teatrală populară — de dezvoltarea imaginilor noi, originale, rezultat concret al apariției modului teatral de reflectare a realității. « De când cercetările asupra procesului de creație la artiștii populari au putut fi extinse în diverse țări ale Europei, a devenit evident că ei aveau aproape întotdeauna nevoie de *puncte de plecare*, de documente intermediare între ei înșiși și realitate. Dimensiunile, volumele, valorile, culorile, mișcărilor, jocurile de lumina, perspectiva, sînt greu de figurat fără ajutorul unei interpretări intermediare... »* Dar dacă între creația teatrală populară și realitate se interpune un *model*, un «factor intermediar», acesta nu este un element exterior, o interpretare străină a realității, ci însăși structura interioară a imaginii teatrale cu origini arhaice.

Modul ilustrativ, alegoric în care se prezintă ducerea unui nou conținut de viață în forma tradițională cu origini străvechi. Stilul comic, reprezentat atât prin măștile noilor eroi, cât și prin hazul cu care este specific în redarea personajelor, s-a format prin depășirea și formele teatrale străvechi care au stat la baza epoca feudală.

Această parodiare este fenomenul prin care arhaice, inițiale, și în același timp o fază nouă în evoluția funcționale nu mai delimitează desfășurarea jocului de artă teatrală populară se destramă, jocul cu măști și parodiarea eroilor în variante ale vechii imagini teatrale păstrează structura funcțională a acestei imagini. Astfel, alaiurile nu sînt ca o paradă a eroilor și nu ca un spectacol dramatic, ci ca un modul teatral de reflectare a realității în creația populară specific al acestei creații: «Obiectul folclorului nu este alt decît al folclorului constă în faptul că obiectul prin

Măscăriciul. în jocurile rituale cu măști, arhaice, conștientă și în alaiurile țărănești de mascaradă adevărată *măscăriciul*, actorul de proveniență populară. în jocurile de imitație de deprinderi și moravuri, improvizează, își satirizează, mimînd propriile sale reacții; măscăriciul devine însuși devenind prin spectacolul acțiunilor sale

După o îndelungată exercitare în a reflecta aspecte legate de om și de activitatea omenească spontan acțiunile exterioare prin exprimarea schimbărilor de natură psihică, pe care imitarea unor acțiuni din interiorul imaginii teatrale străvechi sînt create — dezvoltarea exhibiției personale. Apariția *moșului-măscăriciul* bazată pe dezvoltarea în forme populare a măscăriciului de profesie din spectacolele de bîlci de proveniență străină, aduși din Bizanț și Fanar și țărănești la curțile domnilor din Țara Românească și în teatrului autohton, ghidușul cu replica amară, eroii înțelepți, cunoscută de-a lungul secolelor în istoria noastră pînă la păpușa comică a evului mediu. în forma modelului străin pe care prezența saltimbancilor și acțiunile minime și, deoarece sînt împrumutate în urma celorlalte acțiuni bițiunile de import cu cele ale măscăriciului autohton constituie elementele de cunoaștere rațională a realității de-a lungul timpului în spectacolul țărănesc, și o serie de acțiuni-cheie stilizate. De la deprinderea din natură, se ajunge astfel la modul teatral de reflectare a capacității de a exterioriza mișcarea determinată de viața vieții omenești, a vieții sociale; rezultatul concret al

Imaginea măscăriciului popular este eroul unui erou-tip, imaginea unei categorii de eroi teatrali, schema dramatică a eroului fiind creată în reprezentarea vie, teatrală, pentru ca abia cu timpul, prin specializarea celor două linii diferite de creație — teatrală și dramatică —, dar cu origine unică, să se separe drama de teatru, creația dramatică de cea teatrală, personajul dramatic de eroul teatral al spectacolului. În arta teatrală populară românească, acest proces a fost început de eroul măscărici și este analog cu procesul prin care s-a fixat locul personajelor din *commedia dell'arte* în istoria teatrului universal, tipuri dramatice provenite printr-o îndelungă cristalizare și specializare a imaginilor de eroi. Cu timpul, procedeele teatrale ale măscăricilor populari din epoca feudală au devenit legi de interpretare și, așa cum măști și acțiuni simbolice au rămas ca elemente de artă teatrală arhaică în alaiurile țărănești de mascaradă, anumite procedee convenționale din jocul măscăricilor, de mimare a acțiunii ori de rostire a textelor improvizate după o schemă stabilită pot fi recunoscute în spectacolele populare ale irodarilor, în reprezentarea teatrală a păpușarilor, în jocul actorilor ambulănți.

Se poate emite ipoteza că măscăriciul este eroul teatral al epocii feudale, protagonistul evoluat din imaginea teatrală străveche a unchiașilor, moșilor și moșnegilor, desprins din cadrul vechilor jocuri cu măști și dezvoltat în ambianța bilciuriilor din târguri și a alaiurilor țărănești de mascaradă; această cale de evoluție continuă este excepțional de rară în istoria artei teatrale populare, dar în cazul când există, eroul teatral astfel creat are o influență imensă asupra întregului proces de evoluție a artei teatrale populare, condiționând și — în unele cazuri — determinând calitățile dominante ale imaginilor teatrale apărute pe alte căi și cu alte proveniențe. Măscăriciul reprezintă un moment culminant în spectacolul teatral popular; prin sinteza între calitatea de spectacol și calitatea de dramă, conținute și exprimate în imaginea unică a interpretului și creatorului, a actorului și personajului, manifestate concomitent în aceeași acțiune teatrală, *eroul măscărici* este un punct nodal, o cheie de boltă în procesul de apariție și constituire a imaginilor și formelor dramatice de artă teatrală populară.

5. În secolul al XH-lea apar în *Regestele varadiene*⁶ mențiuni asupra unor nume de persoane și locuri în care intră termenii de *cuc* și *kuker*. Tot în această perioadă se întâlnesc, în limba maghiară, noțiunea de *kuka*, care înseamnă totodată «mut» și «prost»⁷, un împrumut sau un decal lexical al numelui generic de *cuc*, utilizat însă într-o accepție particulară, convenabilă unui personaj popular care seamănă cu mutul și caraghiosul închipuit în jocul cucilor. Alte mențiuni mai precise apar în secolul al XVII-lea (1682—1686), într-un pasaj din *Viețile sfinților*, scrise de mitropolitul Dosoftei. În acest pasaj jocul este asemănat cu o mascaradă grecească pagină, care avea loc la sărbătoarea *kalagoghion-xăm*: «... Puțind a mîna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare, ghidușește, cîntînd, descîntînd dîintr-insele, alerga tîlhărește de ținea calea a bărbați și a femei savăi, cum fac la noi cucii (tcSiiii)

⁶ Documente privind istoria României, veacul XI, XII și XIII, C. Transilvania, voi. I (1075-1250), București, 1951. Din anul 1220, doc. 246 (p. 105), referitor la un cetățean din satul Vys, pe nume Cuot (= Kuk), condamnat să poarte fierul ars. Din anul 1234, doc. 373 (p. 141), în care o slugă pe nume Cucus, fiul lui Farcaș, e prins și răscumpărat din robie. Din anul 1220, doc. 249 (p. 106), în care a pomenit un sat Qeher (= Kuker), care trebuie tradus ca și Quenes (= Kenfa) din transcripția maghiară (p. 108).

Unele mențiuni de la începutul secolului al IV-lea e.n.

(*Analecta Mtandiana*, XVI, 1897; cf. Popa-Lisseanii, *încercare de monografie asupra cetății Dtrsturul—Silistra*, București, 1913, p. 81—89), confirmate de cercetări relativ recente (vezi V. Tarkova-Zaimova, *Ceedemin 3a cpedueeeKOBim KyKpacu mpu a Cujiucpencko*, Sofia, 1960), atestă existența unui joc care ar putea fi considerat — într-o oarecare măsură — de tipul cucilor în cetatea Durostortun.

⁷ A. Pallas *Nagy-Lexicon*, vo. XI, Budapesta, 1895, p. 92.

și ceea ce trag Ia vale. ⁸. Mat tîrziu, în secolul al XIX-lea, jocul cucilor este prezentat ca similar jocului călușarilor. « Această urită închipuire și pînă acum să ție în sate. de să îmbracă bărbații în haine muieresti și să le dea numele Cupal, adecă cucii sau căluceni, făcîndu-și însă cele mai multe mențiuni sau simple prezentați în secolul al XIX-lea și al XX-lea. O dată cu apariția sa, studiul jocului cucilor capătă perspective străveche, ca și structura lui dramatică în vederea științific.

Cercetările folcloriștilor romîni, ca și cele ale străinilor, au demonstrat faptul că jocul cucilor avea la baza lui un text literar păstrat prin tradiție orală, în care în general era vorba de un cioban și o ciobănită sau un plugar și o plugărie (invidie, ceartă etc), soțul era ucis sau murea. La început închipuia un preot, care prohodea în bătaie de cap în fața celui mort și petrecerea generală a celor de față. Ulterior, în acțiunea lor urme de rituri străvechi, lega de munca agricolă. Cele trei ceremonii din joc (marșul, *a kukkerilor*) referitoare la nuntă, moarte și înviere au caracter simbolic inițial, de rituri ale fecundității și fertilității, cu caracter teatral, detașate în desfășurarea spectacolului de elemente de satiră socială și biciuire a moravurilor.

În legătură cu jocul cucilor s-au emis diferite ipoteze. Pledează deopotrivă folcloriști romîni și străini. M. Vulpescu⁹, care invocă un argument de ordin geografic, mai joacă cucii a fost partea extrem-nordică a Teatrului M. Arnaudov și J. G. Frazer pledează indirect pentru originea considerîndu-l un carnaval orgiastic trac. După această ipoteză, jocului trac, una nord-dunăreană, *jocul cucilor*, între aceste două variante au avut loc influențe și contacte de populații carpatobalcane.

Paralel cu ipoteza originii traco-române, M. Arnaudov pledează și pentru originea grecă, nînd că atît jocul kukkerilor, cît și al cucilor, se trage de la grecii de la traci, adaptate și dezvoltate apoi în România. Originea grecească a jocului kukkerilor și prin aceasta a jocului cucilor era la origine jocul *kuklei* (sau al omului travestit).

Există și o ipoteză despre originea slavă a jocului cucilor, care este românească, leagă jocul cucilor și al călucenilor de

⁸ Dosoftei, *Viata și petrecerea sfinților*, voi. II, Iași, 1682-1686, ex. B, p. 273.

⁹ Synopsis. . ., Iași, 1757, fila 53 v. și 54-54 v.

D. Marinov, *Kyxepu UAU KVKOSU*, în *id3*ecniue nu emiMipa<f>a:u My,eu*, Sofia, 1907; M. Arnaudov, *KvKKeu u pyccLiKii*, în *CâopiiuK 3a Hapoaitu y.uom-copeiuis mpodniHUC*, XXXIV, Sofia, 1920; Roșița Anghelova, *KyxKepuane uipuv6uni.u 3a n.iiodopod"e n 3dpaee u uapdcii meanap*, în *Teamip*, 1956.

nr. in M pe « Bulg « Pari « 1939



Fig. 53. — Alaiul aici/or — Brămti-PasJreii, 1960.

răsăriteni. Bizuindu-se pe această afirmație, T. Pamfil²⁸ face din ea un izvor mitologic al cultului cucilor, călucenilor și chiar al paparudelor.

În prima lui formă, jocul pare să fi fost o manifestare complexă, legată de unele rituri pastorale și agrare la traci. Peste acest joc trac, posibilă suprapunere a elementelor grecești antice din antesteriile dionisiace și a elementelor slave din procesiunile Iui Cupalo ar fi putut să îmbogățească conținutul primar al ritului cu elemente de spectacol, contribuind la transformarea pretextelor rituale într-un carnaval laic.

Dezvoltarea jocului ca alai de mascaradă. Răspîndit în epoca feudală în Transilvania de sud, Moldova, Muntenia și Dobrogea, jocul cucilor se menține pînă în vremea noastră de-a lungul Dunării, în zona de contact și interferențe etnografice între cultura populară românească și cea a popoarelor sud-slave. Sub influența și constrîngerea bisericii, jocul cetelor de cucii a suferit o transformare importantă. Din spectacolul păgîn care se desfășura în perioada solstițiului de iarnă, devine un spectacol semireligios, care se deplasează spre ecbinocțiul de primăvară, la lăsata secului. Cu timpul, jocul cucilor se laicizează, transformîndu-se într-o mascaradă țărănească, în cadrul căreia, pe lângă unele ironii usturătoare la adresa bisericii, pot fi remarcate uneori și acțiuni de intervenție camuflată în sancționarea publică a oficialităților sub pretextul păstrării datinii, bătutul simbolic cu *chbdiciul*, un fel de bici năzdrăvan, în vîrfurile cărui se atîrna o opincă ruptă.

Textul literar popular al întregului joc s-a pierdut, iar variantele fragmentare cunoscute ale unor momente teatrale din joc nu mai prezintă nici o stabilitate. Ele sînt o creație

improvizată, de la un spectacol anual la altul, în funcție de timp, de spectatori, de buna dispoziție a jucătorilor. Iuliu a rămas structura lui de ansamblu, eșalonarea episoadelor matică. Jocul cucilor este alcătuit din trei părți, uneori distincte și confundate. Prima parte a spectacolului, în genul dimineața zilei de lăsata secului, cînd cetele de *cucoaice* (bărbații la picioare, la brîu sau pe piept, cutreieră satele în cîmp, simulînd bătaia tradițională în semn de urare de sănătate. Pantomima, se desfășoară în după-amiaza aceleiași zile, cînd intră în scenă de cucii, cei mascați cu *tigve*, *cinei* (piei) și mai ales cu *chibi*, copleșiți de greutatea măștilor, mai mult defilează pe ulițe, în ordinea sa sau să facă ordine, în timpul spectacolului. După-amiază, nuntă, cu moartea și învierea eroului, precum și unele episoade de rituri pastorale (ieșitul la pășune și pășunatul simbolic) și semănatul simbolic). Uneori pantomima cucilor se transformă într-un joc în care ceata de jucători antrena în alaiul de mascaradă, de la toți spectatorii, de la copii pînă la bătrîni. În sfîrșit, ultima parte a spectacolului, cînd jucătorii își scoteau măștile cu un zgomot trîntindu-le de pămînt, călcîndu-le în picioare etc), pentru a sătești, urmat de retragerea cu torțe. Paralel cu jocul cetelor și jocurile cetelor de copii, care făceau și ei pe cucii.

Rolurile importante în joc le-au avut *ciobanul* și *ciobanul mutul*, în jurul cărora s-a grefat întreaga acțiune. Pe lângă aceste personaje acțiune au intrat cu timpul o categorie întreagă de personaje: *ostași* și *haiduci*, *primarul*, *jandarmul* și *negustorul*. Din figurații naje mute, numite în general *cucii* și *cucoaice*. Numele unor personaje care s-au păstrat uneori pînă în vremea noastră, nu mai corespund menținîndu-se astfel mai mult prin tradiție.

Spre deosebire de alte obiceiuri cu caracter de spectacol, unele modalități particulare de travestire. Piese specifice în joc și costumele. Recuzita jocului se reduce astăzi la patru categorii de costume. Formele vechi de măști sînt *traistele de cai* și *chibi*, decorative, obținute, după cum le califică chiar numele, din fructe de cucurbitacee, împodobite cu pene de cocos. Cele reprezentative sînt însă *chipurile*, niște măști montante, asemănătoare tuite din bogate inflorescențe artificiale. *Tigvele* ca și *chipurile* sînt rituri agrare, ultimele — după structura și terminologia lor — O altă categorie este aceea a măștilor de *cucoaice*, a căror elemente vechi și noi ale măștii. Cu ajutorul lor, teatru îmbogățește.

Cetele de cucii poartă două soiuri de costume adecvate jocului *chipurilor*, improvizate din costume de port țărănesc local (cu lampasuri roșii și cămăși șampilate cu cruce roșu), și *chibi* celor, improvizate din vechituri de veșminte femeiești, cu caracter tictului mai neobișnuit și caricatural. Acesta e costumele care la sfîrșitul secolului al XIX-lea a căpătat o dezvoltare deosebită.

După cel de-al doilea război mondial, jocul cucilor a evoluat în raport cu dezvoltarea noilor relații de muncă. Eliberat de reziduurile magice și religioase ale trecutului, se menține în prezent ca un spectacol popular de mascaradă, axat în special pe acțiuni de pantomima și de dans festiv și scenic.

*Jocuri scenice
maghiare și ger-
mane*

^ / în arta teatrală populară a minorităților naționale maghiare și germane sînt cunoscute ^' forme cu origini vechi, caracteristice epocii feudale. Cucerirea Transilvaniei de către statul feudal maghiar la sfîrșitul secolului al XI-lea și începutul secolului al XII-lea, apoi colonizarea țărănilor, meșteșugarilor și negustorilor sași, care întemeiază sate în sudul și nord-estul Transilvaniei în secolele XII—XIII, au însemnat așezarea unei populații alogene alături de populația autohtonă, menționată de Anonymus încă pentru secolul al X-lea ¹⁶. Această conviețuire a determinat influențe reciproce și a produs, în domeniul artei teatrale populare, manifestări specifice. Jocurile populare teatrale ale maghiarilor și sașilor din Transilvania provin, în genere, din spectacolele de burg, din cortegiile și reprezentațiile dramatice organizate de bresle în incintele orașelor. Dar, pe lîngă aceste forme teatrale cu origini medievale tîrzii, *alegerea reginei rusaliiilor și borița cucilor*, jucate de țărani maghiari, își au originea în fondul de veche influența slavă, iar *capra și surdul*, care apar în *jocul călușilor* de la nunțile sătenilor sași, sînt eroi ai jocurilor țărănești cu măști, cu străvechi origini, practicate de populația romînească. În aceste întrepătrunderi constă aspectul specific al jocurilor scenice maghiare și germane din Transilvania.

Regele's și alegerea reginei rusaliiilor (*punkosdi királynv válas^tas*), jocuri condamnate și persecutate în decursul veacurilor de către biserică, nu s-au putut menține în forma lor originală și și-au pierdut cu timpul caracterul teatral.

Referitor la *regele's*, jocul cel mai vechi al minorității naționale maghiare, există un singur izvor pentru Transilvania, datînd din anul 1863⁷⁵. Pe baza descrierii se pot distinge două părți separate: o zicătoare de tip străvechi, care urează prosperitate tinerilor căsătoriți, și o adăogire ulterioară, cu caracter religios, în forma colindului. Ceata de flăcăi umblă din casă în casă în noaptea crăciunului, urează și primește daruri. În timpuri vechi, jucătorii duceau cu ei un bou cioplit din lemn și vopsit în roșu de care — « după legea cea veche » — agățau darurile. Data și desfășurarea *regele's-ului* indică analogii cu jocurile legate solstițiul de iarnă ale populației romînești.

Jocul numit *alegerea reginei rusaliiilor* (*punkosdi királynv válas^tás*) este menționat în anul 1692⁷⁶ sub numele de *inaugurarea reginei* (*királynv ass^ony tiltés*). În document se interzice în mod hotărît reprezentarea jocului, care este considerat un obicei « moștenit de la păgîni ». Această menționare este o urmare a faptului că jocul era legat de tituri magice de fecunditate cu prilejul sărbătorilor de primăvară. În ciuda interzicerii, jocul a supraviețuit pînă în secolul al XX-lea sub forma de urare cu caracter religios, fiind interpretat de copii.

Borița cucilor (*kukák boricája*), jucat de ceangău din jurul Brașovului și descris în anul 1862, este un dans mimic, completat cu un text improvizat. În ziua de lăsată secului,

¹⁶ Anonymus, *Gei/a Htmgarorwn*. cap. XXIV, în *Striplor's rermu Hungaricarum*, «1 E. Siitetipetery, voi I, Budapesta, 1937, p. 64-65.

⁷⁵ O relatare a jocului *stătuș* din comuna Chinas

Odorhei, cuprinsa în studiul monografic *Vadrii^sjk*, voi. I ted Kriza Janos, Cluj, 1863, p. 121-122.

⁷⁶ *Sylheli Qkieviltar*, voi VI, red Szadeczkay Lajos Cluj, 1897, p. 425.

flăcăii umblă prin sat, purtând pe cap căciuli împodobite cu panglici, la brîu clopote, iar în mîna un mai cu miner lung. Doi dintre flăcăi sînt numiți *purtători de țepă*, iar alt flăcău duce un arbore împodobit. Eroii principali ai jocului sînt cei patru *etici*, flăcăi pricepuți la glume și nebunii, cu măști pe față, gîrbaci sau sabie de lemn în mîna și un clopot la brîu. Din punct de vedere dramatic, momentele esențiale ale acțiunii sînt lupta cucilor, moartea, reînvierea și fuga unuia dintre ei. Elementele comice sînt prezente în scenele de ucidere, de bocet și de reînviere. Jocul este cunoscut și jucat și astăzi în satele locuite de ceangăi din jurul Brașovului.

Pare a fi o creație cărturărească jocul *străbogatul* (*dusga^{dag}, dusgas^{dagoläs}*), numit și *mascarada diavolului* (*orągjarsang*). Textul lui, tipărit încă din secolul al XVII-lea¹¹, păstrează urme ale moralităților de tip *Everyman-Jedermaft/i*, cunoscute în evul mediu în Europa apuseană. Acțiunea se bazează pe legenda lui Lazăr din biblie. Răpit de *moarte* și aruncat în iad, *străbogatul* îl roagă pe *Pluto*, regele iadului, să-i îngăduie să-și ceară iertare de la Lazăr, dar este respins. Spectacolul se termină cu dansul diavolilor. În prima parte a jocului este conturată clar contradicția dintre viața lui Lazăr și cea a străbogatului; în ultima parte, conflictul se rezolvă prin pedepsirea străbogatului. Se poate presupune că pe lângă morala de inspirație religioasă, acțiunile și caracterul personajelor reflectă, în stil alegoric, relații din viața socială a epocii. În joc se îmbină elemente comice și tragice: dacă apariția lui Lazăr pe scenă are un ton tragic, chinuirea străbogatului și dansurile diavolilor sînt grotești. Comparînd textul tipărit odinioară cu variantele jocului de la începutul secolului al XX-lea¹², se poate constata că n-au intervenit schimbări esențiale. Acest fapt este explicabil prin calitatea de critică socială pe care o conținea vechiul text. Actualmente jocul nu mai este practicat.

Dintre jocurile populare maghiare legate de sosirea primăverii, *împușcarea cocosului* (*kukaslóves*) are multe trăsături asemănătoare cu jocurile de burg medieval și conține motive extrase din dramele școlare și din jocurile *goliar^{glor}*. În luna paștilor, flăcăii se adună la casa *primului flăcău*, de unde, în sunetele cîntecului cocoșului, pornește alaiul. În frunte merge orchestra de suflători, urmează o ceată de fete îmbrăcate în alb, apoi vin *flăcăii* și *vitejii* din anul trecut și, în sfîrșit, *flăcăii* și *vitejii* nou aleși. Cîntecul cocoșului se cîntă într-un ton jalnic, asemănător bocetelor. Prima descriere a jocului, din Apața-Brașov¹³, apare tîrziu. Locul spectacolului este scobitura unui deal, unde se așază spectatorii. Primul flăcău rostește în versuri sentința asupra cocoșilor, însă alți trei flăcăi le iau apărarea, așa încît începe un lung dialog. Vitejii intervin și amenință pe primul flăcău, spunîndu-i că îl vor împușca dacă nu va da imediat sentința. Flăcăul al cincilea plînge moartea cocoșilor în stilul bocetului, iar cel de-al șaselea rostește în formă parodiată o predică solemnă în legătură cu cocoșii. La sfîrșitul acestei improvizații dramatice, cu săgeți de model vechi, trag întii flăcăii, iar la urmă vitejii; cine a «împușcat» cît mai aproape de țintă, va primi la ospăț inima cocoșului. Jocul, axat pe un vechi spectacol medieval de burg — întrecerile de tragere la țintă —, nu are o construcție teatrală larg desfășurată; numai scena care comentează împușcarea cocoșului poate fi considerată o mică reprezentație dramatică. Dialogul asupra vieții cocoșului, apoi bocetul și predica sînt bogate în elemente comice provocate

¹¹ Textul *străbogatului* a apărut sub titlul *Comho-tragoiâia*. Oradea, 1646. Textul a fost retipărit de mai multe ori în decursul secolelor XVII—XIX; un manuscris din secolul al XVII-lea (acum dispărut) a conservat *Comico-tragoedia*; din 1697 există o știre despre reprezentarea dramei la Sibiu; se presupune ca reprezentații asemănătoare au avut loc și în regiunea

Ciuc, iar sub influența lor s-a format jocul popular *străbogatul*.

¹² Jocul a fost regăsit în Harghita — Ciuc, unde s-a înrădăcinat probabil sub influența dramelor școlare și de unde există relatări din anii 1930—1940.

¹³ Sipos Bella, *Egy nipi jalsk. . .*, în *Mtinlodes*, București, 1956, nr. 5, p. 45 passim.

de contradicția dintre rolul serios al flăcăilor și neînșeninatatea subiectului asupra căruia ei discută cu insistență și gravitate. Spectacolul nu are nici un element religios și este jucat și în prezent.

La sașii din Transilvania, cadrul de predilecție pentru manifestările de artă teatrală populară îl constituie nunta țărănească.

Primele știri despre *jocul călușilor* (*Rosscbenspiel*) datează de la mijlocul secolului al XIX-lea. Johann Mätz dă în 1860⁸⁰ o descriere sumară a jocului din satul Șaeș-Sighișoara: un tânăr țărăn sas, îmbrăcat în portul românesc și vorbind românește, anunță, ca un fel de crainic, venirea regilor. Intră *primul rege* și salută adunarea, pe urmă *al doilea rege* care, după un dialog cu primul, își cheamă *călușii*, bărbați mascați, cu zurgălăi la picioare, având un fel de furcă de lemn în locul picioarelor de dinainte ale calului, care vin în mijlocul nuntașilor și dansează în sunetul unei melodii specifice.

În descrierea din 1860⁸¹ a jocului călușilor din Arctuta-Sighișoara, care aparține lui Prânz Friedrich Fronius, apar aspecte noi: *Krawak*, personajul vesel din joc, comentează întâmplările în versuri românești. În locul regilor apar un *colonel* (*Oberst*) și un *locotenent-colonel* (*Unteroberst*)⁸². Alături de căluți intră și *surdul*, *cuie* mână o capră: un tânăr care umblă în patru labe, acoperit cu un cearcaș, purtând un cap de capră în dreptul feței. Din dialogurile între *Krawak* și *surd*, care înțelege greșit ce i se spune, se ivesc noi momente comice. Jocul călușilor este urmat de un joc grotesc al caprei.

Cea mai amănunțită descriere a jocului sub forma sa din Drăușeni, precum și textul complet, sînt date de Ludwig Klaster⁸³. Colonelul și locotenent-colonelul apar sub denumirea simplă de *soldatul întâi* și *soldatul al doilea*, în uniformă și cu sabie. Denumirea *surdul* a dispărut, iar *Krawak* apare sub forma de *Krawat*. Amîndoi sînt îmbrăcați în port românesc, cu căciulă, șerpar, opinci și bîte mari. Călușii sînt fete cu părul despletit, împodobite cu batiste de mătase colorate și cu zurgălăi ascunși sub batiste. Capra, acoperită cu o pătură groasă, are urechi și coadă de porc. Producția coregrafică a călușilor se desfășoară în figuri bine determinate, pe cînd cei doi soldați, conducătorii jocului, se mișcă într-un pas cadențat, de paradă. Dansul culminează într-o figură deosebită: soldații își încrucișează săbiile ridicate, iar călușii joacă în jurul lor, în timp ce *Krawat* și *surdul* dansează cu mișcări grotești, persiflînd pe soldați și amestecîndu-se chiar și în figurile de dans ale călușilor. Un element nou, care s-a anunțat însă și în variantele mai vechi ale jocului, este povestirea soldatului întâi, care capătă tot mai mult trăsăturile lui *miles gloriosus*, personaj tipic, introdus în teatrul universal de Plaut. Soldatul se laudă cu isprăvile sale războinice, cu armatele uriașe comandate de el și cu victoriile cucerite; lauda sa este însă ironizată prin observațiile satirice tot mai drastice, în limba romînă, adresate de *Krawat* și, în cele din urmă, soldatul recunoaște că efectivul armatei sale a constatat din șapte soldați — dintre care i-a rămas numai unul — și cei doi căluți.

⁸⁰ Johann Mätz, *Die sitbenbilrgiscb-sätbsische Bauernhochzeit, iaStbässburgerGymnasialprogramm, 1859—1860*, Brașov, 1860, p. 85.

⁸¹ F. F. Fronius, *Bitäer aus dem säibnsichen Bauernhben in Siebenbilrgen*, Viena, 1879, p. 86-90. În 1899, Johann Leonhardt, în piesa sa populară *Die Werberin* (*Recrutoarea*), redă în cadrul unei nunți țărănești și jocul călușilor; atît aciunea, cit și denumirile personajelor corespund în genere informațiilor date de Fronius, cu toate că autorul se referă la acea formă a jocului ca pe o cultură în satul Drăușeni.

⁸² Într-un fragment din Jibert-Rupca, publicat în 1901 de A. Schullerus, locotenent-colonelul apare ca subofițer (*Vnteroffiz'er*); el caută cvartir pentru «un mare cavaler», conducător al unei armate de 8 000 de soldați, care vine din Orient (Morgenland). Cf. A. Schullerus, *Das Rosscbenspiel in Seiburg*, în *Korrespondenzblatt des Venim fia-siebenburgische Landeskunde*, Sibiu, XXIV, 1901, p. 141.

⁸³ L. Klaster, *Der RSscbenlanz, ein siebenUrgisebe-sächsische Hoibzeilsspiel*, în *Siebenburgische Vierle-*

încercarea folcloristului Friedrich Wilhelm Schuster⁸⁴ ca o transpunere în forma pantomimei dramatice a mitului zădărnice în *Edda*, pierde din vedere lipsa de omogenitate a jocului, caracterizată de eterogeneitate, care n-au format de la început o unitate, *Capra* și interpretarea lui Schuster, datorită faptului că uciderea și reînvierea în povestirile mitice, după Klaster nu are o funcție fixă și detaliată, ci este de improvizatăile hazlii ale *romînilor*. Se pare că acest element este un atribut al celor doi romîni: el provine, deci, din folclorul românesc.

Un obicei din Dealul Frumos-Agnita, menționat în unele surse, privește la jocul propriu-zis al călușilor. Localnicii îi numesc *riesker*), iar A. Schullerus cunoaște numele de *armăsarul croșean* al jocului țărănesc al călușilor în genere⁸⁵. Aceste denumiri trîmbăcose sînt o reflectare ale breslei croitorilor, care obișnuia să prezinte în timpul sărbătorii călușilor. Se pare că jocul călușilor din sate trebuie să fie practic identic cu acest obicei al breslei orășenești. De altfel, tot din Dealul Frumos și un *armăsar* (*Knoppboist*)⁸⁶, care, apărînd la nunți, face să știe că următorul este omorît, jupuit și dat afară. Jocul călușilor era un obicei pînă într-al patrulea deceniu al secolului al XX-lea.

În cadrul nunții țărănești se reprezintă, ca un fel de dramă popular, veseliei, și o altă creație a dramaturgiei populare, de un nivel înalt — *cîntecul regelui* (*Konigslied*), în literatura de specialitate *jocul călușilor* pînă și în secolul al XX-lea în părțile locuite de sași, dar și în regiunile Marii. În studiul lui Martin Malmer⁸⁷, care conține cea mai amănunțită descriere a jocului și textul complet, este descris spectacolul: un tânăr, înalt, cu un joc, precum și textul complet, este descris spectacolul: un tânăr, înalt, cu un bețișor alb în mînă, are rolul pasiv al unui crainic care descrie cee ce se întîmplă pe scenă și spune epilogul. Acesta este însoțit între *rege* și *moarte*, într-un dialog impresionant și plin de dramă. El poartă o mantie, coroană și sceptru și însoțit de suita sa, este următorul în joc (ca totdeauna în folclorul apusean). *Moartea* apare în haine de femeie și este înarmată cu arc și săgeată. Însoțitorii ei sînt *farmacistul* și *medicul*, cu pălărie neagră tricorn și cu o sabie în mînă. În secolul al XVII-lea, avînd în mînă tabatiera. Amîndoi, ca și în prezent, sînt figuranți și nu participă activ la acțiunea care se desfășoară. În *regul* anunță regelui că trebuie să-l umneze, regele, semeț, porușă țara sa, căci altfel va fi arestată și aruncată în lanțuri. Dar moartea cade la pămînt. El oferă morții în locul său pe cei săraci, prinții și regii îi sînt mai mult pe plac. Degeaba îi promite că va lăsa viața pentru încă 12 ani, mai tîrziu în zadar, căci moartea de an, pentru a mai construi un castel puternic, și în zadar îi oferă bogăția sa, ca să-i lase măcar viața mizeră a unui cerșetor.

⁸⁴ F. W. Schuster, *Ueber den in einigen Ortschaften des Sachsenlandes bei Hochzeiten üblichen Rosseitzanz*, în *Mablbaeber Gymnasialpregramm, 1862—1863*, p. 3-16.

⁸⁵ *Zum Rosscbenlanz* (* a.), în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenburgische Landeskunde*, Sibiu, XXV, 1902, p. 25.

⁸⁶ A. Schullerus, *Siebenbilrgiscbsächsiseben Koffij-*

⁸⁷ *Zum RSscbenlanz*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenburgische Landeskunde*, Sibiu, 1899, p. 25. M. Malmer, *Die Totentanz*, Sibiu, 1899, p. 25. Prud — Sighișoara, Sibiu, 1899, cota K 6 IV,

moartea să întîrzie numai o singură zi pentru a-și face testamentul și pentru a dispune asupra tezaurului de aur și a pietrelor scumpe. Moartea însă nu-i mai îngăduie nici măcar o oră. El moare, soldații din suita sa îl pun pe năsalie și îngerul spune epilogul, relevînd atotputernicia morții, a cărei săgeată nu-i cruță nici pe cei săraci, nici pe cei bogați.

În cursul jocului scenic, moartea insistă ca și regele să ia parte la dansul condus de ea. Ideea medievală a dansului macabru, subiect de predilecție al picturii medievale din secolul al XV-lea, mai puțin al literaturii, este prezentă în piesă, fără să se ajungă la realizarea scenică a dansului macabru. Cu această temă se îmbină un alt motiv medieval, cunoscut din misterul englez *Ylvetryman* și din variantele germane ale acestui subiect, *Jedermann*; motivul morții omului bogat, care în cele din urmă oferă toată averea sa pentru o singură oră de viață.

Varianta publicată de Malmer nu se termină cu moartea regelui, ci conține încă o scenă care contrazice chiar ideea fundamentală a jocului: îngerul iese din pasivitatea sa și cu bețișorul pe care îl are în mîna reînvie pe rege, care se ridică preamărind pe Dumnezeu. Stilul schimbat, noțiunile tipice ale epocii pietismului introduse în text arată că acest adaos aparține secolului al XVII-lea. Ipoteza lui Johann Carl Schuller¹⁰, și anume că reînvierea regelui ar simboliza reînvierea naturii după somnul de iarnă, ne pare greșită, mai ales pentru că acest episod este o completare destul de tîrzie-

Atît subiectul, cît și tratarea sa poetică pledează pentru fișarea originii jocului *cîntecul regelui* în secolul al XVI-lea. Însăși forma dramatică a jocului păstrează trăsături specifice acestui secol, precum și o serie întregă de formule stilistice, care sînt tipice pentru cîntecul popular german din secolul al XV-lea și al XVI-lea¹¹. Forma strofică a jocului și faptul că el conține părți întregi de descriere epică cîntate de către înger, susțin ipoteza că tot jocul, care de altfel avea în popor numele de «cîntecul regelui» (*Königslied*), a fost un cîntec epic din secolul al XVI-lea, un fel de baladă; datorită dialogului pe care îl conținea, a devenit o înscenare cu subiect dramatic, dar a păstrat caracterul muzical, fiind cîntată de cei trei interpreți¹².

Formele vechi de artă teatrală populară s-au dezvoltat în special în sensul petrecerii lumești, în spirit laic, pe linia comediei populare. Fină în epoca contemporană, măștile, costumele și accesoriile, scenele de pantomima, ilustrarea și interpretarea acțiunilor jocului, improvizația dramatică aparțin unei viziuni teatrale exclusiv comice, care demonstrează atît vechimea, cît și sensul evoluției vechilor rituri.

În jocurile teatrale populare din epoca feudală are loc fenomenul de tranziție de la convenționalitatea imaginii teatrale cu origini arhaice la fantezia plină de surpriză a imaginilor inspirate din realitatea vie. Geometria rigidă a măștilor străvechi de lemn este părăsită pentru efectele de policromie, expresive și neprevăzute, ale grimei, simbolica arhaică a acțiunilor teatrale provenite din pantomimele rituale trece pe un plan secundat și în jocurile țărănești apar scene din viața cotidiană, improvizații care reflectă și comentează evenimente, stări și conflicte din realitatea înconjurătoare, în această ambianță se dez-

voltă în interiorul jocurilor țărănești cu măști din epoca feudală, vizat pe o temă fixă, ivită din necesitatea însăși a reprezentării.

Momentele și scenele al căror ax de desfășurare este în cadrul formelor vechi de artă teatrală populară, la dialogul și acțiunile altor protagoniști sînt accidentale și reprezintă fie reluarea unor scene din jocul păpușilor și al irozilor țărănești, fie reminiscentele corneice și onomatopoeice. Ceea ce se impune a fi relevat cu privire la caracterul dramatic este organicitatea creației dramatice populare în cadrul formelor vechi de artă teatrală populară. Teoria *înscenării* pe baza dialogului și strigăturilor vesele cu caracter satiric de la hore și șezători țărănești și istorica și estetică a modului în care germeii dramei populare se dezvoltă în țărănești cu măști din epoca feudală. Improvizația dramatică este creată în mod necesar, din momentul în care reflectarea omului în creația sa ca o fază nouă, superioară, în arta teatrală populară; în arta populară pentru exprimarea ideilor și sentimentelor, pentru exteriorizarea pasiunii și vitalitatea onomatopoeilor, strigătele lungi și ascuțite ale uneltor și cântecurilor poetice care formează structura lexicală a melodiei de cântec. Desprins din imaginea sincretică originară, cuvîntul capătă o viață proprie și tinde să devină modalitate teatrală, fixîndu-se în textul popular. Măștile, naștele, elementele de metrică și prosodie, omofonia și ritmul, care mai mult, iar textul cîntat ori declamat devine text vorbit, caracterul litatei teatrale corespunzătoare creării imaginilor care reînviie și gîndurile omenești.

În concluzie, continuitatea organică în evoluția istorică a teatrului teatrală populată se manifestă prin capacitatea interioară a formelor din epoca feudală de a se dezvolta spre forme dramatice. Înflorirea și dezvoltarea exterior, se imprimă pe un fond existent, dezvoltat din tradiția și preluările motivelor și schemelor străine, cunoscute prin imitație în popor de la curțile domnești și boierești sau sosite prin comerț și război, sînt absorbite și asimilate în curentul viu al creației teatrale. Acest lucru indică nu numai existența unui proces de evoluție proprie, ci și faptul că arta teatrală populară românească este o creație proprie.

J. C. Schuller, *Herodes*, Sibiu, 1859, p. 24-25.

¹⁰ De pildă cîntecul popular nr. 2, 13, 126 și 139 din colecția lui Rochus von Hiliencron, *Diulsches Ltbân im Volkslied am 1530*, Stuttgart, 1884. Cele 8 versuri de după strofa a XVII-a din *Kdnigietied*, care

atît prin metrul lor, cît și prin forma stihomitică a dialogului, ca o interpolare ulterioară.

¹¹ G. Schuller, *Volkstümmlhber Glaube und Brauch bei Toi und Bsgräbnis*, în *Schässbarger Gymnasialprogramm*, 1862-1863, p. 9.

FORME DE SPECTACOL LA CURȚILE DOMNEȘTI ȘI BOIEREȘTI DIN EPOCA FEUDALĂ

În țările românești, epoca feudalismului este foarte lungă; începuturile ei se consideră a fi în secolul al X-lea, dar ea se menține și chiar se prelungește în anumite forme pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Caracteristic este faptul că fenomenul de cristalizare a raporturilor social-economice de tip feudal de la noi întîrzie și ca apariție, și ca durată; cauze obiective specifice explică această întîrziere față de dezvoltarea social-economică a altor popoare. Ultimele valuri ale migrației popoarelor, pustirile provocate de deseale năvăliri, prea scurtele intervale de liniște, au împiedicat sau, în cel mai bun caz, au întrerupt progresul economiei locale, creșterea producției și deci a schimbului, formarea unor centre cu caracter orășenesc, condiții de bază pentru descompunerea formelor semi-patriarhale de existență socială. Pe de altă parte, în condițiile dominației otomane, procesul de dezvoltare a feudalismului a cunoscut o acțiune de frînare.

Mărturiile scrise ale acestei epoci lungi consemnează tîrziu și cu zgîrcenie manifestări de spectacol în viața publică românească. Desigur însă că, alături de variatele manifestări populare cu caracter de spectacol legate de practica vieții în comun, s-au dezvoltat și multiple forme deosebite de spectacol, inițiate și întreținute de clasa dominantă în interes propriu, subordonate gustului, tendințelor, activității acestei clase. Astfel trebuie distinse două categorii: pe de o parte, spectacolul ceremoniilor de protocol, al procesiunilor domnești, politice ori bisericești; pe de alta, spectacolul de divertisment de *plein-air* de la curțile domnești ori boierești, în care intrau și se combinau într-un mod nediferențiat pantomima grosolană a măscăricilor, tururile atletice, prestidigitația, muzica instrumentală și vocală, numere de dresaj de animale, competiții sportive.

Ceremoniile de protocol, laice ori religioase, în care protagoniștii — recrutați dintre vîrfurile boierimii — nu se reprezentau personal, ci reprezentau un rang ierarhic, care se cerea recunoscut, nu pot fi însă asimilate unor reprezentații și unor înscenări teatrale, deși — incomplet — ele foloseau o serie de elemente specifice teatrului: desfășurarea unei ceremonii presupunea într-adevăr și depindea în cea mai mare măsură de o coordonare anterioară, care asigura disciplina și armonia ansamblului, recurgea la interpreți, cărora le încreclina anumite atribuții, folosea cu știință o recuzită și acorda costumației un rol



Fig. 55. • - Gravura germană (reproducere după Friedrich Sieber, Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks, Berlin, 1960, fig. 80), reprezentând două personaje — soarele și luna — asemănătoare celor descrise de Bandinus la curtea lui Vasile Lupu,

să uluiască și să amețească populația, să genereze o stare de nedumerire și de diversiune.

Cu toată latura lor spectaculară, ușor de recunoscut în fond în orice fel de ceremonie, practicile protocolare, născute din convenții sociale, cu scop militarist, întreținute voluntar în clasele sociale înalte, care dețineau anumite demnități de stat, nu au natură teatrală¹. Chiar dacă la vremea lor concurența unor forme de teatru autentic lipsea și, în felul lor, au putut fi cândva un spectacol unic, formele protocolare au intrat în viața cotidiană drept convenții curente, acceptate ca atare, și au rămas simple forme convenționale practicate pe baza tradiției.

¹ Se întâmpla ca, în cadrul unor ceremonii religioase de exemplu, să aibă loc și mici înscenări cu caracter teatral: era cazul procesiunii de copii îmbrăcați ca îngeri la sărbătorirea domnească a bobotezei, organizată de biserica catolică. Marcus Bandinus a descris acest cortegiu la curtea lui Vasile Lupu (*Codex Bandinus*, memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646, de V. A. Urechiă, în *Anal. Acad. Rom.*, t. XVI, 1893—1894, p. 141), format din 12 copii, urmași de corul preoților, după care veneau cei trei crai încoronați, reprezentând misterul născuturii. Doi copii înfățișau soarele și luna: fetele din lumea de astăzi, în

considerabil. Marile festivități publice, cu impozante mișcări de personaje, de armată, de călărimă, costumele fastuoase, echipajele și accesoriile de lux, în sfârșit manevrarea unui întreg aparat « scenic » erau calculate pentru forța lor emotivă și de demonstrație. Ceremoniile protocolare și-ar fi pierdut, de altfel, justificarea dacă n-ar fi avut un public cărui să se adreseze; prin aceasta ele erau în fond spectacole, nerecunoscute ca atare, dar intenționate: inițiate din velleitatea de a impresiona și a impune, alaiurile domnești, de pildă, somptuoase și solemne, erau destinate să dea poporului — adunat în număr mare, ca la orice spectacol gratuit — o înaltă idee despre puterea și autoritatea supremă, voievodală și bisericească, să impună o opinie, să edifice. Desigur, importanța scenariului, a dialogurilor, era foarte redusă. Publicului, format în majoritate de o populație în general lipsită de distracții variate, i se atribuia un rol pasiv, solicitate fiind de preferință simțul vizual și auditiv. Străbaterea orașului împodobit, cu pași lenți, conform etichetei (se lega de descompunerea înceată a mișcărilor o idee de maiestate), de către mulțimea de curteni îmbrăcați multicolor în mătăsuri grele și blănuri scumpe, cu podoabe scânteietoare, pe cai splendizi, în valtrapuri de mare preț, noaptea, sub focuri de artificii, în sunetul clopotelor repetat și amplificat de toate bisericile, al tunurilor, al meterhanelei, iată un spectacol care putea

descoperite, să poată saluta în voie pe vodă. Soarele așezat spre răsărit și luna spre apus, ei duceau icoana Măriei cu pruncul în brațe, arătând-o magilor; deasupra icoanei luca o stea care se întorcea cu o mișcare circulară. Copii de 7, 8 și 12 ani, învesmîntați ca îngeri, cu coroane pe cap, recitau și cântau în românește și latinește, modelîndu-și vocea și supraveghîndu-și gesturile, urări voioase în fața domnitorului înecat.

De asemenea, în joia mare aveau loc în bisericile ortodoxe mici înscenări religioase cu caracter teatral.

Nici spectacolele de divertisment zise, pentru că nu recurg la o ficțiune prezente în zitorii de fiare, gimnasta" etc. nu reprezintă un loc al propriilor lor puteri sau abilități, ci creează între o colectivitate — publicul — protagoniști care se produc în prezența în funcție de reacțiile imediate ale publicului la teatru. Desigur că multe din componentele unei participări ulterioare la constituirea și înțelegerea astăzi, justificînd astfel istoria teatrului românesc (de exemplu, prin mască, costum sau alte artificii de inspirație din actualitatea înconjurătoare teatrală); altele virează spre manifestări sportive. Oricum, organizarea unui spectacol, fără a se încurca cu simbolurile ale spectatorului, de a-i stîrni emoție în această categorie de spectacole aristocratice și să genereze a vreunei tradiții religioase, politice sau de educație, este cea pur și simplu de divertisment. Noastre era în raport, bineînțeles, cu emoțiile ale boierilor spectatorii: forme de spectacol care o admirație naivă, împletită cu emoții de primejdie. Spectatorul era lăsat să se fascineze de fenomenul spectacular.

Munca de reconstituire și gruparea materialelor ale epocii feudale este îngreuiată de lipsa surselor la acestea. Cronicile și cronografele de epocă rareori și întotdeauna în trecere, nepăstrate, fapt a fixa sub acest aspect viața socială și culturală uneori ca, în cadrul relatărilor difuzate în istorice, să existe vreo mențiune suplimentară despre un pehlivan cunoscut sau vreun copil de păpuși, dintr-o risipă de comunicare rară la cronicarii noștri. Extrem de puține oferă scrierile unor călugări, prin descrieri neinteresate de petreceri lumești, ca să nu vorbim de surse oficiale. Străinii, în descrierile lor, în țările noastre, consemnează mai degrabă caracter de spectacol, izbiți de latura exotica a acestora, stabilind alteori asemănări cu festări din propriile țări. Din păcate, în vremea noastră nu poate furniza date susținute problema spectacolelor din trecut. Omniști din documentele timpului nu înseamnă

lot din viața publică, așa că se impune nevoia suplinirii lipsei de informații pe baza în primul rând a datelor din istoria popoarelor învecinate, mai cu seamă a turcilor; dependența de secole față de Imperiul otoman a lăsat urme adânci în multe domenii, dintre care în acela al spectacolelor publice poate mai lesne de recunoscut.

Curțile domnești au păstrat multă vreme un caracter de economie închisă, care explică întrepătrunderea diferitelor categorii de distracții și face să apară firesc accesul formelor populare de spectacol în societatea clasei avute; încălcarea teritoriului rezervat distracțiilor pentru boierime de către datini și jocuri populare se făcea frecvent: interpreții erau recrutați din «prostime», curtenii rămâneau spectatori. De multe ori, ca să izgonească plictiseala, să-și distreze musafirii, boierii puneau pe oamenii lor de curte să cânte și să joace. Din cele relatate de Del Chiaro în lucrarea sa despre Țara Românească, în legătură cu obiceiurile la lăsata secului, în săptămâna rusalilor, de bobotează etc, se desprinde psihologia specială de stăpîni a celor care organizau petreceri cu țigani robi.

Și invers, se poate observa în timp procesul de difuzare în popor a spectacolelor inițial rezervate boierimii. Poporul a preluat unele jocuri, pe care le abandonaseră marii boieri, ca de exemplu *giriluă*, care ajunge să fie o competiție populară, deschisă tuturor celor interesați.

Formele de divertisment proprii țării noastre sînt în general comune și altor țări în evul mediu; însă în timp ce în alte țări cele mai multe dintre ele au origini populare, la noi pătrund prin import, prin intermediul domnului sau al marilor boieri. Singurii profesioniști ai spectacolului de divertisment care se întîlnesc în evul mediu sînt saltimbanci, bufoni, scamatori, gimnaști, îmblînzitori de animale, călăreți, histrioni mai mult sau mai puțin vagabonzi, care mergeau pe jos din oraș în oraș, avînd drept recuzită ceea ce se poate duce, bile, panglici, inele, o frînghie, furci, adică strictul necesar pentru aceste manifestări.

«Jucători de curte» în Transilvania

•4 în perioada orînduirii feudale, din cauza condițiilor istorice foarte diferite, se constată în interiorul țărilor romîne o dezvoltare diferențiată care explică de ce fenomenele vieții sociale nu sînt pretutindeni nici sincrone, nici identice, de ce de pildă cultura și arta feudalismului transilvănean — nu numai cea romînească, dar și cea a populațiilor conlocuitoare — prezintă aspecte deosebite de cultura și arta feudalismului din Țara Romînească ori Moldova, aflate în zona de influență orientală.

Cele mai vechi mențiuni cu privire la jocuri publice țin de istoria Transilvaniei. Pe baza datelor de ordin toponimic și a analogiilor stabilite cu cîntăreții din drujinile slave, se ajunge la presupunerea existenței *igrișilor*, în secolele X—XI, înainte de dominația regatului feudal maghiar, în voievodatele romîno-slave din Banat, Crișana și Transilvania, în slava veche, cuvîntul *igriși* avea sensul de «jucători de curte»; croatul îi numește *igrat*, *igraiac*, bulgarul *igrac* sau *igrec*, în sensul de actor, dansator, jucător, mai tîrziu muzicant. Numele de *igriși*, după un dicționar latinesc din secolul al XV-lea, însemna *paipomimus*, adică cel care dădea spectacole de mimică și de dans *.

în ceea ce privește îndeletnicirile lor, pe baza vechiului nume slavon, ca și prin raportarea la *igriși* din Panonia, se poate susține că și *igriși* din Transilvania cultivau diferite forme de divertisment, între care figurau pantomima, uneori acrobatica, dansul și, în consecință, și muzica.



De la începutul secolului al X... numelui de *igriși* se întîlnește numele... cu care feudații unguri indicau pe

Cu toate că regeșii au dispărut... au supraviețuit în rîndul iobăginilor... Pastorul protestant Gâspâr Flețai, relatează că în Transilvania diavolii au săptămîni... în vremea aceasta — spune Heltai — să se ducă la biserică, ascultă pe

O dată cu dezvoltarea feudalismului... din Transilvania. După dispariția *igrișilor*... muzicanți, jucători și acrobați nu... fost numiți tumbași; un dicționar de... *trix*), altele acrobați (*gesticulatores*), ca... dicționar îi numește *ioculatores*, ca

Goliarzi și vagabonzi — proveniți din mai multe pătri sociale: preoți nemulțumiți de situația lor, călugări pîbegi, studenți eliminați sau fără ocupație —, jucători din secolele XIV—XV, au imigrat în Transilvania din statele apusene și au organizat spectacole mai ales cu ocazia sărbătorilor religioase. Biserica medievală, în ciuda restricțiilor, era indulgentă față de acești jucători, acordîndu-le ocazia să joace, mai ales în ziua de lăsată secului. O dovadă a prezenței goliarzilor în Transilvania o constituie documentul din 1519, din Alba-Iulia. Canonicele Stiefel (Taurinus), pregătind comentariile la prefața epopeii sale scrise despre răscoala lui Doja, se plînge că nu a putut săvîrși o muncă temeinică din cauza zgomotului sărbătorii nebunilor: «Mă simt obligat să vă spun că am întocmit aceste comentarii foarte grăbit din cauza zgomotului saturnaliilor sau sărbătorii nebunilor în piață, lucru permis de mine conform obiceiului». După cum reiese din mențiunile canonicului Stierochsel, în secolul al XVI-lea sărbătoarea nebunilor în Alba-Iulia avea deja o tradiție.

În Europa occidentală, această sărbătoare a nebunilor este cunoscută încă din secolul al XII-lea (*Fete de Fous, Feast of Fools*). Jocul se compunea de fapt din obiceiuri populare tradiționale și teme bisericesti. El conținea multe elemente laice, de critică socială, așa încît a fost exclus din biserică, și se juca ulterior în piață. Personajul principal, *domimis jesti* «domnul sărbătorii», reprezenta, în cele mai multe cazuri, în chip satiric, pe episcop sau pe prelatul catedralei respective, iar jocul propriu-zis parodia însuși liturghia bisericească, adică era un fel de imitație satirică a spovedaniei, a procesiunii, a slujbei, a misterelor religioase.

Spectacole de burg

r) Dintre manifestările cu caracter spectacular în orașele medievale transilvănene cu o viață meșteșugărească dezvoltată, trebuie consemnată următoarea: singura cunoscută în felul ei la noi: la 15 februarie 1582, cu ocazia încheierii păcii între Ștefan Băthory, regele Poloniei, și Ivan al IV-lea, țarul Moscovei, din ordinul senatului orașenesc din Sibiu s-a prezentat în piața orașului, după un fel de turnir, un joc festiv cu caracter de reprezentație publică. În partea de miază-noapte a pieței s-au așezat în cele două colțuri, pe tronuri, două persoane îmbrăcate în haine de mătase, cu diademe și sceptre, reprezentînd pe regele Poloniei și pe țarul Moscovei, în mijlocul oștirii. În partea opusă, în colțul de est, stătea pe un tron, tot în haine prețioase și cu insignele puterii, Amurat al III-lea, sultanul turcilor, în mijlocul ienicerilor, iar în colțul de vest papa Grigorie al XIII-lea, înconjurat de prelați catolici; regele Poloniei a ordonat la un moment dat soldaților săi cucerirea orașului asediat Pskov, înfățișat în mijlocul pieței printr-o «cetate» din seînduri. Artileria deschise focul, «cetatea» se dărîmă și steagul fixat pe o statuie, așezată sus pe cetate, tu cucerit ca trofeu al victoriei. Țarul Ivan trimise atunci un sol la regele Poloniei, oferindu-i pacea; fiind refuzat de acesta, el s-a adresat printr-un delegat papei Grigorie, cerînd intervenția sa în vederea încheierii păcii cu Ștefan Băthory. Papa trimise pe diplomatul său Antonio Possevino la cartierul general al lui Băthory, ca să înduplece pe rege să încheie un armistițiu cu Ivan. După consiliul ținut cu sfetnicii, regele acceptă sub anumite condiții, iac cardinalul este transportat într-o litiță la Moscova, unde țarul acceptă și el armistițiul, fiind gata să cedeze Livonia, dacă Băthory renunță la orașul Pskov. Pe cînd însă Possevino se întoarce la Roma pentru a raporta papei rezultatele misiunii sale, sultanul, printr-un sol, urmărește să sădească neîncredere și vrajbă între cei doi domnitori creștini

• u Huc pertinet quod paucissimis ad modum diebus:

ut fit, justitium edixetam, damosi fori a strepitu

și să compromită încheierea păcii. Cei doi se înțeleg și pleacă împreună, părăsind comitetul sașilor.

Este evident că reprezentația avea Băthory, care domnea și în Transilvania. Este vorba de înțelegere împotriva pericolului de vedere al istoriei teatrului, acest joc are multe aspecte interesante. Piața orașului servea și ca piață, care cuprinde în același timp piața din Vilna, Constantinopol, Roma, un principiu al teatrelor medievale, care înainte vreme erau joacă altele, și în această piață. Festivitatea reprezentației pantomimică sau simbolică la evenimentele are recurs și la dialoguri, care aveau menirea de a trata tratativele duse în realitate. Reprezentația în orașului, prezentă, despre evenimentele din spectacolul a servit drept mijloc de purtare de cuvînt timp și un act solemn de serbare cetățeană.

Inițiatorul reprezentației a fost chiar Ștefan Huet, o personalitate pozitivă în istoria orașului, care a pus la dispoziția interpreților îmbrăcate în haine etc; chiar cornițele s-a îngrijit de joacă. Este vorba de reprezentație cu dialoguri cerea experiența actorilor, dar totodată și actori care serveau ca de funcții teatrale. Deținători ai rolurilor erau elevii, care, în cadrul teatrului școlar, se prezentau din anul 1575, dobîndiseră oarecare

Tot între spectacolele publice care erau incluse dansurile meseriașilor sași din Sibiu era și un carnaval. Astfel este cunoscut dansul sașilor din începutul secolului al XVI-lea documentele din sala primăriei (1520, 1522), iar mai târziu în județul orașului. În 1792, acest joc este instalat în comitetul sașilor din Sibiu; în 1800, dansul festiv jucat în diverse ocazii solene în orașului, jocul se menține la Sibiu, reședința sașilor în alte orașe.

După o relatare de la mijlocul secolului al XVIII-lea, dansurile carilor este descris în modul următor: dansurile spadele lor tot felul de sărituri și mișcări.

¹ G. Seivert, *Die Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1883, p. 73—75, reproduce, în traducere germană, un fragment dintr-un document privitor la istoriograful G. Sotiius. Vezi și E. Hilgert, *Geschichte des dtulischen Theaters in Siebenburgen*, Sibiu, 1888, p. 519—522.

² H. Herbert, *Die Reformation in Hermannstadt*, Sibiu, 1883, p. 46.

cînd sub picioare, astfel încît cel care nu era destul de iute se alegea de obicei de mîinile sau cu picioarele rănite¹¹. În fruntea echipei, dirîngîndu-se printr-un costum mai bogat, evolua prim-dan sau torul, conducător al jocului; doi jucători participanți, cu cozi de vulpe, tichie de bufon și clămpănitore de lemn, dețineau rolurile groțești, unul dintre ei ținînd chiar o cuvîntare comică în versuri. Toți aveau zurgălăi la picioare, iar în mînă țineau spada ascuțită care străpungea o cunună de perișor, care însă, la o anumită figură, era aruncată. În sunetul unei melodii în măsura 2/4, ei își executau săriturile ingenioase, încrucîșînd spadele în diferite feluri sau sărînd peste ele după modelul prim-dansat orului. Durata dansului era de aproximativ o oră¹². Numărul de zece al dansatorilor (cu excepția celor doi bufoni și a conducătorului) pare să corespundă vechii unități tactice și administrative de *Zehntschaft*, în care era împărțită populația orașelor medievale în caz de război. Asemenea jocuri de spadă se întîlnesc printre obiceiurile popoarelor germanice; în Germania, de exemplu la Nürnberg, au fost un privilegiu mai ales al armurierilor. Vechile rădăcini ale obiceiului trebuie căutate în riturile de inițiere și de primire a tinerilor în rîndurile bărbațilot în societatea gentilică germanică din vremea lui Tacit¹³.

De mai mică importanță era *dansul cercurilor* (*Keifentan*¹⁴), jucat anual de către cizmari, care, după o veche tradiție, ar fi cumpărat privilegiul de a-l executa de la breasla dogarilor. Jocul este semnalat tot în Brașov. Cu ajutorul unei spade, un cerc de fier cu un diametru de 1 % «Schuh» era pus în rotație; dansatorul, făcînd cu el tot felul de figuri, sărînd prin el, cînd cu un picior, cînd cu ambele picioare, îl preda următorului dansator, care continua jocul, și astfel se repeta mișcarea pînă cînd cercul ajungea iarăși la primul dansator. Jocul amintește întrucîtva de *halcă*, sportul practicat în Moldova în secolul al XVII-lea, care deosebirea însemnată că halcaua se juca călare.

Jocul călușului (*Rossebentanz*¹⁵), al croitorilor, era mai mult o bufonerie și se executa tot la Sibiu¹⁶, la instalarea comitelui, după seriosul joc al spadei. Doi croitori tineri, băgați într-un corp de cal din lemn scobit, pompos împodobit, tăceau sărituri groțești imitînd mișcărilor calului.

Obiceiurile de carnaval ale breslelor au supraviețuit uneori: astfel vestitul *X[rsteln-lattfen*¹⁷ — «alaiul mascaților» (*Unfel* — cuvînt de etimologie neclarificată — «om mascat»), un fel de «paradă» a croitorilor, cojocarilor, dogarilor și cizmarilor, cu ocazia transportării solemne a lăzii (*Ladenforttragen*), care conținea documentele breslei, la demnitarii nou aleși. Participanții numeroși ai alaiului, îmbrăcați în haine din pînză de sac pe care erau cusute nenumărate petice de postav, aveau pe față o mască colorată, garnisită cu o coadă de vulpe sau cu o blană de iepure, și peste cap o pînză cusută tot cu petice de postav, sub care atîrna o coadă groasă împletită din cînepă. Alaiul transporta tot felul de embleme și simboluri, legate de vechi credințe și rituri de fertilitate. Această mascaradă de carnaval, care se mai organiza pînă și în secolul nostru, cutreiera tîrgușorul, întrînd și în case, unde alaiul era ospătat.

Toate aceste jocuri și mascarade din ajunul postului practicate de populația germană din orașele și satele Transilvaniei se înrudesc, fără îndoială, cu manifestările analoge ori

chiar identice ale populației rominești. Ele fac parte din mîstrada și centrul tîrgului drept loc de desfășurare și certificare a tradițiilor regionale comune în cadrul conviețuirii din orașele transilvane.

2 în Moldova și Țara Romînească, protagoniștii spectacolului de obicei în documente ca străini, veniți la un moment la rîndul lui deseori străin, și plătiți de curte. Ei se produc la plăcerea casei domnitore, în interiorul clădirilor sau curții piețe, decît doar la evenimente excepționale, cum ar fi în cîrora h se dădea semnificația unor festivități publice. Sensul publicelor rominești este deci de sus în jos. Vor fi fost deseori asemenea artiști anonimi, care, de pe mica lor estradă improvizată de pe uliță; este știut însă că se consemnează întotdeauna mai mult trecerea sporadică a unui străin, a unui necunoscut deci, de către unii concetățean.

Dintre spectacolele de divertisment ale epocii feudale, pehlivanii erau foarte buni gimnaști acrobați, care erau foarte uluitoare. Bravura lor neobișnuită, suplețea, îndrăzneala, erau pentru victorie, apoi frumusețea corpurilor încordate, pozele pentru Primii echilibriști menționați sînt cei care s-au produs la născutului lui Vasile Lupu, cu cneazul Radzrwill, în 1645, despre care și povestește cu amănunte Kemeny Janos: «... jucători pe feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te mîntuie».

Amintirea unui pehlivan «hindu harap», de o abilitate stăruie în cronică munteană a lui Radu Popescu¹⁸ și face o descriere detaliată din scrierile vremii. Pasajul e folosit în întregime de din nouela istorică *Doamna Cbiajna*. Acest pehlivan, «iute peste un rînd de opt bivoli și din săritură se dădea o dată mortal și căzînd pe picioare apoi în bune condițiuni, ținea pe de care era legat; se suia ca o maimuță pe un stîlp neted, își dădea drumul, «se slobozea» cu capul în jos și cădea tot să se afunde pe un «tulpan» ținut întins în miini; se repezea și din brațele oamenilor puși să stea în șir, fără să se atingă și oamenii cînd trecea. «Ca acestea multe făcea», «jocuri minunate noastre», care puneau în umbră pe ceilalți pehlivani «de ce se cu prilejul logodnei la București a fetei — Catrina — lui Duca cu Ștefan, coconul lui Radu vodă, domn al Munteniei.

Neculce, în letopisețul său, vorbește despre «pelivani ulterioară, amînată, a acelorași, în capitala Moldovei¹⁹, ca în mirare în tîrgu în Iași», la nunta din 1693 a Măriei, fata lui vodă Duca²⁰. Acrobați pe funii au dat reprezentații și la născutului

¹¹ J. Teutsch, *Nachricht Ober die in Kronstadt abgesehabften Gebrauche*, în *Blätter für Geist, Gemut und Vaterlandskunde*, Brașov, 1839, p. 86.

¹² O descriere amănunțită a tuturor figurilor jocului se găsește la F. W. Schuster, *Deutsche Mythien am siebenbürgisch-sächsischen Quellen*, în *Archiv der Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, IX, 1872, p. 487.

¹³ V. Possler, *Handbuch der deutschen Volkskunde*, H. Petersen (ed.), 1931, G. Neumann, Neudamm.

sebauspici und Puppenspiel), p. 299; S. Lehmann, *Der Tanz im deutschen Vblk.*

¹⁴ M.G.S., *loc. cit.*, p. 38.

¹⁵ F. F. Fronius, *Das Urzel-Laufen in Agnetheln*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1882, p. 17—23; Fr. Rosler, *Heitige Zeit*, în *Aut der Vergangenheit und Gegenwart van Agnetheln*, Sibiu, 1900, p. 63-76.

¹⁸ Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron codă încoace*, cap. 16, zac. 51, în *Opere*, București, 1958, p. 121.

¹⁹ Gh. Șincai, *Uranica romimilor si a mai multor*

¹⁹ Radu Popescu, *Cronici muntean*

²⁰ Ion Neculce, 1959, p. 69.

a lui Nicolae Mavrocordat cu Ianache Cămărașul, consemnată în cronică lui Radu Popescu: « . . .Că au trimis domnul în Țarigrad de au adus jucători și zicători și au făcut felii de felii de jocuri și pe pământ și pă funii. . . »²¹. Probabil că la cele mai multe logodne și nunți domnești și chiar boierești vor fi avut loc asemenea spectacole — numere de circ —, urmărite de public cu respirația tăiată, bazate pe forță, agilitate, reflexe, îndemânare, curaj, proprii artei circului. Basmale, surse de informație abundentă, dar nu și sigură, vorbesc și ele despre trînte, întreceri, care au loc cu prilejul unor nunți « ca-n povești ».

Soitari, măscărici

4 Nelipsiți pe lingă pehlivani, atît de legați și de amestecați în spectacolul lor încît " chiar noțiunea de pehlivan se lărgește cuprinzînd cu timpul și pe cea de bufon, iluzionist, panglicar, prin extindere șarlatan, erau *măscăricii*; aceștia nu erau chemați ocazional, ci erau afiliați permanent pe lingă persoana domnului, pe care-l întovărășeau și în alaiuri: mergeau pe jos înaintea domnului, strimbîndu-se, rîzînd în hohote ca să provoace printre privitori o bună dispoziție plăcută lui vodă. « Așia Bogdan vodă (fiul lui Alexandru Lăpușneanu — *N.tts.*) (...) iubia glumele și măscăriciuni și jocuri copilărești », spune Miron Costin²². Iar Ionnescu-Gion, citind pe Ion Ghica, redă una din plimbările domnești ale excentricului Nicolaie Mavrogheni prin Bucureștii anilor 1786—1790: « După prînz, răsturnat într-o caleașca poleită, trasă de patru cerbi cu coamele de aur, ieșea la plimbare, înconjurat de ciohodari cu fuste albe și ishee rotunde de samur în cap, de arnăuți și de soitarii cu căciuli lungi de postav pestriț, împodobite cu coadă de vulpe și cu clopoței, care jucau chiocecurile pe lingă trăsura domnească, se strîmbau la trecători și insultau femeile cu vorbe nerușinate »²³.

Din cortegiul numeros, ciudat și burlesc cu care Ioan Caragea, proaspăt numit domn al Munteniei, se îndrepta spre țară de la Constantinopol și cu cate contele de Lagarde se întîlnește în decembrie 1812 la Byoukdere, în Turcia, făcea bineînțeles parte și un măscărici, « un fou qui amusait la serenissime societe par ses contorsions et qui, peut-etre bien, n'etait pas le moins sage de la bande ».

Într-unui din primele noastre texte originale teatrale, în pamfletul dramatic *Barbut Văcărescal, vînătorul țării*, de Iordache Golescu, apare, deținînd rolul important al rezo- neurului, un măscărici, în ale cărui vorbe mucalite se concentrează de fapt toată indignarea populară față de abuzurile autorităților, care fac obiectul dialogului. Prin prezența acestui personaj printre « obraz ele perdelilor » este încă o dată atestată tradiția măscăriciului și, trăsătură importantă, iese în evidență valoarea de sancțiune pe care o poate avea și a avut-o risul.

Existența oficială a măscăricilor e confirmată și de menționarea lor în pravila lui Vasile Lupu, la 1646, ca și de trecerea lor în condica de cheltuieli a lui Constantin Basarab vodă, din 1695²⁴. Faptul că cel ce ucidea un măscărici nu era urmărit de lege, « vreun slugoi sau vreun măscărici (. . .) de-I va ucide pe acesta, nimic, nici o certare să nu aibă »²⁵, ilustrează, fără nevoia unor comentarii, totala desconsiderare pentru profesiunea

²¹ Radu Popescu, *loc. cit.*, p. 525.

²² Miron Costin, *Istoria Moldovei de la Despot vodă pînă la a doua domnie a lui Aron vodă*, cap. 52, zac. 2, în *Opere complete*, t. II, ed. V. A. Utecutu, București, 1888, p. 337.

²³ Ionnescu-Gion, *Citeva pagini din istoria fanario-tilor în România*, în *Revista noua*, 1888, 1—2, p. 224.

²⁴ Comte de Lagarde, *Voyage de Moscou d Vienne*,

sladt. Paris, 1824, p. 253.

²⁵ S. J. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, Iași, 1915, p. 77.

²⁶ *Carte rominească de învățătură de la pravilele împărătești și de la alte giudeațe cu dișia și cu toată cheltuiiala lui Vasile Voivodul și domnul Țării Moldovei di în multe scripturi tălmăcită di în limba ilenească pe limba rominească (1646)*, col. *Adunarea izvoarelor vechiului drept românesc*. VI. București, 1961 (ed. 9, pag. 47), p. 97.

de măscărici, care se va menține peste a și în general artistului. În 1791, contele în armata rusă și în această ultimă calitate de acrobat și de actor este infamantă în M genilor cînd au văzut ofițerii ruși dînd co

Profesiunea măscăriciului era de a am un timp plictiseala omorîtoare (« totend domnești. Calitățile lui de acrobat și de n siuni, uneori chiar defectele și infirmitățile lui de spirit, inventivitatea îi erau resursele său, vine în atingere cu teatrul și măscărici putea fi considerați drept profesioniștii co

Soitarii (suitatii, făceau parte din « s declt niște măscărici: la poruncă domneas după ospețe. O aproximativă descriere a u ocular, elvețianul Franz Joseph Sulzer²⁶, la curtea domnitorului Alexandru Ipsilante pasajul în traducerea lui Ollănescu: « . . . sau, dacă era cu chef și ținea să arate cui și-i porunca să le joace teatru. îndată șase (suflecați, spune Sulzer), după portul turcu cu căciuli rotunde de blană pe cap, se p de grabnică îndeplinire a voiei stăpînului cîndu-se, cel mai bun de gură ținea mai în teatrul. îmbrăcați cu uniforma ruptă a niscaiva zdrențe vechi de haine străine ori p cînd o femeie trebuia să fie în scenă (rol ceauș), ei vorbeau romînește, turcește și gătît dinainte. Dialogul era plin de glume de satirizări îndreptate — după cum ghicea triva cutărui boier sau cutărei împrejurăr

Și dalmatinul Raicewich, consul al cărți despre țara noastră²⁷, vorbește de Redăm acest paragraf după traducerea fra și patru de ani mai tîrziu deci, a lui Lejeu ale traducătorului: « Obiceiul este de a ceauși turci, un fel de portari care merg un baston împodobit cu clopoței de aceștia sînt armeni, care mai fac și pe înălțimea sa cînd e la masă; ei joacă și o vorba doar de o farsă la fel de indecentă

²⁷ G. G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova s*

²⁸ F. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen*

²⁹ *Ibidem*, p. 401.

³⁰ D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea 1895-1896, p. 132.

³¹ <Raicewich>, *Osserva-noni storiche naturali*

Lejeune adaugă: «... Acești bufoni nu mai sînt la modă și farsele nu se mai reprezintă de cînd principii au găsit alte amuzamente mai nobile»); ei au talentul de a povesti istorioare sau snoave, ceea ce e foarte obișnuit în cafenelele Turciei, pentru a distra pe cei care nu au ceva mai bun de făcut decît să-i asculte»³².

După cum reiese, soitarii și măscăricii domnești aveau un costum făcut să atragă atenția fie prin nota excentrică, fie prin zgomot, care îi deosebea de toți ceilalți slujitori ai curții: căciuli mar de blană, împodobite cu coadă de vulpe, cu clopoței fie la cap\ fie la baston, prinsă în fața căciulii era uneori o oglindă simbolică, care răsfrîngea, prin intervenția soitarilor, imaginea oamenilor. Aceste cioburi de oglinzi, folosite ca ornamente de strălucire, se regăsesc în costumația diverselor datini populare: capra, cucii etc.

Farsele soitarilor se bazau mai ales pe instinctul și talentul de imitație, pe care se greșa înclinarea pentru caricatură, ușurința de a «lua peste picior» a actorilor, în același timp autori, și erau rodul unui spirit de observație bine dispus și pus pe derîdere. Lipsa nu numai a unui text dinainte scris, dar chiar, după Sulzer, dinainte stabilit (în detalii, probabil), acorda libertate de improvizație interpreților; niște mici *cotumedia dell'arte* neevoluate erau aceste farse și prin intenția lor satirică. Comicul rezulta mai ales din fantezia și verva verbală; acumulările și jocurile de cuvinte, repetițiile și incoerențele sistematice, întrebuițarea jargoanelor, erau sursa cea mai frecventă a rîsului, prin care se exterioriza buna dispoziție a publicului. Însă în afară de aspectul burlesc, farsele aveau și un substrat acid, mușcător: «beisserte Lustspiele»³³, de la sine înțeles că în limitele unui teatru de curte, în limitele aprobării stăpînului casei; ele trădau gustul pentru profan, pentru real și concret, pentru comic. Tehnica satirei alimentată de observația ascuțită a realității înconjurătoare se întâlnește și în vorbele măscăriciului popular, în alaiurile țărănești cu măști. Mai mult sau mai puțin bufonă sau profundă, predilecția pentru satiră se regăsește la toate vîrstele teatrului nostru.

Teatru de timbre
și păpuși

C Același caracter licențios ca și farsele soitarilor îl aveau și comedile de umbre și păpuși. Acest gen de spectacol era de origine turcească. Într-un colț al unei încăperi păstrate în umbră, în dosul unei perdele, un ceauș manevra, luminat din spate, după sistemul lanternei magice, marionete plate din carton, cu membrele articulate prin sfori; spectatorii de dincolo de perdea urmăreau aceste umbre proiectate. Marionetele erau colorate distinctiv, nu simple siluete ca în umbrele chinezești. Nelipsit în farsele acestui teatru era personajul *karagb* (în limba turcă «cu ochi negru»), care nu deținea întotdeauna însă rolul principal: tipul *karagoz* comporta o largă libertate bufă imediată, atît în elementele de pantomima, cît și în dialogul cu celelalte personaje³⁴. Textul era intenționat comic, de un comic însă primitiv, foarte gros: «pobelwitz», spune Sulzer³⁵. Temele de inspirație erau oferite de evenimentele zilei. Dialogul abuza de obscenități, de echivocuri de termeni. Spectacolul era însoțit pe parcurs de muzica unei orchestre specific turcești, în care tobele erau instrumente importante³⁶. -

* <Raicewkh>, *Voyage en Valachie et en Moldovie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique, augmenté de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels, traduit de l'italien par M. J. M. Lejeune*, Paris, 1822, p. 123.

" Și actorul comic al teatrului francez medieval — «Le sot» din piesele «sotdes» — purta o pălărie cu clopoței, «gtekrt»; vezi P. Sadron, *Le sot et le*

" F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 401.

" Sabri Esat Sijavuşgil, *Karagoz*, Istanbul, 1963. Autorul consideră improprie atribuirea unui caracter liceuos reprezentațiilor *Karagoz* tradiționale, autentice, potrivită poate doar pentru variante degenerate ale jocului.

" F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 402.

" T. Gautier, *Constantinople*, Paris, 1853, cap. XII;



Fig. 60. — Spectacol KatagSz (reproducere politică et pittoresque de Ia Turcu)

Și Del Chiaro³⁷, și Sulzer³⁸ — primul acest spectacol foarte liber; pentru ambii fa în curțile domnești și boierești era de natură numeroase ale păpușii *karagoz* sînt creații noi au fost introduse însă prin intervenția c a domnitorului sau din velleitatea de a oferi

" Anton Măria Del Chiaro, *op. cit.*, cap. III.

" F. J. Sulzer, *op. cit.*, p. 403.

Primele mențiuni despre *caraghiosllcuri* turcești



Fig. 61. — Personajul Hagivad (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagoz, Istanbul, 1961).

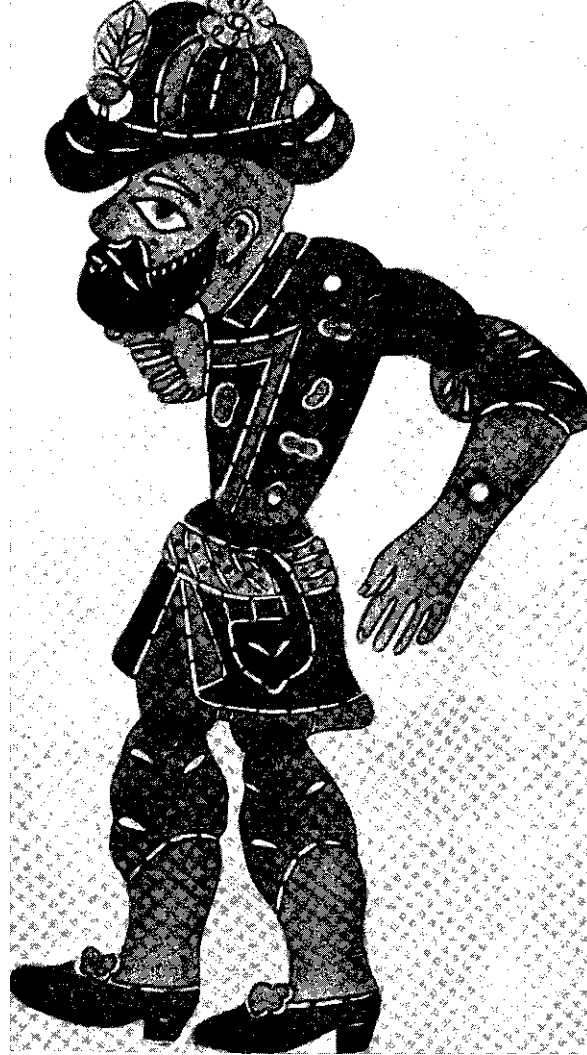


Fig. 62. — Personajul Karagâ% (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, Karagoz, Istanbul, 1961).

Stanislas Bellanger, în cartea sa despre
sfârșit că a mai asistat și la alte asemenea
unui țigan întâlnit într-un han, undeva în m
pe care l-a tocmnit să-i danseze: în sunetul
rupere («la condition de cette danse est d
șipete frenetice, țiganul, cu gesturi iuți și
lung și ascuțit; sau, înfigînd cuțitul în p
cînd spre față, cînd pe spate, îl apuca și îl s
asistențe de străini care « encore tout er
qu'elle venait d'assister à un divertissement»

Prin tradiție verbală s-a păstrat de
turcilor « făcînd ghiozboiagelicuri în cafe
pe nas, sfredelindu-și palmele, înghițind
sara sau în șatrele lor din Tîrgul Moșil
maimuța în spate, purtîndu-se din Drăga
nemților cu mușchii trupului de oțel, «ju
și ridicînd gogeamite calul în spate», sau
cile, călcînd cu ochii legați printre cuțite ș
mereu învîrtindu-se scoteau cîte o nouă

Nu trebuie să se înțeleagă de aici că
renunțaseră definitiv la spectacole de ac
renumele, prestigiul de peste hotare al unui
nist, prestidigitator, hipnotizator, atrăgea într
una publicul de rang, mai ales dacă era s
de o reclamă prealabilă perseverentă, făc
mijloace de care nu dispuneau ceilalți artiș
nimi populari. De altminteri, chiar și după c
zențațiile teatrale se împămînteniseră, spec
cu numere de circ continuau să aibă loc.
două forme de spectacol, atunci într-o c
rivalitate, coexistau, după cum și astăzi ele c
independent, avînd puține contigente în

O altă categorie de spectacole era
menajeriei de bîlci, a reprezentațiilor cu
dresate, urși, păsări, cai. Spectacolul u
în care se specializaseră țiganii, era cel m
vent. Caracterul lor nomad, faptul că pe
hotarul nu însemna opreliște, explică frecven
zenței lor pretutindeni prin părțile noastre.

Organizarea de jocuri publice cu a
răspundea gustului pentru provocarea de s
tari al unei anumite asistențe, dornică de
tacole crude, însetată de priveliști sîng

Saltimbanci

^ Cînd, prin 1818—1820, Lejeune afirma că boierii și principii găsiseră amuzamente « mai nobile » — printre care, în afară de biliard, jocuri de cărți și de noroc (faraonul), dansuri « moderne », organizarea de spectacole de teatru de amatori erau dintre cele mai afecționate —, aceasta n-a însemnat totodată dispariția totală a bufonilor, prestidigitatorilor, saltimbancilor, a tuturor acelor *joculatores* abandonăți de boieri, excluși din cercul distracțiilor pentru boierime, ei deveniseră un divertisment popular și puteau fi deseori întâlniți în piețe sau în localuri, printre leagănele, scrîncioburile, călușeii din cadrul bîlciurilor, distrînd pe omul de pe stradă. Iată ce spune în această privință François Recordon, care a trăit în preajma lui Ioan Caragea: « în aceste cafenele (de modă turcească) domnește de obicei o liniște adîncă, deși e destul de multă lume; și dacă e vreodată întreruptă, este prin zgomotul făcut de jucătorii de dame sau de șah sau prin dansul, cîntecul și muzica țiganilor, jongleurilor și saltimbancilor, ale căror contorsioni și poziții indecente înveseleau pe spectatori, în general oameni de joasă condiție, căci persoanele de un anumit rang nu frecventează niciodată

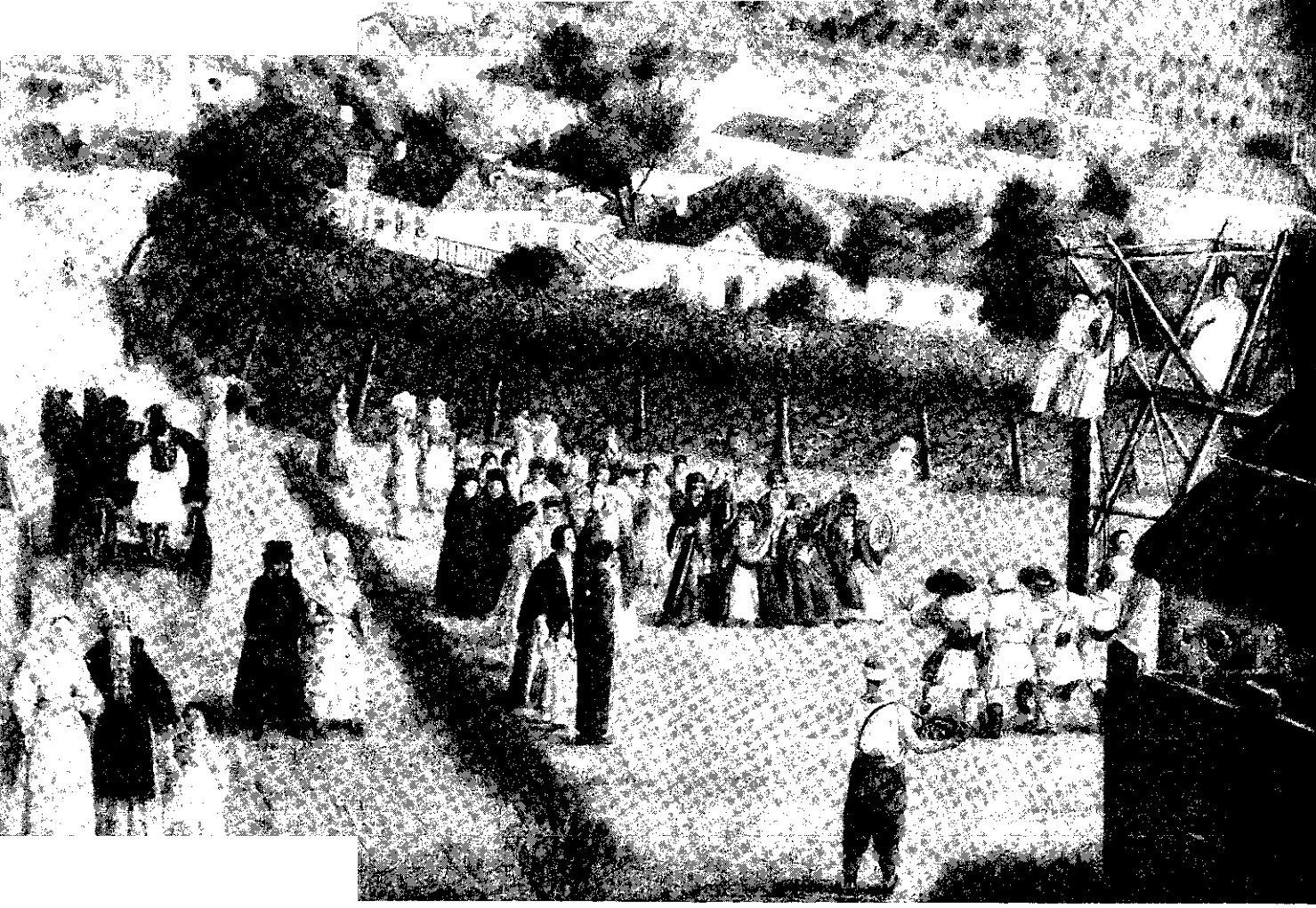


Fig. 54. — Detaliu reprezentînd Uleiul din tabloul Iași în 1840, de L. Stavschi.

La curtea domnească de la Colentina, încercarea puterii unor dini-dogi, destinați a fi trimiși în dar împăratului otoman Mahmud al II-lea, a oferit prilejul unui gen de reprezentare publică nepomenit în alte scrieri ale vremii⁴⁴.

Altă îndeletnicire a domnului și a boierilor era asistarea sau participarea la anumite întreceri «sportive», în Muntenia și Moldova nu se cunosc întreceri ecvestre de genul *turnirelor*, pe care instituția cavaleriei le promovase în Apus încă de prin secolul al XII-lea și ale căror desfășurări fastuoase rivalizau în domeniul spectacolului public, deși pe planuri diferite, cu complicatele ceremonii și parăzi politice, militare, religioase. În Transilvania însă, și anume în vechiul Brașov, au avut loc lupte călări cu lancea cu caracter de competiție. Chiar și la Sibiu, singurara reprezentare cu temă istorică din februarie 1582, din piața Sibiului, despre care s-a relatat, a avut loc după încheierea unui turnir. Turnirele se organizau în timpul carnavalului mai cu seamă, după cum rezultă din diferite documente din arhiva orașului⁴⁵.

⁴⁴ Kreuchely către von Militit^z, 12 august 1823, în *Documente privitoare la istoria romînilor, culese de Eudoxiu de Hurmu^zaki*, voi. X, București, p. 240.

stechen), care aveau loc în timpul carnavalului în orașele transilvănene. Lăncile erau proprietatea orașului, în 1512, acest Erasmus a primit 34 aspri

în celelalte țări romîne, mult mai practicată o variantă a luptelor călări cu armuri și prin înlocuirea lăncilor metale sau *geritul*, de origine pare-se arabă, carea căruia romîni s-au dovedit foarte în trecere pe la noi⁴⁶, privit chiar un *balcanu*: din repeziciunea calului, călăreț (turc. *halcâ* «inel, verigă de fier»)⁴⁷.

Diferitele categorii de manifestări nu pot fi înglobate sub denumirea de teatru, gențe cu teatrul de reprezentație propriu-zis, fi considerate străbune ale comediei satirice, care ducă către spectacolul teatral, ci, în general,

⁴⁶ Kreuchely către von Militit^z, 12 august 1823, loc. cit., C<ara>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie...*, Iași, 1777, p. 209; F. R<eco>

Fig. 65. — Saltimbanc (după La Pologne, din febr. 1958, p. 5).



FORME DE TEATRU

SECOLULUI XVIII
ȘI ÎN SECOLUL XIX

1. - ÎMA0ES D'EPXNAI, ATK MERVteUXXI'S&S COULBURS.

i, <'EN08MŁ ĽLEP3A*T ÎDE PERSE* - BEAU *LOUBQK* EUSSE OU XVnx*. MBCLE.

I, Lts BMNS nŁjSSES - 4,OUSOI(DU XVUte SIKCLE.. -

F/g. 55. — Ursari (după La Pologne,

date specifice ale unui spectacol: profane sau sacre, aceste manifestări erau inițiate voluntar, pentru a fi oferite unui *public* de către niște *interpreți*, fie înalți demnitari care se adresau masei populației, în cazul ceremoniilor publice ori în cazul aceluși spectacol istoric din piața sibiană, fie oameni din popor, care se produceau în fața curții, în cadrul spectacolelor de divertisment.

De asemenea, după cum s-a putut vedea, ele conțineau — deși disparat — și foloseau destule elemente teatrale obiective, care se vor diferenția treptat, vor evolua și se vor regăsi amplificate în teatrul de reprezentare autentic.

Toate aceste manifestări n-au fost de altminteri specifice numai țărilor române; clownii, jonglerii, îmblânzitorii de animale, acrobații etc. se întâlneau pretutindeni în această epocă, iar cât despre manifestările protocolare, ele au avut în alte țări mai mare amploare, înregistrarea lor frecventă și în țările vecine dovedește o comunitate de cultură a sud-estului european. Faptul însă că la noi nu luase naștere încă nici o formă de teatru cult — sau dacă totuși existau asemenea inițiative, ele aparțineau unor cercuri închise și păstrau un caracter de teatru de amatori — acordă manifestărilor studiate importanță prin mijlocirea contactului unui public cu un spectacol, prin stabilirea de raporturi spectatori-interpreți, prin familiarizarea cu o ambianță de spectacol organizat, pe care aceste manifestări le-au favorizat. Privite dintr-o perspectivă istorică, spectacolele de divertisment au reprezentat o contribuție la câștigarea interesului, atenției, gustului pentru spectacol și mai ales la formarea treptată a unui public românesc, capabil cu timpul să găsească în spectacol, dincolo de distracție, și un prilej de efort intelectual, o invitație la reflectare. Încadrarea lor în istoria spectacolului românesc, studierea acestor fenomene, nu este justificată de continuitatea lor spre teatrul original de reprezentare, ci în funcție de utilitatea cunoașterii complexe a culturii în feudalism.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului XIX apar noi forme de teatru popular, printre cele mai reprezentative fiind *păpușilor*, *nunta* și *haiducii*. De remarcat, ca o trăsătură specifică, este faptul că fiecare din aceste noi manifestări teatrale poartă în consecință, fiecare din ele dezvoltă o tematică și o modalitate de *tropii* are ca punct de plecare textul din evanghelie, la originea acestor spectacole de curte, dar și influențe ale teatrului de păpușii. În poziție a unor momente și personaje din nunta țărănească se poate vedea o trăsătură tipică a *nunții*, după cum piesa cu temă haiducească preia într-o anumită măsură unu erou cunoscut din epica și lirica populară.

Provenite pe căi deosebite, aceste noi manifestări teatrale și perspectivele de dezvoltare ale creației dramatice populare sunt vădit în jocurile țărănești cu măști și în alaiurile de mascaradă și în jocurile unice de expresie. Dacă *jocul păpușilor* se păstrează pe linia de tradiție, acesteia nete valori înnoitoare, o dată cu drama *irozilor* și a *haiducilor* apare un nou gen, unghiul de contact cu realitatea de viață și de nota grotescă își fac loc accentele grave, alături de cele comice apare acum reprezentarea veridică a «eroului». Deși tematică și gen, în toate aceste noi forme de teatru pătrund din viața reală, scene și eroi din actualitatea imediată. Spre deosebire de destrămarea feudalismului, vizibil în toate manifestările de teatru din această perioadă, se afirmă și pe tărîmul creației populare. Matca și satira de la o variantă la alta, de la o formă la alta, de la irozi și haiducii la spiritul satiric popular își găsește o viguroasă expresie, ca una din formele cele mai expresive în ceea ce privește

Caracterul inedit al acestor noi manifestări de teatru

acum de o factură artistică inedită, de apariția unor noi procedee în structurarea materialului dramatic.

Dialogul, anunțat doar ca modalitate posibilă de expresie în formele anterioare de teatru popular, devine un principal element de susținere a imaginii teatrale. Păstrat în vechile jocuri țărănești cu măști pe o treaptă rudimentară de expresivitate, dialogul deschide acum calea unui întreg proces de fixare a creației dramatice populare în forme constituite. Apare textul dramatic, schema sa generală, care, chiar supusă improvizației, ordonează constant o anumită organicitate a faptelor, o gradare a lor, o încheiere a fabulației, o grupare distinctă a personajelor. Prin dialog, în cadrul unei acțiuni dramatice, se precizează acum conflictul și se diferențiază caracterele. Spre deosebire de modalitățile primare de expresie teatrală din vechile jocuri țărănești și din alaiurile de mascaradă, se poate vorbi acum de o sinteză artistică superioară în arta teatrală populară, de *spectacolul dramatic* în care cuvântul a devenit mijlocul primordial de expresie. Dincolo de pantomima și deghizare, de cântec și chiuitură și în același timp împreună cu ele, cuvântul vine să exprime acum gânduri și sentimente, o anumită atitudine activă față de realitatea înconjurătoare. Arta teatrală nu mai este o artă de ritual, de invocare sau de celebrare a elementelor din natură, ci un act de creație conștientă, de reflectare a vieții sociale, o artă cu o funcție și o eficiență socială determinate; o artă în care se obiectivează prin cuvânt spiritul de observație, potențialul de emoție artistică, capacitatea satirică a creatorului popular.

Ironii

^ Tema în jurul căreia se axează acțiunea dramei religioase *Ironii* este cea a textului evanghelic: uciderea pruncilor de către Irod după vestirea nașterii lui Iisus.

Pornită din mediul bisericesc, cultivată de dascăli și dieci¹, drama a fost de la început susținută de domn și boierime, ca orice manifestare cu caracter religios. Mihail Kogălniceanu evocă fastul cu care se reprezentau irozii la începutul veacului al XIX-lea. Din descriere reiese aportul caracteristic al celor ce dețineau puterea și bogăția: reliefaarea elementului religios înfățișat cu pompă, cu magnificență în costumație și alai². Manifestarea se producea ca o procesiune cu accentul pus pe ierarhie, pe rang, pe static și decorativ. Elementul teatral dinamic, în acest caz înăbușit, devine suplu și susceptibil de dezvoltare în ambianța populară. Despre alaiul irozilor, așa cum se desfășura pe la 1830, a scris și T. T. Burada, remarcând diversitatea în conținut și formă prezentată de spectacol, de la o localitate la alta, de la o reprezentare la alta³.

Presupunerea lui T. T. Burada că «aceste priveliști și jocuri vor fi fost introduse la noi deodată cu creștinismul»⁴ nu-și găsește sprijin în nici o mărturie; nu este menționată existența în Principate a irozilor în nici unul din izvoarele narative importante ale

¹ Manifestare cunoscută în Moldova sub denumirea de *iro^i* sau *irod*, în Muntenia *tăierile, cei trei magi* sau *vicleim, viclei* ș.a.; în Transilvania *viflaim* ș.a., de la numele orașului Bethlehem. Se juca în case între Crăciun și Bobotează, însoțită mai întotdeauna de stea. De la început la jocul religios al irozilor s-a asociat jocul laic al păpușilor; din alaiul vicleimului făcea parte și păpușarul ce-și ducea hîrzobul sau lada cu păpuși.

² T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, Iași, 1915, p. 10: «Mai toți actorii improvizați ce reprezentau pe irozi erau dascăli pe la diferite biserici».

³ Mihail Kogălniceanu, *Colecțiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu Zugravu*, în *Revista pentru*

1883, p. 33: «La începutul încă al acestui secol irozii erau ținuți în onoare mai mare; fiii boierilor celor mai înalți, îmbrăcați în haine de ștofă aurite, mergeau la curtea domnească și la casele boierești cele mai însemnate de reprezentau scenele religioase».

⁴ T. T. Burada, *op. cit.*, p., 9: «Bătrînii ne spun că pe la anul 1830 cei trei magi sau cei trei crai de la răsărit mergeau călări și erau îmbrăcați cu stihare și cu cămeși de ștofă roșie, împodobite cu șireturi albe ce aveau zurgălăi pe la mînici și înfășurați cu aurari ca diaconii, pe cap avînd un fel de mitră făcută din hîrtie poleită și cu clopoței. Ostașii erau ca la 30 la număr».

veacului al XVIII-lea⁵. Din investigațiile într bulgarii îi practică numai în părțile învecinate sașii din Transilvania — a jocului irozilor se Această regiune cunoaște spectacolul irozilor în unele cazuri chiar din secolul al XVII-lea, su în biserică, de spectacol organizat de școlarii g naționale săsești și ungurești. M. Gaster form sașii din Transilvania au venit irozii și la noi al XVIII-lea). Alte influențe excitate sînt de putul veacului al XVIII-lea influențe rusești în primit de la poloni».

în Transilvania, viflaimul maghiar are la lele al XVI-lea și al XVII-lea, jocul s-a îmbog ralele italienești ale Renașterii și din jocurile

⁵ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. Gh. Adamescu, București, f.a.; *Condica lui Gheorgachi, 1762*, ed. Dan Simonescu, București, 1939; Paul de Alep, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiphia în țerile romine, 1653—1658*, trad. Emilia Cioran, București, 1900; *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1646*, ed. V. A. Urechiă, în *AnaL Acad. Rom.*, seria a II-a, t. XVI (1893-1894); Fr. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Viena, 1781—1782;



acestei forme ca ză de lâ sfirșitul secolului al XVII-lea¹⁰. De la această dată, viflaimul poate fi considerat ca o reprezentare cu caracter popular. În forma sa din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se pot distinge cu claritate două părți componente, una religioasă și cealaltă — jocul păstorilor — profană. Primele spectacole de viflaim în care figurează pastora sînt semnalate în teatrul școlar, și anume în anul 1696, cu prilejul reprezentației de Crăciun a elevilor Colegiului unitarian din Cluj. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în varianta spectacolului dată de elevii Colegiului reformat din Aiud, viflaimului i se adaugă o introducere și un final după modelul jocului regoșilor. Între personaje figurează bătrînul păstor surd, a cărui intervenție alimentează spectacolul cu un substanțial comic popular¹¹.

Viflaimurile practicate în satele cu locuitori de cult catolic evocă misterele medievale, iar pastoralele lor au forme variate¹². Interesantă în aceste reprezentații, pentru procesul de interferență în manifestările de folclor, este pastora în care apare elementul românesc reprezentat prin ciobani cu nume românești¹³ îmbrăcați cu cojoace întoarse pe dos, cu glugi de pănură cenușii; ciobanilor li se aplică o mască; cîntecele, jocurile și strigăturile acestora sînt de asemenea românești.

În viflaimurile regiunilor de cult reformat se afirmă cu preponderență elementul laic. Rolul principal îl are bătrînul păstor surd, al cărui dialog plin de vervă cu Irod se relevă ca un moment dramatic important. Faptul că în pastora anumite elemente revin invariabil duce la presupunerea că pastora viflaimurilor provin dintr-un joc de sine stătător, asemănător jocului regoșilor practicat cu prilejul solstițiului de iarnă.

Și la sașii din Transilvania drama religioasă *Herodes* (Irod), care se practica de Crăciun, s-a dezvoltat din misterul medieval. S-au păstrat două texte complete ale acestei drame populare. Cel mai vechi text cunoscut a fost publicat în 1859 de J. C. Schuller¹⁴, care afirmă că acesta ar fi fost prezentat pe scenă în tîrgușorul Cincul (raionul Făgăraș) încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, iar cel de-al doilea a fost tipărit de A. Schullerus în 1901, după un manuscris din Jibert (raionul Rupea)¹⁵. Structura ambelor variante este asemănătoare; redau în general aceleași scene după textul biblic¹⁶, într-un număr apropiat de versuri (Cincul — 254 de versuri; Jibert — 284 de versuri). Între scene sînt intercalate cîntecele corului — cu caracter mai mult liric-educativ în varianta Cincul, sau mai ales epic în varianta Jibert — care fac legătura între scene narînd desfășurarea evenimentelor. Varianta Jibert este mai unitară ca cea din Cincul, versificația și metrica acesteia din urmă fiind alterată (versuri alexandrine, tipice pentru secolul al XVII-lea, alături de altele specifice dramei populare din secolul Reformei, precum și versuri de o evidentă proveniență modernă). Varianta este, fără îndoială, o compilație a mai multor elemente eterogene, care trădează intervenția unui dascăl sau preot.

¹⁰ Kocziány László, *Adalekok a XVII. század végén Erdélyi iskolákban* (Adăugări la istoria dramelor școlare transilvănene la sfîrșitul secolului al XVII-lea), în *Nyelv. es Irodalomtudományi Közlemények* Cluj, 1957, nr. 1-4, p. 143.

¹¹ Szabo T. Attila, *Egy XVIII. Jászdakloépi népies betlehemes játék* (Un viflaim popular din mijlocul secolului al XVIII-lea), *Erdélyi Múzeum*, 1946, nr. 1-4, p. 121-127.

¹² Poate fi menționat ca prototip viflaimul din Lueta, raionul Odorhei, cules în 1938.

¹³ Bătrînul Mosui cheamă pe ceilalți păstori: pe Vasî, Ilieș, Ștefan, Gligoră și Todor ca să joace « jucata ».

¹⁴ J. C. Schuller, *Herodes Ein deutsches Weihnachtsspiel*

¹⁵ A. Schullerus, *Sternenlied, în Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, XXIV, 1901, p. 85-94.

¹⁶ După un prolog, recitat în varianta Jibert de către un crainic numit Prolokus (sic!), care însă în varianta Cincul consta într-un scurt dialog dintre rege și husarul său, urmează scenele: anunțarea ciobanilor; adorarea copilului de către ciobani; călătoria celor trei magi după stea; întrevăderea dintre cei trei magi și Irod; consultarea preotului și îndrumarea magilor spre Bethleem; adorarea copilului de către cei trei magi și avertismentul îngerului; fuga în Egipt; ordinul lui Irod de a ucide pruncii. Epilogul este recitat în varianta Cincul de către preotul lui Irod și în varianta

J. C. Schuller descrie și costumele personajelor la Crăciun: Cincul: Herodes poartă un frac negru cu decorații pe piept și o coroană împodobită cu pietre scumpe. Soldații săi, husarii, poartă uniformă împodobită cu hîrtie aurită și cîrți halate și pantaloni albi, au pe cap bonete albe de noapte, precum și sînt în port românesc, cu cojoace și căciuli. Iosif apare cu emblemele meseriei sale de dulgher, iar Măria în portul sîntului Iosif.

În afară de aceste piese, care cuprindeau povestirea lui Iosif și mișcare un număr mai mare de personaje, apare destul de puțin și țigînd numai cîte una din scenele tradiționale. Din Brașov au rămas acestor «comedii de casă» (*Hauskomodien*) prezentate în Brașov în 1 ianuarie, pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, de către școlarii din Blaj la reprezentație¹⁸.

Aceeași sursă care confirmă comedii de casă ale școlarii din Blaj al XVIII-lea astfel de jocuri de Crăciun, reprezentate de obicei un obicei răspîndit pretutindeni în satele săsești. Ele s-au dezvoltat de stea, dialogurile cîntecelor fiind transpuse într-o acțiune limită dintre cîntec și joc nu este clar determinată.

Dar nu numai sașii și maghiarii practicau această comedie ci și aduce o mărturie interesantă în ce privește spectacolul de Crăciun: cîmpirea școlarii romîni din Blaj la reprezentație¹⁸. Este scrisă în limba latină, datată 11 ianuarie 1756, adresată de școlarii superioare din Blaj, episcopului Petru Pavel Aaron. Scopul spectacolului ce se desfășura în Blaj și în împrejurimile sale este fast, dat de «cîțiva elevi mai mari și mai mici costume și școlii românești din Blaj. Spectacolul e urmărit atent și se face la înșiruirea imaginilor privite, însă, izolat, fără să fie sesizată se intuiască sensul unitar al acțiunii, atît de evident pentru seamă, cu piesa liturgică *Irod*; personajele — regele Irod, și Baltazar, etiopianul, negrul crai Gaspar — sînt caracterizate somptuozitatea costumației, între altele este notat costul de și reacția publicului, succesul de care se bucura spectacolul cît și cel suscitată în mijlocul celorlalte naționalități¹⁹. Se mai de noutate, de inovație, al spectacolului la data aceea.

Un filon important în urmărirea evoluției textului de Crăciun de manuscrise cuprinzînd cîntece de stea, colinde, care circulau în secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea²⁰.

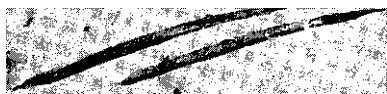
¹⁸ J. Teutsch, *Nachricht von den in Kronstadt abgehaltenen Gebräuchen*, în *Blätter für Geist, Gemut und Vaterlandskunde*, Brașov, 1839, p. 84.

¹⁹ Documente privitoare la istoria școlarii din Blaj. în *Revista arbînelor*, II, 1927-1929, p. 430-431: «... Unul juca rolul regelui, alții patru țineau un tabernaclu cu patru coloane sub care pășea regele (...), iarăși doi jucau rolul de episcop (...) doi făceau pe ăngerii (...) un crainic-ștafetă cu o trompetă, unul purta un steag, altul care reprezenta un etiopian (un negru) (...) doi țigani scripcari. Regele stătea pe un jeț purtat de alții și perora. Ștafeta era purtată pe umerii unuia. Jocul consta din patru sau cinci cîntări valaha, două tirade ale regelui și

²⁰ «În alte desfășurate, au pricepuți să privitoare la

«În afară de Secția de se găsesc și vicleimului: vania și Ban redus desigur gului. Dintre în Ardeal, c Dumitrachi la umblarea i

^^f^ ^tâmapt' i



4 /<' ? •j* "4. • * *****

mm

Fig. 68. — «Ontici di Irod și di Ste la anul 1821 februarie 8 %ile».

scrisul socotit de M. Gaster și de T. T. Burada ca cea mai veche formă dialogată de vicleim²¹; datează din 1821 și cuprinde pe patru pagini, împletit cu cîntece de stea, dialogul dintre Irod și cei trei «filozofi» de Ig Răsărit, Baltazar, Irimie și Melhior²².

O versiune asemănătoare, redusă la scena întîlnirii dintre Irod și cei trei «împărați» de la Răsărit, se găsește în cuprinsul unei cărți pedagogice tipărite la Buda în 1827²³. Tot o asemenea variantă publică și Anton Pann sub titlul *întrebarea lui Irod și răspunsul magilor*²⁴. Titlul exprimă conținutul, scurt, dens, esențial. Din această formă, socotită un prototip, s-au dezvoltat, scrie N. Cartoian²⁵, «prin prelucrarea cărturarilor mai mărunți, cele trei tipuri de vicleimuri de mai târziu: tipul moldovenesc, muntenesc și transilvănean»²⁶.

*Forme evoluat*e din secolul al XIX-lea. *Afirmarea elementului laic*. Tipurile de vicleim mai târzii prezintă o structură dramatică evoluată. Piesa *Irod*, în diversele ei variante, se manifestă ca o adevărată reprezentație teatrală, de bună seamă la; modul posibilităților unui spectacol popular din secolul trecut.

Dintre cele cîteva tipuri reprezentative ne vom referi în primul rînd la versiunea munteană, atribuită lui Anton Pann, apărută în 1880²⁷. În indicațiile ce precedă textul

și ale stelei, dintre care interesează fragmentul «Filosofie (sic) de la vicleim» (f. 36—36 v.), remarcîndu-se numele rare ale magilor filozofi: Elesei, Elimelenti, Vartotan; ms. 1 868, scris în sec. XVIII—XIX, probabil în Banat, în formă dialogată. Și încă multe altele.

²¹ T. T. Burada, *op. cit.*, p. 7.

²² B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms, 1 164, din 1821, scris în Principate, în formă dialogată (manuscrisul Gaster).

²³ Ioan Tomici, *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii romine*. . ., Buda, cu tipariul K. Universitate din Pesta, 1827.

²⁴ Versiunile ardeleni de irozi au un caracter cărturăresc pregnant, intervenția directă a autorilor, învățători și proși, face ca aceste scrieri cu caracter popular să aibă trăsăturile unor lucrări individuale. Se cunosc: manuscrisul lui Picu Pătrușiu din Săliște, cu cele trei versiuni de irozi din anii 1837 și 1838, versiunea lui Petru Băncilă din Rășinari, publicată la Sibiu în 1875, și cea mai dezvoltată formă, viflaimul maramureșean cules de Tache Papahagi în 1922 (textul manuscris aparținuse învățătorului Petru Bilț, decedat în 1904).

²⁵ În urma unor cercetări, se crede că e vorba de o lucrare apocrifă, întocmită poate după manuscrise ale lui A. Pann. Cîntec de stea sau vicleimuri de mai târziu

propriu-zis, după enumerarea personajelor, în număr de nouă, scenice — «așezarea persoanelor» —, a căror grupare și dintre ele, ca și ierarhia: pe scara importanței lor în acțiune în «acte» corespunzătoare unei dezvoltări a acțiunii axate pe tate: dialogul dintre înger și cioban; scena; aducerii celor împăratului Irod și confruntarea dintre ei; adorarea magilor toți pruncii și trimiterea soldaților pentru executarea poruc relatează împlinirea poruncii (uciderea pruncilor) și Irod. Pie cîntecul corului care înfievază actul tiranic al împăratului. Ca de iarnă, și irodul se termină cu urări către gazde. Succesiu a acestor scene, amintește de piesa populară a sașilor din T personajul central, purtătorul conflictului ce va fi declanșat t importante ale piesei: cei trei crai. Prin țelurile urmărite, prin personajele se dezvăluie în cursul acțiunii ca niște caractere c este împletit cu vechi cîntece de stea, în unele din ele recun scrise de k sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veac liric-moralizator și sînt introduse în țesătura acțiunii cu rol

Vocabularul întrebuițat amintește de factura cărtur exemplu că tălmăcirea stelei a fost făcută de *astronomul* Baltat tului cu expresia: *pre Joe!*²⁸.

Versiunea moldovenească culeasă de T. T. Burada în irodar în Iași, intitulată *Regula pentru irod*, este, de fapt, un manuscris identificat de cercetător că ar fi fost «scris ca piesei este introdus personajul episodic *harapul*, îmbrăcat în tum oriental și avînd fața înnegrită, care provoacă o ac secundară, o ciocnire între el și Irod, imprimînd o acc ritmului scenic. Naiva; narațiune făcută de harap exprimă probarea omului din popor, protestul față de actul tiranic ar

Culegerea lui G. Dem. Teodorescu cuprinde două ante de vicleim, dintre care cea de-a doua, moldovene este preprezentativă pentru inventivitatea creatoare pop prin fabulația mai bogată, prin dezvoltarea unor scene c comic popular caracteristic, prin introducerea unor pers noi²⁹. Scena; dintre ostași și cioban desfășoară un dialog viu o anumită savoare populară, care reiese din răspunsurile mu înțelepte ale ciobanului la întrebările iscoditoare ale osta Comicul provine dintr-o prefăcută neînțelegere a întreb ostășilor, dintr-un joc abil în felul de a schimba perm planurile dintre întrebare și răspuns. Unele scene ogli realist împrejurări istorice, sociale, ca și o anumită ment 2L omului din popor. O asemenea scenă se petrece între c

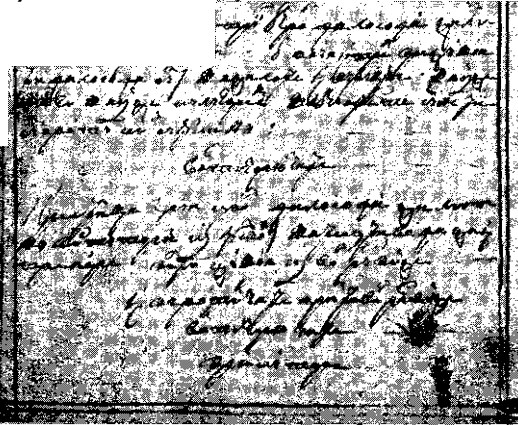
²⁸ A. Pann, *Versuri sau cîntece de stea, vicleim și colinde ce se nașterea domnului nostru Iisus Hristos*, București, fa., p. 41.

²⁹ T. T. Burada, *op. cit.*, p. 12-23.

³⁰ G. Dem. Teodorescu, *Piese populare românești*, București, 198

f ' \- / * . • > r

l/a • < /



F/g. 70. — «Rînduiala ci să faci la umblarea irodului».

-*yvvi^



Fig. 71. — Scenă din *iro^i*, jucată pe străzile capitalei, 1926.

și ciobanul căruia i se vestește nașterea unui nou împărat. Ciobanul exclamă: «Hei, hei ce are să mai fie, / Și cu altă împărăție? / Mă pătrunde o mare frică / Pentru o țară așa de mică / Cu-n împărat ori rău, ori bun / Nu ne era nouă destul? / Când o mai fi și altul s-avem / Atuncea zău! tare mă tem / Pare că văd ce are să vie / Neliniște, neburcurie și turburare în norod»³¹.

Linia acțiunii dramatice, cal și la varianta anterioară (T. T. Burada), coboară brusc în final, aducînd o altă încheiere decît cea indicată de textul bisericesc, și anume împăcarea între un împărat pocăit și supușii săi credincioși: final introdus cu abilitate de vreun cîntăreț de biserică.

O formă de irod în secolul al XX-lea. în vicleimul din Tg. Jiu cules în 1932 aflăm o formă (*Tăierile*) care amintește de celelalte variante³². întîlnirea dintre cei trei crai și Irod se petrece cu un joc de scenă identic, întîi anunțarea, apoi introducerea lor în prim plan. Urmează o scenă inedită, în care Irod, întrebînd rînd pe rînd pe cei trei magi cine sînt, face o descriere a tipului lor fizic în limbaj plastic, colorat, care aduce o notă comică. «Irod (către Melhior): Dar tu, micule, umflatule, de unde ești și unde te călătorești?» Și către Baltazar: «dar tu, mă, înaltule, pelițatule, falcă-strîmbă, nas-încovoiat, parcă dracul te-a luat»...³³ întîlnim fragmente identice cu textul atribuit lui Anton Pann, de exemplu: «Irod: tăiere, tăiere, groaznică tăiere», și același răspuns al crailor: «Las să nu fie tăiere, ci numai o părere»³⁴. Regăsim și exclamația cu rezonanță latinistă a lui Irod: «Pre Joe, tu ai dreptate»³⁵. Acțiunea dramatică, ca și în varianta moldovenească, are aceeași linie descendentă în final, cînd Irod, pocăit, cere iertare. Cîntecele sînt intonate în cor de toată trupa, textul lor nu se mai referă însă la peripețiile acțiunii, au un caracter mozaicat de potpuriu, care cuprinde, pe lîngă colinde, o seamă de romanze, ca: *Ab, mamă, Ab, mamă, o fiul tău te cheamă*, sau *Un amar și-o grea durere, Și d'oi am să crește în grindă*; cîntece ostășești: *Căpitane*

Valtăre, unde-ți duci armatele? și alte cîntece de lume ce oglindesc mediul social, mica burghezie de la marginea orașului, din pr...

în drama religioasă, elementul laic realist s-a introdus atunci cînd spiritul critic s-a făcut simțit, a fost reprimat de stăpînire³⁶. în același timp piesa bisericească folosită de la început de clasa stăpînitoare a favorizat adoptarea în textul dramatic a unor teme retrograde.

în zilele noastre, *Irod* nu se mai desfășoară ca o piesă de teatru de sine stătătoare. Coroana de hîrtie poleită pe care o poartă pe cap uneori unii dintre colindătorii care merg cu steaua sau alteori personajul uns cu chinoroz pe față ca un harap, alăturat aceluiași grup, ca și unele replici schimbate între colindători, mai amintesc de acest spectacol.

Fig. 72. — C...



Jocul păpușilor

O în alaiul irozilor se aflau pe la începutul secolului trecut păpușarul cu lada; de păpuși, ^- • paița și moșul, iar reprezentarea dramei religioase era urmată de *jocul păpușilor*, care în unele regiuni purta prin extindere numele generic de *vicleim*, *videi*, *vijlaim* etc.

între cele două forme de teatru popular, *iroții* și *jocul păpușilor*, există o esențială deosebire. Prima este o dramă cu subiect luat din Evanghelie și actorii improvizați sînt bărbați sau copii, pe cînd jocul păpușilor a avut de la început un caracter laic. Asocierea între forma teatrală laică și drama religioasă are un caracter de oportunitate, necesar în acel timp elementului laic, care-și găsea în însoțirea cu cel religios un sprijin în posibilitatea de manifestare.

Rîndurile explicative ce completează titlul unei scurte lucrări dramatice scrise pe la 1806 — «nefiind teatru s-a jucat comedie aceasta la păpușarii»³⁷ — mărturisesc existența jocului păpușilor ca una din posibilitățile teatrale la acea vreme. Din indicațiile de decor, care înfățișează un interior în casa banului Cînta, ca și interiorul unei *băcălii*, se mai poate deduce că avem de-a face cu un teatru de păpuși de tip european, și nu cu un teatru de umbre orientat. Economia strictă a însemnării nu oferă un amănunt lămuritor cu privire la *păpușarii*, permite însă fixarea în timp, începutul secolului al XIX-lea. Tot k *păpușarii* se joacă și o altă piesă a lui Costache Conachi, *Gindecata fimeilor*, iar felul cum sînt construite piesele lui Ioșdache Golescu, «spiritul în care sînt înfățișate întîmplările. . . » arată că piesele de teatru ale marelui vornic erau menite teatrului de păpuși³⁸.

³⁷ Comedie hanului Costandin Cînta ce-l %tc Căbujan și cavaler Cucosu, alcătuită de Costache Conachi, Neculai Dimachi și Dimitrache Beldiman, B. A. R.P.R., Secția manuscrise, ms. 2 189, f. 58.

³⁸ Perpessicius, *lordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948-1956)*, București, 1957, p. 265-266.

Fig. 73. — Păpușarii ducînd lada sau hîrșofbul cu păpuși, însoțiți de un scripcar, la sfîrșitul secolului al XIX-lea.



Izvoarele narrative autohtone, c romîne, nu semnalează jocul păpușilor exercitată de farsa turcească cultivată rînd prin denumirea care, desprinsă d de hazliu. întrebarea «cu perdea sa la începutul reprezentației, a;mințea *Karagd\ -perde*°. De asemenea caractile idiomatice, care colorează și c regăsesc în jocul nostru popular

³⁹ Fr. J. Sulzer, *Geschichte des Transalpinen Daciens*. . . , Viena, 1781, voi. II, p. 403.

N. Cartoian ca și Lazăr Șăineanu citează scena a III-a din actul al III-lea din *Lașii în carnaval* de V. Alecsandri:

« Leonil: Irod î Irod !

Alecu: Păpușele rominești. . . tot să stai să le privești.

Turcul (lui Alecu): Hei Banabac! Nu-i jucăm la mine caraghioz?»⁴¹

În anumite manifestări de folclor din țara noastră exista păpușa plămădită din lut din străvechile rituale de secetă, păpușa din foi de porumb sau cea din cîrpă, cu aceeași funcție magică din ritualele de însămînțări, iar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ca o importanță orientală cu caracter orășenesc, este atestată păpușa gigant, *geamăla*. Nu din aceste păpuși se va dezvolta jocul păpușilor din secolul al XIX-lea. Purtată pe sfori sau mînuită pe degete, încadrată în lada de lemn construită la dimensiunile ei, păpușa croită pe tiparul unui tip social și angrenată într-un joc social apare la începutul secolului al XIX-lea, ca produs al multiplelor influențe exercitate, din necesitatea unei afirmări artistice cu caracter de protest social, într-un moment istoric dat.

O filiație între jocul marionetelor din antichitate la greci și romani⁴² și jocul păpușilor nu se poate susține în mod științific pe teritoriul țării noastre. *Jo cui păpușilor*, în măsura în care se recunosc în el felurite influențe, unele dintre ele apusene, se încadrează în familia europeană a marionetei, în care Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petrușca și Hans Wurst

⁴¹ Originea orientală a teatrului de păpuși este susținută de L. Șăineanu, *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagoz*, în *Lui Titu Maiorescu. Omagiu*. București, 1900, p. 281-287; N. Cartoian, *Cărțile*

populare în literatura românească, voi. II, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, p. 22.

⁴² M. Vulpescu, *Ironii, păpușile, teatrul țărănesc al vicleimului, caloianu și paparudele*, București, 1941.

Fig. 75. — *Jocul religios al păpușilor din Hațeg — Hunedoara.*



sînt rude ale paiatei noastre. Una din influențele semnalate este cea de la sașii din Transilvania⁴³, alta este cea a formei populare poloneze *syopka*⁴⁴, poate fi recunoscută de asemenea și influența formei ucrainene *vertep*⁴⁵. Aceasta din urmă pare să fi pătruns în Moldova direct iar în Hunedoara prin sîrbii din Banat, în această regiune, *jocul păpușilor* are un caracter religios și înfățișează povestirea din Evanghelie a lui Irod⁴⁶. Foarte probabil este ca populația bîlciurilor și a tîrgurilor moldovene să fi făcut cunoștință în timpul ocupației trupelor rusești, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, cu populara apariție a eroului de teatru păpușăresc rus, *Petrușca*. Ipoteza tuturor acestor influențe exercitate fiecare în parte cu precădere în regiunile geografice arătate, se afirmă ca cea mai probabilă.

Creația teatrului nostru popular de păpuși, împămîntenit la noi în epoca unei noi conjuncturi de dezvoltare economică și culturală, în care își fac loc spiritul laic și cel critic, rămîne însă o manifestare proprie poporului nostru. Tipurile înfățișate caricatural, situațiile și limbajul sînt produsul simțului ascuțit de observație al poporului nostru. Gluma, hazul sînt rodul umorului popular specific, ca și savoarea; vocabularului, în care particularitățile lingvistice și jocurile de cuvinte sînt un resort important în declanșarea rîsului.

Mediul în care s-a dezvoltat acest teatru a fost cartierul învecinează cu satul. Acolo se așezau elementele țărănești în orașe, fenomen provocat de o înăsprire a formelor de exploatare din cîntecele lui Alecsandri îl cheamă Tătărășanu, ceea ce în cartier mîrginaș al lașului. Vestitul păpușar Ion Hangan, d

⁴³ M. Gaster, *Literatura populară romînă*, București, 1883, p. 490, și D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, partea I, *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, Anal. Acad. Rom., Mem. lit., t. XVIII, București, 1896, p. 88.

⁴⁴ *S'opka* (în poloneză, înseamnă colibă cu acoperiș de paie, iesle), reprezentație care avea loc în biserică în timpul Crăciunului. Cu timpul, unele scene au luat un caracter tot mai lumesec, iar în secolul al XVIII-lea szopka iese din biserică și se răspîndește în orașe și sate, purtată de marionetiștii ambulanți (vezi Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe depuis Vantiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1862, p. 18).

⁴⁵ Din Europa occidentală, prin Polonia, lada cu păpuși a pătruns cam prin veacurile al XVI-lea și al XVII-lea în Ucraina și de acolo în Bielorusia și în localitățile din centrul Rusiei, unde a generat forma *vertep* (iesle). Acest nume, care indica lada pentru spectacole, a fost atribuit și reprezentației propriu zise

jucate pe sfori. De sus se jucău magilor, ucidu de jos, scene aparțineau în și tipuri din este *raiocul*, t loc de păpuș de comentarii Kaiev, *PyckKa* 1958, p. 179. " în acest j originea rusea din petice col tatorilor.

Un personaj cel mic) există din Transilva persoane vii

păpușilor, este și el țîrgoveț, ca și păpușarii Drăgan și Ilie Păpușaru, cunoscuți în Iași ca cei mai de seamă în vremurile de demult, după cum ne informează tot T. T. Burada. G. Dem. Teodorescu, care pentru prima oară publică un text al jocului de păpuși, îl culege spre sfîrșitul secolului (1883) de la bucătarul Nae Roman și de la fostul artilerist Șerban Mușat, ambii locuitori ai unei mahalale bucureștene. Păpușarul⁴⁷ își plimba hîrzobul sau coșciugul de păpuși la iarmaroace, iar țăranul exploatat făcea haz de păpușa care se sumețea și, în vorbă populară, pe înțelesul lui, spunea cuvinte usturătoare la adresa popii, a ipostatului și a poterașului.

Caracterul laic, protestatar al jocului păpușilor. Organizat ca spectacol, jocul lumesc al păpușii, cu profilul satiric, cu funcție socială protestatară și caracter semirural, se încadrează în datinile sărbătorilor de iarnă, asociindu-se, după cum s-a văzut, la drama religioasă. Elementul nou, laic, reprezintă însă un alt spirit. În atitudine în fața unor realități sociale și, în măsura posibilităților, le dezvăluie și le critică. O astfel de manifestare nu putea să fie îngăduită de autorități. În istoricul jocului de păpuși făcut de T. T. Burada sînt menționate măsurile luate de «autoritatea comunală» împotriva păpușilor⁴⁸. Documente interesante și semnificative pentru felul în care ochiul stăpînirii privea și urmărea manifestările vicleimului, aflăm în fondul comisariatelor polițienești pe culori ale orașului București ce se găsesec în Arhivele statului București⁴⁹. În cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea apar antreprenorii, în marea lor majoritate dascăli de biserică; ei se bucură de încrederea autorităților și depun «garante» la comisariatele respective, pentru a putea umbla cu vicleimul în timpul sărbătorilor de iarnă. În limbaj pitoresc, se adresează pe de o parte cereri, pe de alta răspunsuri cu măsurile luate de oficialitate. Pe o cerere adresată comisariatului culorii de Negru k 11 decembrie 1865 se află scris pe verso un concept prin care lui Pândelescu Gheorghe Dascălu de la biserica Oborului, împreună cu alți cinci băieți, li se permite să meargă cu vicleimul cu următoarele condiții: «Păpușele ce se va întrebuița la vicleim nu vor putea avea haine militare sau asemănare cu vreo persoană»⁵⁰. Grăitoare condiții, care demonstrează evidentul caracter satiric, protestatar al vicleimului. Continua supraveghere de către stăpînire a acestui spectacol frînează spiritul critic al păpușii, îi tocește ascuțișul. Modesta cerere a lui Alexandru Constantin și Oprea Oprescu din iarna anului 1869 sună și ea grăitor: «... Vă rugăm a ne elibera un bilet să fim liberi a ne preumbla în capitală cu stea cu vicleim, fără costum, numai o simplă paiată»⁵¹.

Potentele satirice ale jocului păpușii îl fac pe Vasile Alecsandri să introducă forma dramatică populară în piesa *Iași în carnaval* (actul al III-lea, scena a 8-a). Acekși dramaturg schițează într-unui din cînticelele interpretate cu haz de M. Millo figura pe cale de dispa-

ințat din nou jocul păpușilor. Mai tîrziu s-a oprit iarăși acest joc sub același motiv, și atunci, în iarna anului 1897 după stăruința mea, s-a învoit jocul lor, după cum s-a pomenit din timpurile vechi» (vezi T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, Iași, 1915, p. 45-46.

⁴⁷ Într-o cerere se asigură autoritățile de bună purtare ca și de «costumurile cele mai moderate» (Arh. st. Buc, fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Albastru, 1857, dos. 54, f. 1). Într-o «publicație» se comunică: «Preumblările cu vicleimuri prin capitală sînt poprite cu desăvîrșire, însă numai cele cu stele, după vechiul obicei, sînt libere...» (Arh. st. Buc, fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Negru, 1860, dos. 168, f. 2/)

⁴⁸ Arh. st. Buc, fond. Comisariatele polițienești, Comisariatul de Negru, 1865, dos. 133, f. 1.

⁴⁹ Arh. st. Buc, fond. Comisariatele polițienești,

ritie a lui Ion Păpușaru. Introducerea motivului folcloric în mod natural și, o dată cu acel filon nesecat al limbii populare, esențiale care garantează trăinicia și originalitatea cr-

Caracterul satiric și misiunea socială a păpușii se manifestă în teatrul popular de marionete ale celorlalte popoare⁵².

Modalitatea teatrală comică și satirică a locului păpușii în secolul al XIX-lea. După indicațiile lăsate de cei care per- în scris textul jocului de păpuși (G. Dem. Teodorescu, D. C. Ollănescu, D. C. Ollănescu, fiind vorba de vicleimul muntenesc⁵³.

Păpușile sînt făcute din lemn și îmbrăcate cu petice desigur, rudimentar. Pe o suprafață mică păpușa conține caricatural, o mască de un comic dus pînă la grotesc. Trăsăturile vii sînt necesare și în vederea perceperii lor de către public. Cămintea improvizată din petice colorate sugerează calitatea. Textul cules de T. T. Burada prezintă 17 personaje⁵⁴.

⁵² Facem această constatare, urmărind pe o arie limitată la țările vecine acțiunea dramatică a păpușii, în Rusia, figura lui Petrușca, întruparea hazului sănătos popular, a glumei spontane, acel Petrușca a cărui vitalitate fabuloasă supraviețuia încercărilor oricît de grele, învingînd — după cum spune Gorki — pe polițai, popă, chiar pe dracul și moartea. Marele scriitor sovietic îl așază alături de tipurile adînci, proeminente și desăvîrșite artistice ale eroilor în care s-au îmbinat *ratio* și *intuitio*, cugetul și sentimentul (cf. A. A. Kaiev, *PyceKan aumepamyra*, p. 179). Petrușca făcea să rîdă copios poporul cu glumele lui cam groase, dar încărcate cu aluzii din actualitate, pentru care *petruscincii* nimereau adesea la închisoare» Teatrul Petrușca este un teatru popular de păpuși, care se minuește direct, păpușile sînt jucate pe degete. Existența acestui fel de spectacol se consemnează încă din veacul al XI-lea. Fresca din catedrala Sf. Sofia din Kiev, datînd din acest secol, reprezintă între altele și ridicarea cortinei unui teatru de păpuși. Călătorul originar din Lipsea Adam Olearius, care a vizitat Rusia în secolul al XVII-lea, a lăsat o descriere a spectacolului de saltimbanci pe care l-a văzut lîngă Moscova: ursarii au cu ei astfel de saltimbanci care, între altele, pot să reprezinte imediat orice glumă cu ajutorul păpușii. Pentru aceasta, ei își leagă de jur împrejurul corpului un cearceaf, îi ridică partea liberă în sus și-și potrivește deasupra capului, cu ajutorul unui cerc, ceva în felul unei scene, cu care umblă pe străzi, și dau pe ea diferite reprezentații cu păpuși (vezi A. A. Kaiev, *op. cit.*, p. 177—178). O misiune socială și patriotică foarte importantă într-o epocă de opresiune politică și economică a avut-o teatrul popular de păpuși ceh. Către veacurile al

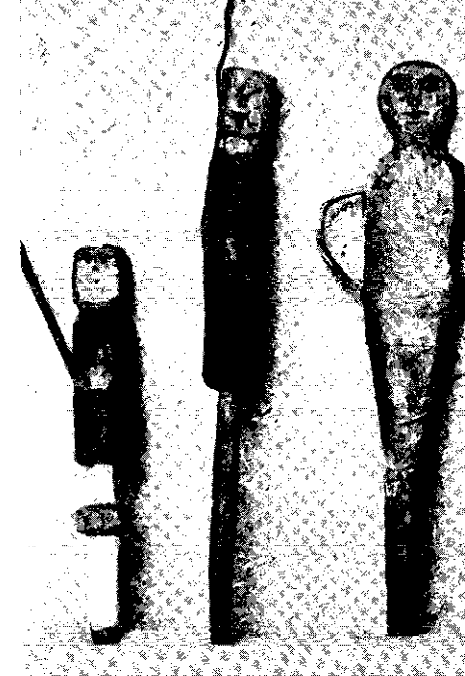
spectacolele lor de clasa nobilă. Repertoriul teatral este Kasperele între altele, eroii populari «O cutie sau hîrzob, a la 50 cm lățime și îmbrăcată în colorată. Intre iePURE. Partea de sticlă, între păpușile vorbă două lumină colorată» (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 177—178). «Acest metru și jumătate din speteze de lemn, ca să f... arătînd deose... palatului lui... se văd case, înconjurate de luminări Păpușile joacă (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 177—178). «Un cioban Vasilache țiga femeia lui V... un dascăl de drac, un calic... (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 177—178).

în ordinea apariției lor pe scenă. Jocul este întotdeauna însoțit de un lăutar, care cântă din scripcă melodia fiecărei păpuși în parte: cîntecul ciobanului, cel al țiganului cu ursul, al lui Vasilache, al cazacului, al turcului etc. *Jocul păpușilor* începe cu un cioban cu oaia și se încheie în mod surprinzător cu Napoleon Bonaparte. Spectacolul prezintă o însăilare de scene care nu urmăresc o intrigă, nu dezvoltă o acțiune și nu au un conflict, ci se succed în mod întâmplător, în ordinea în care se perindă de pildă numerele într-un spectacol de revistă. Scenele, naive și — mai cu seamă — inofensive, înfățișează: petrecerile nepermise ale lui Vasilache cu Ilenuța și fata Ciubăroaiei; scandalul cu bătaie iscat de Gacița, nevasta geloasă a oacheșului Vasilache, care ca și karagoz are o puternică înclinație spre erotism (bătaia cu efect comic, simplu, imediat, amintește de nelipsitele încăierări și bastonade în care Pulcinella, ca și Polichinelle, excelau); tăierea capului turcului Hassan de către cazac, ecou al războaielor ruso-turce și al înfrîngerilor suferite de turci; îngroparea turcului de către dascăl, scenă în care apare anticlericalismul poporului, trăsătură care în celelalte variante se va afirma din ce în ce cu mai multă tărie; apoi un șoarece care cântă acompaniat de lăutari un cîntec naiv, după care vine mița și-l mănîncă; în sfîrșit, lăutarul intonează « Marșul lui Napoleon » și apare împăratul.

Varianta din Muntenia a vicleimului cules de G. Dem. Teodorescu prezintă o mai mare varietate de tipuri, un umor mai incisiv, mai îndrăzneț, iar vocabularul bogat în tot felul de particularități lingvistice oferă un element comic mai suculent. Toate aceste calități o apropie în măsură mai mare de caracterizarea pe care o formulase B. P. Hasdeu, considerînd vicleimul «forma primordială a teatrului, în care păpușile reprezintă într-un mod grosier, foarte apropiat de maniera lui Aristofan, drama și mai ales comedia vieții umane»⁵⁶.

Tipurile sociale ale variantei muntenești sînt luate din lumea de la oraș sau, mai curînd, de la marginea orașului: un iaurgiu, un bragagiu, un oltean, popa cu dascălul, groparul, paița, vînătorul Ghindă cel lăudăros, moșul Ionică «stăpînul cuprinsului», cucoana Marița, rusul, turcul, evreul, fata lui Moș Ionică ș.a.

Un element comic important, un mecanism principal în acțiunea de stîrnire a rîsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriță, în care idiotismele, neologismele, particularitățile dialectale abundă, colorează și caracterizează personajele. Comicul oferit de limbaj rămîne la suprafață atunci cînd definește numai apartenența națională sau regională a personajului. Introducerea neologismelor, alternanța dintre o sonoritate exotică și cea autohtonă, ca și stîlcirea cuvintelor produc, desigur, un efect comic, care nu este numai de limbaj. Atunci cînd bragagiul îl salută pe iaurgiu cu cuvintele: «Saba-laeros ciapkîn arza / la olu cu varza /»⁵⁷ este evident că avem a face cu un turc. Cînd Pasmaski se adresează cucoanei Marița: «Zdrasti bolgogras Marița / care-a ținut ulița / starski pazarova»⁵⁸ vorbește un rus. Iaurgiul spune oltenește: «(. . .) unde ți-e tetele / să-mi dai pușchetele / să-mpușc vrăbetele»⁵⁹. Atunci cînd cucoana Marița, sclifosindu-se prețios, se adresează paiței și-i spune din vîrfurile buzelor: «Bon sor, musiu Paiasă» sau «Mersi de adio, musiu Paiasă», reiese că cucoana Marița, asemenea celor din clasa ei socială, imita o modă care era cea a protipendadei. Paița, care



reprezintă bunul simț popular și exca și față de modă, îi răspunde im

Semenele cucoanei Marița popu
(*Muța de la Burdujani* de Costache Neg
rinovici, celebra Chirița ot Bîrzoii; a
ca și franțuzitele lui Costache Facca
acestui tip social ce-și oglindește ch
ca și în cea cultă. Iar spiritul satiric
măsură ambele creații teatrale.

în afară de acest mod comic c
mica «comedie a vieții umane» pr
și psihologia diferitelor personaje, d
Ghindă, un fel de miles gloriosus,
se desprind din dialogul Ghindă — p
vînătorul», paița îi răspunde în l
«Care-mpușcă căpriorul». Paița r
torul Ghindă, ca «il capitano» din
sergentul, omor. . .» Este oprit însă
cu pieptul / Și cu mustățile i-adun b
care întîmpină neajunsuri sentimenta
paiței: «Vezi, musiu Paiasă / Vezi
lepciune: «Așa pat toamna cucoanel





Fig. 79. — Chivot pentru jocul păpușilor din %ona Hurezu»

O situație din care se vede ecoul evenimentelor politice în mentalitatea populară este — ca și în varianta moldovenească — tăierea capului turcului de către rus. Paiața, care exprimă părerea poporului, dă următorul răspuns rusului uimit de grabnica moarte a turcului: «Așa sînt turcii, boierule / mor numai de frica muscalului»⁶³. Imaginea decapitării turcului apare ca o întruchipare a dorinței poporului de înlăturare a jugului otoman. O altă trăsătură care afirmă insistent atitudinea anticlericală a poporului apare în scena dintre popă și dascălul chemat să-1 îngroape pe turc. Sînt demascate: beția, cupiditatea, ca și lipsa de credință a acestor «cuvioși», care îndrugă în loc de rugăciuni o păsărească caraghioasă. Popa cîntă: «Doooooaaamneeee Iiiisuuseee Hriiistoooooaaaaaseeee». Dascălul răspunde, ținînd isonul: «. . .ooaaaaaaaseeee». Popa: «Am isprăvit, măi dascăle / ia caută-1 tu pînă la piele / nu-i da de niscai mahmudele / să bem pelinaș pe ele». Dascălul, după ce caută și nu găsește nimic, răspunde cu cinism: «Am băgat mîna pînă-n cot / Și n-am găsit nici un ort / Să-1 dăm dracului de mort»⁶⁴.

într-o variantă, *Vicleimul din Tg.* în care satira e mai incisivă, mai pregătite variante, uciderea turcului de către de șapte coți sărit din cap»⁶⁵. Slujirea duri improvizate cinic, iar leitmotivul p «Banii, taică!»⁶⁶. În această ultimă seamă de realități orășenești ale secolului. De pildă, textul debitat cu dezinvoltură pregătește aceeași soartă, adică i se spune noi în Turcia, trebuie să te îmbraci în colierul femeii cu care dansezi și încă să vîră macaroane sau să fii subsecretar de stat» imaginea moravurilor și a eticii unei țări meratul de cuvinte răzbate ca un ecou. Iată deci cum textul teatrului popular este cu toate interdicțiile și derogările im-

⁶³ C Brăiloiu și H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 15.
⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

Fig. 80. — Popa, păpușa din teatrul popular de bilci.



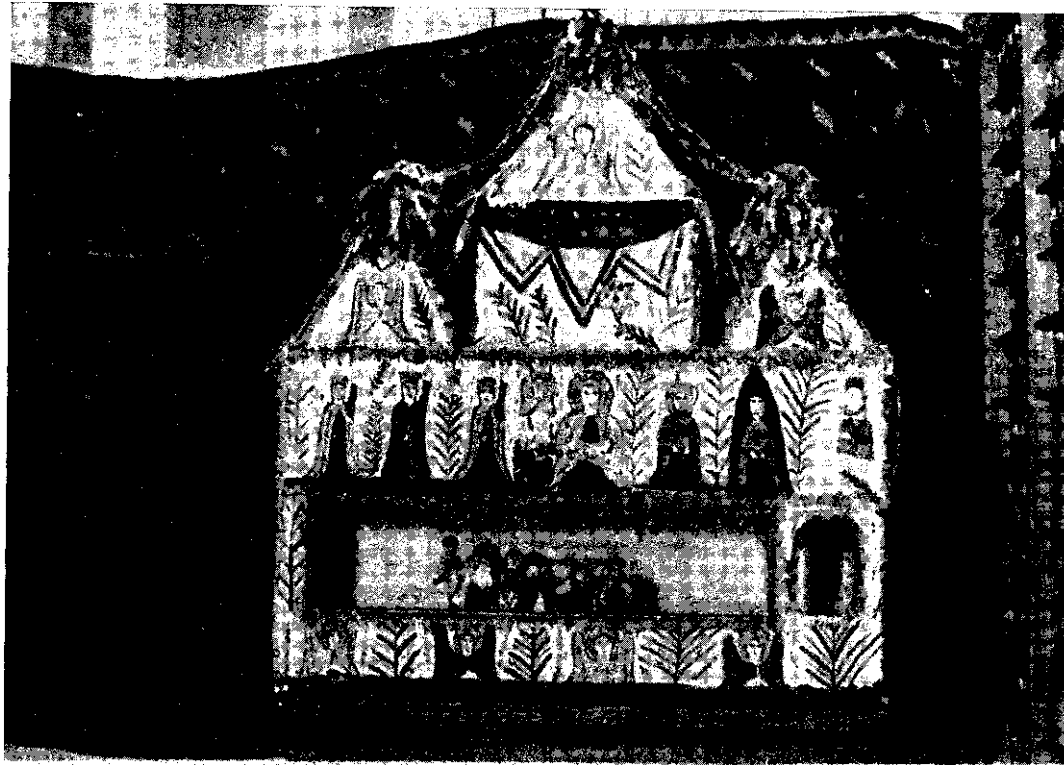


Fig. 82. — Vicleinul din Tg. Jiu.

Despre manifestările literaturii «poporane», B. P. Hasdeu scria acum mai bine de trei sferturi de veac: « Sub raportul istoric, ca oglindă socială, ele posedă o nespusă valoare». Și marele filolog adăuga: « Nu mai puțin sub raportul lingvistic, ca unele ce cugetă și vorbesc într-o chestiune dată, întocmai ca poporul»⁶⁸.

În procesul ce are loc în acest joc, omul s-a retras îndărătul păpușii, căreia i-a transmis, o dată cu mișcarea, cuvântul care lui îi era interzis. Păpușa a spus publicului, cu glas tare, ceea ce omul, din pricina împrejurărilor, nu îndrăznea. În jocul ei, păpușa a mimat și a caricaturizat tipuri ridicole din societate, lăsînd o imagine în care naivul se îmbină cu un comic simplu, sănătos; în ciuda opreliștilor, protestul și-a făcut loc.

În zilele noastre nu se mai practică această formă populară a jocului de păpuși.

*Nunta, o piesă
a dramaturgiei
folclorice moldo-
venești*

• Puțin semnalată în studiile de folclor și mai puțin cercetată, piesa de teatru popular laic *Nunta* sau *Nunta țărănească* face parte din manifestările dramaturgiei folclorice moldovenești. Însemnătatea acestui spectacol popular este subliniată în primul rînd de vechimea lui. *Nunta* premerge altor piese de teatru laic, inclusiv teatrului cu temă haiducească. Caracterizată prin dialogul ce o diferențiază, conturînd-o dramatic în raport cu jocurile tradiționale cu măști, piesa a avut o mare importanță pentru evoluția teatrului popular laic la romîni.

Cercetînd aria de răspîndire act care-l cunosc și care-l practică încă sîr geografică în porțiunea nord-estică a folclorului populației imediat vecine. Un Sovietică Moldovenească spectacolul locuite de moldoveni, la numeroase ra teatrul popular *nunta* este jucat și păst de Anul nou, desfășurată într-un singur și cîntece, ocupă un loc important în j V. I. Cicerov, spectacolul se bucura de tradiționale ale teatrului popular, imprim de zilele Anului nou și fiind jucat și în amintindu-se că a venit timpul căsător turgia folclorică moldovenească ne apar prin intensele legături culturale dintre

Vechiul text de teatru în limba rom *expressa*, cuprinde un intermediu com cu o orație de nuntă. Luînd în consid pe bogate elemente folclorice. În scena p preluări din dramaturgia populară. Adm unor bine conturate momente de crea sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

În veacul al XIX-lea, răspîndire sînt sprijinite de alte argumente. Faptu amplu despre *O nuntă țărănească în Mo* Cronica teatrală arată că spectacolul nu volum de teatru de Alecsandri, pentru c în miezul unui sat ce se pregătea a ser tablou credincios a datinilor ce în ase O ceată voioasă de tineri, avînd în f casei. . . »⁷². Cuprinsul dovedește ide dintre obiceiurile de nuntă și teatrul p putut dramatiza cu ușurință obiceiurile lor, dacă înclinarea sa, specifică epoc și trăia prin acesta.

Către sfîrșitul veacului al XIX-lea prin contribuția unor folcloriști amato amplă descriere a spectacolului, așa cu suburbie a lașului. Iată ce menționea umblă cu clopotul, cu buhaiul, cu bi

⁶⁸ Materiale culese în ultimii ani atestă existența a Răuseni — Trușești (informatori: Ioniță Ioan și An Gheorghe), Măneuți — Rădăuți (informator: Dob Nicolae), Dorohoi (informator: Sladaru Teod Pocreaca (informator: Petcu Dan), Prisăcani (in matori: Hoștină Silvia și Dăscălescu Ioan), Lună Ciurea (informatori: Hrițcu Ecaterina și Mihai

peste 50 de flăcăi; toți purtați cu regula militărească. Unii din ei țineau în niște bețe lungi, niște beșici de hîrtie boită în care, ca-n niște finare, ardeau luminări. Cu acestea luminau mai ca ziua, drumurile cele încîlcite printre vii. Înainte aveau de cîrmaci: gorniști, doboșeri și muzică, toți militari (...). Cum poposeau la o casă, de îndată ieșeau înainte: mirele cu mireasa, socrul cu soacra și starostele, ocoliți de ceilalți flăcăi, care, schimbați în straie, se închipuiau mai de toate breslele: boier (...)> cioban, fete mari, vornici, moșneag și babă»⁷³. Relatările lui S. Mihailescu devin și mai valoroase (fiind unicele tipărite pînă acum, în acest sens), din momentul în care surprind amănunte privind textul literar și jocul de scenă. «Starostele, care era de tot un gură-bogată, curgeau gîrlă minciunile din el; așa încît chiar supărat de-ai fi fost, te făcea să rîzi. Unde începe a starosti pe mire, dragă doamnă. îl lauda: că-i îmbrăcat (arăta un deget al mînei în sus; adică gol ca napu), nu be (încetișor, cînd n-are ce), are cinci stoguri de fîn, trei a boierului și două-ă negustorului (arătîndu-i cu degetul); are doi boi; or crește ei, măcar că-s viței, și mai multe alte brașoave de acestea»⁷⁴.

Strîns legat de structura: obiceiurilor de nuntă, pe baza cărora se justifică întreaga sa individualizare, spectacolul *nunta* (numit probabil într-o epocă mai apropiată de noi *nunta țărănească*) este cultivat și în prezent, avînd toate trăsăturile caracteristice teatrului popular laic românesc. Apare în strînsă legătură cu obiceiurile de Anul nou, reprezentîndu-se la dată fixă, este ambulant, are un text literar și muzical propriu (transmis oral și în ultima vreme, prin scris), constituind un bun spiritual utilizat de masele populare.

Majoritatea variantelor acestei piese de teatru, culese în ultimii ani, arată că două sînt principalele forme sub care spectacolul se păstrează încă. Primul tip de variante ar putea fi numit nuntă țărănească «pură», lipsindu-i contaminările evidente cu fragmente din alte drame populare. Al doilea tip are o structură prolixă, folosind din plin elemente numeroase din teatrul popular de haiduci. Probabil că acest al doilea tip de variante este relativ nou, provenit de pe urma largului ecou pe care spectacolele haiducești le-au avut în masele țărănești, dat fiind profundul lor caracter social. În majoritatea lor, aceste variante au cîte personaje pe toți cei care în mod curent au vreun rol în pregătirea și desfășurarea nunților tradiționale⁷⁵. În funcție de inventivitatea, colectivelor care dau reprezentațiile, numărul personajelor poate fi sporit sau micșorat; astfel se explică apariția, în unele cazuri, a popii, a doctorului, a bețivului, a paiatei ș.a. Vechile tradiții ale jocurilor dramatice cu măști furnizează o variată rezervă de personaje. În toate cazurile, costumația acestora este realistă, adecvată stării sociale și vîrstei, contribuind la conturarea personajelor, a caracterelor acestora. Realizarea spectacolului solicită obligatoriu muzică și dans.

Rezumînd acțiunea primului tip de variante, se ajunge la consemnarea următoarelor momente mai importante: starostele cere socrului mic fata pentru un băiat din sat; după discuții aprinse (purtate cel mai adesea pe motivul zestrei), părțile cad de acord; începe sărbătorirea evenimentului matrimonial prin muzică și joc. Din acest moment, elemente ale nunții tradiționale, cum ar fi plata druștelor, plînsul miresei, hore și sîrbe brodate cu strigăturile starostelui și ale nunei (adesea pline de un umor apreciabil), se însiruie pe un fir unitar. Finalul spectacolului excelează printr-o întregă gamă de urări.

⁷³ S. Mihailescu, *Obiceiul la sf. Vasile*, în *Șezătoarea*, III, Fălcișeni (1895-1896), p. 183.

⁷⁴ S. Mihailescu, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁵ întf-o variantă din 1952, culeasă la Dobîrceni — Botoșani, reg. Suceava (informator: Ciocoiu Vasile),

vornicelul, drușca. În alta, practică prin 1943—1944 la Lețcani — Iași (informator: Archir Romuș), găsim: socrul mic, socrul mare, soacra mică, soacra mare, mirele, mireasa, starostele, negustorul, țiganul lăutar, nuna.

De remarcat este faptul că varianta acestui tip poartă categorii sociale din masa țărănimii, ilustrînd poziții ideologice din Dobîrceni—Botoșani exprimă puncte de vedere specifice. Lețcani—Iași pune accentul pe avere, dovedindu-se prizonier grade, în varianta din Dobîrceni, mireasa vorbește cu alți oameni: / Mă cere, / De m-o da, de nu m-o da, / Scrie-n carte că-s boier, / La soare ne-om cununa, / La lună ne-om încredința a ajuns după ce viitorul mire a încredințat-o că: «De-aș lua fată cu moșie, / Am să iau fată săracă, / Ca mie să-mi faci». Versurile se dovedesc a fi autentice populare, lipsite de haiducesc și apropiate de unele cîntece ale liricii folclorice,

în varianta din Lețcani—Iași, tatăl fetei îi spune: «Că vreau să fii măritată / După un băiat bogat, / Care-i mai fîn sărac, / Pe care eu să-l îmbrac». Este nevoie de o susținută a starostelui și a fiicei pentru a-l determina să-și schimbe a «Măi moșnege, ia ascultă, / Nu-mi trebuie-avere multă, / Și pe drumuri necăjită. / Mai bine-avere puțină / Și să fi

De inventivitatea starostelui, de verva lui depinde, de spectacol. Despre sărăcia miresei el știe să vorbească pe care nu supără, ci împacă. «Dumneavoastră ați spus că mai lată / Ca să încapi cu zestrea toată». La viitorul tra în casa mirelui se referă prin această strigătură: «Nu te su sub pat în casă / Și-i cioplită-n șasă dungi / Cît ți-s coastă cile acestui personaj au rezonanțe din orația de nuntă, întregii sale existențe decurge din orația tradițională. Acest pentru posibilitățile de creație din dramaturgia folclorică,

Cel de-al doilea tip de variante cunoaște, se pare, în de răspîndire. Caracteristica sa este contaminația, care merge de haiduci. Măsura suprapunerilor dintre cele două piese personaje care îi susțin acțiunea⁷⁶, ceea ce îndreptățește denumirea de *nunta*, în timp ce conținutul său este haiducesc procedeu de a denumi *nunta* piesele haiducești este aceea că tive, singurul spectacol dramatic cunoscut vreme îndelungată haiducești, spectacolul a fost considerat tot un fel de «nubi bitori pentru această categorie de creație.

Cele mai multe din aceste variante dovedesc cum teatru puternic, întreg repertoriul dramatic folcloric, cel puțin în ul

Urmărind în general problemele spectacolului popular și asupra legăturilor statornicite între acesta și alte piese din de influențare a fost dublă. Ceea ce a dat *nunta* altor spe concretizează în concepția despre teatru însușită în gene dată fiind existența de mai multă vreme a acestui spectacol.

⁷⁶ Astfel la Prisăcani — Iași ele sînt: harapul, puilul de harap, arnăutul, primarul, ajutorul de primar, Iancu Jianu, vîntătorul, ciobanul și mireasa. La Goruni—Tomești—Iași: împăratul, arnăutul, ciobanul, vîntătorul, împăratul, împăratul, împăratul, împăratul.

creaca, reg. Iași, contingențe c fiind: Jianu, Jianu, Anul nou, Anul nou.

fi urmărit mai ales pe cel de-al doilea tip de variantă. Prezența unor personaje ca împăratul și harapul nu poate avea altă explicație decât printr-un împrumut din piesa de teatru popular religios *ironii*, ambele fiind frecvent întâlnite. Alte personaje, ca lăutarul, babele, moșnegii, se datoresc tradiționalelor jocuri dramatice, în suita cărora le găsim totdeauna.

Despre originea melodiilor și dansurilor utilizate în compoziția spectacolului se constată că au și o existență separată, fiind curent folosite cu diverse prilejuri.

Nunta țărănească reprezintă o piesă a teatrului popular laic moldovenesc de largă popularitate și care a jucat un important rol în dezvoltarea altor piese populare ca: *mocănașii*, *arnăuții*, *pacea sau pacea generala*, *suitarii* (care au evoluat de la un ansamblu de curte la un spectacol popular, bazat pe dialog și care au devenit pe alocuri *sitari*), *Anul nou și Anul vechi*.

Prin calitatea de spectacol dramatic laic, *nunta țărănească*, oferind o ficțiune prezentată de personaje diferențiate, care foloseau cuvântul ca mijloc de exprimare teatrală, prezenta o netă superioritate pe planul evoluției teatrale față de manifestările folclorice cu substrat magic. Caracterul dramatic evoluat al *nunții* a favorizat introducerea unor personaje, a unei noi teme, cu conflictul pe care-l dezvoltă. Noul conținut s-a grefat pe un fond existent, propice acestui proces.

^4 încadrat în manifestările tradiționale ale sărbătorilor de iarnă, teatrul popular cu temă haiducească reflectă un aspect de revoltă și luptă a poporului împotriva asupririi. Haiducia ca manifestare social-istorică este o mișcare antifeudală, comună popoarelor din sud-estul european aflate sub jugul otoman; apare ca o consecință a contradicțiilor din sînul orînduirii feudale. Cea mai veche mențiune asupra existenței haiducilor pe teritoriul țării noastre datează de la începutul veacului al XVII-lea⁷⁵. Domiția otomană secătua resursele țării, domniile fanariote jefuiau țărani în folosul turcilor, al domnilor și al boierilor. Regimul fiscalității era un regim de jaf organizat de turci, fanarioți și boieri, solidar interesați în exploatarea țaranului birnic. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea apare și arendașul, care contribuie la nemiloasa exploatare. În însemnările lui Dinicu Golescu⁷⁶, în cele ale clericului muntean Dionisie Ecclesiarhul⁷⁷, ca și în numeroasele relatări ale călătorilor străini, aflăm mărturii ale cruntei exploatare.

În studiul despre poezia populară romînească, Alecu Russo, cel care printre primii descoperea la noi, cu nesfîrșită încîntare și emoție, comoara artei poetice populare cu adevărurile menite să limpezească istoria poporului, scria: «Cîntecele bătrînești adevărate cronicele»⁷⁸. Cercetarea creației literare folclorice ca document purtător al unor adevăruri istorice duce la concluzia că fenomenul social-istoric se află înscris în creația populară ca într-o poetică cronică orală.

⁷⁵ Cunoscut sub numeroase denumiri: *Jianu* sau *Jieni*, *Haiducia* sau *Haiducii*, *Flaita*, *Banda (Banta) lui Jianu*, sau *Banda lui Bujor*, *Bujoreni* sau *Codrenii* și altele. Marea popularitate a haiducului oltean lăncii Jianu face ca numele său să se suprapună noțiunii de haiduc, creînd denumirea de Jian pentru haiduc.

Titlul de *Jianu* sau *Jieni* pe care-l poartă în unele regiuni din Moldova varianta de teatru haiducesc chiar cînd nu este vorba de Jianu, ci de alți haiduci, o demonstrează.

sont haiduques qui viennent de Valachie et de Transylvanie . . . » scrie călătorul francez De Hayes în *Voyage du Levant fait par le commandement du Roy en l'annee 1621*, *Spomenik* XXXVII, Belgrad, 1900, p. 74-75.

⁷⁶ Constantin (Dinicu) Golescu, *Însemnarea călătoriei mele*, București, 1916, p. 58—60.

⁷⁷ Dionisie Ecclesiarhul, *Cronograful Țării Rominești*, în *Tezaur de monumente istorice*, voi. II, București, 1863 p. 193.

⁷⁸ Al. Russo, *Poezia populară*, în *Poezia populară*.

Figura răzvrătitului social, a revoltașului, este întotdeauna îndrăgită de popor. Sînt nemăpomenitele isprăvi ale acestor eroi artistici, iar voinicul, fie el și un erou legendar. Proporțiile de eroi în fața poporului îl ridică pe voinic în vechea poezie ce-i poartă.

În balada haiducească de dată veche cuprinde acest gen de poetică populară. Temele tipului fizic al haiducului (cu trăsături ferecate în argint, plete și taclit), la război haiducești, cu stricta împlinire a unor dorințe războirile cu potera. Redarea veridică a faptelor cît mai pregnante, într-un ritm viu, plin de sesizat în adevărata lui lumină — iată caracteristicile. Apar cu atît mai limpede aceste trăsături cît mai cu aceeași temă. Pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea popularitate. Haiducul-erou este ilustrat în opere populare, care, ca și *Alixândria*, *Esopia* și *Ștefan cel Mare*, negustor ambulant bîlciurile și tîrgurile țării, turată; conflictul de clasă, atît de limpede în periferic; se urmărește alimentarea cititorului cu numeroase lucrările în care N. D. Popescu, *Tunsul Haiducul*, *Miu Haiducul*, *Bujor Jianu cu Sultana: Gălășeasca*, subiectul este *Despre Iancu Jianu* scrisese și Matei Milcu, *Despre Iancu Jianu* originale în patru acte și opt tablouri. N. D. Popescu, drama are o formă stîngace, lipsită de interes.

Teatrul popular cu temă haiducească este o creație nouă, în care înlocuiește. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea este ilustrat în ambulate în Bavaria, Austria și Ungaria, *(Ritterschauspiele)* și piese ai căror personaje sunt *(Räuberstücke)*⁷⁹. Repertoriul oglindește în realitate, realist al epocii luminilor, înlocuirea sfîrșitului laice. Astfel de spectacole populare vor fi înlocuite de teatru popular rusesc din secolul al XIX-lea (de bîlci), înregistrează, pe lîngă piese populare *Kulikovo*, *Kneatul Dmitri Donskoi*, *Minin și Pojarski* înscenări populare ale povestirilor cavalerice în aceeași epocă în Polonia și în Cehia.

⁷⁹ M. Sadoveanu își amintește de lecturi de fel făcute în tinerețe și dacă proza lui Panait Istrite se pare o combinație de crime oribile și de pornografice cu totul îndepărtată de spiritul popular, găsește în meritul povestirilor lui N. D. Popescu, tocmai pe lîngă legenda păstrată prin acea «prelungire a baladei

haiducului a fost adoptată tocmai din pricina popularității de care se bucura într-o epocă de ascuțire a luptei de clase. Adoptarea, ca și difuzarea temei în noua ei formă, s-au făcut prin intermediul învățătorilor și al elevilor din mediul rural, care frecventau școlile de la oraș și în vacanță se întorceau acasă. Din faptul că eroii scenariului sînt haiduci ca: Jianu, Bujor, Codreanu, care trăiesc în prima parte a secolului al XIX-lea, din vocabularul întrebuintat se trage concluzia, — în lipsa unei atestări mai vechi —, că teatrul popular cu tema haiducească se cristalizează ca formă în același secol, fiind practicat mai cu seamă în jumătatea a doua a veacului.

Textul turnat într-o formă dramatică nouă specifică secolului al XIX-lea este introdus acolo unde găsește un teren favorabil. Din cercetările făcute se constată că existența teatrului haiducesc este semnalată cu precădere în Moldova. Explicația constă în faptul că Moldova, poate din cauza vecinătăților și a influențelor exercitate, este mai bogată decît toate celelalte regiuni din țară în forme de folclor cu caracter teatral, în care personajele apar caracteristic diferențiate prin costum, mască, mimică, gestică și uneori chiar prin text. S-a văzut de asemenea rolul deosebit pe care l-a avut spectacolul *nunta țărănească* în procesul de creație al teatrului cu temă haiducească.

Din Moldova, teatrul haiducesc a fost difuzat cu timpul în celelalte regiuni ale țării, agenții de răspîndire fiind tot elevi, feciori plecați în armată, învățătorii.

Din anchetele întreprinse de către cercetători pe teren, la întrebarea de unde și de cînd cunosc protagoniștii reprezentației textul, cei mai mulți răspund că îl știu din bătrîni, deci pe cale orală, așa cum îl transmit și ei mai departe⁵⁵. Alții afirmă că au avut

⁵⁵ Informator: Gh. Lungu din comuna Ferești, reg. Iași, la 19 noiembrie 1950 — Arh. Inst. etn. și

folcl, Buc, text 1 944, a, b, c, d, e și 11 495, a, b, c, cules de G. h. Sulițeanu.

Fig. 83. — Jienii — Vaslui, 1942.



«carte» după care au învățat⁵⁶. Rel procesului de creație al acestor ma tinereții, într-o vacanță petrecută în din sat, care «întrebuintau de o haiduci, transmis prin grai nu se ș versuri, acest text. Patruzeci și ci să-și recunoască opera în gura u mea, transpusă într-un fel de vers prefăcut și amestecat cu interpolări

Desfășurarea spectacolului, text

cu cîtva timp înainte de sărbătorile sau feciori, rolurile de femei se ju și unde se fac repetiții. Reprezentați se asociază la alte manifestări cara și participarea la spectacol a unchi vechi) și a tînărului îmbrăcat în țional de legătură.

Din comparația diverselor vari a acțiunii în desfășurarea: ei dramati prinderea haiducului Jianu de căt loc între reprezentații celor dou căpitanul cu potera⁵⁷. Diferă de la ca în varianta din regiunea Bacău cu toate că unele din ele nu au un r ca în varianta din regiunea Suceav personajelor în cursul piesei, forma te ca și anumite amănunte în alegerea în toate variantele, desfășurarea ei întărește părerea că a existat în Mo

Prezență elementului muzic caracter teatral în genere. Drama p acțiune principală, în care textul altele în cor.

în varianta din regiunea Suce sat⁵⁸; uneori jienii sînt anunțați p spectacolul se desfășoară în felul deoarece căpitanul cu potera sînt f

⁵⁶ Informator: Miron Gligor din Valea reg. Bacău, Arh. Inst. etn. și folcl., text 3 2

⁵⁷ M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁹ Din lipsa unui document referitor la fe se desfășura spectacolul în secolul trecut, anali dramatic și a acțiunii scenice a fost făcută pe relativ recent. Cele două texte integrale ale se reprezentative pentru gen, cuprind și indicați relative la costumație, la modul de pregătire din arhiva Institutului de etnografie și fo București. Primul text are nr. 3 926 b, 3 9

conflictul este precizat: ciocnirea dintre cele două tabere vrăjmașe. Banda lui Jianu cântă un cântec de urare, urmează o scurtă scenă cu caracter comic între Anul vechi și Anul nou, apoi începe drama. Prima scenă cuprinde un dialog între haiducii Alexa și Codreanu, din care reiese marele atașament pentru căpitanul lor Jianu, așteptat cu nerăbdare. Scena servește de introducere, de pregătire a publicului în vederea aducerii în prim plan a eroului. Jianu înaintează, e îngrijorat, își întreabă însoțitorii dacă nu cumva au văzut potera, scena se însuflește. În varianta din regiunea Bacău, Jianu cântă o doină pe versurile: «Foaie verde mă domnesc, / Stau pe loc și mă gândesc / Pe ce cale să pomesc / Pîinea să-mi agonisesc, / Copilașii să-mi hrănesc. / Toată vara eu muncesc / Pe ogorul boieresc / Și nimic nu folosesc. / Ce folos de munca mea, / Intră-n punga altuia»¹¹. Pînă la acest punct, versurile sînt cele ale unei poezii populare haiducești. Strofele care urmează au o altă factură; în versuri de o formă colțuroasă este oglindită revolta omului din popor, umilit și nedreptățit: « într-o zi m-am apucat, / Mă dusei la un palat. / Dar în poartă la palat / Dau de-un cîine gulerat. / Bună-seara, boieri mari. / Ce-i cu tine opincar? / Vreau dreptate și frăție / Pe frumoasa Romînie. / Hai. . . și marj de aici, / Cu vorbe care veniși. / Dacă-i vorba de-o așa / Las-o tot pe palma mea / De ciudă și de mînie, / Am plecat în haiducie / Să scap țara de robie». O replică a lui Jianu în aceeași variantă pune accentul pe conflictul real — lupta de clasă. Jianu (către Alexa): — «A frașilor, vedeți în ce stare am ajuns. Plătăm biruri peste biruri, nu se mai încape, pînă și cenușa din vatră ni s-a luat. Dar de aceea, frașilor, puneți mîna pe cuțite și jurați căci nicio-dată nu veți pierde credința bravului vostru căpitan».

După schimbul de replici dintre Jianu și cei doi haiduci intervine ciobanul, care intonează un cântec cu text asemănător în toate variantele, o descriere a vieții libere pe care o duce în mijlocul naturii, și îi cere lui Jianu să-1 ia în haiducie. Scena idilică este urmată de un moment dramatic, provocat de intrarea căpitanului de poteră care întreabă de Jianu. Pentru o identificare precisă, căpitanul schițează un portret al haiducului. Căpitanul: « . . . Ia-n ascultă măi, / Jianu este mic la stat / Și la corp bini legat, / Numai în ghente și-n puncturi / Găitan la cusături / ». Caracterizarea corespunde descrierii lui Ion Ghica: « Un om scurt, îndesat, rumen la față»¹². Acțiunea înregistrează un crescendo dramatic cînd căpitanul dă în vileag pe trădător. Răspunsul Ghinciului în formulare naivă cuprinde însă o trăsătură psihologică valabilă pentru mentalitatea unui trădător: «Să trăiți, domnule căpitan, / Greșala ce s-a făcut / Vi s-a răsplătit cu bani» /. Jianu ripostează violent într-un vers lapidar, ce pune în lumină o convingere etică: —«Nu-i iertare de vînzare»¹³, și-1 împușcă pe Ghinciu. Acțiunea se precipită. Omorul stîrnește mînia căpitanului de poteră. Are loc un dialog violent între Jianu și căpitan; intervine turcul care leagă pe Jianu și banda lui. Intervenția turcului amintește de resentimentul poporului față de seculara robie otomană. Jianu cântă trist o doină: «Eu mă duc, codrul rămîne / Plîng haiducii după mine / ». îi vine însă, după cum mărturisește, «un gândișor»; se adresează ostașului din potera căpitanului sub a cărui pază se află și-i propune: «Măi, dragă tinere înarmat, / Ce să-ți dau să fiu scăpat? / Îți dau o pungă cu poli / Să fiu liberat de voi / ». Jianu este dezlegat, iar haiducii intonează un cântec: «A scăpat Jianul nostru, / Vai de voi și vai de oraș, / Tremurînd în pieptul vostru, / Inimilor pătimași /; iar căpitanul cu potera cîntă și el: «A scăpat Jianul vostru. / Viclenie și vînzare, / Vezi Jianu ce-a făcut / Noi murim de întristare / Și el vesel, a

scăpat / »¹⁴. Text care, pe lîngă naivitate și neîndemînată lar pretențios și departe de vorbirea firească populară.

Dacă cercetăm drama cu cîntece originale a lui Matei identic. în scena a VH-a din actul al IV-lea, corul de de nostru / Vai de voi, cei din orașe, / Tremurați în pieptul vostru / ». Alterările indică sursa ca și cântecul care clamează cu si vînzarea». O altă indicație că drama haiducească a lui M «regizor» rural este și numele personajelor. În distribuția alții pe Alexi, pe Ghimpu, pe Cîrc Serdarul Stoica, pe Suceava regăsim ca personaje pe Alexa și pe Ghinciu, iar o replică a lui Jianu (« Crisadar <sic> Stoica care a făcut atî amintește de personajul negativ Cîrc Serdarul Stoica, corul lui Millo. Intrarea în scenă a fetei, iubita lui Jianu și sor de reacții care creează un conflict secundar, angrenînd tre Atitudinea insinuantă, de intrigant a turcului față de fată amenință cu violență. Acțiunea se precipită; căpitanul de banda lui Jianu ridică armele și strigă: « Vă dăm bani și irm Căpitanul, concesiv, răspunde de îndată: «Pentru tovară pe umăr / Și vă dorim zile frumoase / ». Banda lui Jianu ticluită stîngaci: «Mulți ani de la noi, / Vă lăsăm cu pa și rugăm / De v-am greșit ceva, / Vă rog a ne scuza. v-am cîntat / »¹⁶. Finalul amintește de formulele cu care lucrările dramatice originale din prima parte a secolului a

Costumația este adecvată, corespunzătoare stării sociale seama de caracterul sărbătoresc în cadrul căruia se desfășă elementul spectacol, de manifestare care trebuie să atrag se pune accentul pe o ornamentare a îmbrăcămîntei. Jianu sărbătoare; haiducii lui Jianu poartă același fel de costume redare cît mai autentică, interpreții haiducilor poartă muș și vîntorii au costume militare; în toate variantele din apar cu predilecție sînt roșiorul și vîntorul. Se explică burgheză vîntorii de munte și roșiorii erau socotiți a mai atrăgătoare. Turcul, îmbrăcat militărește, poartă ca Ciobanul are tradiționala sarică și se sprijină în bîtă. Mam țărănesc obișnuit.

Forma scenariului este naivă, cu versuri nedibace. de expresii deformate, care dovedesc uneori chiar lipsa de însă o caracterizare a personajelor prin acțiune, o zugrăvir conforme temperamentelor respective, ca și a condiției lor în desfășurarea conflictului dramatic. Ritmul viu sau ler mișcarea dramatică sînt imprimare tot de reacțiile unor se desfășoară pe plan liniar, caracteristic manifestărilor de fiind redusă. Intrarea în scenă a căpitanului și a puterii lu

¹¹ Haiducii, variantă din regiunea Bacău, raion Moinești. Arh. Inst. etn. și folcl., 3 928 b, 3 929 a.

¹² Citatele aparțin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955. Arh. Inst. etn. și folcl.,

¹³ Citatele aparțin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955. Arh. Inst. etn. și folcl., nr. 16 311.

¹⁴ M. Millo și I. Anestin, *Jianul, căpitan de hoji*, dramă etn. și folcl.,

, R.P.R., Secțiunea de etnografie și folklor, nr. 16 311. Citatele aparțin textului din varianta din regiunea Suceava, culeasă în 1955. Arh. Inst. etn. și folcl., nr. 16 311.



Fig. 84. — Jicnii — Moldova.

de a nu contrazice o logică a conflictului și de a nedumeri astfel publicul, firescul, realismul fiind trăsături esențiale ale teatrului popular cu temă haiducească.

Numeroasele melodii pe care drama *Jianu* le cuprinde au, ca și textul pe care sînt cîntate, o puternică influență orășenească. Regăsim acele intonații naționale lăutărești din compozițiile de muzică scenică ale lui Alexandru Flechtenmacher sau Eduard Caudella, ca și ecourile romanței, ale cîntecului ostășesc sau ale imnurilor școlare din acea vreme.

Spectacolul dramei *Jianu* se practică și în zilele noastre, iar din cercetările făcute pe teren se poate constata o expansiune geografică. În varianta culeasă la București în 1940, din mărturiile protagoniștilor aflăm că piesa a fost adusă din Moldova de către unul dintre aceștia⁹⁷.

Interesul pe care reprezentația îl găsea; în spectatorul rural era semnificativ pentru climatul de protest social al timpului. Personajele pozitive, spre care merge simpatia publicului, sînt haiducii, în frunte cu eroul dramei, căre-i dă și numele, iar personajele negative sînt exponenții clasei dominante exploatoare, căpitanul reprezentînd figură centrală.

«Pe haiduc poporul îl iubea; și-1 slăvea în cîntecele sale, după haiduc suspinau fetele și nevestele, haiducul apăra și răzbuna pe sătean împotriva boierilor și a stăpînirii»⁹⁸. Aceste cuvinte cuprind o subliniere a sensului social al dramei haiducești, formă de teatru popular care ilustrează expresiv momente din viața poporului în luptă; dusă pentru libertate.

Formele de teatru popular apărute în secolul de-al XIX-lea se găsesc la cîmpul de teatru popular, ale căror origini urcă în timpurile magice.

Față de manifestările anterioare, aceste forme noi marchează un stadiu bazat pe un text dramatic încheiat în care locul important îl deține cuvîntul.

Elementul hotărîtor în această evoluție este inconjurătoare, sursă de îmbogățire modalități de expresie evolute. În apariția și dezvoltarea unor forme teatru în mediu nemijlocit; adaptarea lor la realitatea ale teatrului popular, a căror originalitate.

Procesul de evoluție al artei teatru apariția spectacolului dramatic constituie tența cu care formele teatrale folclor populare: capacitatea nesecată a formismul viguros, formează un filon teatrale, cît și arta populară în gen încorporată organic în creația dramatică și originalitate.

P A R T E A A I I » A

TEATRUL
ÎN PERIOADA
DESTRĂMĂRII
FEUDALISMULUI
ȘI A FORMĂRII
RELAȚIILOR
CAPITALISTE

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE

Procesul general istoric pe care-l trăiește poporul român la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui de-al XIX-lea, specificul dezvoltării social-culturale a țării noastre determină apariția teatrului cult în această perioadă, ca unul din fenomenele legate de crearea ideologiei naționale, ca expresie a unui nou stadiu al culturii românești.

Formă de reflectare « a intereselor de clasă ale păturilor progresiste din societatea românească în trecere de la feudalism la capitalism »¹, ideologia națională se încheagă treptat în Moldova, Țara Românească, Transilvania, stimulând apariția unui climat favorabil dezvoltării valorilor originale. Se cultivă acum istoria, limba, literatura, diferitele forme de artă — plastica, muzica, teatrul — , în sprijinul procesului de «închegare a națiunii și, mai târziu, de întemeiere a unui stat național unitar»².

Prin elementele cărturărești înaintate, lupta pentru afirmarea culturii naționale cunoaște un avânt deosebit. Despre forme naționale în cultură se poate vorbi cu mult înainte de existența națiunii, încă de la primele tipărituri și de la scrierile cronicarilor. Acum însă, în perioada formării relațiilor capitaliste, lupta pentru o cultură națională capătă altă bază. Devine tot mai vizibil efortul de asimilare a culturii din diferite țări europene de către intelectualitatea noastră. Este o epocă în care se produc schimburi ideologice, apropieri, împrumuturi dintr-o cultură în alta pentru că, după cum scrie Marx, există o interdependență universală a națiunilor, proprie orînduirii burgheze, atît din punct de vedere al producției materiale, cît și spirituale. în condițiile acestei interdependențe, «produsele spirituale ale diferitelor națiuni devin bunuri comune»³. Evident, nu trebuie să se acorde un rol precumpănitor influențelor, știut fiind că ele nu pot avea o contribuție determinantă în formarea culturii unui popor.

Calea pe care o urmează arta și literatura națională la începutul secolului al XIX-lea este aceea a laicizării începute mai înainte, cultura religioasă reducîndu-se la cercuri din ce

¹ *Istoria României*, voi. III, p. 1038.

² *Ibidem*, p. 1040.

³ K. Marx și F. Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, ed. a 8-a, București, Edit. politică, 1962, p. 36.

în ce mai înguste. Pătrunderea ideilor înaintate se face prin: organizarea învățămîntului în limba romînă (dar și introducerea în școli a limbilor franceză, italiană, germană), cunoașterea progresului științei, filozofiei și tehnicii secolului al XVIII-lea (raționalism, criticism, elemente de gîndire materialistă proprii enciclopediștilor), în fine prin contact direct cu cultura europeană (elevi trimiși la studii peste hotare, profesori străini veniți în țara noastră etc).

La noi cultura națională se dezvoltă cu oarecare întîrziere. Unele forme prin care aceasta se poate propaga, cum sînt literatura, tipăriturile, școlile, apar înaintea teatrului; altele, ca presa, muzica, arta plastică, apar relativ concomitent cu primele încercări de teatru. O dată cu trecerea la orînduirea burgheză, încep să pătrundă în literatură teme laice, subiecte mai larg cuprinzătoare, tipuri noi. În perioada aceasta și în deceniile următoare în societate coexistă tipul boierului de modă veche, bucuros de avere și privilegiu, boiernașul lacom și îngîmfat, tînărul întors din străinătate, vehiculînd cîteva idei pariziene la modă, femeia cochetă, încercînd să se integreze în moda occidentală etc. Toate aceste tipuri vor trezi spiritul critic al unora dintre primii prozatori și autori dramatici romîni, ca Iordache Golescu, C. Bălăcescu, G. Facca, C. Caragiale, V. Alecsandri.

Societățile culturale din deceniile al treilea și al patrulea ale secolului trecut apar ca expresie a gîndirii progresiste rominești, reprezentate de elementele înaintate ale burgheziei și de unele elemente ale boierimii liberale. Preocuparea pentru știință și cultură sporește în aceste decenii; se constituie, pe lîngă societățile literare, diverse asociații și grupări de specialiști: societăți ale naturaliștilor, ale medicilor, ale «scrutătorilor naturii», care promovează cercetările și interesul pentru știință.

Acum apar primele ziare, *Curierul românesc* (1829) și *Albina romînească* (1829), se constituie *Societatea filarmnică* (1833) și iau ființă primele conservatoare la București (1834) și Iași (1836). Ion Eliade Rădulescu introduce în *Curierul românesc*, începînd din 1835, două coloane: într-una se află textul românesc, iar în cealaltă traducerea lui în limba franceză. Anumite evenimente și știri interne pot ajunge astfel la cunoștința străinilor care s-ar interesa de situația din Țara Romînească.

Ideile iluministe, care preconizează reforme sociale prin răspîndirea culturii în popor, în larma lor expansiune pe plan european ajung să se propage și în țările romîne. În Principate ele pătrund «mai ales o dată cu asimilarea operelor enciclopedismului francez, pe cînd în Transilvania Școala ardeleană se inspiră din iluminismul reformist german»¹. Rolul boierimii și al burgheziei în răspîndirea ideilor iluministe la noi, ca și în orientarea culturii și teatrului în general, este în funcție de poziția pe care aceste două clase o au în dezvoltarea istorică a societății. La începutul secolului al XIX-lea asistăm la un complex de contradicții între forțele sociale; principală este cea dintre clasele exploatare și masele exploatare. Există apoi contradicții între boieri — care caută să-și mențină privilegiile politice și supremația economică — și burghezie, care face o serioasă concurență celor dintîi; se manifestă de asemenea contradicții interne în sînul fiecărei clase, contradicții între ideile politice și cele culturale ale unor personalități etc.

Raționalismul, iluminismul, ideile de progres în general, care își fac loc în conștiința oamenilor în această perioadă, nu pot aduce însă rezolvări depline multiplelor și complicate formelor de lupte dintre nou și vechi. Progresismul burgheziei și al unor elemente boierești este limitat; așa se explică teama acestora de transformări radicale, structurale și concepția că societatea poate fi îndreptată prin *critică*. Dar, arată Marx și Engels, «nu

critica, ci revoluția este forța motrice a istoriei, ca și a teoriei»².

Rolul personalităților în istoria culturii, a literaturii, poziția acestora față de mersul obiectiv al istoriei. Un om pe de frunte al aripii stingi a revoluției și exponent al năzuințelor idealurilor revoluționare. Un cărturar multilateral ca Asachi și alții, cu vechea orînduire, dezaproabă revoluția; un intelectual ca I. B. Băneanu, în reacțiunii, ajunge chiar să trădeze revoluția.

Nu numai talentul dă măsura aportului unui creator la cultura națională, după cum arată Marx și Engels, «depinde pe de-a-ntregul de condițiile de diviziunea muncii și de condițiile de instruire a oamenilor»³. Aduce nou un artist, literat, muzician etc. în comparație cu cultura cult de la noi este un produs al societății ajunse într-o etapă burgheze, și la o nouă treaptă de cultură, societate care face să apară unor talente ca I. Eliade, C. Aristia, Gh. Asachi, Gh. Barișanu, M. Millo etc. Ei sînt cei care pun temelii teatrului românesc în secolul al XIX-lea;

în crearea acestei noi instituții de cultură trebuie să se țină seama de rolul teatrului popular și, mai ales, a manifestărilor teatrale cu caracter popular. Factori nu au însă un rol esențial în procesul de afirmare și dezvoltare a teatrului. Stabilirea profilului său estetic. «Leagănul» teatrului românesc este al XIX-lea, îl constituie activitatea teatrală școlară, în special în Transilvania și, într-o mai mică măsură, în Moldova. Se dezvoltă teatrul improvizat, cu un public restrîns, la teatrul organizat, care devine textul dramatic și care reușește să concentreze în jurul său ce mai numeros.

Prin forța sa de influențare, prin contactul nemijlocit cu publicul, teatrul îndeplinește importante misiuni ale culturii: cultivarea, în rîndurile ei, a sentimentelor patriotice, a respectului și prețuirii față de istorie, față de familie și de țară. Totodată teatrului îi este hărăzit rostul de «ogîndă a societății», pentru curățirea moravurilor, pentru încetățenirea unui spirit de responsabilitate aici rolul său de tribună pentru biciuirea cosmopolitismului,

Primele manifestări de teatru cult la noi se află sub influența teatrului francez, însă de un mare entuziasm. Datorită caracterului ocazional și de amatori, în trei decenii ale secolului al XIX-lea piesele sînt, în marea lor majoritate, de amatori. Abia din deceniul al patrulea se naște o dramaturgie propriu-zisă. Amatori, animați de o mare dragoste față de școală pe de o parte și care se dăruiesc cu tot sufletul artei scenice, dar și cu toate mijloacele în înființarea primelor școli de muzică și declamație contribuie la dezvoltarea și interpretării și la îndreptarea artei actorilor pe calea profesională. Rolul se practică destul de sporadic și fără baza teoretică de mai înainte. A avut un mare rol în teatrul nostru la începuturile lui; aproape numai însoțit de muzică, ceea ce se datorește și faptului că foarte puține zintă sînt vodeviluri sau comedii muzicale. Simbioza teatru

¹ K. Marx și F. Engels, *Opere*, ed. a 2-a, voi. 3, București, Edit. politică, 1962, p. 39 (din lucrarea „Manifestul Partidului comunist”, anii 1845 și 1848).
² *Ibidem*.

accesibilității teatrului și are fericite înrîuriri atît în ceea ce privește educarea mai complexă a publicului, cît și în dezvoltarea celor două arte.

începînd din al treilea deceniu, teatrul se bucură de atenția presei. Articole binevoitoare, izvorîte din patriotismul unora dintre oamenii de cultură ai epocii, îndrumă primii pași ai actorilor pe calea adevărului în artă, a *naturalului*. Există și o tendință înapoiată în presa vremii, care susține lucrările dramatice străine, minore ca valoare și lipsite de contingente cu realitatea noastră. Teatrul în limba țării este dorit de foarte mulți oameni; există însă și cercuri care îi sînt ostile și luptă împotriva lui. Stăpînirea și marea boierime se tem ca teatrul să nu-și cîștige un public prea larg și să-și îndrepte ascuțișul satirei împotriva lor, lucru care, de altfel, s-a și întîmplat. Asemenea cercuri vād în teatrul românesc o primejdie, un dușman al privilegiilor lor, ca atare îi ridică în cale stavile, încurajînd în schimb trupele franceze, germane, italiene.

Prezența teatrului străin în țările romîne în prima jumătate a secolului al XIX-lea are unele consecințe asupra teatrului original. Ar fi nejust să se neghe influența; bună pe care trupele străine, prin nivelul lor profesionist și prin calitatea; meșteșugului actoricesc, au avut-o asupra tinerilor actori romîni începători. Dar ar fi la fel de greșit să se exagereze această influență, ori să nu fie subliniat rolul nefast al acestor trupe, care, favorizate de cîrmuire, au frînat dezvoltarea formațiilor autohtone. Pe măsură ce se întărește teatrul original, importanța teatrului străin scade, acesta ajungînd pe un plan secundar; aceeași constatare se poate face și în legătură cu prezența și frecvența traducerilor în repertoriul teatrului nostru.

Remarca aceasta nu se referă și la diferitele formații teatrale ale minorităților naționale din Transilvania și Banat. Teatrul minorităților naționale, ca parte integrantă a suprastructurii generate de condiții istorico-sociale asemănătoare, este pus în slujba populației de altă limbă din țara noastră. El are, bineînțeles, particularitățile sale naționale, dar se integrează vieții cultural-artistice generale a poporului nostru și reprezintă adesea un bun mijloc de colaborare și înfrățire între românii din Transilvania și ungurii și sașii din această provincie.

Structura acestui capitol decurge din unitatea și diversitatea de condiții ce caracterizează fiecare provincie. în Țara Romînească și Moldova, unde împrejurările sînt asemănătoare, nașterea și dezvoltarea teatrului cult este analizată în funcție de existența conservatoarelor, a societăților literare, dar și a înjghebărilor ocazionale. în Transilvania accentul cade îndeosebi pe grupările teatrale școlare, în care se afirmă limba romînă și se cultivă preocuparea pentru literatură și teatru în limba națională. Aici lupta poporului este îndreptată atît împotriva; exploatării feudale, cît și împotriva tendințelor de deznaționalizare, susținute de politica centralistă a Imperiului habsburgic. Romînii din Transilvania simt nevoia unui sprijin din partea celor din Principate, de aceea ei vād în teatru și posibilitatea stabilirii unor legături și schimburi ideologice-culturale cu românii de dincoace de Carpați. Sînt urmărite formele de teatru maghiare și germane de pe cuprinsul Transilvaniei și relațiile trupelor aparținînd acestor minorități cu trupele romînești.

Fenomenul afirmării teatrului cult își capătă astfel o imagine unitară și totodată diferențiată, o imagine larg cuprinzătoare, pe măsura complexității sale. « O apropiere tot mai strînsă a manifestărilor culturale din cele trei țări romîne se vādise sub cele mai variate forme încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Circulația de dascăli și cărți, de trupe de teatru și gazete, peste hotarele vremelnice ale celor trei țări, întărește relațiile mai vechi, niciodată întrerupte, și ne îngăduie să vorbim de o cultură romînă unitară, pe cale să se desăvîrșească în acest răstimp. . . »¹.

Teatrul grecesc. Secolul al XIX-lea se caracterizează de tări sociale și de avînt al mișcării de eliberare naționale se descoperă la București o conspirație împotriva lui Caragiale se numără și oameni din popor, urmăresc răsturnarea guvernului Alexandru vodă Suțu (1819—1821) are loc ridicarea clădirii Grigore Brîncoveanu; haiducia se intensifică în această epocă devin tot mai numeroase în preajma răscoalei lui Tudor Vladimirescu tîrgoviștenilor, generată de întreaga stare de lucruri, dar și de samavolnice a dreptului lor de proprietate și al confiscărilor *orășeneasca*, în care burghezia are un rol precumpănitor.

Aceste tulburări sociale și politice, care se țin lanț, nu rămîn fără a țării. Se scriu opere literare cu implicații sociale și politice, nemulțumirea față de unele așezări nedrepte din țară; Barbu Ștefan, vorbește nu numai despre rostul « grămăticesc », dar și despre raturii; într-un pamflet se recomandă în derîdere sftetnicilor și tite de înavuțire.

La începutul secolului al XIX-lea, paralel cu înnoirea crearea unei culturi originale, continuă procesul de pătrundere în Țara Romînească pe diferite căi. Operele literare și științifice sînt difuzate prin mijlocirea școlilor, a tipăriturilor, a manuscriselor și de prezența în Țara Romînească a unui mare număr de vărata colonie.

Eteria, ca mișcare de emancipare națională, își are obîrșirea în diferitele organizații cultural-politice care se constituie în panelenic și de a realiza o solidaritate balcanică, fie din punct de vedere culturală savantă, căreia nu-i lipsesc preocupările politice cu tendințe variate; diferită este de asemenea atitudinea față de ea. Un domnitor ca Mihail Suțu din Moldova, atrage hrana pentru o armată de 30 000 de oameni; alți domnitori din Romînească, sînt net împotriva ei. Unii boieri sprijină Eteria, iar alții urmăresc desființarea ei. Printre cei mai activi în Romînească se numără arhimandritul Dicheos și dragomanul Ștefan, mai aderă comandantii gărzilor domnești din București, Ilarion, episcop al Argeșului, Iordache Goleșcu, precum și marii boieri, care, legați de producția de mărfuri, vād în condiție de prosperitate din punct de vedere al intereselor lor și revendică în programele și manifestările lor doar inde fără « să atingă chestiunea cea mai arzătoare a țărilor din regiune chestiunea țărănească »², că și faptul că ei nu se adresează și negustorimii, dar și marii boierimi și clerului superior programului lor.

¹ La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, unii intelectuali greci se grupează în mod conspirativ în jurul poetului Rhyas și întemeiază societatea *Eteria ton filon* (Eteria

² Societatea 1811 de mitre " Istoria R

Mișcarea eteristă, cu programul său de eliberare națională, găsește în teatru un larg câmp de răspîndire a idealurilor revoluționare. Primele manifestări de teatru cult din Țara Românească au loc în cadrul teatrului școlar grecesc, unde elevii, actori-diletanți, înflăcărați patrioți, dornici să servească scopului de emancipare națională, interpretează cu patos, adesea improvizînd și actualizînd piese de Voltaire și Alfieri sau piesele revoluționarilor greci. N. I. Lascaris amintește de o scenă ridicată încă în 1810 într-o grădină pe podul Mogoșoaiei, unde în ziua de 7 ianuarie elevii școlii grecești, conduși de profesorul I. Iatropulos, joacă fragmente din piesa *Focion*. Spectacolul, datorită conținutului piesei, aluziilor naționale și interpretării pasionate, se bucură de un deosebit succes. Un an mai târziu se reprezintă tragedia *Aspasia* de Iakovaki Rizo Nerulos.

Curînd, teatrul, prin sala de la Cișmeaua Roșie, ajunge să aibă scena sa proprie. Domnița Ralu, fiica mai mică a lui vodă Caragea, oferă actorilor o încăpere din palat în 1817; apoi, în ianuarie a celuiiași an, clădește sala de spectacole de la Cișmeaua Roșie, prima sală de teatru din Țara Românească¹¹.

Prima reprezentație în limba greacă în sala de la Cișmeaua Roșie are loc la începutul lunii decembrie 1818, cu piesa *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire. Spectacolele continuă pînă în luna mai 1820¹². La unele reprezentații participă și tineri romîni, ca C. Aristia, Marghioala Bogdănescu și o actriță cunoscută doar sub numele de Elena. Nicolae Filimon consemnează cu vădită mulțumire impresia produsă de un spectacol cu piesa *Moartea lui Ce^ar* de Voltaire: « Succesul ei fu splendid, iar întipărirea ce lăsa în inima spectatorilor fu atît de mare, încît după ieșirea din teatru mulți dintre elini intonau pe uliți peanul (îmn războinic — *N. ns.*) răzbunării și al morții»¹³. Nicolae Filimon scoate deci în evidență rolul social-politic al teatrului, importanța sa deosebită în cadrul mișcărilor cu caracter național care au loc pe teritoriul țării noastre. Este limpede că același rol îi recunosc teatrului și patrioții romîni și eteriștii: « cel ce voiește să afle dacă aceste piese¹⁴ au produs sau nu efectul lor, să întrebe cîmpiiile Drăgășanilor din Romîniă și ale Greciei sclave pe atunci, și ele vor răspunde arătîndu-i un popor liber și un regat nou înscris pe harta Europei»¹⁵. Legătura dintre oamenii de cultură romîni animați de sentimente patriotice și eteriști se face deci simțită atît pe planul revendicărilor politice, cît și pe

acela al luptei cultural-artistice, printre ale cărei obiective s-au aflat și mișcările culturale în Țara Românească.

Din mai 1820 și pînă la izbucnirea răscoalei eteriste, loc spectacole ale teatrului grecesc, actorii și animatorii lui ia mișcării. Eșuarea răscoalei obligă pe participanți să se retragă. C. Aristia, de exemplu, pleacă la Corfu unde organizează un teatru de actori-amatori.

Din timpul domniei lui Alexandru Suțu datează și primul spectacol românesc din Țara Românească prin pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819¹⁶, la cererea lui I. Iatropulos, care a avut un rol în mișcarea teatrală și influența ei în rîndul publicului. Datorită acestui spectacol, s-au format grupuri de actori-amatori, care au avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc. Datorită acestui spectacol, s-au format grupuri de actori-amatori, care au avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc. Datorită acestui spectacol, s-au format grupuri de actori-amatori, care au avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc.

Primele spectacole în limba romînă. Prin strădania oamenilor de cultură romînă, un eveniment important pentru istoria teatrului din Țara Românească a avut loc în anul 1819, când se reprezintă în sala de teatru de la Cișmeaua Roșie în anul 1819 un spectacol în limba romînă cu piesa lui Euripide *Hecuba*, tradusă de A. Nănescu. Acest spectacol a avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc. Datorită acestui spectacol, s-au format grupuri de actori-amatori, care au avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc. Datorită acestui spectacol, s-au format grupuri de actori-amatori, care au avut un rol important în dezvoltarea teatrului românesc.

Spectacolul începe cu un prolog de Iancu Văcărescu, în care se vorbește despre rolul social al teatrului¹⁷. În acest prolog, în fragmente, se traduce în versuri năzuințele artistice ale compatrioților romîni:

« V-am dat teatru, vi-l păziți
Ca un lăcaș de muse,
Cu el curînd veți fi vestiți
Prin vești departe duse.

¹¹ Pitacul domnesc scris în original în limba greacă este reprodus în limba romînă de D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 39—40.

¹² Existența unei medalii, datînd din 1814, cu inscripția *Theatrum vlahicum Bucuarestini*, fără alte informații oferite de izvoarele scrise, nu poate duce la concluzii care să schimbe data cunoscută pînă în prezent a primului spectacol în limba romînă care a avut loc la Iași în 1816. (C. Moșilă, *Donă medalii privitoare la istoria teatrului românesc*, în *Cronica numismatică*, I, 1920, nr. 8, decembrie).

¹³ Despre rolul ce-i revine lui Iancu Văcărescu în procesul de formare a teatrului românesc cult stau mărturie cuvintele lui I. E. Rădulescu: «Acest iubitor de meșteșuguri frumoase a fost pricina de s-a deschis, deși cu a sa pagubă, teatrul romîn în țîntia dată în București. (...). El a tradus și el a ajutat cu bani la întocmirea celei dintîi trupe dramatice, compusă de școlarii de la Sf. Sava» (*Curierul românesc*, din 1819).

— *Moartea lui Patrocle* de Atanasie Hristopulos; este reprezentată în 1819.

— *Temistocle* de Metastasio (trad. G. Rusiadi); este reprezentată în mai 1819.

— *Oreste* de V. Alfieri; se joacă la 21 noiembrie 1819.

— *Polixenia* de I. R. Nerulos, în ianuarie 1820; piesa este scrisă în 1813 și e probabil să se fi jucat și înainte de 1820.

— *Filip al II-lea* de V. Alfieri, în mai 1820.

— *Timoleon* (imitată după piesa cu același nume de V. Alfieri) de I. Zambelios; este reprezentată în 1820.

— *Agatocle* de Voltaire (trad. G. Serurios) se reprezintă în 1820.

— *Aristodem* de Vincenzo Monti.

— *Moartea lui Philoctet și Demostene*, ambele de N. Pikkolos.

(Pentru aceste informații vezi: N. Filimon, *op. cit.*, D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni, Anal. Acad. Rom.*, t. XX, seria a II-a, 1897-1898; Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943).

¹⁴ N. Filimon, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵ N. Filimon se referă la piesele enumerate la nota 12.

¹¹ « Sala teatrului propriu-zisă avea trei rînduri de loji tapetate cu postav roșu și împodobite cu perlele de chimbrică cu ciucuri albi (. . .). Scena se deosebea de restul sălii printr-o cortină de pînză pe care era desenat Apollon ținînd lira pe genunchi. Într-un spațiu mic ce despărțea scena de public erau o mulțime de scaune și pupitre destinate pentru muzicanți (. . .). Teatrul este peste tot iluminat cu luminări de se u pune în sfeșnice de tîniche spînzurate împrejurul sălii (N. Filimon, *Ciocii vechi și noi*, București, 1959, p. 154). « Ruinele acestui edificiu ars la 1825 se mai vedea pe la 1840, cînd s-a mistuit în zidurile lui Ion Cărățașul» (Ion Ghica, *Scrisori către V. Alexandri*, București, 1955, p. 52-53).

¹² Au loc reprezentații cu piesele:

— *Aspasia* de I. R. Nerulos; reprezentată prima oară la 1811, se reia în martie 1819.

— *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire (trad. M. Hristaris) se reia în martie 1820;

— *Fedra* de Racine (trad. I. R. Nerulos), în ianuarie 1819;

— *Moartea lui Ce^oar* de Voltaire (trad. G. Serurios) în februarie 1819. Aceeași piesă este tradusă și de Iancu Văcărescu și reprezentată la București în 1819 și probabil în 1820; tot în 1820 se reia în traducerea



ILEI'ERTOIIJU

în el năravuri îndreptați,
Dați ascuțiri la minte,
Podoabe limbii voastre dați
în romlnesti cuvinte»¹⁹.

Interesantă și pitorească este apariția lui Saturn «cu ceasornicul de nisip în poziție de sosire vestitoare» și a zeiței Astrea (zeița dreptății), care coboară din fundul scenei «cu cornul îmbelșugării în mână, din care se revarsă toată fericirea asupra binevoitorilor patrioți români»²⁰. Dincolo de pitorescul prezentării scenice, este concludent faptul că poetul exprimă succint în acest prolog întreita funcție a teatrului epocii: «îndreptarea năravurilor», «ascuțirea de minte», «împodobirea limbii rominești», recunoscându-i-se astfel, încă de la începuturile sale, teatrului românesc un important rol în societate, cât și capacitatea de a contribui la culturalizarea publicului, la dezvoltarea și desăvârșirea limbii literare.

După acest spectacol se mai joacă doar câteva mici comedii, apoi se reprezintă *Zgîrcitul (Avarul)* de Moliere, tradus de Herdelius, amic al lui Gheorghe Lazăr; în rolul principal apare A. Nănescu, iar în cel al Frosinei — Marghioala Bogdănescu. Nu este exclus să se fi reprezentat și piesa lui Corneille, *Pompei*, întrucît există mărturia că același prieten al lui Gheorghe Lazăr, profesor de limba latină și franceză la Sf. Sava, «tradusesese întâiași dată în limba românească pe *Zgîrcitul* de la Molier și pe *Pompeiu* de la Corneil, pentru tinerii ce se întreceau să facă și ei teatru românesc, în vreme ce grecii făceau pe al lor»²¹.

Entuziasmul începătorilor nu rămîne fără rezultat. De cîte ori se ivește prilejul sau permit condițiile, elevii, actori diletanți, se străduiesc la școala de la Sf. Sava sau pe scene improvizate să facă auzit cuvîntul românesc, să exprime propriile năzuințe patriotice și culturale sau să fie purtători ai ideilor lui Moliere, Voltaire, Alfieri.

Insuficiența și contrarietatea! datelor cu privire la existența unor manifestări teatrale în timpul și imediat după răscoala lui Tudor Vladimirescu și a eteriștilor împiedică o exactă cunoaștere a activității teatrului în acest moment istoric²².

Societățile literare: Brașov (1821), București (1827). La începutul anului 1821, după moartea lui vodă Alexandru Suțu, la București sosește vestea despre mișcarea lui Tudor Vladimirescu. în luna martie a aceluiași an intră în oraș Tudor, «înarmat cu furci și coase, domn fără cucă dar cu cap, al nădejdlor sărmanului *norod birnic* de limbă românească»²³.

Răscoala se extinde și mulți dintre fug la Sibiu și mai ales la Brașov. Unii înființează în anul 1821 o Societate literară întemeietorii Societății literare de la Constantin Cîmpineanu, cărora li se alătură și Dinicu Golescu, Emanoil și Gianil Poporulului cu ajutorul școlii, al cărților,

Statutul societății, al cărui depozitar însă puncte importante din el. Membrii s națională, realizarea de traduceri valoro gresiste, întocmirea unui dicționar al lin Golescu). Din cauza răscoalei și a repres poate realiza decît parțial.

Ca urmare a răscoalei lui Tudor s refugiații nu se întorc în Țara Romîneas Unii rămîn la Brașov, alții, ca Dinicu C vestul Europei. Cu timpul, oamenii de c nești. Dinicu Golescu se întoarce din str de a schimba moravurile; C. Aristia, du calitate de institutor al copiilor lui Nico

Eliade Rădulescu și Dinicu Golesc sînt, împreună cu Stanciu Căpățîneanu cea de la București din 1827. Statutul ac dezvoltarea culturală a țării²⁴. Articolu pentru istoria teatrului românesc. El pre teatrul național și sprijinirea acestei acțiu societății.

Adunările, la care se discută pro a lui Boileau, *bacul* și *Ruga de seară* de l lui Eliade Rădulescu, au loc în casele ideilor promovate de această societate, li traduc piese de teatru, cărți de jurispr Bălăceanu, Șt. Bălăceanu, C. Filipesc Cîrlova și alții.

Pentru un anumit timp, lucrările soc bîntuie capitala, ca atare membrii societ aceste condiții grele, programul societă și G. Pleșoianu pun bazele unei școli Golești, din îndemnul lui Dinicu Golescu

¹⁹ Prolog la deschiderea teatrului întâiași dată în București, în *Curierul românesc* din 17 ianuarie 1830.

²⁰ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 38.

(. . .), cînd nu erau încredințați romîni că vor avea trei zile de pace, se ocupau cu un teatru național; (. . .) într-o limbă mixtă și incultă (necizelată — N. ns.)

²¹ I. E. Rădulescu, *Issachar sau Laboratorul, Equilibru între antitesis*, București, 1859—1869, p.

²² Primele trei articole se ocupă de modul în c urmează să se desfășoare învățămîntul în limba romî

m
V

A
r

i 1

Fig. 86. — Repertoriul teatrului național. Zgîrcitul. Piesa, jucată pentru prima dată de elevii lui Gh. La'oară, este publicată în tipografia lui Eliade, în anul 1836.

?Łi A*»T.tt>t*, «opt«»?' tt Bura*!..Ńn Z2 AII, s^dfc \$" «Wfat i s



• f < ^ w v v w p M > ^ i ^ ^ * ^ M M • "I-f«Ibi^?|r^ vite

'«â %i ^ ftfl?,t>fjfbn» *ten»~

^*#4if^ ^ Ńgi Tuit|kyeir' ,™ * * * ^ «*»**!em» «u

Fig. 87. — *Articol de Ion Eliade pentru zidirea unui teatru național— Curierul românesc, din 24 iunie 1830.*

*d « «SfMjk n wrŃiv W% *iwr, « J ^ ^ aulMi «« ^t^iKi mi *4 ^ ^ cf^il

sub direcția lui Aaron Florian, unde vin copii din județele apropiate: Argeș, Muscel, Dîmbovița, «fiii nobleții, a norodului și măcar și robi»²⁶. Cu ocazia examenului de fine de an are loc în 1830 reprezentarea piesei *Regu/us* de Heinrich Iosef von Collin, în traducerea lui I. Văcărescu. Reprezentația aceasta, care nu rămîne fără ecou, constituie un moment important în formarea și dezvoltarea teatrului românesc cult. Spectacolul oferă posibilitatea părinților și rudelor elevilor de la Golești care participă la această reprezentație să vadă «cît este de destoinic duhul românesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit, dar din știință sau din neștiință cîrmuitorii au vrut să ne crească pe drumul pe care am umblat pînă acum»²⁷.

²⁶ Dinicu Golescu, *Însemnarea călătoriei mele, făcută în anul 1824-1825-1826*, București, 1957, p. 13.

²⁷ Vezi *Cuprinsul unei scrisori de la Pitești*, în *Curierul românesc* din 10 aprilie 1830.

Dar manifestările teatrale în limba romînă sau cele în și romîni nu se reduc, în această perioadă, la spectacolele și cea mare a casei banului N. Ghica, avînd zugrăviți pe perdele către un pictor Harffmann, în zilele de sărbătoare sau a cîteva perdele, cearșafuri înnădite, cu costume croite din rmente și piese de teatru în limba grecească. Se joacă *Or Florian*²⁸. «Actrița» Smărăndița Ghica se remarcă în intermulți i se adresează după aceea cu numele personajului. ciple: Agamemnon, Cezar, Oedip. în alte roluri mai mici Anghelescu, d-rele Iosefina și Cecilia Raymondi, d-na Eufro tătoare Estelă, fratele său Scarlat Ghica, Iancu Ghica și alți tează spectacolele din casa boierului Ghica²⁹, remarcă înflăc și subliniază necesitatea existenței permanente a unui teatru n tarea năravurilor, se desăvîrșește și limba.

Curînd, pe lîngă înființarea de școli și pe lîngă repr se realizează, prin strădania lui Dinicu Golescu și a lui I din statutul societății secrete de la 1827. Sprijiniți de ruși și doreau ca știrile de pe front să fie anunțate populației, I lescu înființează primul ziar în limba romînă din Țara Romî romînesc. Prin cumpărarea tipografiei din casele Mavrogheni de traduceri, astfel încît în 1830 ies de sub tipar: *Mărire rom cere de S. Căpățineanu*, o gramatică franceză de G. Pleșo vieții în traducerea lui Moroiu.

Teatrul școlar de la Sf. Sava. Cea mai reprezentativă perioadă este aceea a elevilor Colegiului Sf. Sava. «. . .Li mături s-a îmbrățișat de toată tinerimea și feliul scrierii și c cancelariile. Rodul aceleiași strădanii este teatrul naționa și orientați de I. E. Rădulescu, C. Aristia, I. Cîmpineanu pentru a reuși să asigure un program cît mai cuprinzător. tură dramatică, cu predilecție pentru cea eroică, prelege remarcabil, se transformă în adevărate lecții de artă dramati situl traducător de mai tîrziu al lui Lamartine și Byron, seamă ai timpului, sădește, prin versurile pe care le recită c epocii în inimile elevilor Colegiului Sf. Sava. La acestea se lui Ion Cîmpineanu și «cu timpul se cree un cerc de asculta chiar parte la citirea sau la recitarea unor bucăți alese înad înjghebează mici spectacole. Sub îndrumarea directă a lui repertoriul clasic. C. A. Rosetti, care la vîrsta de 16—17 «trupei», mărturisește că teatrului îi este dator «cele dint de patriotism, ce buzele lui rostiră pentru întîia oară»³⁰. contemporanii, pline de entuziasm, de care-și aduc cu b manifestații teatrale³¹.

²⁸ Ion Ghica își amintește că a «parastisit pe Fiii lui Brutus cu epicul Aristia» (Ion Ghica, *op. cit.*, p. 7).

²⁹ Vezi *Curierul românesc* din 15 ianuarie 1831.

³⁰ I. E. Rădulescu, *Scrisori către Costache Negru*¹, C. A. Rosetti, III, 1879, p. 207.

³¹ D. C. O. C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 7.

³² C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 7.

³³ D. C. O. C. A. Rosetti, *op. cit.*, p. 7.



Fig. 88. — Iancu Văcărescu.

trion de Moliere, acestea în limba română, *Zaira* de Voltaire în franțuzește, iar în limba greacă *Brutus* și *Oreste* de V. Alfieri.

Pe linia tradiției unui repertoriu cu vădit conținut social-educativ (vezi prima manifestare cu *Hecuba*), se reprezintă în cadrul teatrului școlar de la Sf. Sava piesa lui Voltaire *Mabomet sau Fanatismul*³⁴ tradusă în versuri de Ion Eliade Rădulescu, cu următoarea distribuție: Iancu Florescu în rolul Palmirei, Constantin Ollănescu în Seid și C. Aristia în Mahomet. Importanța și rolul manifestărilor școlare teatrale în viața culturală-artistică a țării crește atât de mult, încât se simte nevoia construirii unei clădiri corespunzătoare, în care să se poată juca în mod permanent teatru în limba română³⁵.

O viață cultural-artistică continuă să existe și în această perioadă în casele oamenilor luminați ai vremii. Ion Ghica relatează că în jurul anului 1830 îi plăcea cu deosebire să-l asculte pe Iancu Văcărescu care recita *Păstorul întristat* de Vasile Cîrlova sau propriile creații, *Ceasornicul îndreptat* și *Odă la marca țării*³⁶. Recitățile se continuau cu lecțiile de gramatică ale lui Ion Eliade Rădulescu. Curînd cercul participanților la aceste seri literare se lărgeste; se citesc acum traduceri din *Meditațiile* de Lamartine, iar Grigore Alexandrescu recită scene întregi din *Andromaca* și *Fedra* de Racine.

³⁴ în 1828, îndrumătorii mișcării teatrale de la Sf. Sava închiriază o sală, cea a pitarului Andronache; scena este fără perdele, culisele din șipci cu mucava și cu hîrtie vopsită, pe de o parte cu copaci, pe de alta cu stîlpi de case (scrisoarea lui I. Curie reproducă de Șt. Vellescu în *Pagini pentru istoria teatrului român*, în *Revista literară*, București, XVIII, 27 octombrie 1897.

³⁵ I. E. Rădulescu în *Curicul românesc* din 31 ianu-

Mișcarea teatrală începe să capete un caracter din ce în ce mai susținut. Se închiriază o sală³⁴ aparte, unde au loc repetițiile, care vor fi astfel îndrumate direct, asigurîndu-se calitatea artistică și educativă a spectacolului. Pentru a crea o cît mai deplină autenticitate teatrală, se confecționează hlamide din pînză și elemente de recuzită din hîrtie poleită.

Scopul și ideile urmărite în școală și teatru determină o activitate comună, relații strînse între catedră și scenă. Din dorința de a ajuta pe școlarii care muncesc din greu, beneficiind de mijloace minime de existență, Eliade cu familia, prietenii, elevii se oferă să dea spectacole de teatru în ajutorul acestora. Nu este vorba numai de un pretext de a juca teatru, ci se manifestă în acest fel și legătura strînsă care există, în perioada de formare a teatrului românesc cult, între această instituție și școală. Se joacă cu această ocazie, la 20 aprilie 1830, *Ceasul de seara* de Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu. Sînt reprezentate apoi scene din *Avarul* și *Amfi-*

Constantin Cantacuzino are îndatorirea să obțină încuviințarea de la guvern, iar baronul Meytani, casierul comisiei, este obligat să urmărească direct operațiile zidirii teatrului. Comitetul ales se bizuie pe dărnicia compatrioților, care susțin cu căldură această inițiativă. Sumele adunate prin donație de la iubitorii de teatru nu sînt însă suficiente, iar lipsa de sprijin oficial îi

Spectacolele în limba română încep să întîmpine tot mai multe greutăți. Stăpînirea și marea boierime nu se împacă cu ideea afirmării teatrului românesc cult. La o reprezentație cu piesa *Ceasul de seară* de Kotzebue, un grup din public se manifestă ostil. Ion Eliade Rădulescu consideră că cele petrecute cu ocazia acestei reprezentații sînt manifestări ale celor care nu iubesc teatrul românesc, reacția defavorabilă fiind dictată nu de conținutul piesei (Kotzebue era doar autorul preferat al boierimii), ci de faptul că spectacolul marchează triumful limbii române pe scenă. Tot Eliade relatează că tinerilor care s-au dăruit cu toată dragostea nobilului scop, necunosători încă ai meșteșugului scenei, dar plini de bune intenții, «răspunzătoare și pline de răsplata», dar, subliniază el, «toată lumea din vremea aceea nu a înțeles (...)

și cu adaosul și de la un spirituos, creștea și spuma turbării de la scena, dar plini de bune intenții, «răspunzătoare și pline de răsplata», dar, subliniază el, «toată lumea din vremea aceea nu a înțeles (...)

Fenomenul prezintă însă și un alt aspect, este vorba de atitudinea disprețuitoare față de acceptare fără discernămint a reprezentanților din anul 1798, Theodore Blesiet, Francisc, domnitorului Hangerliu vodă permisiv față de comedienii³⁹. Trec apoi prin Târgu Jiu, care dau la Hanul lui Manuc spectacole de comedii grece etc. Se semnalează prezența lui Ștefan cel Mare «vederi» care reprezintă cele mai importante momente ale ei, încoronări de regi etc.⁴⁰.

în primele patru decenii ale secolului al XVIII-lea, roase trupe de teatru și operă străine au apărut în 1818, avînd un repertoriu de bună calitate pe care nu-l vor mai avea celelalte trupe romînă; trupa rusească a lui Ghenzele, bucuureștenilor în zilele de 26, 27 și 28, spectacol cu scene ecvestre și militare

prezintă spectacol la 7 noiembrie 1830 și continuă să joace în lunile noiembrie și decembrie ale aceluiași an, dînd 28 de reprezentații; trupa lui Theodor Müller joacă în sala Momolo începînd de la 28 decembrie 1835 pînă în 1836. Din această trupă face parte Johan Andreas Wachmann, care rămîne în țară și sprijină teatrul și viața muzicală romînească; trupa Fouraux-Hette vine de la Iași în 1836 și joacă alternativ cu trupa romînească în sala Momolo; în fine, trupa Filhol, venind de la Odesa și Iași, dă spectacole de la 8 decembrie 1838 pînă la 8 aprilie 1839.

Tînărul teatru romînesc face față cu greu concurenței permanente a trupelor străine, cărora cîrmuirea le acordă regim preferențial și subvenții consistente. Totuși aceste formații artistice au, în epoca de început a teatrului romînesc, și un rol pozitiv. Pe de o parte, oferă artiștilor diletanți o lecție practică de artă actoricească, pe de altă parte, dat fiind că unele trupe circulă din Moldova în Țara Romînească, din Transilvania în Țara Romînească etc, ele contribuie la familiarizarea spectatorilor de pe întreg cuprinsul țării cu teatrul cult.

Evident, spectacolele acestor trupe se dau în fața unui public restrîns, așa încît circulația de valori artistice are un cîmp limitat. Abia o dată cu apariția învățămîntului teatral, care face posibilă pregătirea unor spectacole regulate și trecerea la o artă profesională, teatrul încetează să se adreseze unui public numărat și începe să capete o înrîurire mai largă. În sălile de teatru pătrund oameni de diferite categorii sociale, de diferite opinii, se schimbă cu timpul componența de clasă a publicului.

Teatrul și Societatea filarmonică

O Viața culturală a țării capătă în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea un avînt deosebit prin dezvoltarea învățămîntului în limba romînă, pus sub directa conducere a statului; transformările social-culturale care au loc creează condiții favorabile formării unei noi ideologii, trezirii conștiinței naționale, înfloririi culturii, literaturii și științei în țările romînești. Aceștia sînt anii care pregătesc întemeierea, în octombrie 1833, a Societății filarmonice de către Ion Cîmpineanu și Ion Eliade Rădulescu, cu scopul de a acționa nemijlocit pentru « cultura limbii romînești și înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale și instrumentale în Prințipat și spre aceasta formarea unui Teatru național»⁴¹. Acesta nu este însă unicul scop al societății; fondatorii ei văd «într-acest ram al culturii publice ceva mai mult decît o școală de năravuri, un mijloc de a da romînismului un avînt și de a deștepta în popor simțămîntul național»⁴².

Formarea Societății filarmonice constituie unul din momentele cele mai de seamă pe plan cultural din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Literatura, teatrul, muzica se găsesc — sub egida Filarmonicii — într-o strînsă legătură și se influențează reciproc. Literatura, arată Eliade, este în mare parte datoare Filarmonicii. Membrii societății acordă importanță deosebită teatrului ca instituție culturală de progres și încurajează literatura dramatică în limba romînă. Eliade este unul dintre cei care în această perioadă subliniază rolul social al teatrului în limba națională. Teatrul, spune el, cu «bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului», influențează publicul pe două căi: pe de o parte, prin piesele istorice, trezește interesul pentru istoria patriei, pe de altă parte, prin comedia satirică, «războiește vițiul, aduce în rîs obiceiurile ruginite și bătrîne și insuflă gust pentru ale veacului»⁴³.

Ion Eliade Rădulescu, cu multiplele sale calități: fondator al *Curierului romînesc* și al *Galetei Teatrului național*, profesor al primei școli de artă dramatică, cronicar, traducător,

îndrumător și animator entuziasmat al mîinii, între anii 1819 și 1840, este o figură deosebită în această epocă de pionierat a teatrului românesc. Personalitate complexă și contradictorie, el trăiește în vremea sa, și ulterior aprecieri diferite, fiind reprezentant tipic al acelei părți a burgheziei care în deceniile de început ale secolului al XIX-lea, care recurgea nu prin înlăturarea boierimii, ci prin pătrunderea ei în viața societății. Eliade începe ca iluminist și se îndreaptă spre liberalism de compromis. Din punct de vedere cultural, Eliade rămîne în urma evenimentelor, nu se poate spune că el și nu evoluează pe măsura lor. Cu toate acestea, în contradicțiile sale, «Heliade e unul din cei care au fost agenți ai acelei fermentații spirituale care a pregătit în Țara Romînească în preajma răscoalei din 1821 un simțămînt dimirescu, a continuat să se dezvolte în deceniile următoare XIX și, arzînd etapele, a supt cultura noastră dintr-un valul a trei sferturi de veac, de la pînă la începutul modest al Văcăreștilor la universalitatea deplină a nescian»⁴⁴.

Școala de muzică vocală, declamație și dramaturgie a elevii ei. Problema care, după părerea lui Eliade, a societăților, trebuia în primul rînd rezolvată era se putea pregăti înția stagiune teatrală în țară și meierii unei școli de artă dramatică. În acest scop, de la primele ședințe (care au loc în octombrie 1833, la Cîmpineanu și la care participă membrii societății) peste o sută la număr⁴⁵) se discută măsuri care să fie luate în legătură cu înființarea școlii de artă dramatică. Parea la cea dintîi formă de învățămînt a societății. Elevii dintre cei mai silitori de la Sf. Spiridon erau darea primei scene romîne și, înfruntîndu-se, urmeze cursurile școlii. Este cu atît mai dificil să îmbrățișeze cariera teatrului într-o țară în care profesia lor nu este considerată o muncă serioasă. Pe actorii romîni profesioniști și pe cei amatori, Rădulescu compară situația acestora cu cea a actorilor germani, lament pentru teatru, «se vor socoti de actorii țării și ceilalți slujbași» și, după prestarea unei anumite pensii pe viață⁴⁶.

Democratismul și ideile progresiste ale societății de selecționare a elevilor, cît și în sistemul de instruire și dezvoltarea riul capacității artistice. Cei care în epocă erau Melpomenei sînt tineri săraci din maha-

⁴¹ 'Lucrările Societății filarmonice, București, 1835,

⁴² D. C. Ollănescu, op. cit., p. 51.

⁴⁴ Paul Cornea, Contribuții la definirea profilului intelectual și artistic al lui I. Eliade-Rădulescu (I), în



Fig. 91. — Costache Aristia.

îmbrăcămintă și învață alfabetul pe băncile Filarmonicii¹⁷. Lecțiile durează două, trei sau chiar patru ore pe zi. Societatea filarmonică începe din primele luni să-și câștige o bună reputație, astfel încât multe odrasle boierești manifestă dorința de a se înscrie ca elevi. Conducătorii școlii refuză însă înscrierea lor.

Eliade, «profesor de literatură, purtător cu teoria a acelor ce domnul Aristia va pune în lucru prin declamațiune»¹⁸, explică scopul școlii, arătând criteriile după care să fie predate și însușite cunoștințele. Totodată el arată și la ce rezultate trebuie să tindă să ajungă elevii, pentru că «în zadar un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfățișeze veacurile trecute, patimile și virtuțile, ca să ne învețe sau să ne pricinuiască durerea, dacă mișcărilor sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit și neimitator și dacă mușculația obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce ne arată»¹⁹. Atunci cînd elevii școlii, viitori artiști profesioniști, se abat de la îndrumarea spre natural, spre firească, plătind tribut exagerării, excesului, ei sînt aspru criticați de profesorii și sfătuitoarii lor în presa vremii.

Cursurile școlii încep la 15 ianuarie 1834 în casele pitarului Dinică Boierescu, în dosul Colegiului Sf. Sava; după înmulțirea numărului elevilor, lecțiile se țin în sala de curs a clasei I de la Colegiul Sf. Sava, ulterior în casele

lui Racottă, în sfîrșit, și acest local fiind neîncăpător, se închiriază o casă în Ulița Nemțească, pentru ca după numai patru luni școala să-și stabilească sediul în încăperile alăturate curții Slătineanului²⁰.

Primii profesori ai Școlii filarmonice, pe lîngă Ion Eliade Rădulescu și C. Aristia, sînt Bongianini și Conți, care predau muzica vocală, Schlaf pianul, Duport dansul și scrima, Winterhalder (secretar și bibliotecar) istoria artelor. Primii elevi ai școlii sînt: talentata Frosa Vlasto (mai tîrziu Eufrosina Marcolini-Popescu, cunoscută cîntăreață în Italia și Franța, unde are strălucite succese), Ralița Mihăileanu (Stoenescu) cu aptitudini deosebite pentru arta scenică, Caliopi, Elenca și d-na Lang; Ion Curie, cel mai înzestrat elev al Filarmonicii, N. Andronescu, care a studiat la Sf. Sava, C. Mihalache (Costache Mihăileanu), elev, actor și apoi profesor de limba romînă la școala Filarmonicii, I. Rîmniceanu, care se distinge ca interpret în piesele lui Moliere, C. Mincu (Minculescu), experimentat în roluri de june prim în comedii, I. Lăscărescu, specializat în roluri de intriganți, C. Ollănescu, N. Diamant, I. Burileanu, interpreți cunoscuți în spectacolele Filarmonicii, precum și I. Petrescu, A. Ciuculescu, L. Tîngoveanu, A. Simionescu, Mavrodin, Walter, «utilități despre care atît ziarele, cît și tradițiile nu spun un cuvînt»²¹. Ulterior intră ca elevi ai școlii

¹⁷ «Ca elevi se aflau vreo zece tineri pentru a învăța să citească. Iată începuturile Școlii filarmonice. Citirea pe această carte (*Luarea Corintului* de Byron, tradusă

Revista literară, 1897, nr. 27).

²¹ I. E. Rădulescu, *Curierul românesc* din 7 ianuarie 1834.

Iorgu Caragiale, Costache Caragiale, Ștefan Vellescu, care sînt întrețin la început pe cont propriu, și alții, care sînt angajați cu condiția de a se angaja în scris ca actori, și alții, care cu număr de ani dublu decît acela în care sînt angajați, cu grijă avutul societății, destul de sărăcuți, dar cu pregătirea artistică necesară, prin studii și practică.

Cu intenția vădită de a veni și mîncînd, se deschide în martie 1835 la Școala filarmonică o societate dramatică, rimea de ambele sexe, a cărei conducător este Ștefan Vellescu, angajat ca regizor al trupei romîne Rașco, care este organizată pentru dotarea teatrului.

Repertoriul Filarmonicii. Primele spectacole. Ștefan Vellescu și cetățenești pe care și-o propun, și alții, care sînt de un repertoriu cît mai valoros. Preocuparea pentru alcătuirea unui asemenea repertoriu stă în atenția membrilor societății (articolul 20 al *Regulamentului Societății filarmonice* prevede obligația directorului școlii de a alcătui un repertoriu pentru viitorul teatru românesc). Într-o epocă în care dramaturgia originală se găsește încă într-un stadiu incipient, este normal ca principalul fond să-l constituie traduceri. Cele două piese scrise în această perioadă, *Franțușite*, de C. Facca, și *Matilda*, localizare de C. Bolliac, se pare că nu au văzut lumina scenei la data compunerii lor²². Elevii școlii dramatice dispun de la început de un repertoriu variat, textele traduse depășesc numeric pe cele interpretate, teatrul românesc are la îndemîină o literatură dramatică bogată. În decursul unui singur an, zestrea de piese a teatrului se îmbogățește cu peste patruzeci de titluri.

²² Prima piesă are din 1835 aprobarea de a fi jucată, iar despre cea de-a doua piesă Ștefan Vellescu mărturisește: «Tragedia scrisă de Cezar Bolliac a fost citită comitetului Societății filarmonice și primită cu mare dragoste, căci ea a plăcut mai mult decît se nădăduia. Fără multă întârziere a și fost pusă în scenă».

Multe din aceste piese se bucură de o bună și îngrijită traducere în limba română (traducători I. Văcărescu, I. E. Rădulescu, C. Aristia), altele nu sînt însă transpuse în mod corespunzător. Repertoriul general al Filarmonicii, care numără nouăzeci de lucrări dramatice, urmărește două obiective: prin ținuta literară a traducerilor să ajute la dezvoltarea limbii naționale, a limbii literar-artistice, și prin conținut să contribuie la trezirea conștiinței naționale, la progresul social. În acest scop, filarmoniștii înscriu în repertoriul lor drame istorice de Voltaire, înnoitor al tragediei clasice, autor al unor opere cu caracter antifeudal și anticlerical, comedii de Moliere, marele clasic al comediei universale, sau de Goldoni, tragedii de Alfieri.

Marele merit al membrilor Societății filarmonice constă în aceea că întocmesc un repertoriu în care centrul de greutate îl reprezintă opera lui Moliere. Se reprezintă două capodopere, *Avarul* și *Amfitrion*, și se joacă una dintre cele mai succulente comedii molieresti, *Violențele lui Scapin*, al cărei erou întrunește optimismul și înțelepciunea populară. Membrii Societății filarmonice nu se orientează totdeauna fără greș în problemele repertoriului, aceasta datorită nivelului general scăzut al gustului public, influenței repertoriului boulevardier francez și lipsei unei culturi temeinice (pe care de cele mai multe ori nu și-o însușesc direct, ci prin intermediul unei alte culturi). Așa, de pildă, se face un loc larg comediilor-balet ale lui Moliere, piese nu lipsite de mesaj social, dar nu se includ în repertoriu piese ca *Tartuffe* și *Don Juan*, a căror virulență și forță demascatoare sînt bine cunoscute.

După 7 luni de la înființarea școlii, are loc în sala Momolo⁵³, la 29 august 1834, primul spectacol, care constituie și examenul public al școlarilor de la Filarmonică. După discursul ținut de Eliade Rădulescu, reprezentația începe cu cavatina din opera *Piratul* de Bellini, interpretată remarcabil de d-na Caliopi, și se continuă cu tragedia lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul*, pe care interpreții o joacă în așa fel, încît presa vremii nu găsește decît cuvinte entuziaste pentru toți: Andronescu în Mahomet, Curie în Zopir, N. Diamant în Said, Ralița Mihăileanu în Palmira, Costache Mihăileanu în Omar, Costache Dumitriu în Fanor, « cu un cuvînt, toți tinerii și-au jucat astfel roțile fieștecare, încît mai puțin putea să ceară cineva, dar mai mult niciodată. Fieștecare întrecea pe celălalt, unul pe toți, toți pe unul »⁵⁴.

Sentimentele care îi animă pe spectatori dovedesc că între actori și sală se realizează aceea mult dorită fuziune. Impresia lăsată este atît de puternică, încît spectacolul cu *Mahomet* se reia la 22 octombrie 1834. Urmează la 7 decembrie 1834 *Amorul doctor* de Moliere, la 9 decembrie 1834 din nou *Mahomet*, la 11 martie 1835 *Silila căsătorie*, de Moliere, la 30 octombrie 1835 *Violențele lui Scapin*, în noiembrie 1835 *Doctorul fără voce* și *Prețioasele ridicole* de Moliere, *Albiră* de Voltaire și *Șteful nerod*, prelucrare după Kotzebue.

Raportat la primii ani de manifestări teatrale filarmoniste, repertoriul anului 1836 marchează un vădit regres prin preferințele ce se acordă genului ușor. Scăderea valorii repertoriului în ultimii doi ani de existență a Filarmonicii își are explicația în

scaune, oglinzi, așa că era mare deosebire între ele și restul sălii. În orchestră erau 36 de locuri pentru muzicanți. Candelabru în mijlocul sălii nu exista, mai tîrziu se anină cîteva lămpi, căci era prea întuneric, între staluri, pe la ușile laterale de sub loji, erau locuri de stat în picioare, pe cari le ocupau elevii Școlii filarmonice sau cei de la Sf. Sava. Scena era destul de mare, dar era săracă de decoruri și foarte primitivă făcută. Actorii se îmbrăcau în trei camere și actrițele în două camere, împreună» (D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 48).

⁵⁴ *Teatrul și presa timpului. Despre necesitatea unei clădiri*

contradițiile din sînul membrilor societății, contradicții go și socială diferită a membrilor ei (situați pe poziții diferite de privilegii boierești și de împrăștiere a țăranilor, o internă și externă), dar și în permanenta concurență pe Acestea sînt cauzele principale și ale celorlalte neajunsuri p filarmonică și care alimentează neînțelegerile «mădularil

Este firesc ca repertoriul slab din cea de-a doua pa în care predomină piesele lui Kotzebue, dramaturg mediu interesului public și a nivelului de percepere artistică. Istori strează însă că atunci cînd piesele reprezentate răspund unor rații politice și culturale reale, ele suscită interesul public sprijină cu vădită pasiune. Toate încercările lui C. Aristia filarmonice, de a organiza spectacole în limba română cu p participarea entuziastă a acestui public.

Se poate detașa, ca o concluzie, ideea că prin cea n toriul Filarmonicii definește de la primele manifestări caracter de luptă socială și patriotică, afirmă încă o dată capacitatea gînduri și sentimente într-o formă artistică, ridică problema r turgie originală, contribuie la formarea publicului romîne

Teatrul și presa timpului. Despre necesitatea unei clădiri filarmonică dă teatrului romînesc primul repertoriu perman actori profesioniști și asigură apariția primei reviste de spec al cărei prim număr vede lumină tiparului la 1 noier popularizarea activității Filarmonicii, cuprinde relatări privi comitetului, la daniile făcute pentru ajutorarea societății, la să îmbogățească repertoriul teatrului național; inserează dramatică. Cînd spațiul permite, revista publică materiale di Redacția ziarului este compusă din membri ai Societății filar C. Aristia, B. Caragiu, Șt. Burchi, I. Voinescu și C. Negruzz Din cauza atitudinii anticulturale a cîrmuirii față de presă romînesc, *Gazeta Teatrului național* încetează să apară dup

Cezar Bolliac scoate în 1836 revista *Curiosul*, cate ab caracter general și publică totodată informații referitoare l aceleași motive, după cîteva numere revista este obligată

Presa primelor decenii ale secolului al XIX-lea este Societății filarmonice pentru impunerea unui repertoriu ca patriotice, să ridiculizeze viciile, pentru promovarea unei a vărul vieții; în presă se subliniază în repetate rînduri impo trului. Citind periodicele vremii, în care multe articole critici preții, spectacolul, ești pătruns de căldura cu care pionierii să apere tot ceea ce este frumos și înaintat în primele m sionat de patosul și avîntul romantic cu care consemnea

O veche dorință a iubitorilor de teatru romînesc, expri literare din 1827, este aceea de a avea o clădire proprie. A toriu permanent începe să se constituie, este nevoie de o

G A 2001E AS= 1 T t X I V ^ 1 Ū i p O H A * , f i i A 3 K 4 * * t e P
I J . H A M b o v d u n o M t S ' w u j i A A

CX < SMP CX Ū ^ t ' n ' b ' L H ' ' i , * * ū a t ' > V <

1" '] f (' i k H I I K T . T V \ 4 C U t I K M H A H S M ' ,) * I " > U T , U M ' f ' 6 * * 4 A A ' ,
' q U V A V (i p) > * & A J . C . f i i B < V C V * T I V f i S ' W ' S , V C A I , 0 A A A C A A H i i f i S ' 2 6 4 S ' 2 , i a i
V j u o " t o ' i A t i m a r ' N i t e r , 3 > i W \ T r , I e A ' l o , t u a I A ;

v * ^ x C K U ' Z ^ ^ - u x t K % V u A (e H i : A H V A \ H T { t r r i V M P U f i i p i K o f I O f , H u V t p m f i A O > f u t
' j ^ ^ A C j i P M i A i i A . 2 ^ ^ i . r f t k s S S e i c T I V w \ w s n \ | i \ a s c h w j i f i C f . f s (V p A < T C A I *

f 5 , M i i A l t m i M A i i ,) A \ j p A A \ 0 - f . e n ^ M ^ T A f t H i H v j i j C I i O ' j f t | A A i i b ' K O M V e

i . 0 * - R ^ ^ M J I X ū j i 3 < 0 L | < A f i e ,) > K * T I l > r * < e o H i 4 > i e [e K A f i C S d K K e M i V E A « A I * 0 *
* i H S M H A t h e ^ t a ; t W e w s * a t , y A « v r i m s 4 A t r V f * n i J H .

II . M A * * C (^ t u f A : i i i j - a r , ^ . i . i y A r M S ' l e ^ ' T O j r t { l t r } S A H i j i n d A H P « V » a f n e M X e * M ^ c c - 8 A W R * ^ ,
H i i q L y j ; c V f A j ' A r A l ' . r i t 2 O A b H , < 3 L - I I % B A A V T * C V A U I 1 0 5 0 0 , M i H V A t V » A t k T V j
q i v * , y n u ; t 6 & * f s 9 \ i e A \ * M i A A * * * T C M j i a t i r ^ A ^ i T V I S A O j j * * j a d e f U o f ,

UI , J f S t u f \ a i i A . ! ' p Z M U C f A I f i j j O b M ^ j i T ^ n f H Y K G f A f k ^ I H T ^ i b j C a U T A I f A S i f .
3 (V * * ? * M * * . . .) > K A B ū A I m i ^ u * n , \ , t A P H R i * * h s i t M , w j i A t u r r * S A

A < b e r < i i i K M V * K W J u ; i f t a i l i j i c e i f e n ' i n e v t i i j i ; ^ M ^ V A i S r ^ T o j i A e ^ .

I V . / T P a e a w L t r \ a , \ A \ w i - i t v A t r s M ^ A j m i v i f k ^ A r ^ i t i ^ * K ^ I T C I V A 0 > i U f e c K e ,
t u l . * , * r M k V I I M i i j f A i i d A ^ T P A K i j C . U y f A ^ * * ^ ^ * M ^ T A A T V p A ^ (

^ Q ^ p A i A A A l t , C A l f i n H A d s n f * W H i V ^ I A O ^ J U U K I A T ^ i A A ^ , U i e ^ 4 C * » A A I e < K *
^ A d i A I U j i ^ V : C ^ u , ^ A O f . ' *

i e | . a i i e A t | c i e ^ i M v r i * * 1 9 * M I A ^ K V * ^ e - 6 5 ») O V M * 2 M

— c / * ^ n s v r i W ^ m t m t A e a » A * II . ** 42
21 13-A*
35, 13.** 4d

13-A*
r - A t

i i j

F / j ^ . 93. — *Apelul Societății filarmonice pentru zădăria
unei clădiri de teatru.*

fi ridicată din veniturile de care dispune societatea. Dezideratul acesta va fi împlinit două
decenii mai târziu.

O Destrămarea societății. Uneltirile marii boierimi împotriva Filarmonicii și contradicțiile
2 • interne ale societății duc la destrămarea și apoi la desființarea ei. Pentru menținerea
acestei societăți de cultură românească se dă pînă în ultima clipă o bătălie perseverentă.
Tot mai des apar în presa vremii apeluri fierbinți pentru revenirea la repertoriul comico-
satiric și eroic din primii ani. Situația Societății filarmonice este din ce în ce mai grea.

* După ce în ziua de 7 septembrie 1834 se întruniseră
pentru a cerceta situația financiară a societății, consta-
tînd un decalaj între cheltuieli și venituri, se constituie
o comisie compusă din polcovnicul Nojin, Iancu
Mănu și Petrache Poenaru, care împreună cu Eliade
cercetează amănunțit cheltuielile și pregătesc raportul
general al ședinței din 27 octombrie 1834.

continuu la dispoziția tînărului teatru ro-
mînesc. Principala greutate în atingerea
acestui scop o constituie faptul că Socie-
tatea filarmonică nu se bucură de sprijinul
material al cîrmuirii; ea se bucură în schimb
de sprijinul moral și material al multor
patrioți care, după întemeierea școlii de
declamație, se oferă să o susțină cu a lor
proprie cheltuială. Acțiunea aceasta de sub-
venționare benevolă nu reușește însă să asi-
gure deplin Filarmonicii resursele materiale
necesare.

În scopul de a analiza situația financi-
ară, dar mai ales de a concretiza sarcinile
viitoare ale societății, se întîlnesc membrii ei
la 27 octombrie 1834³⁶. Adunarea, după ce
aduce mulțumiri celor trei animatori de
frunte, Eliade, Aristia, Cîmpineanu, pentru
activitatea lor neobosită, votează proiectul
«arătător de privilegii»³⁷, regulamentul
Societății filarmonice și propunerea pentru
ridicarea teatrului. Entuziasmul și dorința
de a avea un teatru permanent, deci și o
clădire, se manifestă din plin. Contribuțiile
pentru clădirea teatrului cresc pe măsură
ce spectacolele școlii se bucură tot mai mult
de aprecierea publicului. C. Cornescu, C.
Lupănescu, A. Filipescu, C. Mănu, C. Ro-

Șîm W A i j i i ajută teatrul cu bani, ma-
teriale de construcție sau prin donarea unor
opere. Cu toate acestea, clădirea nu poate

de 16 ani în București teatru, baluri «masche și des-
chise» și alte «veselii publice» cu plată. Sumele
obținute din privilegii neajungînd, societatea se vede
nevoită să apeleze la «fețe particulare» de la care să
împrumute 14 000 de galbeni. Toate acestea sînt
făcute și cu scopul de «a face plata intrării mai mică
decît este acum și cu asta să se folosească obște»
(D. C. Ollănescu, *et. cit.*, p. 68).

Starea materială precară și faptul că
la dispoziție sala de spectacole, creează
Filarmonicii.

Activitatea politică dusă de către I
cu colaborarea lui Eliade, Ion Voinescu II,
triva puterii protectoare începe să fie cum
lui Ghica vodă societatea de activitate
suspiciunilor cîrmuirii. Frămîntările din
vidualiste și neînțelegeri personale (ca
din urmă și doctorul Tavernier, dintre
dicțiile dintre societate și stăpînire. Au
scenă, iar unii membri devin ținta unor
ca în anul 1837 Filarmonica, însemnat
activitatea³⁸.

După desființarea Filarmonicii, unii
împrăstie în diferite colțuri din țară sau
își schimbă profesia și preocupările. I. E
și director al *Curierului românesc* și continu
I. Cîmpineanu pleacă la Constantinopol și
națională; la întoarcerea în țară este arest
1841. C. Aristia continuă activitatea teatra
școală preluată acum de Wachmann, C
Aristia se ocupă de lucrări literare și
piesa *Sau/*.

Prima promoție de actori profesioni
teatrului românesc, se răspîndesc în acest r
la activitatea teatrală, pe care o susțin în c
met, Zamor, Orosman, Gusman, Arzace e
Costache Mihăileanu, interpretul lui Octa
pensionul lui Vaillant și se întoarce în te
vestru, David etc, reintră în armată și ple
interpret de mîi tîrziu al lui Saul, pleacă
rescu ajunge pedagog la pensionul Coleg
în 1857, cînd se retrage definitiv; Frosa V
a Lucindei, se întoarce în teatru în 1859 ș
mai active animatoare ale teatrului din Țară
actori li se pierde urma; numai Costache C
tarea unor condiții mai bune, dă reprezen

³⁶ Ion Cîmpineanu, șeful partidei naționale din Adu-
nare, urmărește înlăturarea lui Alexandru Ghica,
abrogarea Regulamentului Organic, Unirea Principa-
telor, alegerea unui domn ereditar (Cîmpineanu) și
împunerea unor reforme agrare, care nu desființau
marea proprietate, ci o transformau într-o proprietate
capitalistă degrevată de servitutiile feudale.

³⁷ Existența Filarmonicii este săpată din temelii de
elemente caracterizate astfel de Eliade: «... De venia
(sic) vreodată la reprezentatiuni romine, se strecură

Teatrul după So-
cietatea filarmo-
nică

Existența Filarmonicii se reduce la câțiva ani, 1833—1837, dar contribuția ei la cristalizarea culturii artistice românești este deosebit de însemnată. Societatea cuprinde în orizontul său principalele ramuri ale activității culturale cu caracter național, dă teatrului românesc primul repertoriu permanent, în care, cu toate inconsecvențele și slăbiciunile, dominantă o constituie satira molierescă și drama eroică, creează prima școală de artă dramatică, dă scenei românești cea dintâi promoție de actori profesioniști și scoate cea dintâi publicație periodică teatrală. Membrii Filarmonicii caută să-1 antreneze în lucrările societății și pe cărturarul transilvănean Timotei Cipariu, urmărind să extindă influența spiritului Filarmonicii dincolo de munți și să realizeze o unitate de preocupări în legătură cu limba literară, tipăriturile, presa și teatrul. «Din muncă Societății filarmonice, din reprezentațiile de la Momolo, din tipărirea *Galetei Teatrului* de la 1836 ieșiră foloase mari. O întregă literatură de traduceri răsări, răspîndind dispreț pentru formele goale, ură pentru prefăcătorie și înșelare, entuziasm pentru cele mai înalte scopuri ale vieții omenești»¹¹. Pentru toate aceste înfrîuriri, Societatea filarmonică reprezintă una din pietrele de temelie ale culturii românești, unul din momentele cele mai de seamă din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Manifestări teatrale după desființarea Societății filarmonice. Grija pentru mersul teatrului continuă să stăpînească gândurile cititorilor lui; aceștia caută mijloace și căi noi prin care să reînvie gloria Filarmonicii, să-i folosească învățămintele, să-i ducă mai departe activitatea. Vorbește despre aceasta interesul continuu pentru teatru al patrioților din Țara Românească, Moldova și Transilvania. Cărturarii transilvăneni exprimă celor din Principate recunoștința românilor de dincolo de Carpați pentru imboldul și stimulentele primite în lupta lor pentru emancipare națională prin mijlocirea culturii și a teatrului.

Curînd spectacolele în limba romînă se reiau. Domnitorul Alexandru Ghica îi propune lui C. Aristia să reorganizeze teatrul românesc. Aristia nu îndrăznește să înceapă o activitate artistică atît de importantă fără sprijinul material al stăpînirii, singura capabilă să asigure din punct de vedere financiar existența teatrului românesc. Domnitorul îi oferă o sumă lunară, îi dă dreptul de a folosi veniturile reprezentațiilor pentru întreținerea actorilor și-i făgăduiește totodată un «ajutor *la nevoie*, pentru veșmintele și decorațiile *cele făcute din nou*»¹². Costache Aristia, prevăzător și bun cunoscător al politicii stăpînirii în probleme de teatru, cere prin intermediul lui M. Cornescu, efor al teatrelor, să i se facă contract în aceste condiții pe termen de doi ani. Sub diferite pretexte domnitorul refuză, nedorind să dea un caracter oficial intervenției sale în sprijinul teatrului românesc. C. Aristia, pasionat om de teatru, acceptă și în aceste condiții propunerea. Adună parte din foștii elevi ai Societății filarmonice, cooptează elevi noi și începe repetițiile, reușind să dea prima reprezentație în seara zilei de 30 august 1837, ziua domnitorului, cu vodevilul *O serbare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, prima piesă originală jucată și comentată în presa timpului. Spectacolul începe cu un imn. Actorii joacă în costume naționale, entuziasmul este general, totul are un caracter sărbătoreesc. Spectacolul se încheie cu un balet executat de trupa franceză.

În această perioadă teatrul are două trupe, romînă și franceză, conduse de Eugene Hette. Dorința de a se ajunge la un *teatru național*, care să continue tradiția *Hecubei* și a

Societății filarmonice, îi face pe iubitorii de teatru să folosească și activitatea teatrală, chiar și în condițiile umilitoare oferite de cerea unei trupe străine.

Trupa romînească, sub supravegherea lui C. Aristia, piesă cu evident mesaj social-politic. Acest eveniment îi prilejuiește profesione de credință politică și literară, «de al cărei ascuns a trebuit să se prea bucure *cei de sus*, care aveau deprinderea să c... Succesul spectacolului este total, mulțumirea publicului răspîndită, actori, care, pe scenă, se fac mesagerii ideilor înaintate ale deosebit, spectacolul se reia la 2 ianuarie 1838.

C. Aristia, încurajat de primirea călduroasă pe care publicul pentru a doua reprezentație a noii trupe românești piesa *Britannicus* publicului cu ocazia spectacolului *Saul* dă de gîndit oficialităților. *Britannicus* oferă un nou prilej de manifestare defavorabilă stăpînirii. Reprezentare a piesei, sub pretextul că traducătorul ei, I. Văcărescu, de vedere politic. C. Aristia, pentru a nu mai putea exista susținere traducătorul propune piesa *Brutus*, în traducerea să; totuși nu izbutit cîrmuirii. Receptivitatea publicului, înțelegerea sensului so... fără rezerve cu ocazia reluării lui *Saul*, determină cîrmuirea manifestărilor teatrale românești. În acest scop, Ieronim Moșu refuză să mai dea trupei lui Aristia sala de spectacol, sub pre... dispoziție nimănui, iar domnitorul Alexandru Ghica, după nu... retrage ajutorul oferit teatrului românesc, astfel încît acesta este vitatea, în același timp însă, domnul se arată dămic față de o... pomite împotriva teatrului românesc, intrigile și calomniile îl de... să-și dea demisia și să plece la Atena. «Cînd o nedreaptă de... născare, după avere (...), firește era dar ca zavistia și cleveti... gura adevărului, să fie cu silnicie închis»¹³.

După plecarea lui C. Aristia se mai cunosc pînă în ar... zentații teatrale în limba romînă sau lă care iau parte și a... Sfatul orășenesc al capitalei dă o serbare în cinstea domnitorului și Buvelot compun în limba franceză un «vodevil *aproposito*» care cuprinde două tablouri: *Acum patru ani* și *Astăzi*. Este greu serbare, care amintește de cea organizată în 1837 în același interpreti romîni. La 6 octombrie 1839 o trupă ungurească rep... *Tetele din Siklos*¹⁴. În același an, în vederea aniversării întronării o pastorală în limba romînă, în care domnul este prezentat în... culturii la sate.

În primele patru decenii ale secolului al XIX-lea se așază... cult, se creează o mișcare teatrală ce nu mai poate fi nesocotită

Cu unele întreruperi, teatrul românesc își continuă... mai departe ideile sociale și principiile artistice care stătu... filarmonice.

¹¹ N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul*

¹² D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 92—93.

¹³ C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 96.

¹⁴ Trupa mai dă



Fig. 95. — Schiță de Gheorghe Asachi pentru reprezentația piesei *Mitul și Hloe*, 1818. (reproducere după T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915).

«Urcarea» limbii române pe scenă este o mare cucerire. Asachi însuși socotește că face cu această ocazie o «breșă» în acea epocă de «străinomanie», în care boierii cosmopoliți considerau limba română inferioară celei grecești sau franțuzești. Este în adevăr un act de patriotism acela de a da glas pe scenă graiului românesc

« În un timp de ovelire, pe cînd limba cea romînă,
Din palaturi interită (alungată. — *N.ms.*), se vorbea numai la stîină»⁶⁷.

După acest prim examen încununat de succes, nu trece multă vreme pînă ce alte piese noi sînt aduse pe scenă; între ele merită menționată — și pentru valoarea ei, și pentru dificultățile pe care le prezintă din punct de vedere al interpretării — *Albiră* de Voltaire.

Acțiunea începută de Asachi și susținută de iubitorii de limbă românească pregătește terenul pentru inițierea unei mișcări teatrale naționale; în ciuda faptului că actorii primei piese jucate în românește sînt fii de boieri, iar piesa este o naivă pastorală, acțiunea are o semnificație națională deosebită. «Prea mult ar fi fost a vorbi deodată românește despre evenimente eroice sau despre intrigi de saloane»⁶⁸, spune însuși Asachi, subînțelegînd prin aceasta greutatea pe care o întîmpină în promovarea unui repertoriu alcătuit din piese inspirate din realitate. După *Mitul și Hloe* și *Albiră*, tinerii moldoveni se manifestă cu diferite producții ocazionale: cîteva reprezentații de *tableaux vivants* au loc în anul 1818; date mai noi atestă existența unui teatru la Iași în anul 1819⁶⁹.

Numărul spectatorilor la aceste reprezentații de salon de la începuturile teatrului românesc cult este foarte redus. Printre privitori se află în special boieri, unii cu preocupări culturale, care încurajează înjghebările artistice în limba română, alții care preferă modestelor încercări în limba patriei comedii trupelor străine. Aceasta este componența publicului în primele două-trei decenii ale secolului al XIX-lea, cînd nu se poate vorbi de un teatru la care să aibă acces pături largi. În perioada aceasta și în deceniile ce vor urma, formele

de teatru popular — *păpușarii*, *ironii*, *bai* — sînt mai larg, atît din orașe și tîrguri, cît

Pentru un deceniu și jumătate (1818-1826) spectacole în limba română la Iași; aveți trupe străine în acest răstimp. Iașul este formații artistice — de la teatru și operă — dinspre vestul spre estul Europei și invadată de trupa rusească a lui Ghenzel, care reprezintă de Moliere. Spectacolele au loc în casa Eteri ei, vine în Iași o trupă germană condeie lui Cînta de la Copou. O trupă franceză vine în 1826. În fine, în 1832 vine de la București a fraților Baptiste și Joseph Fouraux, iar în 1833 de la Paris.

Spectacolele rominești se reiau în timpul plecării lui Kiselef, «diletanții» moldoveni de teatrală. Spectacolul are în centrul său piesă ce înfățișea gloria de odinioară a oșterilor și are loc în interiorul îngust al unui salon. În 1832 de arhitectul și inginerul Fraiwalda, dar teatrului este eliptică, cu trei rînduri de scaune și pîștile s-au zugrăvit de dl. Livaditi, carele pînă în a lor îndeletnicire»⁷⁰. Iluminatul se făcea să fie folosite luminările de stearină. *Les Varietes* (*Teatrul de varietăți*). Ceea ce vine în 1834 ca o noutate este tema istorică și faptul că această temă este primită cu mîndrie de public, de data aceasta foarte

în același an, înscăunarea de Mihail Sturza prilejuiește noi manifestări teatrale. Primele care cinstesc numirea noastră sînt «demoazele» din pensionatul de la Iași. Ele dau o reprezentație în casa logofătului pe duminică 29 iulie 1834, dar nu în română în limba franceză, aceasta fiind limba de mare dare în majoritatea școlilor particulare. Se constată în presă, cu acest prilej, că «minunat» ce au făcut elevele în arta teatrală și muzicale. Precizarea duce la presupunerea că celele școlare între 1816 și 1834 sînt mai puțin roase decît cele care ajung la cunoștința publicului altminteri elevele n-ar fi avut cum să se facă acel «spor minunat», de care vorbește în presă. În ziua de 26 august 1834 se produc în Iași *varietăți* diletanții de sub «îngrijirea» lui

⁶⁷ Gh. Asachi, *Culegere de poezii*, Iași, 1854, p. 83.

⁶⁸ Gh. Asachi, *Mitul și Hloe. Precuvîntare*, Iași, 1850.

⁶⁹ «6 lei niște sangeacuri (steaguri, — *N. ms.*) de fîhir, ce s-au făcut pentru teatru». «30 lei bacșas arnăuților

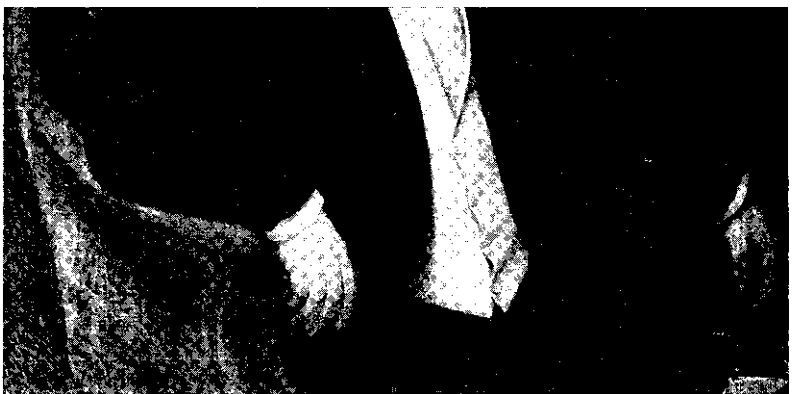


Fig. 97.-Matei Millo, portret de N.Uraditi.

lui Nicolae Cânta, se joacă la 25 septembrie 1835 piesa *Piatra teiului*, în care Millo interpretează primul său rol de compoziție: un bătrîn prisăcar. Tot aici el cîntă bucata *De cîte ori în cursul vieții* (transcrisă de Elena Asachi pe melodia *Te souviens-tu, disait un capitaine*) cu atîta foc, încît, pe lîngă aplauze, culege și «lacrimi de la numerosul public ce azista»⁷¹. Viitorul actor continuă acest gen de spectacole și în același an compune și joacă *Poetul romantic* și *Postelnicul Sandu Cură*, piese ce-i atrag din ce în ce mai mult oprobiul boierimii și al familiei, datorită accentelor de critică antiboierescă ce erau cuprinse în ele. Este perioada în care Millo începe să ia în rîs moravurile clasei sale, să treacă peste prejudecățile de familie și să îndrăgească tot mai mult scena, căreia i se va dedica mai tîrziu.

Se constată din cele arătate pînă aici că primele spectacole în limba romînă și mai ales primele piese originale, chiar dacă parțial influențate de teatrul străin, sînt plămădite din întîmplări autohtone, iar în ele se strecoară aluzii critice la adresa anumitor tipuri sociale. Din păcate însă, majoritatea pieselor se joacă în cercuri foarte restrînse și nu se tipăresc imediat, ci rămîn în manuscris. Neajungînd la cunoștința unor cercuri mai largi, ele nu pot stimula nici producerea altor piese, nici sporirea interesului public și crearea unui puternic curent de opinie favorabil teatrului în limba națională.

Cu primele spectacole și primele piese moldovenești se ridică prima generație de actori moldoveni, unii diletanți, alții viitori profesioniști. Urmează a fi pomeniți ca pionieri

reprezintă piesa *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, o dramă eroică avînd la bază fapte istorice. Asachi găsește momentul potrivit pentru a trece de la pastorale naiv-sentimentale la subiecte inspirate din istoria patriei. Oricît de limitate din punctul de vedere al concepției ce le stă la bază, piesele istorice ale lui Asachi au influență asupra spectatorilor, făcîndu-i să cugete simultan la trecutul de glorie și la starea; grea a țării în acel timp.

Cîteva luni mai tîrziu, la 8 noiembrie, elevii pensionului Quenim pregătesc un spectacol la *Teatrul de varietăți*, cu piesa *Sărbarea ostășească*. Autor și interpret principal este tînărul în vîrstă de 20 de ani Matei Millo. Deși elevii învață la școala dascălului francez Quenim, compunerea se joacă în limba romînă. Izbînda aceasta se datorește și lui Matei Millo, dar mai ales curentului național ce pătrundea în cercurile progresiste ale tinerimii.

După ce atrage luarea aminte a publi-

CULETUL DE LA PIAȚA ASUPRA TEATRULUI > MILLO

continuă a da imbold spre o viață teatrală și în provincie. La Horodniceni, în casa

în arta scenică de noi începătorii de la 1 o scenă de teatru. Aceștia sînt d-na Ș Costachi Sturza (Lizis). Lor li se adau Asachi, figuranți în piesa *Sărbarea păstor* Millo, A. Mavrocordat, Filadelf Quenim, mandî, I. Docan, I. Negri, C. Crupens T. Docan și A. Kogălniceanu, care iau p si Nicu Cânta, care împreună cu Matei teiului în serbarea de la Horodniceni.

Mulți dintre tinerii aceștia fac teatru Matei Millo, au conștiința importanței stituie un grup de actori amatori, nucleu Unul dintre cei dintîi mari actori care

în legătură cu felul de «interpret amănuntele. Singurele surse de «inspir Fouraux ori Hette, pe care tinerii Matei neîndoios, nu numai ca simpli spectato cîte ceva. De altminteri, o cronică mai actorii francezi în ceea ce privește declan în întregime ceea ce văd la teatrul franțu tehnic: mișcare în scenă, intonație, g Moldova trebuie înțelească ca o îmbina original fiind predominant asupra împrumu este prematur. Cei care au atribuții aser epocă de început, Gh. Asachi și M. Mi

Cu timpul, dezvoltîndu-se literatur de actori stabili, teatrul romînesc prime cadrul strîmt al saloanelor, crește eficiența teatrului este lipsa de susținere din par sînt lăsate pe seama entuziasmului uno încurajate; se știe cît de prigonii sînt a al XIX-lea, prin tîrguri și pe la bîlciur glume înșepătoare îndreptate împotriv

O Au fost pomenite o seamă de încoc ^- • tineretului pentru formarea teatru factorii primordiali care asigură viața ur nența unei trupe naționale de actori este o de învățămîntul de specialitate.

După 1830 există în Iași cîteva s rominești, o mînă de diletanți entuziașt o pregătire profesională temeinică. E cadrelor didactice și ă sprijinului material,

⁷¹ 9* d&qu> N. Luchian va apărea pentru pri dată în luna ianuarie 1838 într-o piesă în limba romî

actorilor înseamnă a recunoaște oficial actoria ca îndeletnicire cel puțin tot atât de onorabilă și îngăduită ca « grămăticia » sau ingineria hotarnică.

Datorită, în bună parte, și neobositului om de cultură care este Asachi, greutățile sînt trecute și, ca o încununare a eforturilor ce începuseră cu aproape un sfert de veac în urmă, ia ființă în 1836 primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova, după ce în 1834 în Țara Românească se puseseră bazele Școlii filarmonice. La început, Conservatorul este mai mult o școală particulară, întrucît nu figurează în bugetul statului, iar cheltuielile sînt acoperite dintr-un fond strîns prin subscripție. Ulterior, Conservatorul primește din partea Eforiei două sute de galbeni pe an.

Ca și la Filarmonica din București, și aici elevii și sprijinatorii sînt romîni, numai unii dintre profesori sînt angajați dintre specialiștii străini. Comitetul de conducere al școlii este compus din Ștefan Catargi, Vasile Alecsandri (tatăl poetului) și Gh. Asachi, penultimul deținînd și funcția de casier. Clasa de muzică are ca profesori pe Cervati și Cuna, cel dintîi, tenor venit în țară prin 1833, ocupîndu-se și cu dirijarea orchestrei. Clasa de declamație este condusă de Asachi. Secretarul Conservatorului și păstrătorul arhivei este Samoil Botezatu, același care predă limba germană la Academia Mihăileană. Școlii i se afectează un spațiu foarte modest: două camere, cîte una pentru fiecare clasă, și o a treia servind drept cancelarie și arhivă. Casa se află lîngă biserica Sf. Ilie din Iași.

Cursurile încep la 15 noiembrie 1836 și se țin de patru ori pe săptămînă: dimineața pentru « dame și tinere », iar după amiază pentru tineri. Iată numele celor care îndrăznesc să înfrunte prejudecățile vremii și-și dăruiesc cîteva ani artei dramatice: d-nele Lang, Hostie și Elisabeta Fabian, d-rele Eufrosina și Măria Corjescu, Măria și Ruxandra Ciuhureanu, Smaranda Dăscălescu, Anica Poni, Ana Clugher, Ana Metzker, d-nii Theodor Stamati, Iancu Alecsandri, Nicu Casu, Enuță, Ghiță Căliman, Dimitrie Guști, Ioan Albineț, Nicolae Gh. Măcărescu, Dimitrie Sterea, Emanoil Idieriu, Leon Filipescu, Gh. Stihî, Ioan Gheras, Dimitrie Gherghel, Ioan Ionescu, Nicolae Verdeanu și I. Dimitriu⁷³.

Învățămîntul nu este exclusiv teoretic. În scopul de a deprinde pe elevi cu scena, se prevăd de la început aplicații practice pe texte. După cum explică *Albina românească*, rostul acestui așezămînt este de a ajuta la dezvoltarea talentelor, oferindu-li-se totodată elevilor prilejul de « a se practisi » în cîteva piese ce urmează a fi înfățișate publicului chiar în decursul anului școlar. Pe de o parte școala, profesorii, lecțiile, pe de alta « practisire » și pilda vie a trupei lui Fouraux fac că elevii să progreseze repede, așa încît la numai 14 săptămîni de la începerea cursurilor ei pot să apară în primul lor spectacol public, în ziua de marți, 23 februarie 1837. Se joacă piesele lui Kotzebue, *JLapeirus (La Perouse)* și *Văduva vicleană*, prima o dramă, a doua o comedie bufă, ambele în prelucrarea lui Asachi.

În *Văduva vicleană*, Asachi întreprinde chiar o localizare a numelor. Personajele se cheamă: madama Trandafila, dl. Boureanu, maiorul Tulbure etc. Spectacolul începe cu un *Prolog* alcătuit de Asachi, în care, după cum spune afișul, « vor figurarisi Ghenius, Zîna Moldovei și Apolo cu muzele »⁷⁴. *Prologul* înfățișează pe Ghenius ducînd de mîină pe Zîna (Moldova) și îndemnînd-o să-și croiască drum spre artă, fără a pierde din vedere să-i atragă atenția: « ... Aspă-i calea care duce către muntele Parnas »⁷⁵. Biruința în artă este grea și cere totodată jertfe; pentru cel ce este însă vrednic patriot nu există obstacole:

« Nu, acel ce-n sîn păstrează de virtute o scînteie,
Pentru-a patriei folosuri nu se teme ca să pieie »⁷⁶.

Zîna (Moldova) se pătrunde de cuvintele lui Ghenius și, sfidînd primejdile ce pot să se ivească, decide:

« Eu aleg pietroasa cale, care
văd că s-au deschis.
De-oi pieri, frumoasă-i moartea
pentru-un lucru evghenis »⁷⁷.

« Decorațiile » pentru toate bucățile sînt « zugrăvite » de pictorul Valeri. Demn de remarcat în acest spectacol al elevilor Conservatorului ieșean este mai ales scopul lui național, cu toate că piesele jucate nu sînt originale. Făcîndu-se ecoul publicului, *Albina* consideră reprezentația plină de promisiuni pentru formarea unui *teatru național* și, totodată, un bun prilej pentru ca înstrăinații de limba patriei să-și dea seama de frumusețea și armonia graiului și a cîntecului romînesc.

Cu spectacolul din 23 februarie 1837, se face trecerea spre o nouă etapă în istoria începuturilor teatrului romînesc din Moldova. Pînă în 1836 cunoaștem spectacole ocazionale, prilejuite de felurite sărbători sau evenimente politice, date în cinstea lui Kiselef ori a domnitorului sau poruncite de vreun boier, în orice caz puține și răzlețe. De acum înainte, datorită faptului că există o școală teatrală care asigură scenei actori din ce în ce mai pregătiți, se poate vorbi de începerea unor stagiuni, foarte sărace — e drept —, uneori numă-rînd doar cîteva reprezentații, dar stagiuni cu actori angajați, cu un repertoriu, cu un serviciu de afișaj, cronici dramatice în presa timpului. Este perioada în care matic se bucură de sprijinul unor particulari⁷⁸ și, într-o oarecare măsură, într-o adresă către Gh. Asachi se exprimă mulțumirea izbîndă artistică de la 23 februarie 1837 și se înfățișează ruș-tacoulul. Reprezentații ca aceasta sau ca cea care se repetă în program, dar cu mai mare mulțime de spectatori, au darul să se înfățișeze ca « o mare plăcere » și « o mare satisfacție ». I se recunosc deci teatrului chiar de pe acum, pe lângă scopurile sale cultural-educative, civilizatoare.

Existența Conservatorului are darul să stimuleze lărgirea și înfățișarea creațiilor culturale, lîngă lucrările create, traduse sau prelucrate în Moldova, repiesele, tălmăcite, tipărite și jucate la București, pe care comisar

Fig. 98. — Afiș
teatral din Iași joacă
varietăți piesele La

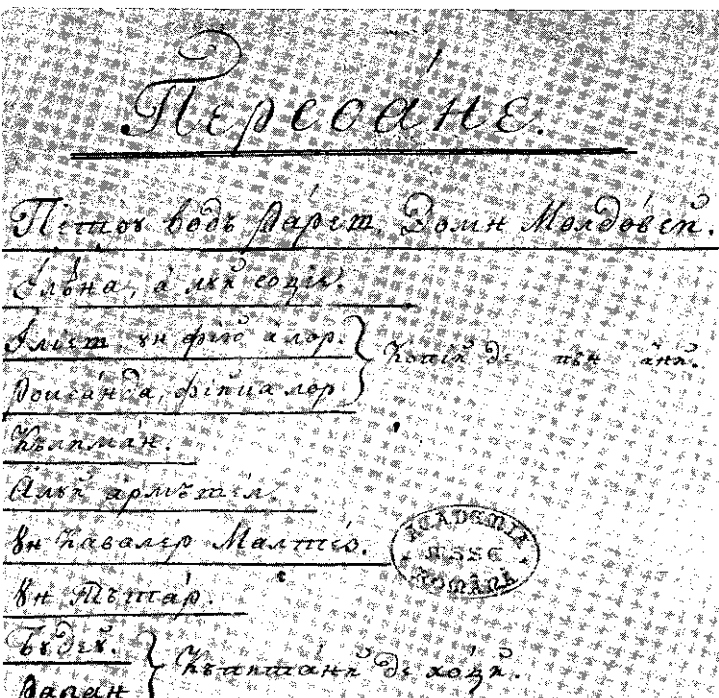
sub numele de Repertoriul Teatrului Național, direcției Conservatorului din Iași. Se fac și angajări de actori, recrutați — bineînțeles — dintre școlari. Un asemenea angajament, datînd din martie 1837, prevede pentru Elisabeta Fabian o remunerație de 100 de galbeni pe an și un «benefis»⁷¹. Elevul Gh. Stîhi, care studiază filozofia la Academia Mihăileană și arta dramatică la Conservator, înaintează în aprilie al aceluiași an o petiție prin care-și oferă serviciile ca actor, cerînd totodată să i se fixeze și retribuția.

Concomitent cu dezvoltarea Conservatorului și a mișcării teatrale, se intensifică publicarea de piese. Publicul dorește nu numai să vadă spectacole, ci vrea să și citească textele jucate. Sub titlul *Repertoriul Teatrului Românesc din Moldova*, Asachi tipărește piesele prezentate deja publicului. Chiar în prima jumătate a anului 1837 apare drama *Lapeirus* (*Ta Perouse*); acesteia îi urmează alte publicații, din care reținem: *Norma*, tragedie de F. Romani, Iași 1838; *Pedagogul*, comedie-vodevil de Kotzebue, Iași, 1839; *Fiul pierdut*, dramă de Kotzebue, Iași, 1839 — toate traduse și tipărite de Asachi în tipografia *Albinei*.

Spectacolele se montează greu și se joacă de puține ori. La această situație contribuie și vitrega stare materială în care este ținut Conservatorul. În timp ce acesta primește din partea domnitorului numai 200 de galbeni pe an, și aceștia drămuți cu zgîrcenie, trupelor străine li se acordă cu mărînimie o subvenție anuală de 600—900 de galbeni.

În februarie și martie 1837 nu se mai cunosc alte reprezentații. La 8 aprilie, același an, «deși urma o ploaie mare», ieșenii umplu din nou sala teatrului spre a asista la cea de-a treia reprezentație a elevilor Conservatorului. Se joacă drama *Petru Rareș vodă* și comedia *Contrabandul sau întunecimea de lună*, amîndouă «imitarisite» pentru scena moldovenească de Gh. Asachi. Comedia place și amuză, iar drama, care înfățișează un episod istoric

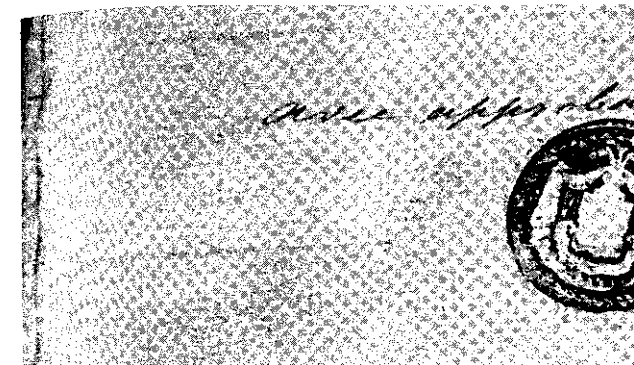
Fig. 99. - Personajele piesei *Petru Rareș*, de Gh. Asachi; copie scrisă de Samoil Botezatu.



din anul 1538, impresionează profund pe spectatori prin caracterul ei patriotic, însușindu-le mîndrie și «nobile sentimente».

Ca și în februarie, și de data aceasta se primesc rugăminți pentru repetarea spectacolului. Este limpede că o bună parte din publicul lașului preferă spectacolele cu texte originale, mai ales cînd este vorba, ca în cazul dramei *Petru Rareș vodă*, de subiecte național-patriotice. Piesa se joacă din nou la 30 aprilie 1837, împreună cu o altă compunere, tot de Asachi, *Armindenea*, idilă cu cîntece și dansuri, alcătuită și reprezentată ocazional pentru sărbătoarea primăverii. Corurile, dansurile păstorilor și păstorițelor, tabloul prezentat de aceștia, urarea rostită de un bătrîn pentru fericirea obștii și florile presurate peste privitori au transformat seara într-o petrecere populară, care a întrunit unanimă încuviințare. Cu această reprezentație se încheie prima stagiune teatrală ieșeană regulată.

Anii imediat următori nu dezminț începutul, cu atîta greutate făcut, așa încît istoria



teatrului consemnează cîteva stagioni variate. Numai în 1837—1838, de pildă, se joacă: *Pedagogul*, la 12 noiembrie 1837; *Norma*, la 1837; *Fiul pierdut*, la 14 decembrie același an sau prelucrate de Gh. Asachi. În cursul stagiunii se joacă și o altă piesă mai veche, *Duca-hornarul*, a cărei

O comparație între repertoriul jugetat în școala teatrală a Filarmonicii din București și cele reprezentate cu predilecție piese de Molière sau critic sau purtînd mesaje de libertate, la Iași se joacă ale lui Kotzebue. Aceasta se explică prin faptul că repertoriul, orientare ce ține de profilul său

Printre evenimentele cele mai remarcabile de operă cîntat în limba romînă, la Iași, deosebit de uimitor nu numai în declamație, dar și în interpretare, este *Norma* de Bellini, de către elevii Conservatorului Ior Paolo Cervati. Trupa romînească a avut o concurență sau cel puțin de a rezista o vreme, dar e faptul că și în acest domeniu

Repertoriul teatral se îmbogățește și se diversifică, dintre care cea mai mare parte traduceri, care apar în repertoriul în viața teatrală a Moldovei se fac datorită faptului că care răspund de existența și funcționarea teatrului, așa Gh. Asachi, atrag atenția stăpînirii asupra teatrului însemnate a școlii la sporirea numărului de piese (Conservatorul. — N. ns.) au îndemnat și susținut prezentarea patriei piese dramatice ». Iată titlurile stagiunilor: *rrierul la doi stăpîni* (*Slugă la doi stăpîni*) de Molière; *Pedagogul*, *Lduard în Scoția*, *Fiul pierdut* de Kotzebue; *Dragos vodă*, *Petru Rareș*, *Armindenea*, *Duca-hornarul*.

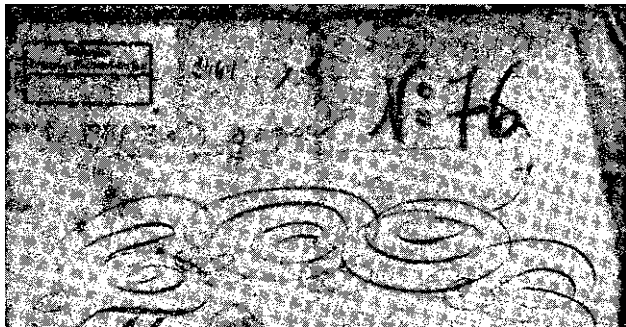


Fig. 101. — Pedagogul — copertă manuscris, 1837.

Succesele dobândite de la înființarea Conservatorului fac obiectul unei relatări apărute în *Alăuta românească*. Sub forma unei scrisori nesemnate, adresate unui anume Leon, redacția publică impresiile unui presupus călător francez, în trecere prin Moldova. Este de crezut că însemnările aparțin fie lui Asachi, fie vreunui alt membru al redacției *Alăutei*. Spicuiți din această scrisoare vădesc progresul înregistrat de teatrul ieșean într-un timp foarte scurt: « Cît aș fi dorit, scumpul meu Leon, a te vedea împărtășind cu mine simțirea plină de entuziasm ce m-a cuprins la una din reprezentațiile unde sătenii, în a lor port național, aduceau înaintea ochilor mei icoana acelor vechi romani păstori. (. . .) Tinerii moldoveni îndeobște reprezentează cu o potrivire și cu o siguranță cu care, precum știi, nu este dat la: mulți oameni a se înfățișa înaintea publicului pe ștenă»⁸¹. Autorul anonim își încheie scrisoarea cu regretul că această valoroasă lucrare artistică, pusă la cale de elevii Conservatorului, nu găsește sprijin și încurajare din partea tuturor, ba unele persoane socotesc nimerit a face din teatrul român « un obiect de critică nepotrivită, (. . .) disprețuitoare de jocul actorilor și actrițelor):⁸²

Ostilitatea unor spectatori este de înțeles, dacă se ține seama că publicul nu are o compoziție omogenă. Este drept că pe măsură ce înaintăm în timp, publicul se lărgeste, ajungând să cuprindă și elemente ale burgheziei: negustori, meșteșugari, dascăli, tineri elevi, poate și oameni de rînd: slujitori, vizitii, care, ducîndu-și stăpîni la teatru, pătrund uneori la « galerie»; dar ponderea cea mai mare în alcătuirea publicului o are tot marea boierime. Or, față de succesele tot mai dese, de ridicarea unei prime generații de actori și cîntăreți

'AMA S m li 1 O A € %

• •vY|SSS Y^
 Yf-:' *S^V^i^AAAAAAAAAAAAHS^AAAAAAAAAAAA^feto
 YYYYYYYYYY^
 YYYYYY^

4*^**_ - ^ ;, ^f^\$, , -

.....!.....> 2.....2.....

pentru reprezentarea operii
 Norma de Bellini, de către elevii Conservatorului
 filarmonic-dramatic, 1838.

Y

semiprofoniști și de rezistență unei opinii publice favorabile teatrului, clasa stăpînitoare începe să se neliniștească și să se înspăimînte la gîndul că teatrul ar putea deveni un instrument de luptă socială. În rîndul boierilor există însă atitudini contradictorii: unii tolerează Conservatorul numai atîta timp cît nu au motive să se îngrijoreze de rolul critic pe care-l va căpăta teatrul în viitor și îl socotesc un simplu mijloc de divertisment, bun pentru petrecerea timpului și alungarea plictiselii în serile lungi de iarnă. Alții, mai iubitori de cultură, mai luminați la minte și mai deschiși înnoirilor, încearcă să prelungească viața Conservatorului. Ei adresează direcției, la 30 noiembrie 1838, o suplică; în ea se subliniază bucuria cu care au fost primite reprezentațiile elevilor și mîhnirea obștei în fața perspectivei ca șirul spectacolelor să fie întrerupt. Totodată se arată că «lucrarea» începută de școala Conservatorului a favorizat și apariția cîtorva «alcătuii» în limba romînă, care, cu timpul, promiteau să se înmulțească și să se perfecționeze. Semnatarii scrisorii insistă să se reînceapă reprezentațiile în romînește, considerînd de datoria «fiecărui patriot» să contribuie la susținerea lor din punct de vedere bănesc³³.

Direcția Conservatorului îndreaptă cererea primită către Departamentul Dinlăuntru, adăugîndu-i și o adresă semnată de Gh. Asachi și Vasile Alecsandri. În adresă, datată 15 februarie 1839, cei doi directori arată foloasele întreprinderii lor și cer și ei Ministerului «a înlesni mijloacele pentru urmarea și statoinicirea acestui așezămînt pe alti temeieri cari să vor socoti mai priincioase»³⁴.

Cu toate insistențele depuse pentru ca instituția să-și continue viața, stăpînirea rămîne insensibilă. Printre boieri se află prea puțini «patrioți», așa încît nu se găsesc mijloacele necesare pentru întreținerea mai departe a Conservatorului. Ca urmare, acesta își încetează activitatea în primăvara lui 1839. Glasurile atît de înflăcărâte ale elevilor amuțesc, pe scena teatrului nu mai răsună nici versurile lui Asachi, nici muzica lui Bellini.

Primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova este un centru de intensă activitate în slujba teatrului. În cadrul procesului de învățămînt și în manifestările artistice cu caracter public, profesorii și elevii militeză pentru triumful limbii romîne în viața de stat și în toate instituțiile de cultură. Punînd în centrul activității sale ideea consolidării teatrului național, școala se preocupă în mod deosebit de pregătirea actorilor și a cîntăreților, făcînd astfel primul pas către profesionalizarea artiștilor și cumarea diletantismului. Prin răspîndirea gustului pentru teatru în pături din ce în ce mai largi și prin cucerirea simpatiei chiar a unor «fețe» boierești, Conservatorul creează un curent favorabil mișcării culturale îndeobște și teatrului în special și, cu toate că funcționează numai doi ani, reprezintă un important factor în propășirea teatrului național din Iași.

În această perioadă o nouă trupă străină, aceea a fraților Filhoi, venită în Moldova de la Odesă în 1837, atrage protipendada ieșeană. Formația aceasta, ca și cele conduse de Fouraux și Hette, își elaborează regulamente teatrale, se bucură de subvenția; anuală a guvernului, își primește în permanență ansamblurile și oferă publicului din capitala Moldovei stagioni regulate de operă și teatru. Autorii dramatici jucați sînt uneori Moliere, Scribe sau Victor Hugo, dar baza repertoriului lor o formează lucrări dramatice de Bayard, Melesville, Dinaux, Ducange, Souvestre, Paul de Kock etc. Iată și cîteva din piesele ce sînt jucate de actorii străini: *Școala femeilor*, *Angelo, tiranul Padovei*, *Treizeci de ani*, *Somnambula*, *Bărbatul văduvei*, *Derlindindin*, *înturnarea lui Grenade*, *Toni*, *Bufoanel printului*, *Căsătoria imposibilă*, *Bărbatul minunat*, *Balul lucrătorilor*, *Leonide sau Bătrîna de la Surene*, *Interdicția*, *Cliffort boșul*, *Paul Jones etc*

Reprezentațiile trupelor franceze, rusești, germane contribuie la dezvoltarea gustului pentru teatru în această epocă³⁵. Spectacolele acestor trupe sînt văzute cu o măsură pe puținii care cunosc limbi străine, în schimb cei care vor să se distreze în limba romînă nu pot avea vreun folos direct de la asemenea reprezentații. Într-un asemenea caz tot mai mult necesitatea înmulțirii spectacolelor în limba romînă poate înțelege și din care are de învățat.

O încetarea activității Conservatorului pune teatrul ieșean în fața unei situații critice. Moldova este pe punctul de a rămîne fără spectacol pentru că conservatorul pregătise un număr de tineri care ar fi putut să continue opera sa. Dar din cauza lipsei de mijloc le lipsește însă sprijinul oficial și totodată animatorul, organizatorul și conducătorul. Încrederea în propriile lor forțe și să le stimuleze talentul. Din cauza că se răzlețesc, alții încetează de a mai juca, alții, mai pasionați de teatru, folosesc orice prilej li se oferă pentru a apărea pe scenă și a juca rolul de actori străini. Se citează astfel cazul unor artiști romîni, foarte talentați, vocală, care își dau concursul într-un spectacol prezentat de trupă ieșeană și Delvivo. Trupa acestora, venind de la Odesa la Iași, dă impresia unei adevărate reprezentare alcătuită din fragmente din opere. *Albina romînească* este unul din spectacolele contribuie și tinerii moldoveni, care cîntă în limba romînă. Cu această ocazie, după cum comentează gazeta, «versurile ieșeanilor sînt rominești, înformînd cea mai frumoasă armonie»³⁶. Asemenea spectacole și ele nu pot suplini rolul unui teatru stabil.

Există un emoționant document al vremii, o scrisoare a lui C. Negruzzi adresată în care toată această aspră stare de lucruri este descrisă în cuvinte simple: «Sărmanul teatru! El seamănă cu pruncul mic, frumușel, neajutat (iartă-mi te rog această comparație băbească); și unde avea trei prieteni de-abia ivindu-se și-a stîrnit în cap o droaie de dușmani strașnici care să știi, domnul meu, că noi sîntem de o fire foarte deșănțată; nu știm să ne apărăm și de a ne defăima pe sine. Așa am fost pe rînd turcomani și de azi știe ce încă; acum, din mila lui Dumnezeu, sîntem franțuzoman și Manha³⁷, în vreun balon aerostatic, și atunci ne veți vedea în aer».

Afirmația lui Negruzzi are un caracter vădit satiric, îndreptat nu numai în general, ci a acelor spectatori, care, în înstrăinarea lor de ceea ce se întîmpla se entuziasmau la orice manifestare teatrală, numai să fi fost străină și să de a arăta și a combate cosmopolitismul claselor dominante.

Pentru a se ajunge însă la acel teatru pe care-l doresc românii, C. Negruzzi arată că este necesară o larghețe în dirijarea chestiunii. Pentru se poată cumpăra o clădire și întreține un conservator. Reorganizarea și material și tehnic a teatrului ar trebui să fie însă concomitentă și să fie angajați actori profesioniști și să se facă o mult mai mare și să de alcătuiască repertoriul. În felul acesta, teatrul moldovean

³³ Suplica este semnată de logofătul C. Sturza, logofătul N. Cînta, spătarul N. Millo, aga I. Paladi, logofătul N. Ștefan, spătarul G. N. Ștefan, logofătul

în total 30 de persoane (Arh. st. Iași, transport. 1 764, op. 2 013, dos. 976, fila 77).

³⁴ Iată numele unora dintre artiștii străini care trec prin Iași în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea: Ivan Karvovski, Andrei Serbulov, Petru Matiușevski, Melpemanski; le urmează Eugene, Eugenie, Eliza, Celestina, Jules și Paul (toți aparținînd familiei Hette), Valery Mommennet, Joseph Righetti, Pellier,

Theodore Gaffrey, și Joseph Fouraux, ³⁵ Vezi *Albina romînească* și *Manha* «Canalul de navigație» ³⁶ C. Negruzzi, *Scrieri*, 1838, în *Familia*, C.

JU** « ***** ^ Wv"-
 pi mi « **» ***** » |î*>**«m* ; " fi*

•ill^IpliiKl^

« alese și potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufoane (căci românul nefiind măscărici nu-i place bufonăria), tragice nu sîngeroase»⁹⁰. Reflecțiile acestea ale lui C. Negruzzi caracterizează cum nu se poate mai bine primele decenii de teatru românesc cult în Moldova, fiind în același timp o sugestie și un imbold pentru continuarea activității începute de Asachi.

În această perioadă grea pentru teatrul moldovean, trece Milcovul, îndreptîndu-se spre Iași, actorul Costache Caragiale, format la școala teatrală a Filarmonicii din București. Costache Caragiale părăsește capitala Țării Românești din cauza destrămării Societății filarmonice. Credincios vocației sale, el vine în Moldova (1838) pentru a-și pune talentul în slujba romînilor de dincolo de Milcov.

La Iași el este primit de oficialitate cu destulă răceală și neîncredere, deși aprecieri favorabile asupra priceperii sale în arta scenică apăruseră în paginile *Curierului românesc* și putuseră să ajungă și la cunoștința intelectualității ieșene. În fața vitregei primiri, tînărul filarmonist (are 23 de ani) nu dă înapoi, ci se hotărăște să înfrunte provincia; el pornește către nordul Moldovei și se oprește la Botoșani. Aici are șansa să dea de un iubitor de teatru, Nicolini, director al școlii domnești din localitate. Acesta îi pune la dispoziție casa, în care Costache Caragiale amenajează o «sală» de teatru, a cărei capacitate nu depășește 40 de locuri. Se cunosc cîteva din piesele ce sînt oferite publicului în iarna anului 1838—1839: *Ștefan cel Mare*, presupusă a fi de Asachi, *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue, *Plumper sau Amestecătorul în toate* de J. F. Junger, acestea două fiind traduse din limba germană de profesorul Samoil Botezatu încă din anul 1833⁹¹.

Ecoul reprezentațiilor lui C. Caragiale la Botoșani ajunge pînă în orașul de scaun prin intermediul *Albinei românești*, care califică acțiunea lui C. Caragiale și Nicolini ca o «întreprindere națională». Un anunț, dat sub forma unei corespondențe din provincie, înștiințează pe cititorii din capitală că publicul botoșănean întîmpină cu mare bucurie reprezentațiile modestei trupe. Cele cîteva spectacole organizate de C. Caragiale la Botoșani, deși lipsite de amploare și un public prea numeros, au o deosebită semnificație: întîi pentru că

mt%işm, âf \$nrpsCv*i m\$:-n.nM%
 mt mr*,\h «HI ti* #ii>4 aŧ-tiw m » ?%
 a*P, **if ***** C3\mu \t> mzmfi a\$ m%\$-x &
 «« ** tmlm m fe* Tpm iŧi m U r^«t«*, r
 %i*um*p aŧ eifŧi a \$ fš_i*ŧi e

ele se dau sub denumirea de *teatru național* în limba romînă în sezonul teatral 1838—1839, în oraș din cele trei țări românești în care se desfășoară.

Reușita dobîndită în micul oraș dă naștere la o voință și încrederea. Știrile ajunse la Iași suscită încredința asupra actorului. El se bucură de sprijinul al școlarilor din « clasul » de filozofie de la Iași, de o jumătate de an, sînt fericiți să joace cu el. Este instruit, talentat, profesionist. La rîndu-i, el este și prețuirea pe care le merită un actor în oraș.

Repetițiile încep destul de tîrziu, dar nu mai tîrziu, adică după numai 40 de zile de studiu, așezîndu-se pe *Saul* de Alfieri, tradus în versuri de C. Caragiale. Acesta îmbunătățească în primul rînd repertoriul de la Iași, exemplul în acest sens și după el urmează și alte opere de valoare clasică. Se încearcă să se aducă la Asachi în materie de repertoriu.

Sufletul spectacolului din 16 septembrie este unul de succes, celuilui merg spre el, dar și spre ceilalți întîlniți și fac să reînvie timpul de glorie al Comediei. Este în primul rînd C. Caragiale, care, în rolul lui Saul, este tragic, în poziții și gesticulații⁹². Alături de el este Anica Poni pentru felul în care reprezintă rolul ei, spre teatru, talent și pricepere de a fi în scenă. «părtași adevărați»⁹³ la cele ce se petrec în

în urma acestui prim succes, entuziasmul este în jurul lui C. Caragiale și formează o echipă cu Teodor Stamati, profesor de fizică și filozof.

să dea 12 reprezentații în cursul sezonului de iarnă și propunerea prinde viață grație animatorului ei.

Stagiunea 1839—1840 durează pînă la sfîrșitul lui martie, reprezentațiile avînd loc săptămînal. *Albina* consemnează cu bucurie această izbîndă, reprezentînd o veritabilă performanță realizată de o trupă romînească permanentă: «... Plăcerea publicului de a auzi în limba națională producturi dramatice s-au vădit fieștecare dată, și această îmbră-țoșare îngăduitoare au fost de îndemn diletanților la o întreprindere curat națională, spre a se sîrgui de a se face vrednici de asemenea razim puternic»⁴.

În cursul «abonamentului» din iarna 1839, pe scena ieșeană sînt reprezentate mai multe piese decît fuseseră montate în toți cei cinci ani premergători. Astfel se joacă: *Violențele lui Scapin* de Moliere, *Grădinarul orb*, traducere de Ioan Văcărescu, *Elevul Conservatorului* de C. Negruzzi, *Boierinul înțuia dată în capitală* sau *Intermețo*, *Nenorocita peșire a Boureanului*, amîndouă prelucrate după Kotzebue, *Furiosul*, prelucrare de C. Caragiale etc. Repertoriul este compus mai ales din comedii și vodevi-uri, fapt care-l face să fie extrem de accesibil și bine primit de public. La aceasta contribuie și faptul că textele sînt împletite cu diferite melodii. Este epoca în care muzica de scenă are o mare însemnătate în dezvoltarea teatrului. Concepută fie ca intermediu muzicale, cuplete, arii pentru bucășile teatrale ce se reprezintă, fie ca piese separate, intrînd în componența unor programe mixte, muzica are rolul de a mări accesibilitatea spectacolelor, de a le face mai atractive și mai populare. La început, autorii muzicali și instrumentiștii sînt străini: Iosif Herfner, Paolo Cervati, Cuna, Fr. Caudella, Vecsler etc. Unele dintre cele dintîi încercări componistice în Moldova se datoresc Elenei Asachi și sînt scrise pentru piesele soțului ei.

În perioada aceasta comedia, originală sau tradusă, stăpînește aproape în exclusivitate scena și pregătește terenul pentru apariția teatrului satiric al lui Alecsandri. Drama istorică se va dezvolta mai tîrziu, deși unele încercări în această direcție sînt făcute mai devreme de Gh. Asachi și Matei Millo.

Însemnările apărute în *Albina romînească* pe marginea cîtorva spectacole au darul să ofere o imagine — sumară, dar suficient de elocventă — asupra stadiului artei noastre interpretative la acea vreme. Actorii moldoveni, stimulați de prezența și talentul lui C. Caragiale, se străduiesc să se apropie cît mai mult de arta maestrului lor, creînd spectacole care le atrag recunoștința privitorilor. Analize profunde, amănunțite asupra jocului actoricesc, lipsesc din paginile *Albinei*, în schimb sînt destul de frecvente aprecierile de ordin general, care consemnează succesul de public, ceea ce pentru epoca aceea reprezintă o mare victorie.

Înmulțindu-se, interpreții — fie amatori, fie semiprofesiioniști, fie mai tîrziu chiar profesioniști — nu se mai mulțumesc cu un public restrîns, ci simt nevoia să-și prezinte spectacolele unor pături mai cuprinzătoare, în săli mai mari. Aproape de fiecare dată reprezentațiile naționale se bucură de primiri foarte călduroase din partea publicului. Cele mai gustate sînt la început dramele istorice, ca *Dragoș vodă* și *Petru Rareș*, de Gh. Asachi, *Sărbarea ostășească* de Matei Millo (în care este evocată figura lui Ștefan cel Mare), și faptul este explicabil: într-o perioadă de avînt general pentru formarea ideologiei naționale, a învățămîntului și a presei în limba națională, a unor instituții naționale (teatru, academii, conservatoare etc), interesul pentru istorie este firesc. Mai tîrziu, același succes îl au și comediiile, farsele, multe dintre ele conținînd aluzii satirice la adresa unor moravuri ale vremii.

Albina consemnează entuziasmul cu care sînt întîmpinate astfel de spectacole. Privitorii le urmăresc cu atenție și emoție, nu lipsesc de la piesele rominești și aplaudă «peste

măsură». Mihail Kogălniceanu atrage însă atenția că aplauzel o dovadă că piesa este bună și spectacolul are suficiente cîștiguri, dar entuziasmul publicului este mai mare decît exigența și dîndu-se a primi spectacolele rominești putea constitui la un moment dat o *artistică* a teatrului, Kogălniceanu face cîteva observații critice și pe conducătorul trupei a înțelege care sînt slăbiciunile și pe spectatori a-și ridica posibilitățile de apreciere. Lipsa în existența unui număr îndestulător de elemente actoricești, însăși exagerarea declamației și gesturilor dincolo de limitele verosimilului sînt cîteva din neajunsurile care stînjenesc progresul artistic al teatrului.

Într-o cronică, aspră dar dreaptă, apărută fără semnătură, dar nînd după toate probabilitățile lui Kogălniceanu, se scrie: «... și rău întocmite; ilusia ștenei nu este observată; cînd jocul actoricesc este sigur a celor mai mulți, este prost, decorațiile, costumele mult și anevoie și anevoie cu cuprinsul pieselor; dar aceasta este cu totul în ordine și se înfățișează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anevoii se despărțiți prin veacuri întregi, se întîlnesc în reprezentațiile lui Scapin s-a văzut un husar din vremea lui Napoleon, un cîntăreț al lui Moliere, o cochetă din zilele noastre»⁵.

Cronica se încheie cu ideea că numai elanul, graba și entuziasmul la spectacolele nu sînt suficiente. Mai trebuie în plus o mare doză de susținut și de o nețărmurită sete de cunoaștere. Principala preocupare trebuie fie scopul moral și estetic, pentru aceasta actorii fiind nevoiți să aibă o înaltă cultură. Altminteri, teatrul român ar fi sortit pieirii, prin decădere și prăbușire. O bună parte din cele semnalate de Kogălniceanu se datoresc în mare măsură cum ar fi stadiul general de dezvoltare a literaturii și teatrului românesc, lipsa de talent artistic permanent, dezinteresul, uneori chiar disprețul publicului.

Critica aceasta, cu toată asprimea ei, vizează consolidarea și dezvoltarea teatrului românesc, nu urmărește dezbinarea actorilor, ci unirea și adăpostirea lor. Este o preocupare caută să semene descurajarea în inimile artiștilor și ale elevilor săi, într-o activitate rodnică, de autocultivare și pregătire profesională la rîndul lor publicul. Toate aceste deziderate își găsesc expresia în direcția, formată din Mihail Kogălniceanu, Costache Novac și Alecsandri, menită să conducă mai departe trupa romînă și să contribuie la dezvoltarea teatrului românesc în anii care premerg revoluției de la 1848.

TRANSILVANIA

În Transilvania, activitatea teatrală — ca, de altfel, și în restul țării — are loc în condiții mai grele decît aceea din Moldova. Unirea parțială a romînilor cu catolicismul (1700), ca și politica de asimilație (Măria Tereza, Iosif al II-lea) nu au avut drept rezultat satisfacerea nevoilor culturale ale populației rominești. Iar respingerea brutală a primului președinte român — *Supplex libellus valachorum* — în 1791, îndreptat împotriva a lăsat deschisă calea mișcărilor de protest ale țărănimii ardelenilor. În anul al XIX-lea, accentuate și de puternicul ecou al răscoalei lui T. T. Burada.

în lupta pentru eliberarea socială și națională a românilor din Transilvania, noua clasă ridicată o dată cu dezvoltarea relațiilor de producție capitalistă în primele decenii ale veacului al XIX-lea, burghezia, se sprijină pe masele țărănești în pregătirea revoluției de la 1848, căci interesele lor coincid pe plan larg în lupta pentru lichidarea principalelor contradicții din sinul orînduirii feudale. Deși burghezia este minată de divergențele naționale și timorată de perspectiva depășirii obiectivelor sale în desfășurarea revoluției, esența revoluționară a luptei antifeudale este favorizată de prezența intelectualității progresiste, din care fac parte elemente legate prin originea socială de țărănime și care militează pentru îmbunătățirea stării economice și sociale a maselor țărănești.

Ceea ce explică afirmarea mișcării culturale a românilor transilvăneni în perioada descompunerii feudalismului (sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea) este deci întărirea relațiilor capitaliste. Dar la aceasta se adaugă și orientarea către unitatea națională a românilor de dincolo de Carpați. Tendința permanentă de aici înainte de a privi ca realizabilă unitatea politică și culturală cu celelalte două țări române oferă o a doua explicație a avîntului mișcării și schimburilor ideologice-culturale cu Moldova și Țara Românească. Legăturile cu românii de dincoace de Carpați devin frecvente și se accentuează progresiv.

În lupta pentru dobîndirea de drepturi politice și naționale, noua clasă favorizează dezvoltarea de școli românești elementare, de școli medii și preparandiale, normale (Arad) și superioare (Seminarul din Blaj), în care se afirmă cultura și limba română și se cultivă preocuparea pentru literatura națională.

Dezvoltarea istoriografiei în sensul ideologiei progresiste a vremii contribuie la incontestabila lărgire a perspectivei istorice, în timp ce editarea unor publicații pentru popor îndeplinește acțiunea de culturalizare a țărânimii și păturii mic-burgheze (*Galeta pentru țărani*, 1789; *Vestiri filozoficești și moralicești*, 1795; *Biblioteca românească* editată de Z. Carcalechi ș. a.). Pe aceeași linie de dezvoltare se impune treptat și mișcarea teatrală în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precedată de unele manifestări de teatru ce avuseseră loc încă pe la mijlocul secolului anterior.

Școala ardeleană și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania

< i în această atmosferă înnoitoare are loc și mișcarea culturală cunoscută sub numele de Școala ardeleană, ai cărei reprezentanți, istorici și filologi în același timp, S. Micu-Clain, G. Șincai, P. Maior, P. Iorgovici, precum și talentatul cercetător literar, filolog și beletrist I. Budai-Deleanu, și-au luat sarcina de a dovedi originea romană a poporului român în lumina documentelor istorice și lingvistice, precum și aceea de a contribui la slăbirea regimului feudal-catolic în descompunere. Cu toate limitele ei, Școala ardeleană a fost purtătoarea de cuvînt a ideologiei iluministe și, prin aceasta, o sprijinătoare activă pentru realizarea progresului social, pentru desființarea iobăgiei și obținerea drepturilor politice ale românilor transilvăneni. Exponenții Școlii ardelenene au făcut loc în opera lor unor elemente de gîndire raționalistă alături de interpretarea istoriei naționale pe planul larg al întregii comunități a poporului român. Spiritul iluminist e prezent îndeosebi în scrierile lui Micu, prin afirmarea dreptului la libertate a maselor țărănești, iar la Maior prin combaterea dogmei «infaibilității» papale și orientarea certă spre gîndirea și practica laică în viață. Combativ și neîngăduitor cu clerul, P. Maior e un spirit critic, la care concepția spiritualistă, deistă, se împletește pe alocuri cu unele nuanțe de gîndire materialist-mecanicistă. Trăsăturile comune operei acestor autori, cu toate limitările ei istorice, dezvăluie influența gîndirii iluministe a epocii. În unele cazuri,

reprezentanții acestei mișcări culturale depășesc la evenimentele concrete ale istoriei poporului « la înrîurirea naturii asupra sufletului uman. Școala ardeleană, ideologică antifeudală, militantă pentru demnitatea raționalistă în interpretarea istoriei și victoriele ecoul luptei maselor românești pentru liberarea de clerici, nu au putut exprima în operele lor concepția de gîndire materialistă coexistă cu atitudinea față de regimul feudal al Imperiului habsburgic.

Pe plan cultural însă, o dublă acțiune se desfășoară între cele trei țări române. Schimburile de idei culturale din Transilvania în Moldova și Țara Românească — contribuie la înflorirea culturii din cele două țări cu românii transilvăneni; în timp ce ecoul din Transilvania contribuie la dezvoltarea literaturii și a vieții populației românești.

Lupta pentru o limbă literară în slavonă și în limba totodată — atît în Transilvania, cît și în celelalte țări contribuind la unitatea politică a românilor și la depășirea limbii reacționare. În această luptă, în care se reflectă sociale a țărânimii cu idee de unitate națională și în frunțașii vieții politice și culturale: N. Bălcescu, Al. Russo, Gh. Lazăr, G. Barițiu, S. Barițiu și a istoriei naționale se întîlnește aici cu o viață națională liberă, împotriva prejudecăților.

Începuturile mișcării teatrale românești apar al XVIII-lea, mai ales din primele decenii ale secolului aceeași tendință de penetrație a culturii în viața socială și ziei. Ca și teatrul german sau maghiar — a Curtții din Viena în timpul Măriei Terese, teatrul românesc găsește un climat favorabil pentru dezvoltarea capitalismului.

Este firesc ca românii din Transilvania să aibă un rol național în viața socială, rolul importanțelor culturale naționale. Dar începuturile teatrului românesc sunt întârziate. Astfel, după cum s-a văzut, istoricul german se ocupă despre existența unei comedii pastorale în Transilvania. Această dată, cu ocazia unei nunți în mediul rural, este teatrul din Transilvania în limba română e un exemplu de *Vodae tragedice expres sa*, compusă în preajma anului 1780.

În ceea ce privește începuturile teatrului românesc, întârziere a mișcării teatrale în raport cu celelalte țări de Carpați. Este adevărat că unele manifestări de teatru al XVIII-lea, în cadrul teatrului



F/£ 105 — Vechiul oraş Braşov.

apărea decît în deceniile al 3-lea și al 4-lea ale veacului al XIX-lea, în legătură cu afirmarea ideii de unitate culturală și politică a romînilor.

Această întîrziere a afirmării teatrului romînesc în perioada începuturilor și a dezvoltării lui ca instituție și mișcare cultural-națională organizată în comparație cu mișcarea teatrală din Moldova și Țara Romînească și cu teatrul celorlalte populații — minorități naționale — se datorește unor cauze istorice obiective. În primul rînd, trebuie menționată starea de inferioritate politică-socială în care era ținută națiunea romînă în cadrul cunoscutei « *unio trium nationum* ». De aici, un ritm mai lent în dezvoltarea modernă a burgheziei romîne în comparație cu burghezia naționalităților minoritare privilegiate; în al doilea rînd, se constată starea socială precară a unei mari părți din populație, la care se adaugă și lipsa sprijinului din partea acelor elemente din sinul populației în măsură să-1 acorde. Barițiu, animatorul mișcării cultural-naționale din Transilvania la mijlocul secolului trecut, făcea încă în timpul activității sale publicistice de la Braşov, constatarea: « Pe cînd în capitalele țarilor vecine, între 1832 și 1837, teatrul romînesc înaintase atît că, pe lîngă cel franțuzesc său italian, se prezenta și el de două ori pe săptămînă, pe atunci (. . .) abia se făcu lă Blasiu cel dintîi început, iar la 1838 se făcură de asemenea începuturi și în Braşov »*.

În fine, amintim drept o condiție limitativă dependența istorică a culturii romînești de ortodoxie — mai puțin concesivă față de orice formă de înnoire culturală, implicit teatrul, spre deosebire de biserica catolică și cea protestantă, care, prin specificul activității școlare organizate, foloseau elemente teatrale în acțiunea lor propagandistică.

E locul să observăm totodată că, pe planul mișcării teatrale, se constată o permanentă înrîurire reciprocă între populațiile conlocuitoare din Transilvania, avînd la bază comunitatea de relații și interese economic-culturale ale burgheziei în perioada de accentuare a luptei antifeudale. Dar un factor de incontestabilă valoare pentru afirmarea teatrului romînesc

din Transilvania este legătura cu drama prin contact direct sau prin ecourile actului devine această interpenetrație culturală, în 1842, că legătura cu provinciile sud-car valoarea patriotică a acestei apropieri, măr poate adormi în romîni din Transilva

rs Teatrul școlar din Transilvania are
£• pe linia Reformei calvine și luteran
Plaut și Terențiu prin reprezentații în lir
și *jocurilor de carnaval* construcții dramat
generale a Reformei luterane spre o cult
lului al XVI-lea, drama școlară părăseșt
scrisă și reprezentată în limba naționa
formeii cu vădită tendință de propagand
de prozelitism în slujba fiecăreia din c
a tineretului.

Un moment hotărîtor pentru teatr
regulamentul liceului german din Braşo
torul Reformei luterane în Transilvania,
școlii erau obligați a da anual cîte două
institutaee habeantur»¹⁰⁰. Reprezentații
1542 (Braşov), 1542 (Bistrița), 1572 (Sib
excepția liceului din Braşov, nici una c
nu prevede obligativitatea reprezent
Spectacolele școlare, care se dădeau
sfîrșitul carnavalului, aveau loc în localu
pretoriumul (primăria) din orașele: Bra
Sibiu, sala consistoriului la Sighișoara. E
de breslele acestor orașe¹⁰¹. Dar interes
festăriile teatrului școlar se afirmă și în c
demnitari¹⁰². Braşovul a fost centrul ac
școlar german (se menționează 38 de titlu
gioase jucate pînă la începutul secolulu
și tot aici s-a reprezentat și prima pi
unui autor autohton: *Nunta lui Adam c*
rectorul din Sibiu Mihael Pankratius,

* *Galeta Transilvaniei*, 1842, nr. 93.

¹⁰⁰ Y. Teutsch, *Die siebenbürgisch-sächsischen 1543—1788*, în *Monumenta Germaniae Pedagogica*, VI

¹⁰¹ E. Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Sib

¹⁰² Se citează faptul că eruditul comite Valentin kenstein, literat și sprijinitor al artelor, recomand sibiian să se reprezinte unele piese din Terențiu

făcut să iasă la iveală contradicțiile din sinul feudalismului pe linie religioasă (unitarieni, nobili calvini, precum și catolici). Pe lângă unele drame, care par a fi creațiile vestitului maestru pantofar Hans Sachs din Nürnberg sau simple imitații ale acestora (*Saul*, 1645; *Romulus*, 1668; *împăratul Iulian*, 1679 etc), se cunosc o serie de piese scrise sub impresia principalelor evenimente ale vremii. Printre acestea, trebuie menționată traducerea germană a lucrării lui Martin Rinckart *Indulgentiaris confusus*, lucrare scrisă pentru a celebra victoria lui Luther asupra adversarului său catolic Tetzl (1683); de asemenea, drama hamburghezului Johann Rist: *Germania devastată și doritoare de pace*, inspirată din războiul de 30 de ani, precum și piesa unui autor transilvănean necunoscut, *Transilvania, care a fost pedepsită de Dumnezeu cu dușmanii care au jefuit-o și prădat-o până în ^ina de a/oi*, compusă și reprezentată în 1673, după mai mult de un deceniu de la invazia turcilor în Transilvania.

Merită a fi reținut faptul că pe scena liceului german din Brașov s-a jucat în anii 1677 și 1687 — într-o traducere după versiunea prezentată de «comedianții» englezi ce ajunseseră pînă la Praga — drama lui W. Shakespeare *Titus Andronicus*.

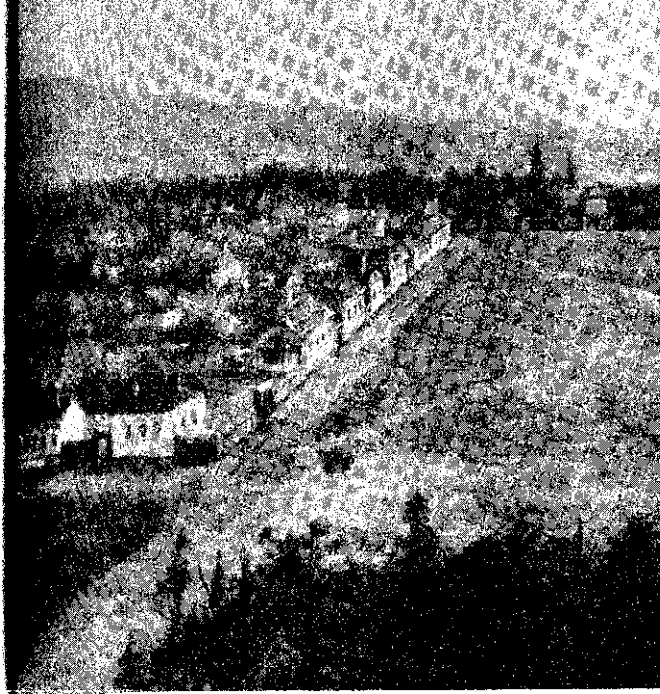
în 1713 — după o activitate de 170 de ani —, teatrul școlar german e interzis însă printr-un ordin al prim-pretorului Brașovului, sub motivul îndepărtării elevilor de la studii și alunecării lor pe linia unei conduite imorale.

în același timp, o dată cu revenirea asupra interdicției ordinului iezuiților în Transilvania (1715), încep să se desfășoare reprezentații pline de fast în colegiile iezuite, ca instrumente de prozelitism catolic, «*pro propaganda fide*». Se semnaleză astfel la Sibiu în 1721 reprezentarea unei piese alegorice, cu zeități antice și personificări abstracte (Spes, Dolus), *Nunta geniului Transilvaniei cu epoca de aur*, care se încheie cu preamărirea guvernatorului austriac, dovedind astfel strînsa legătură între catolicism și statul habsburgic. Spectacolul cuprindea elemente de balet (*Saltus metallicorum*, *Saltus Fortunae*), un *Chorus*, precum și un interludiu muzical — avînd ca subiect general cucerirea «lînei de aur» de către Iason. Asemenea reprezentații în școlile iezuite au avut loc pînă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. La Mediaș au fost jucate în limba latină drame scrise de elevi, tineri nobili maghiari: *Pelopidas* (1755) și *Bogoros* (1756); la Bistrița, piesa *Filius prodigiis apatri discedens* (1756), primită cu răceală de burghezia germană; în fine la Timișoara, elevii liceului iezuit joacă în anii 1771 — 1772 o dramă istorică, *Cyrus*, și o pastorală alegorică, *Dramation Pastoritium*.

în liceele piariste și franciscane din Cărei, Timișoara, Sighet, teatrul școlar a avut de asemenea o epocă de înflorire în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Un rol important a jucat în acest sens colegiul franciscan din Șimleul Ciucului, unde s-au reprezentat 90 de piese, din care unele în limba maghiară, înfățișînd scene și personaje din viața poporului și mareînd chiar unele accente de critică a societății feudale. O activitate bogată pe linia teatrului școlar au avut colegiul reformat din Tîrgu-Mureș și cel din Aiud, acesta din urmă (unde s-au jucat piese de Moliere și Voltaire) contribuind la înființarea teatrului din Cluj.

Cuprinzînd, alături de dialoguri dramatice și piese istorice și religioase, elemente muzicale și coregrafice, teatrul școlar poate fi considerat drept precursor al mișcării teatrale organizate în mediul populației romîne, maghiare și germane.

O în mediul populației rominești, începuturile teatrului școlar au întîmpinat aceleași



transilvăneană, totuși politica expansionistă a Curtea imperială de la Viena — transformată în catolicizare, extinzînd în toate școlile în

Constrînși astfel a frecventa liceele, au simțit constant necesitatea unui învățămînt în limba maternă, presiunii ungarilor, care — după «dieta de la Alba Iulia» — limba maghiară în instituțiile de stat. Conștientizînd că naziile și colegiile catolice audiau deci curturile ale episcopului Inochentie Micu, alături de ei, au lărgi problema școlară pe planul implicărilor politice și libertăților culturale ale țării, rămăseră fără efect.

în această situație, elevii romîni au căutat să realizeze școli pe plan cultural. Astfel puternica mișcare culturală rămasă limitată la activitatea colegiilor reformatoare a culturii germane sau maghiare. Populația romînă a afirmat în această direcție, contribuind la mărirea școlilor. Elevii romîni au cunoscut tehnica reprezentării teatrale ei înșiși în avantajul culturii rominești, făcîndu-și teatrale un public intelectual din afara școlii. Un exemplu este al lui M. Halici, ctitorul Colegiului reformat din Grăștie, care pe la mijlocul secolului XVIII a marea elementelor rominești în spectacolul

Furca, Vaida ș.a.¹⁰³. Totodată unele școli confesionale catolice au profesori și elevi români. Alături de patronul ordinului piariștilor din Timișoara, la liceul piarist înființat în 1790 figurează ca profesori: Cosa Iacob și Al. Tămâian, români din Banat, cu studii făcute la Roma, iar elevii dau răspunsuri în limba română la serbările școlare și la corurile din biserica română unită¹⁰⁴.

Cea dintâi încercare de a crea un teatru românesc cu un început de relativă stabilitate are loc la gimnaziul din Blaj, la care fusese numit director Gr. Maior în 1754, după transformarea școlii catolice în gimnaziu. Om de mare cultură, care făcuse studii la colegiul *De propaganda fide* din Roma, doctor în filozofie și teologie, Gr. Maior a susținut cu burse la învățatură pe elevii fruntași ai școlii (G. Șincai, S. Micu-Clain și P. Maior) în cadrul *Fundației școlarelor din Blaj*, înființată de el în acest scop. Aici s-a luptat cu perseverență pentru întemeierea «primei scene stabile românești», după expresia lui G. Barițiu. Datele relatate de numeroase izvoare arată că în anul 1755, pentru întâia oară, teatrul școlar își extinde activitatea dincolo de obișnuita sferă limitată la publicul de profesori și elevi. Blajul devine acum un adevărat centru cultural și național. Aici activitatea culturală pulsează într-un ritm mai accentuat decât în alte școli românești. Alături de unele presupuneri cu privire la un spectacol în limba română, care ar fi fost jucat la Blaj la mijlocul secolului al XVIII-lea, trebuie menționat turneul elevilor din Blaj cu o *comoedia ambulatoria alumnorum* în localitățile apropiate. Grupul de elevi, constituit într-o adevărată trupă de actori, costumați în haine după obiceiul comedienților (*in vestibus, veluti ad comedias inducuntur, induti sunt*), reprezentau pe rege, purtau un baldachin (*tabernaculum in quattor columnis*), înfățișau doi episcopi latini, doi îngeri, purtând podoabe de sticlă strălucitoare, un sceptru regal, însoțit de un *timpanator*, un gornist, un stegar, un etiopian și doi țigani (care formau orchestra),

¹⁰³ Șt. Mărcuș, *Thalia română*, Timișoara, 1946, p. 76.

¹⁰⁴ B. A. R.P.R., Secția manuscrise, fond. St. Mărcuș, dos. 10, 1541/1934.

Fig. 108. — Clădirea școlii din Blaj.



constituind în totul o *comoedia ambulatoria* românești; regele, susținut pe un fel de catină popular, în timp ce *cursor-\x* buciurna era organizat de Gr. Maior, avînd ca «regizori» La Sebeșul Săsesc și Vințul de Jos, publicând în admirație manifestarea teatrală a actorilor cu o sumă de 80 de florini. În fine, o a doua reprezentare imperial (generalul A. Buccov) în 1761, cu programul serbării.

Blajul rămîne și mai departe centru de activități teatrale date de elevi. Astfel, în 1825 — după moartea lui Barițiu — se reprezintă în refectoriul școlii o comedie care constituie un adevărat succes pentru vremea. În tîrziu, cu ocazia onomasticii rectorului școlii, se joacă de elevi cu mica piesă în versuri în care se prezintă în genul tablourilor dramatice ale timpului. Unul din principalii personaje este o păstoriță, jucată în tradiție de o rezistență clasică minunată, sînt vorbită în limba, ca inspirație, alături de ale lui Aschbach. În 1833, jucînd-o în cadrul școlii cu ocazia serbării (*Egloga întru ??ărireă prealuminatului și prealuminatului*).

Dorința de a face teatru încolțită în Blaj este înscrisă în tcamna anului 1831. În seminarul teologic din Cluj, care văzuseră pe ascuns cîteva serbări, se decide rîrea de a face și ei teatru. Succesul obținut în Cluj și jucată, fără costumație, numai în prezenta această acțiune, dînd cîte o «nebulă de comedie» printre care un rol activ a avut *studiorum professor*, elevii au cerut sprijinul protopopului din Blaj, cu care Barițiu pleacă la Sibiu pentru a pregăti serbărilor de la sfîrșitul anului 1832. Astfel, din elevi și tineri intelectuali, diletanți în teatru, s-a hotărîți a da spectacole care să lărgească activitatea. În 1832—1833 au loc deci reprezentațiile comediei în public alcătuit din canonici și profesori, furtiv și o serie de fruntași ai orașului. Teatrul este jucat de Neuhauser, dar nu avea un repertoriu format dintr-o reprezentație *Egloga pastorală*, prin traducerea lui T. Cipariu și I. Rusu. Din 1833 pînă în 1835, activitatea teatrului seminarului cu ocazia serbărilor de la Cluj este reprezentată de piesa *Mureșeanul* în 1835, precedată

¹⁰⁵ A. Lupeanu, *Un început de teatru românesc ambulatoriu în Transilvania în 1755*, în *Societatea de 77uine*, Cluj, 1928, nr. 26, p. 520-521.

¹⁰⁶ «Actorii erau daco-romani, publicul era format din profesori, din elevi și studenți. Decorațiile erau alb-negru și făcute din pînză țesută de mîinile romîncelelor».

df*t*L<f*« firme,

'A
/4SU4
'44t *r*f j#i***4\$c

la /(/ie*4%**iu

&<^>i fm j/w 4L #v 4*4^44»ir/t.

\$// <fykk4& /W y4*€WJ*E

f yf?
€^@4?€& € - C ^ ^t/^Z-m '4?4P**46t,

^^e^€^dui i W A&*4L,

{t***** / w ^ â . / ^ / * ^

/'ÂL

/ut«4* t*t* -- - v

J L * * ~

* ^ / ' < > /y:y«

fojr<*^/'~



nații, semnificativă prin fondul ei patriotic, în care deplîngerea «înstrăinării» și suferințelor poporului e însoțită de un sentiment de încredere și speranță, prevestind simbolic vremuri mai bune. Această acțiune de trezire a conștiinței naționale a romînilor din Transilvania are un incontestabil ecou în cercurile populației romînești din Blaj, dar pare a fi provocat și oarecare rezistență din partea guvernatorului Ardealului, Banffi.

Astfel se conturează evoluția teatrului școlar, a cărui sferă de acțiune trece dincolo de cercul restrîns al producțiilor sale spre alcătuirea primelor trupe de diletanți. Teatrul de diletanți romîni va depăși caracterul repertoriului de esență religioasă — asimilînd treptat elemente folclorice sãu reprezentînd mici drame educative, traduse din literatura dramatică străină — ceea ce indică începutul procesului de laicizare.

Fig. 11

A Plecarea lui Barițiu la Brașov în anul 1836, unde este și unde editează în 1838 cele două foi, *Galeta de inimă și literatură*, duce la o scădere a activității diletanților activitatea încă vreo doi ani, dînd reprezentații în prezența în același timp, Barițiu organizează la Brașov o societate de mulți ani după aceea cîte o piesă «mai ușoară» la sãrbãtoarea diletanților brașoveni va da o reprezentație cu de G. Barițiu din literatura dramatică germană, cu *Suspînul*, semnificativă pentru valoarea conținutului ei.

Ceea ce contribuie la valorificarea activității teatrale este înțelegerea rolului educativ al teatrului, pe de o parte ideologic și cultural cu celelalte țări romîne, pe de altă parte «școala moralului», «postulatul lumii cei (sic!) înțelepților inimii și deschiderea minții»¹³⁰.

Iacob Mureșanu este timp de aproape trei decenii profesor școlare ale elevilor liceului romano-catolic din Brașov, manifestări trebuie amintită serbarea liceului din iulie 1836 romîni cu coruri și piese muzicale, precum și reprezentații s-au jucat două piese cu subiect biblic, *Iosif și frații săi*.

Pe lîngă activitatea diletanților din Blaj și Brașov, activitatea elevilor școlii romîne din Arad la afirmarea teatrului românesc. Aradul poate fi considerat ca centru cultural al romînilor

A adus o contribuție importantă la istoria teatrului din Transilvania prin publicarea a două volume de amintiri, în care-și descrie turneele; suflorul trupei sale, Peter Kriegsch, a fost primul istoriograf al teatrului sibian¹¹⁵. Din repertoriul lui C. L. Seipp, care cuprindea circa 100 de piese și prelucrări, fac parte opere ale lui Goethe (*Clavigo*), Schiller (*Hoții*, *Intrigă și iubire*, *Don Carlos*), Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Henric al IV-lea*), Moliere (*Avarul*, *Tartuffe*), comedii de Goldoni, dramele lui Holberg, piese de Leisewitz și Klinger. Când C. L. Seipp pleacă din Sibiu, o dată cu mutarea guvernatorului la Cluj, teatrul pierde cea mai bună și mai devotată parte a publicului său.

Dar încă din 1770 apare la Sibiu un concurent al teatrului dramatic: trupa italiană de operă condusă de Livio Cinti, care, venind de la București, dă spectacole la Sibiu pînă în 1773. De fapt, opera începuse mai de mult a fi cultivată în Transilvania, grație inițiativei episcopului Pachatich din Oradea, unde se afirmă în 1764 ca dirijor precursorul lui Mozart, Karl von Dittesdorf, autor al operei de succes *Maghiarul cinstit*, reprezentată pe scenele din Ungaria¹¹⁶. De altfel operele, operetele și vodevilurile vor face parte de aici înainte din repertoriile trupelor de teatru. Mozart este compozitorul preferat; în 1791 se reprezintă la Sibiu și Timișoara *Răpirea din Serai*, iar în 1796 la Timișoara și în 1798 la Sibiu *Flautul fermecat*. Tot în această perioadă se întîlnesc trupe ambulante germane și în alte orașe: Cluj și Arad (1786), Mediaș (1773), Oradea (1795), Brașov, unde viața teatrală se va dezvolta din ce în ce mai mult.

În ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, procesul de cristalizare a teatrului german din Transilvania intră într-o fază nouă. Trupele ambulante se transformă treptat în echipe stabile pe scena teatrelor din Sibiu, Timișoara și Brașov, dar repertoriul lor oscilează între dramaturgia clasică de valoare (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller) și mediocrele drame sentimentale confecționate de Kotzebue, Iffland și contemporanii lor austrieci, care câștigă teren în dauna teatrului clasic. Apăsătoare e în acest timp și intervenția cenzurii vieneze, care, îngrijorată de progresul ideilor revoluționare în imperiu după revoluția franceză și de eventuala lor răspîndire prin teatru, ia măsuri restrictive pentru controlul repertoriului. Pe baza decretului *Instrucțiuni pentru principalii de teatru din orașe mai mici*, nici o piesă nu poate fi reprezentată, dacă nu a fost jucată de cel puțin două ori după 1791, nici un discurs, prolog, sau improvizație adăugate textului aprobat, nu sînt îngăduite; nici o dramă cu subiect din timpul revoluției franceze nu este admisă. Semnificativ în acest sens este interdicția piesei lui Ernst Buri, *Ludovic Capet sau asasinarea regelui francez*, la Timișoara, în 1793¹¹⁷.

Dezvoltarea activității depinde și de existența unor localuri de teatru. G. Bodenburg jucase la Sibiu în barăci de seînduri. Abia în 1768 consilierul Moringer amenajează o sală de teatru în casa sa (lîngă palatul Brukenthal), dar cînd în 1784 el nu mai îngăduie «comedianților» folosirea clădirii, aceștia se refugiază din nou într-un hambar situat deasupra bolților măcelărești din Piața Mică. Numai în 1787, grație inițiativei tipografului Hochmeister, se cumpără și se transformă vechiul «turn rotund» din incinta orașului în prima clădire de teatru german din Transilvania, comparabilă cu cele mai reușite edificii teatrale din Germania. Rezolvarea problemei unui local de teatru a preocupat și pe membrii Consiliului orașenesc german din Timișoara chiar de la apariția primelor trupe ambulante. În urma hotărîrii de a se clădi «o casă pentru comedianți» în 1761, pe baza demersurilor

populației de naționalitate romînă și sîrbă, se înalță clădirea Căminului Teatral (Căminul populației greco-ortodoxe din Timișoara), în interiorul căreia se amenajează sala trupei de teatru o sală specială. Distrusă de incendiu în 1766, clădirea este reconstruită și formată, datorită eforturilor comune a celor două consilii orășenești, în 1774 și a servit drept sediu al teatrului pînă în 1873, cînd a fost dărîmat. Trupele trupelor ambulante pentru găsirea unui local au dus în 1794 la clădirea actuală, bal oferită de comerciantul S. Abraham.

Dacă în perioada inițială a dezvoltării teatrului german românesc au fost actori locali, toni care să participe la activitatea scenică (Johann Friedel, 1751—1800, care a fost născut în Timișoara, plecase definitiv în Austria), în ultimele două decenii au rămas permanenți, originari din orașele Transilvaniei: Ignatz Schiller (1770—1800), teatrul din Timișoara (1727), Johann Gerger din Brașov, director al teatrului pînd din 1793, sibianul Martin Huttenmayer (1804) și alții. Gerger a jucat la Sibiu între 1810 și 1821, iar în stagiunile de iarnă va juca cu trupa sa pînă în 1818, cultivînd și spectacolele de operă, la care participau actorii Marecalschi-Rothenfels, care, originară din Sibiu, după o strălucită perioadă în Paris, se întoarce în patrie. Activitatea lui Gerger contribuie, în mare măsură, la gîrirea relațiilor dintre teatrul german și populația romînească din Transilvania.

Stabilizarea continuă a vieții teatrului garantează continuitatea și dezvoltarea tățire a realizărilor scenice. Astfel, după Fr. Herzog, care a condus teatrul între anii 1820 și 1831, urmașul său Theodor Muller (1831—1848), care a fost antreprenor și director de teatru din prima jumătate a secolului al XIX-lea, în acest aceștia, scena timișoreană cunoaște o epocă de înflorire; activitatea sa se extinde și în alte orașe: Sibiu (1832—1833 și 1837), Brașov (1833—1834), ceea ce îl face să se intituleze, la un moment dat, «director al teatrului din Timișoara, Sibiu și București».

Începînd din 1834, conducerea teatrului din Sibiu este preluată de fruntea acestei scene pînă la 1848 (ultimul avînd o trupă germană).

Cu privire la repertoriul teatrelor din Sibiu și Timișoara, datorită obiceiului de a se publica la sfîrșitul stagiunilor, sub formă de «almanahuri» sau «jurnale» de teatru, cuprinzînd titlurile pieselor, se constată că în primele patru decenii ale secolului al XIX-lea se jucat pînătoare a repertoriului jucat la Viena: alături de dramaturgi germani (Schiller, Goldoni, piese de Kotzebue, Raupach, von Collin, Grillparzer) se include după 1820 drama fatalistă romantică (*Schicksalsdramen*) de Al. Dumas și E. Scribe, pe lîngă producții muzicale (italiene, franceze) și creații muzicale autohtone: patru opere ale sibianului (1794 și 1798), *Braconierii* de J. Wachmann (1832) și *Coliba din Sibiu*. Dramaturgia autohtonă este prezentă prin piesa istorică a lui Simion Bărnuțiu, *Familia Huniade*, jucată de C. L. Seipp la Brașov în 1794, după o perioadă de slava, și simultan pe mai multe scene germane din Ungaria, prin drama *Hans Benkerer sau îngropat de viu* (premiera în 1825), *Cavalerii de la Traian și Loghin sau Cucerirea Daviei*, scrise sub influența lui Shakespeare și Schiller german.

¹¹⁵ P. Kriegsch, *Nachrichten von dem Zustande der Schaubuhne %u Hermannstadt im Grossfürstentum Siebenbürgen bis %uTM I^{er} 1789*, Sibiu, 1789.

gegeben von. . ., Leipzig, 1801.

¹¹⁷ Piesa a fost jucată totuși peste doi ani de «principalul» Felder, o dată cu *Marie Antoinette*, la Brașov (E. Filtch, *op. cit.*, p. 584).

Teatrul maghiar. Pe linia afirmării culturii iluministe din Transilvania, au loc în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea primele manifestări organizate ale teatrului maghiar. Năzuința de a crea o dramaturgie în limba maternă este una din formele de exprimare ale luptei antihabsburgice pentru cultură și literatură duse de populația maghiară în perioada de afirmare a relațiilor de producție capitaliste. Teatrul maghiar are tradiții mai vechi; printre acestea trebuie amintite manifestările teatrului școlar, reprezentațiile nobiliare (la Cluj, de pildă, se joacă în casa contesei Gyorgina Banffy în anul 1765, *Procesul lui Apollo cu Venus*), precum și activitatea de pionier a lui G. Felvinczy (spre mijlocul secolului al XVIII-lea, acesta dădea reprezentații improvizate la sate).

Premisele unui teatru maghiar stabil în Transilvania sînt multiple. În primul rînd, trebuie menționate cele dintîi traduceri din literatura dramatică universală între anii 1770 și 1792. Astfel, se traduc comedii de Plaut, Terențiu, Moliere; în 1772, Teleki Aden traduce *Cidul*, iar din deceniul al nouălea datează prima versiune maghiară a tragediei lui W. Shakespeare *Kichard al II-lea*, datorată lui Aranka Gyorgyi. Un sprijin efectiv pentru statornicirea interesului pentru teatru a fost înființarea *Societății teatrale aiudene* în 1791. În fine, trebuie menționată acțiunea intelectualității progresiste care, la dieta din 1790—1791, își concentrează principalul efort pentru propășirea culturii și a literaturii în limba maghiară. Din mijlocul acestei intelectualități se desprinde amintita figură a lui Aranka Gyorgyi, care formulase ideea înființării unei societăți transilvănene pentru cultivarea literaturii maghiare, a editării de manuscrise originale și a întemeierii unui teatru la Cluj. Inițiativa lui Aranka urmărea să încetățenească și în alte orașe preocuparea și gustul pentru teatru, prevăzînd obligația actorilor din Cluj de a da anual reprezentații și în alte centre din Transilvania, în special la Tîrgu-Mureș.

Fig. 112. — Placa comemorativă a primului spectacol în limba maghiară, la Cluj.

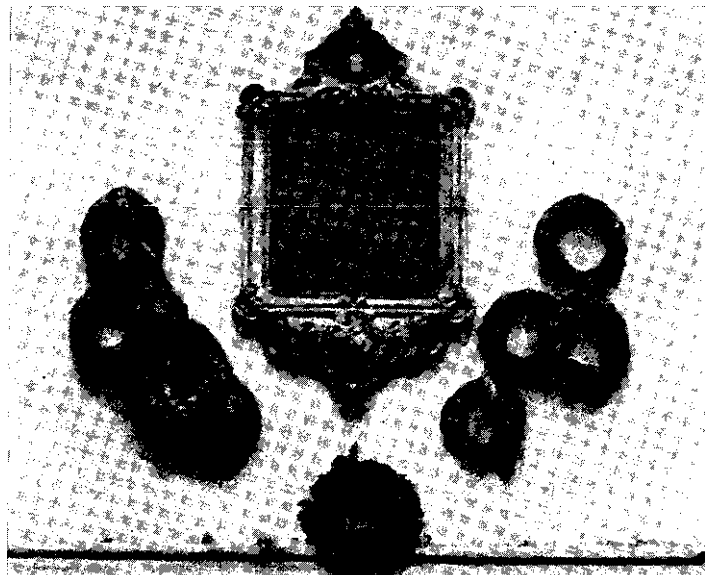


Fig. 113

Momentul principal al afirmării mișcării teatrale maghiare din Transilvania în secolul al XVIII-lea îl reprezintă data inaugurării teatrului din Cluj (1792) de către Wesselenyi, nobil cu idei înaintate și adversar al culturii din Occident. În Cluj se pun bazele unei activități teatrale organizate, după planurile lui Wesselenyi, care realizează constituie în fond împlinirea năzuințelor nobilimii din Transilvania, care, sub influența ideilor iluministe, vedeau în teatru un mijloc de cultură. Din primul moment, teatrul clujean trebuie să-și asigure piesele necesare, ceea ce, în condițiile timpului, constituia o serioasă dificultate, din cauza cenzurii și a preferinței pentru teatrul străin a nobilimii transilvănene intelectuale, elemente din mica nobilime și tineretul școlar urmînd să promoveze marea noii literaturi. Majoritatea pieselor cuprinse în repertoriul teatrului clujean sînt traduceri din literatura universală sau lucrări originale din dramaturgia europeană.

Pentru a asigura activitatea unui teatru permanent, una din condițiile necesare este constituirea unei trupe stabile, alcătuite din elemente cu un real nivel artistic al spectacolelor. Prima generație de actori a teatrului clujean este formată din rîndurile foștilor interpreți ai teatrului școlar. Succesul lor este datorat în mare măsură talentului și activității lor artistice.

teatrul din Cluj de la 1792, avînd chiar rolul conducător între anii 1794 și 1808 în organizarea și îndrumarea teatrului, precum și în orientarea realistă a interpretării. Lui i se datorește valorificarea tragediilor lui Shakespeare în teatrul clujean din această perioadă.

În perioada anilor 1792—1821, teatrul din Cluj a contribuit la afirmarea dramaturgiei maghiare, pregătind dezvoltarea ulterioară a artei scenice. După această perioadă, conducerea teatrului clujean reflectă interesele comercialiste ale burgheziei; actorii, intelectualitatea democratică, noul public au fost nevoiți să lupte împotriva tendinței mercantiliste a directorilor-antreprenori, pentru a putea menține activitatea scenică în slujba idealurilor înaintate. Înzestrarea localului cu mijloace tehnice moderne a îngăduit reprezentarea unor piese care reclamau o montare dificilă, iar vizita unor personalități artistice, ca Erkel, Liszt, Ruzieska, au dat un impuls culturii muzicale, trezind interesul publicului pentru reprezentarea operelor muzicale la Cluj. Premiera teatrului clujean a constituit-o o operă în limba maghiară compusă de Joseph Ruzieska.

Între anii 1828 și 1834 se constată o sensibilă îmbunătățire a repertoriului dramatic. Prima importantă dramă maghiară cu caracter istoric, *Bank Ban* de J. Katona, este reprezentată în anul 1834. În fine, o dată cu începutul celui de-al cincilea deceniu, apar o serie de piese cu subiecte din viața poporului, de exemplu *Soldatul fugit* de Szigligeti, jucată și în orașele de provincie, și chiar — în versiune românească — la Brașov. În măsura în care dramaturgia se orientează către viața poporului, ea reclamă simplitate în grai și caracterizări și o tratare realistă. Cultivarea stilului de joc realist a fost sprijinită și de apariția criticii de teatru, prin cronicile publicate în periodicele din Transilvania, care recomandau interpretarea naturală, simplă, sobră, lipsită de patos exagerat. Articolele lui Vorosmartyi, Eotvos și Bajza, reprezentînd o poziție ideologică-artistică înaintată, pun accentul pe problema dramaturgiei progresiste și a realismului în arta interpretativă.

Una din realizările importante ale teatrului din Cluj între 1821 și 1850 este lărgirea activității sale prin organizarea turneelor în orașele din provincie. Tîrgu-Mureș este centrul favorizat, dar la seria orașelor mai importante vizitate de trupa clujeană — Oradea, Satu-Mare, Arad, Sibiu, Brașov, Alba-Iulia, — se adaugă și numele unor localități mai mici: Aiud, Turda, Baia Mare, Hațeg, Zlatnă, Sighet etc. Ansamblul teatrului din Cluj nu a jucat în secuime, ci mai ales în orașele cu populație germană, în special la Sibiu și Brașov, unde mare parte din public se recrutează din burghezia săsească și românească.

Importanța artistică-educativă a turneelor este incontestabilă. Turneele teatrului din Cluj au favorizat crearea condițiilor necesare pentru înființarea ulterioară a altor teatre de limbă maghiară (Oradea, Tîrgu-Mureș, Arad).

Legăturile teatrului românesc cu cel maghiar // german

Dezvoltarea teatrului diferitelor naționalități din Transilvania are loc în condițiile unei interacțiuni permanente, vizibilă îndeosebi în perioada de începuturi ale manifestărilor teatrale. Ideile iluminismului și lupta pentru afirmarea limbii literare mateme au stat la temelie dezvoltării teatrului român, maghiar și german. De aceea, teatrul românesc din Transilvania, care își avea baza în lupta poporului român pentru libertate și independență națională și urma exemplul acțiunii politice-culturale a românilor din Moldova și Țara Românească, se dezvoltă în raporturi apropiate cu teatrul maghiar și german. Aproximarea se face simțită pe căi diferite: construirea primelor localuri de teatru (Arad, Oravița), atragerea publicului românesc, prin reprezentarea unor piese cu subiecte românești în limba

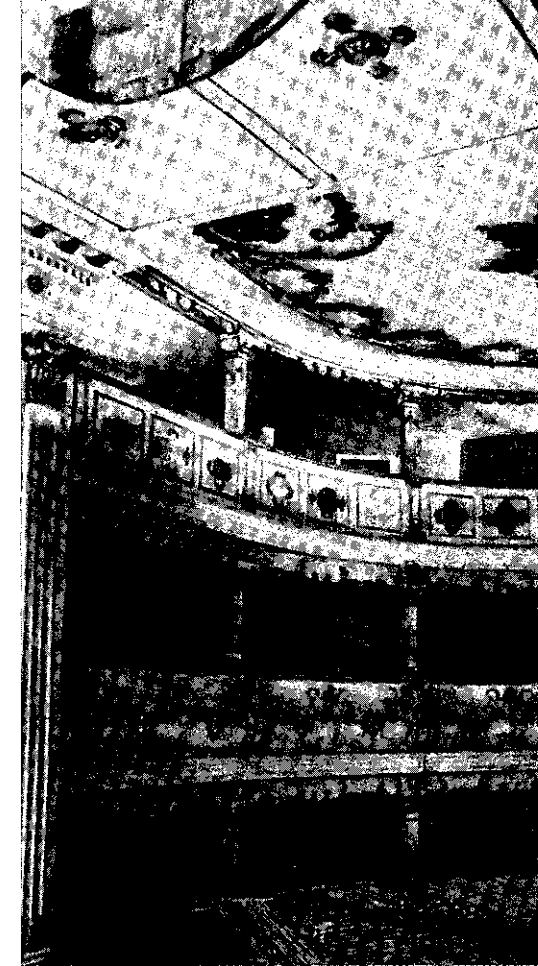


Fig. 114. — Teatru

Primele localuri de teatru. Una din fazele importante în lupta burgheziei transilvănene, fără de care nu s-a putut realiza construirea primelor localuri de teatru.

Teatrul din Oravița a fost clădit în anul 1850, la inițiativa cianților și muncitorilor mineri români, de către un grup de oameni cu concursul protopopului greco-ortodox I. I. I. I. și al funcționarului imperial al minelor, T. T. T. T. figurează și numele bănaștenilor Costa și I. I. I. și alții¹¹⁹. Oravița avea tradiția unei mai vechi teatru care avusese loc aici o serie de spectacole improvizate din Tigvanul Mare. Inițiativa deschiderii teatrului a dus la colectarea sumei de 5 133 de florini din partea diferitelor variate categorii sociale: muncitori, meseriași, etc., obținându-se printr-un împrumut la 8 631 de florini lucrările construcției în calitate de *baumeister* și de breslașilor din Oravița, Ciolota și a țaranilor

lui Francisc I și a împărătesei Carolina Augusta, după ce prima reprezentație avusese loc la 1 iulie, jucându-se piesa *Die beschaemte Eifersucht (Gelozia umilita)* de Johanna Franul von Weisenthurm. La 10 octombrie se reprezintă drama lui Fr. Ziegler *Der Lorbeerkrantz (Cununa de lauri)* sau *Die Macht des Geset^es (Puterea legii)*¹²⁰. Ridicat din inițiativa fruntașilor burgheziei române cu sprijinul intelectualității¹²¹, teatrul din Oravița a adăpostit de-a lungul anilor activitatea trupelor române, maghiare sau germane, locale sau venite în turnee.

În ceea ce privește teatrul din Arad, construit din inițiativa lui Iacob Hirschl, cercetări recente arată ca plauzibilă data clădirii sale în același an cu teatrul din Oravița (1817), contrar unei inscripții care îl situa în 1820. Aceasta întrucât la începutul anului 1818 a avut loc un spectacol românesc dat de diletanții școlii preparandiale, precedat de un spectacol german și urmat mai târziu de reprezentațiile unor trupe germane și maghiare. De altfel, în protocoalele actelor consistoriale (*Protocola Consistorii Aradiensis* din 1818) se află declarațiile directorului proprietar, care se obligă a da în fiecare an, cât va trăi, o reprezentație de beneficiu Comitetului preparandial din Arad¹²².



Fig. 115. — Registrul de protocol care menționează scrisoarea de aprobare a spectacolului în limba română din 1818, la Arad.

Reprezentarea unor piese cu subiecte din viața poporului român,

în limbile română, maghiară și germană. Legăturile teatrale dintre români și celelalte naționalități din Transilvania apar evidente și în reprezentarea în limba maghiară sau germană a unor piese cu subiecte din viața poporului român, precum și în încercarea de a trezi interesul publicului românesc pentru activitatea trupelor străine prin spectacolele date în limba română. Interesul vital al trupelor de teatru germane și maghiare care activau în centrele cu populație românească compactă (Brașov, Sibiu) impunea reprezentarea unor piese în limba română.

La Brașov nu exista trupă de diletanți români la începutul secolului al XIX-lea, primele reprezentații în limba română fiind date de trupe străine. Încă din anii 1815—1818, trupa germană a lui J. Gerger manifestă tendința de a atrage la spectacolele ei și pe locuitorii români ai orașului, prin reprezentarea în limba română a comediei lui Kotzebue: *Vecinătatea periculoasă*¹²³. Cu același obiectiv, C. Heiser scrie în 1816 o tragedie în 5 acte: *Traian și Loghin sau Cucerirea Daciei*, inspirată din imaginile de pe Columna lui Traian, pentru a fi reprezentată de una din trupele germane din Brașov: J. Gerger, Uhle sau E. Kreibig. Refugiul boierimii și al unei părți din burghezia română la Brașov în timpul mișcării revoluționare a lui Tudor Vladimirescu din 1821 însuflețește activitatea teatrală locală în limba română. Circa 12 000 de boieri și comercianți din Țara Românească se refugiaseră la Brașov și în Țara Bîrsei. Pentru ei vine la Brașov și trupa italiană de operă (primadona Catalani cântă

« nec plus ultra »; între 3 mai și 15 iulie 1822 au loc 11 reprezentații *Bărbierul din Sevilla*¹²⁴. Pentru publicul românesc al Brașovului în același an, o trupă germană condusă de Josephine Uhlrich, (Hoftheater) din Sachsen-Weimar, prezintă baletul *Fuga boiernești (Die Flucht der Bojaren)*, evocând momentele recente de război anunțat în program și în limba română cu litere cirilice. Un alt spectacol menționat de N. Filimon în romanul *Ciocoi vechi și noi* pentru anul 1822 este un spectacol de operă în limba română din București, joacă în limba română piesa lui Kotzebue *Ceasul de la Brașov* de ansamblul teatrului maghiar din Cluj, rolurile principale fiind joacate de Patko și Farcas.

Reprezentarea în limba română a unor piese cu subiecte din viața poporului român atrage publicul românesc la spectacolele date de trupe germane și maghiare, în această perioadă, inițiative izolate sau inedite. Obiectivele sunt toate orașele cu masivă populație românească: Brașov, Sibiu și Cluj. — scrie istoricul ungar Vita Zsigmund —, trupe maghiare, în afară de Brașov, pentru a scăpa de aceasta, doresc să atragă la spectacolele lor publicul românesc, scop, ele dau spectacole în limba română sau spectacole în limba maghiară și dansuri românești¹²⁵. Dramaturgi diletanți maghiari se înscriu în rândurile încă de la începutul secolului al XVIII-lea; astfel se menționează în Cluj stat din Aiud existența în manuscris a unei piese despre Mihai Viteazul și de asemenea o dramă școlară piaristă cu subiect românesc, scrisă de un

O piesă însă care redă un episod istoric în cadrul relațiilor dintre românii sud-dunăreni (personajele principale fiind un prinț al Transilvaniei, Almaric, și Elizena din Bulgaria, mireasa lui), folosind elemente folclorice (cîntece, costume, dansuri), este *Etilena din Bulgaria* sau *Pădurea Sibiului*, scrisă de Johanna Franul von Weisenthurm și jucată în limbile germană, română și maghiară la Brașov, Cluj, Aiud, Oradea, Lugoj de peste 100 de ori, începînd din primii ani ai celui de-al III-lea deceniu și pînă în 1870. Critica teatrală își exprimă satisfacția atît pentru piesă, cît și pentru jocul artiștilor; cronicarul, A. Varady din Oradea, este de părere că « actorii s-au distins prin aceea că au imitat bine portul și felul de viață valah »¹²⁶, iar Vita Zsigmund menționează că piesa făcea parte din repertoriul teatrului maghiar din Cluj, care a reprezentat-o la Aiud în 1828, completînd-o cu dansuri românești din Țara Hațegului¹²⁸.

Din cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut au rămas o serie de mărturii cu privire la apropierea

¹²⁰ R. S. Molin, *110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița*, în *Banatul*, 1926, nr. 26 și urm.

¹²¹ întemeierea teatrului a fost consacrată prin statutele *Asociației montanistice orăvețene a teatrului de diletanți* în 1837, iar clădirea lui a fost treptat lărgită cu săli festive etc. Ulterior, zugrăvirea decorurilor a fost completată de pictorul român D. Turcu (vezi *Simion Mehedințeanu*, *Oravița*, în *Simion Mehedințeanu*, Editura de Literatură și Artă, București, 1964, p. 100).

Anuarul liceului din Oravița, 1931—1932).

¹²² Dr. Th. Botiș, *op. cit.*, p. 354-355; S. Alterescu, *Care este cea mai veche clădire de teatru din România*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.

¹²³ Eug. Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen*, în *Archiv des Vereins für Siebenburgische Landeskunde*, voi. 23, Hermannstadt, 1890, p. 310.

¹²⁴ I. Lupaș, *Cum trăiau boierii români la Brașov*, în *Țara Bîrsei, Brașov*, 1932, nr. 3, p. 200-202.

¹²⁵ Vita Zsigmund, *Magyar szineszet Nagyengeden, 1828 ban* (Teatrul maghiar în 1828 la Aiud), în *Erdelyi museum*, XL, 1940, p. 53 și urm.

¹²⁶ Bitay Arpad, *Egy román piarista iskolai drama*, 1722.

¹²⁷ G. Bogdan-Duică, *I. Barac*, București, 1933, p. 33.



culturală teatrală romino-maghiară. Astfel, la Braşov, trupa lui Pályi Elek îşi anunţa întotdeauna reprezentaţiile în trei limbi: maghiară, germană şi română. În anul 1840, directorul trupei, care făcuse şi un turneu la Bucureşti, da mai multe reprezentaţii în limba română: câteva comedii de A. V. Kotzebue, printre care *Pustnicul din Fromentera*, o comedie maghiară, iar la 17 decembrie — fapt cu deosebire semnificativ — se joacă vodevilul lui I. Eliade Rădulescu *Serbarea câmpenească*, cu menţiunea pe afiş că piesa a fost jucată de aceeaşi trupă la Bucureşti.

În ceea ce priveşte schimbul cultural-artistic prilejuit de turneele teatrale, se relevă activitatea trupei lui Th. Muller, al cărei turneu la Bucureşti în 1833 a avut ca urmare desprinderea unor elemente din ansamblul său, care s-au încetăţenit în capitala Ţării Româneşti, punându-se în slujba teatrului românesc: capelmaistrul *Johann Wachmann*, care va lua conducerea secţiei muzicale a Şcolii filarmonice în 1835, compunând în cariera sa muzica pentru vodevilurile lui C. Caragiale şi pentru propriile-i vodevili (*Triumful amorului etc*), şi C. Ranftl, actor din trupa lui Muller, care va deveni regizor la *Filarmonica*, unde va activa în strânsă colaborare cu C. Aristia.

Legăturile teatrului românesc din Transilvania cu mişcarea teatrală din Moldova şi Ţara Românească

Legăturile culturale cu cele două Principate Române, care se bucurau de o relativă independenţă politică, fac ca teatrul transilvănean să fie purtătorul unui mesaj de luptă pentru libertatea naţională şi socială a românilor din Transilvania. Sub acest raport, el se dezvoltă sub influenţa culturii din Moldova şi Ţara Românească, operele dramatice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, prilejuind treptat o adevărată împropăţare a mişcării teatrale din Transilvania. .

Personalitatea culturală care a contribuit atât la definirea obiectivelor mişcării teatrale transilvănene, cât şi la stimularea relaţiilor culturale cu celelalte ţări române, a fost G. Bariţiu, Evocând activitatea pionierilor teatrului românesc din Transilvania, în condiţiile inevitabilei lui întîrzieri, G. Bariţiu subliniază în primul rînd rolul teatrului în cultivarea limbii naţionale, precum şi funcţia lui educativ-morală. « Sub denumirea de teatru, ei (pionierii), nu şciură să înţeleagă altceva decît o şcoală a moralei, cultivării şi învăţării limbii¹³⁰, scrie el, reluînd o idee similară promovată de Eliade şi Asachi în aceeaşi perioadă. Funcţia cultural-artistică a limbii române, în sensul afirmării naţionale, e de asemenea pusă în valoare. « Cînd vei căuta bine, tinerimea de atunci (deceniul al treilea şi al patrulea ale secolului trecut — *N.ns.*) nici că se zbuçiuma în mod atît de naiv pentru înfiinţarea teatrului, decît din simpla ambiţiune că să arate romînilor şi neromînilor că limba romînă este frumoasă, că ea încă are dreptul la viaţă şi la cultură, că ea şi pe atunci cutează să iasă în public în auzul lumii ce pretinde a fi cultivată¹³¹. Bariţiu a intuit totodată, îndărătul problemelor limbii literare, şi substratul politic al afirmării naţionale în cadrul începuturilor teatrale, prilejuind în foile sale: *Galeta de Transilvania* şi *Foaie pentru inimă, minte şi literatură* o permanentă legătură între cultura românească din cele trei ţări surori.

Bariţiu acordă o atenţie deosebită publicaţiilor de istorie, limbă şi literatură, precum şi ecourilor culturale din Moldova şi Ţara Românească, făcîndu-le loc permanent în paginile foilor sale literare. Rînd pe rînd, el menţionează apariţia *Baladelor populare*, & *Doinelor şi lăcrămioarelor* lui V. Alecsandri, ca şi a unor « bucăţi teatrale şi traduceri foarte interesante», exprimîndu-şi regretul că nu există un singur librar care să se ocupe cu «importarea acestor produse»¹³¹.

¹³⁰ *Galeta Transilvaniei*, din 2 decembrie 1853.

loc. cJ.

Informaţiile asupra vieţii teatrale din Transilvania pentru menţinerea publicaţii editate de G. Bariţiu, *Foaie ecouri din activitatea teatrului moldovez* piese originale, care marchează etapele ce se precizează primele ei valori literare

începuturile teatrului românesc din în condiţiile istorice ale vieţii poporului sului de treptată afirmare a soUdarităţii Interese comune în manifestările artistice minorităţilor naţionale din Transilvania reciprocă în lupta antifeudală. începînd depăşeşte cadrul limitat al teatrului şcolă la rîndul său, publicul românesc se înminînd alegerea unui repertoriu din reprezentarea lor în limba romînă în celui de-al cincilea deceniu al secolului o bună parte din actori au nume româneşti populaţie romînească. Schimbul de valuri din Moldova şi Ţara Romînească în Trăirea legăturilor ce pregătesc unitatea po

La sfîrşitul prezentării apariţiei impun cîteva concluzii. După cum s-a este un fenomen diferenţiat şi totodată şi ideologiei naţionale, crearea teatrului în ţări romîne îl cunosc. Ca fapt specific fiecui lui, numărul manifestărilor, răspîndirea se afirmă în condiţii mult mai grele manifestările de teatru şcolar din altele două ţări. Dar, cu toate aceste între Ţara Romînească, Moldova şi Trăirea un bun prilej de întărire a legăturilor

Un fapt care atrage atenţia în privirea folosirea frecventă a denumirii *teatru naţional* instituţia ca atare. O astfel de denumire atragă atenţia publicului asupra spectacolului. Nu este mai puţin adevărat însă că, prin titlul de *naţional*, întrucît se dau în limbă învăţămînt artistic propriu, interpretării şcolare dată trupelor străine. Ele atestă că lui şi pregătesc terenul pentru întemeierea cu şcoala, presa, literatura, promovează creării statului naţional român.

Perioada naşterii teatrului cult coincide cu muzică (Elena Asachi, Alexandru I

TEATRUL REVOLUȚIONAR

(poezii Văcărești, C. Conachi, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Gh. Asachi, I. E. Rădulescu). Are loc acum o schimbare sensibilă a opticii asupra culturii și asupra artei; acestea nu mai sînt văzute ca elemente de delectare pentru clasa boierească, ci ca forme de manifestare spirituală care se adresează unui alt public, mai cuprinzător decît înainte și domc de teme și subiecte noi. Ca atare, pătrund în literatură, artă, teatru, teme noi, dintre care multe oglindesc noua stare de lucruri. În acest climat de înnoire a preocupărilor și năzuințelor oamenilor de cultură, de lărgire a publicului, au loc nașterea și afirmarea teatrului românesc cult.

Un fapt caracteristic pentru teatrul românesc este că, deși se naște relativ tîrziu, reușește într-un timp scurt să se impună pe plan național și să se integreze culturii europene. În primele patru decenii ale veacului al XIX-lea se ivesc primele lucrări dramatice originale, se inițiază cele dintîi spectacole în limba romînă și se înființează primele școli de declamație și muzică vocală, în care este pregătită o promoție de tineri actori, adevărați pionieri ai scenei naționale. Presa, prin articole de îndrumare teatrală și cronici dramatice, consemnează și comentează victoriile și înfrîngerile. Toate aceste elemente apar aproape simultan; ele stau, bineînțeles, sub semnul începutului, sînt în curs de formare, de dezvoltare. Ceea ce trebuie reținut însă este că teatrul original nu se naște pe compartimente, ci întreg, ca o artă complexă, unitară, bazată pe conlucrarea mai multor sectoare.

O ultimă concluzie care privește valoarea artistică a primelor manifestări de teatru cult de la începutul secolului trecut: deceniul al patrulea încheie o etapă importantă, de eforturi eroice, care se bucură de succes mai mult ca acțiuni naționale, mai puțin ca fapte de artă. Din punct de vedere estetic, în ciuda elogiilor insistente ale unor martori entuziaști ai vremii, ele nu depășesc nivelul unor spectacole de amatori. Perioada 1800—1840 este aceea a teatrului diletant, în drumul său spre profesionalizare, spre dobîndirea unui profil artistic. În etapa imediat următoare, aceea a avîntului revoluționar prepașoptist, se trece la lupta pentru perfecționare, pentru continuitatea reprezentațiilor, pentru un teatru care să fie treaptă; spre întemeierea Teatrului național și ridicarea lui la nivelul unui adevărat teatru profesionist.

i
i

Deceniul al cincilea al secolului trecut cunoaște o revoluționare antifeudală. În acest deceniu, contradicțiile din ce în ce mai ascuțite, lupta burgheziei și a țărănimii conștientîndu-se totodată lupta întregului popor pentru unitate și independență, lupta burghezo-democratică este actuală pentru țările romîne, iar caracterizată de necesitatea înlăturării rînduieiilor feudale și a privilegiilor naționale, de ideea unirii într-un stat național, de cucerirea libertății naționale.

Țările romîne cunosc în această perioadă dezvoltarea economică și culturală, ceea ce sporește contradicția dintre formația capitalistă născută și burghezie și boierimea conservatoare, antagonismul dintre țărăni și burghezie. Extinderea meșteșugurilor orășenești, formarea elementelor de bază ale fabricurilor și a atelierelor bazate pe cooperarea capitalistă, dezvoltarea comerțului, a orașelor și începutul formării unei pieți naționale provoacă întărirea și dezvoltarea sîmul societății feudale în descompunere.

În Transilvania dezvoltarea economiei capitaliste, conștientizarea necesității abolirii privilegiilor nobiliare și de desființarea iobăgiei, este în mod special, de înlăturarea stărilor de dependență a Transilvaniei de Austria. Lichidarea feudalismului în Transilvania este de interes pentru identitatea de interes dintre burghezia națională și țărănimii.

Relațiile feudale sînt, în al cincilea deceniu, o frînă pentru dezvoltarea economico-socială a țărilor romîne. Burghezia — în continuarea luptei — a-și apăra: posibilitățile de dezvoltare economică, va trebui să lupte pentru conducerea politică. Calea pe care o putea urma burghezia pentru contracararea intereselor boierimii era cea a luptei pentru trebuiau cîștigate însă toate păturile sociale interesate în dezvoltarea țărănimii, care cerea: abolirea clăcii și împrumietăria, marea luptă pentru libertăți sociale economico-politice și chiar boierimea liberă.

« în condițiile specifice în care se aflau la mijlocul secolului al XIX-lea țările române, sarcina înlăturării orînduirii feudale și a înfăptuirii unității și independenței naționale era deosebit de grea, căci îndeplinirea ei necesita nu numai înfrîngerea feudalității interne, ci și sfărîmarea dependenței feudale a Moldovei și Țării Românești față de Poartă, a protectoratului țarist asupra acestor țări, precum și înlăturarea dominației Habsburgilor și a feudalilor maghiari asupra Transilvaniei»¹.

Anii 1840—1848 se încadrează în epoca regulamentară, o epocă de progres în istoria Principatelor, cu tot caracterul reacționar al Regulamentului Organic. Acum apar instituții moderne similare în cele două țări, se realizează uniunea vamală, se creează o bază economică comună. Dar epoca regulamentară a agravat contradicțiile de clasă dintre marea boierime conservatoare și burghezia liberală, dintre marea boierime și țărănimea iobagă și a determinat intensificarea luptei de clasă și a mișcării revoluționare. Anii din preajma revoluției cunosc o creștere rapidă a mișcării antifeudale. Programul politic al burgheziei, organizată deja în partide, urmărește desființarea privilegiilor boierești și egalitatea în fața legilor, eliberarea clăcașilor și a robilor țigani, libertatea presei și a întrunirilor, formarea unui stat național și independent român.

Intellectualitatea din cele trei țări române a avut un rol deosebit în răspîndirea ideilor înaintate. Oamenii de cultură, scriitorii, artiștii, pătura intelectuală formulează ideile cele mai avansate de critică socială, constituie partidele care au condus lupta revoluționară, elaborează programe politice și înființează asociații, organizează conspirații revoluționare. Cu cît ne apropiem de anul 1848, orașele celor trei țări cunosc o agitație revoluționară crescîndă. Circulă memorii, pamflete, foi volante, manifeste, se enunță programe revoluționare, apar în presă articole militante care pregătesc revoluția de la 1848, revoluție care «a avut sarcina principală de a sfărîma orînduirea feudală și a o înlocui cu orînduirea capitalistă»².

Cultura cunoaște în acești ani o dezvoltare fără precedent. Acum se cristalizează ideologia: națională burgheză, se dezvoltă spiritul enciclopedic, preocupările intelectualilor se diversifică, cuprinzînd o mare varietate de domenii, literatura și artele încep să oglindească aspirațiile poporului român, să devină expresia ideilor revoluționare, să înfățișeze veridic realitățile românești.

Deceniul al cincilea, cu toate contradicțiile sociale și politice care se resimt și în sînul mișcării culturale, înregistrează un salt calitativ în cultura românească. Este etapa clarificării ideilor despre literatură și artă, a accentuării caracterului lor angajat democratic, a oglinzirii mai ample a realității naționale. O deosebită importanță o are deceniul revoluției de la 1848 și pentru istoria teatrului. Ignorînd condițiile concrete ale dezvoltării țării noastre, unii istorici din trecut au socotit revoluția de la 1848 ca o revoluție de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului și fără consecințe pentru viitor. Aceiași istorici au fost unanimi în a stabili culturii — în general — și teatrului — în particular — o paternitate străină, în a explica geneza acestuia prin spiritul de imitație. Legînd dezvoltarea culturii și a teatrului în mod exclusiv de burghezia luată în ansamblu, unii nu sesizau că ceea ce era lipsit de originalitate în noua cultură se datora tocmai faptului că burghezia era încă de pe atunci « banală, fiindcă nu avea nimic original, originală numai în banalitatea ei, ea se tocmea cu propriile ei dorinți. . . »³. Burghezia se va dovedi în evenimentele anului 1848 ca fiind o clasă «fără inițiativă, fără încredere în sine, fără încredere în popor, fără chemare istorică»⁴. În anii 1840—1848, în epoca revoluțiilor burghezo-democrate și a rapidei

fărîmări a instituțiilor feudale, cînd pentru prima dată născu-se o cultură populară de masă, atrăgînd în arena politică, într-un fel sau altul, toate forțele sociale prin participarea la instituțiile reprezentative etc.⁵ — teatrul românesc, cu o concepție ideologică-estetică legată de idealurile sociale ale epocii, o concepție deosebită de voltarea dramaturgiei naționale ca o literatură constituită dintr-o bogată diversitate a genurilor și speciilor, o bază artistică creatoare, o concepție deosebită de primei școli de teatru românesc sub egida lui C. Aristaș, o concepție deosebită de artiștilor profesioniști. În acești ani se conturează figura adevărată a unei concepții despre funcția socială a artei, despre rolul ei estetic și social.

Procesul de maturizare a teatrului este legat, ca întregul proces cultural al deceniului, de vasta activitate socială care dinamizează anii primului deceniu de caracterul contradictoriu al epocii. În teatru — ca în întreaga cultură — apare ceva nou, revoluționar, pașoptist, se resimte faptul că «nici un lucru nou de pînă acum n-ă început printr-o uvertură atît de înălțată ca cea din 1848»⁶. Aceasta este perioada în care țările române începe să încheie îndelunga perioadă feudală a existenței lor și să se pregătească să le impune dezvoltarea capitalismului spre noi forme sociale. Ceea ce diferențiază viața culturală din primele patru decenii de cea din deceniul al cincilea este însuși modul de abordare a culturii. Este faptul că abia acum — în anii 1840—1850 — aceste probleme erau abordate cu o scară mult mai largă în literatura și arta țărilor române. Deceniul al cincilea constituie etapa în care activitatea socială și culturală este determinată în primul rînd de către intelectualitatea legată de aripa stîngă a burgheziei revoluționare de către intelectualii romîni determină o nouă concepție de cultură. Subînțelegem ori de cîte ori ne referim la *spiritul pașoptist* că ne referim pe principiile generoase ale revoluției franceze. În acest deceniu este cea mai ascutită pe care a cunoscut-o pînă acum în țările române. Intelectualii, plezînd pentru reforme sociale, libertate politică, progres, se însuflețesc ofensivă împotriva conservatorismului ostil influențelor de valori sociale, împotriva «tradiționalismului» moștenit de la sau franțuzism.

Revoluția de la 1848 — cu toate că înfrîntă pînă la un moment dat vreme încercarea majoră de a îndeplini dorința de eliberare a țării — este un trai mai bun pentru masele exploatate, care au susținut revoluția și pentru țărănimii și a burgheziei trădătoare. «A trecut... un secol de cînd țările române revoluției din 1848 au formulat programul lor de preajmă, dar nu au avut de loc în acest program despre prefaceri cu caracter social și cultural, un caracter burghezo-democratic. Dar cele mai multe din aceste dorințe lor limitat, nu au putut fi traduse în viață, deoarece revoluția nu a încheiat monia burgheziei. Aripa stîngă a burgheziei, în fruntea revoluției, să ia drumul exilului.

Desăvîrșirea revoluției burghezo-democratice în România este posibilă sub hegemonia proletariatului, atunci cînd clasa muncitoare și celelalte forțe populare, a cucerit un rol hotărîtor în viața țării.

¹ *Istoria României*, voi. IV, București, 1964, p. 24.

² *Ibidem*, voi. IV, p. 169.

³ Edit. politică, 1959, p. 119-120.

⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁵ Vezi V. I. Lenin, *Opere*, voi. 20, București, Edit.

⁶ *Politică*, 1959, p. 435.

⁷ Gh. G.

București,

Chiar dacă nu și-a atins obiectivele de la 1848 a răscolit profund conștiința maselor populare, a scos și mai mult în evidență importanța eliberării sociale și naționale, înscriind-o ca obiectiv principal al viitoarelor lupte. Unii istorici din trecut au avut o optică greșită asupra revoluției de la 1848 și a fenomenelor de suprastructură corespunzătoare, pentru că nu au distins tendința principală a burgheziei naționale, pentru că nu și-au dat seama că burghezia reprezenta « nu interesele unei societăți noi împotriva unei societăți vechi, ci interesele înnoite în sînul unei societăți învechite; ea se afla lă cîrma revoluției nu pentru că avea poporul în spate, ci pentru că poporul o împingea din spate; era în frunte nu pentru că reprezenta inițiativa unei epoci sociale noi, ci numai pentru că reprezenta nemulțumirea unei epoci sociale vechi»⁸. Rolul burgheziei în revoluție este identic cu cel avut în dezvoltarea culturii: «...Revoluționară față de conservatori și conservatoare față de revoluționari; neîncrezătoare în propriile ei lozinci, folosind fraze în loc de idei. . . »⁹.

Anul 1840 aduce apariția *Daciei literare* la Iași. Chiar dacă existența acestei publicații este extrem de scurtă, ea marchează un moment deosebit de important în dezvoltarea și, mai ales, în unificarea aspirațiilor românești pe plan cultural, încă mult înainte de unirea politică. În paginile *Daciei literare* și ulterior în *Propășirea*¹⁰ se militează pentru o literatură și o artă nouă, ale căror izvoare de inspirație să le constituie istoria și realitatea înconjurătoare. Ceea ce aduc nou în programul lor aceste reviste este ideea creării unei arte și literaturi originale cu specific național și unitar pentru cele trei provincii.

În anii de după 1840 — prin grăbirea ritmului de dezvoltare a capitalismului —, ia amploare interesul pentru progresul științific, dar, o dată cu interesul pentru științele pozitive, se accentuează și cel pentru științele sociale și îndeosebi pentru istorie. Bălcescu și Kogălniceanu afirmă în istorie o concepție înaintată, care servește maselor, trezirii conștiinței naționale, stimulării sentimentelor patriotice de independență națională¹¹. Lucrările lor din această perioadă¹² sînt menite să sprijine lupta revoluționară, să creeze un curent de opinie publică asupra necesității reformelor sociale, să evidențieze puternicele contradicții de clasă ce există în societatea românească. Tema istorică pătrunde și capătă o mare circulație în literatură și arta vremii. Subiectele din istoria națională se încadrează în spiritul romantic și în obiectivele ideologice ale pașoptiștilor. În primele drame și nuvele istorice, în primele compoziții picturale, ca și în poemele de aceeași inspirație, se pot recunoaște abuzul de fantezie, îndepărtarea de adevărul istoric, dar, pentru început, importantă și semnificativă este prezența temei istorice, frecvența și circulația ei în literatură și artă, aportul său în sprijinul noilor idei și reforme sociale. Preocuparea artiștilor epocii pentru subiecte istorico-patriotice și portretistică este caracteristică tuturor domeniilor de artă. Subiectele istorice ale pictorilor revoluționari concordă cu poeziile lui D. Bolintineanu și Gr. Alexandrescu, cu nuvelistica lui C. Negruzzi sau dramele lui Gh. Asachi. Alegoriile lui Rosenthal (*România revoluționară sau România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia "Libertății"*) își au un corespondent la fel de dinamic și expresiv în *Deșteptarea Romîniei* de Vasile Alecsandri sau mobili-

zatorul *Deșteaptă-te romîne* al lui Andrei Mureșanu. Artele, în mișcarea revoluționară, urmează în cel de-al cincilea deceniu Pictorii, dramaturgii, actorii, poezii, în marea lor majoritate, de mișcarea ideilor progresiste, de revoluție, afirmînd în acțiune artistică romînească originală în pofida tendințelor conservatoare. În cel de-al cincilea deceniu, artele românești merg cu insistență a ieșirii din sfera diletantismului în pictură, teatru sau muzică. Cîntă a adaptării mijloacelor artistice de expresie la necesitatea al unei arte care începe să oglindească fapte istorice naționale și etapă a dezvoltării teatrului în anii premergători revoluției prin faptul că se urmărește crearea unei dramaturgii originale care să oglindească viața societății românești, teatrul devenind cunoaștere a realității.

M O L D O V A

Dezvoltarea teatrului în perioada prerevoluționară este oprită / • conservatorismului moșierimii, a politiciii domnitorului și a naționale și, nu într-o mică măsură, de luptă împotriva opoziției practic trupele de actori romîni — la început de diletanți și deși înfruntat concurența trupelor străine, care, cu sprijinul oficial, măția în teatru.

Dezvoltarea caracterului social, îmbogățirea fondului și dramaturgiei naționale fac ca în acești ani ocîrmuirea să reîmpiedicarea prin măsuri oficiale a activității teatrului românesc. Interdicțiile ocazionale, arestările și surghiunurile la mână brutale de stăvilire a teatrului național și se dublează prin trupele străine în detrimentul trupelor românești. Această atitudine tîrzie în circulație a ideii că a juca teatru în limba romînă este precum și a prejudecăților față de « disprețuită » tagmă actorilor.

Opoziția vehementă a pașoptiștilor față de formele tradiționale feudale face ca teatrul din anii 1840—1848, împreună cu literatură să părăsească definitiv curțile și saloanele boierești, să vină în teatru un rol important în promovarea idealurilor de libertate și progres. Pașoptiștilor, arta și literatura au ca scop ogîndirea realității publicului căruia i se adresează. Din această conștiință izvorăscă tiștilor moldoveni, munteni și transilvăneni.

Dezvoltarea culturii și artelor cunoaște în toate țările române prin programul politic de la 1840, prin programul cultural al mișcării teatrale din toate țările romîne. *Dacia literară* pleacă în teatru culturii romînești, a unei literaturi unitare. De aceea revista, sale unificatoare încă din titlu, anunță că va publica « pro orice parte a Daciei », pentru stimularea literaturii romîne vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, sale, cu limba sa, cu chipul său»¹³. Stimularea creației liter-

⁸ K. Marx și F. Engels, *Opere*, voi. 6, p. 119.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Propășirea* a fost editată de M. Kogălniceanu împreună cu Ion Ghica. Titlul fiind socotit « incendiar » de către cenzură, revista a apărut cu titlul *Foaiete științifică și literară*.

¹¹ Acum apar pentru prima oară colecții de documente. M. Kogălniceanu editează în 1841 *Arhiva* a lui Ștefan cel Mare (1485—1495), în 1842 *Arhiva* a lui Matei Basarab (1686—1692), în 1843 *Arhiva* a lui Constantin Brancoveanu (1688—1714).

dovei. În 1845 apare *Magazinul istoric pentru Dacia*.

¹² N. Bălcescu, *Puterea armată și arta militară de la întemeierea principatului Valahiei și pînă acum* (1844); *Spătarul Ion Cantacuzino. Postelnicul Constantin Cantacuzino* (1845); *Despre starea socială a muncitorilor plugari* (1846); *Istoria romînilor sub Mihai vodă Viteazul* (începută în 1846 și neterminată); M. Kogălniceanu, *Histoire de la Valachie* (1847).



Fig. 117. — Vasile Alecsandri, membru în « triumviratul directorial al Teatrului Național din Iași — 1840.

un obiectiv nou și important al publicației moldovene, care influențează dezvoltarea literar-artistică a acestor ani. Atitudinea fermă împotriva tendințelor de imitație a modelelor literaturii și artei străine, ca și împotriva traducerilor care nu pot constitui o cultură națională, caracterizează activitatea conducătorilor *Daciei literare*: « Darul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi duhul național. Această manie e mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele es de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos? că sînt numai traducții din alte limbi, și încă acele de ar fi bune! Traducțiile însă nu fac o literatură (...) Istoria noastră are destule fapte eroice, fumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să împrumutăm din alte nații. Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi! compunerii originale îi vor umple mai toate coloanele»¹⁴. Din acest program se inspiră și conducătorii teatrului din Țara Românească și intelectualii transilvăneni. Dar în special teatrul moldovean își desfășoară activitatea pe baza ideilor fundamentale ale programului *Daciei literare*, prin concretizarea acestora în programul de activitate al triumviratului care preia la 1840 conducerea teatrului românesc din Iași, Costache Negruzzi,

Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri.

Cele trei puncte programatice esențiale ale activității teatrului românesc (realizarea unui repertoriu original care să oglindească realitățile românești, pregătirea perseverentă a unor buni actori profesioniști, transformarea teatrului într-o școală de educație cetățenească patriotică), comune de altfel întregii mișcări teatrale din perioada discutată, arată că teatrul din Moldova intră, o dată cu anul 1840, într-o nouă fază de dezvoltare.

O Teatrul românesc iese acum din sfera întâmplării și cunoaște forme de organizare menite să dea stabilitate și consistență activității teatrale din Moldova. Acest lucru se întâmplă prin unificarea trupelor române și franceze sub direcția celor trei oameni de cultură (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri), care vor îndruma de acum încolo — direct sau indirect — activitatea teatrului românesc din această perioadă.

Contractul încheiat la 18 martie 1840 între directorii teatrului și guvern pe timp de patru ani precizează condițiile activității trupelor franceză și română¹⁵. *Albina românească* se grăbește să anunțe că «înaltul guvern, dorind de a așeza pe o temelie statornică teatrul românesc,

și simțind că acesta n-ar putea niciodată înflori cît ar fi în concurență cu cel francez, au hotărât ca, după pilda urmată și în alte țări, să unească ambele teatre sub o singură administrație națională»¹⁶. Dar trupa românească este într-o situație de inferioritate față de cea franceză, atît prin numărul reprezentațiilor (75 francezești și 25 românești), cît și prin subvenția primită (numai 200 de galbeni pentru trupa românească față de 600 de galbeni pentru cea franceză). Formula unei singure direcții a ambelor teatre are însă avantajul de a putea apăra mai lesne interesele teatrului românesc. Cei trei directori, desigur interesați în primul rînd în propășirea teatrului românesc, se simt obligați să precizeze în acest lucru și să-și mărturisească public intențiile ce le au în privința acestuia: « Cît pentru teatrul românesc, atît administrația, cît și tinerii actori, pătrunși de patriotica râvnă de a forma o școală națională, nu vor cruța nici jertfe, nici ostenele, spre a cîștiga mulțămirea publicului. Piesele ce se vor reprezenta vor fi unele traducții din autorii străini cei mai plăcuți, alte compunerii originale»¹⁷. Reprezentațiile trupelor românești încep însă mai tîrziu decît cele ale trupelor franceze¹⁸. Dificultățile întîmpinate de trupe și asigurarea unor condiții onorabile în lămurirea lamentului pe care-l elaborează în pragul începerii în primul rînd, în direcția disciplinării și perfecționării, cuprinde, alături de cîțiva actori, și diletații străini încă de spiritul de muncă colectivă. Mentează activitatea trupei, sînt precizate obiectivele învățat se vor face cu rolurile în mînă, celor lipsi de la o lecție pentru un rol» va fi amănunțit ține în scenă în neconformitate cu rolul, sau elaborat ține seama de dificultățile pe care le au actorii romîni, dar și de capriciile sau neglijențele

Stagiunea 1840—1841, precedată de cea din 1839, trupa franceză la 1 octombrie 1840 cu opera *Albina românească* și celele trupei românești, cu toate că anunțate

¹⁴ *Albina românească*, 1840, nr. 49.

¹⁵ *Ibidem*, 1840, nr. 50. «Înștiințare teatrală».

¹⁶ Simțindu-se responsabili pentru această întîrziere, cei trei codirectori ai teatrului se adresează din nou opiniei publice pentru a se justifica. În 18 septembrie

¹⁴ *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducere*.

¹⁵ Articolul 2 al contractului arată că «antreprenorii se obligă să întretină o trupă de artiști dramatici

și se obligă de asemenea a ține o trupă moldovenească și se lasă la facultatea lor de a fixa numărul» — în *Dosarul Postelniciei*, nr. 976 din 1837, p. 89. Cf.

brie 1840 cu comedia *Farmașul din Hirău* de V. Alecsandri. Trupa română are în frunte pe C. Caragiale. Actorul bucureștean se bucură de bunăvoința și sprijinul publicului ieșean și, cu ocazia spectacolului *Furiosul*, jucat de diletanții moldoveni, face entuziasta declarație care-l angajează față de teatrul moldovean: « Cel mai puternic lanț ce mă leagă către acest



Fig. 119. — C. Negruzzi* membru în «triumviratul directorial») al Teatrului Național din Iași — 1840.

așezământ este a mea mulțămire. Și părăsind de astăzi titlul cosmopolitan, în veci mă fac moldovan»²¹. Alături de C. Caragiale apar Pandeli, Idieru, Greceanu, Pedilan, doamnele Smaranda, Mace, Puiheria, Langhina, și diletanți ca Burghilion, Boian sau Homiceanu. În această primă stagiune sub directoratul lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, actorii români reprezintă *Orbul fericit*, dramă de M. Kogălniceanu (14 decembrie 1840), *Elevul conservatorului*, prelucrare de K<onst> N<egruzzi> (28 decembrie 1840), *Înșelătorul înșelat*, comedie de A. . . V. . . (1 februarie 1841), *Leonil sau ce produce disprețul de C. Caragiale după Delmary* (10 martie 1841).

Repertoriul trupei franceze conține teatru de proză și liric. Alături de *M-elle de Belle-Isle* sau *Therese* de Al. Dumas și *Chef d'oeuvre inconnu* de Charles Lafont, figurează operele comice contemporane ale lui Rossini (*Bărbierul din Sevilla*) sau Auber (*Fra Diavolo*). Publicul aristocrat din Iași cunoaște deci, la începutul deceniului al cincilea, prin spectacolele trupei franceze, repertoriul modern al teatrelor pariziene. Un public nou însă începe să fie atras de comedii originale sau de prelucrările scriitorilor români, chiar dacă jucate uneori cu stângăcie de către diletanții români. În stagiunea următoare spectacolele trupei românești se împușinează. Singurele spectacole demne de a fi citate sînt *Bădăranul boierit* (*Burghezulgentilom*), reprezentat la 31 decembrie 1842²², cu cîteva zile înainte de a fi reziliat contractul direcției triumvirale, și *Zgîrcitul* (*Avarul*) de Moliere, reprezentat la 16 martie 1842²³. Noul contract îl obține cîntăreața străină Măria Tereza Frisch, conducătoarea teatrului de operă germană, care preia direcția teatrală în mai 1842.

Începe o perioadă în care — după cum era și de așteptat — trupa moldovenească va fi neglijată. În anul 1842, actorii români dau doar două spectacole; în 1843, pînă în luna noiembrie, cînd este numit director al teatrului moldovean Al. Sturza, nu are loc nici un spectacol românesc. Numirea lui Al. Sturza este determinată de nemulțumirea publicului pentru faptul că « Madama Friș nu urmează condițiile contractului ce are încheiat cu cîrmuirea pentru ținerea teatrului din capitalie, atît pentru păzirea bunei orînduiei, cît și alegerea pieselor de reprezentație, iar mai ales pentru înființarea unei trupei de actori moldoveni». De la Al. Sturza se așteaptă « pe lîngă toate celelalte îmbunătățiri cîte împrejurarea cere, înființarea și statornicirea teatrului moldovene»²⁴.

Și după ce Negruzzi, Kogălniceanu și Alecsandri nu mai au activitatea trupei românești este mereu influențată de opiniile lui Sturza. Reprezentațiile trupei moldovene reîncep curînd după numirea lui Sturza — la 17 noiembrie 1843 — cu comedia lui Moliere *Bădăranul boierit*. În stagiunea următoare joacă piesa lui Miclescu *Ionică, dragul mamei*, la 2 ianuarie 1844. În stagiunea următoare se reprezintă comedia originală a lui Alecsandri, *Cuconu lorgu de la*.

dracului²⁵, urmată de comedia într-un act — tot de Alecsandri — *Spătarul Hațmațubi** și comedia în două acte, prelucrare de Sion, *Hagi Uni de la Galat*²⁶.

Stimulul dat dramaturgiei originale începe să se facă simțit și pe scena teatrului moldovean sînt reprezentate pentru prima oară între anii 1844 și 1848 piese originale ca *Iașii în carnaval* de V. Alecsandri, *O repetiție moldovenească* de C. Caragiale, *Băcălia ambițioasă* și *Jignicerul Vadru sau Un provincial la teatrul național* de Alecu Russo. Aceste piese intră, încă înainte de revoluția de la 1848, în circuitul teatrului românesc din toate provinciile și constituie pentru acea vreme partea cea mai înaintată a literaturii dramatice naționale²⁷. Condițiile în care activează trupa românească în acest timp sînt dintre cele mai precare, dat fiind situația sa în raport cu trupa străină și directoarea acesteia, Măria Tereza Frisch. C. Caragiale, în fond conducătorul artistic al trupei moldovene, este primul care revendică ieșirea

²⁵ Premiera a avut loc la 18 ianuarie 1844. în distribuție figurau C. Caragiale, Greceanu, Idieru, Barageni, d-ra Homiceanu, d-na Mace, Teodoru, Sterian și Costachi.

²⁶ Premiera a avut loc la 23 ianuarie 1844.

²⁷ Premiera a avut loc la 5 februarie 1844. în aceeași

stagiune trupa românească mai reprezintă *Fata cojocarului* (5 februarie 1844), *Soldatul moldovan* (6 martie 1844), *insurățul* (17 martie 1844).

²⁸ Circulația acestor piese în celelalte provincii românești este determinată de tipărirea lor, uneori chiar înainte de reprezentarea pe scena teatrului ieșean.

Fig. 121. — Coperta comediei "Doua femei împotriva unui bărbat, publicată în Repertoriul Teatrului Național din Iași, 1840.

Fig. 122. — Coperta Orbul fericit, publicată în Repertoriul Teatrului Național din Iași, 1840.



Fig. 123. — O serată la curtea domnitorului.

PEIIEPTOPffil

PE ÎIEP tOPW

T B A T P B J I M N A & I O N A J I

din lami.

din lauri.



' BOT* «EME t'

• pinPOTIIU SiSSI BT*PBAT*

Rom<die *n do* «KTC, Tpadsc* de A** 3M*



teatrului românesc de sub tutela păgubitorului, poate fi acceptată situația existentă «cu 15 acrobați, niște alchimiști, niște artiști de patrie și criticau un norod pentru ospitalitatea comedia într-un act scrisă în anul 1844 pe larg condițiile în care jucau actorii români». Al. Sturza se retrage de la conducerea teatrului Măria Tereza Frisch. Aceasta, pentru a-și apăra interesele reprezentanțelor diplomatice — austriacă, engleză — se reziliază contractul²⁸.

²⁵ C. Caragiale, *Teatrul național în Tara Românească*, București, 1867, p. 7.

²⁶ Despre această comedie scrie M. Kogălniceanu în prefața primei ediții: «Repetiția d-sale Caragiale ne poate sluji pentru considerații destul de însemnate. Întii ea ne arată cu culoare atît de vie cît și adevărat starea teatrului național sub direcții străine. Al doilea ea ne dovedește că nu vom putea avea actori români pînă cînd nu vom avea un conservatoriu național, doriș pe care o vedem rostită și de către frații noștri de dincolo de Milcov; și al treilea această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători a începutului teatrului național». *Noi iar noi*, Iași, 1845.

²⁷ Nici intervențiile guvernului nu reușiseră...

O Teatrul române de sub dominația trupei străine abia în stagiunea 1845—1846, după ce guvernul reziliază contractul directoarei germane și conducerea teatrului este preluată de către vornicul Tudorache Ghica. C. Caragiale plecase între timp la București, dar absența lui nu s-a resimțit mult în trupa moldoveana, căci în același an se întoarce în țară, la Iași, Nicolaie Luchian, care studiasse la Paris jocul unor actori de importanță europeană ca Lemaître sau Levassor. Preluarea trupei moldovene — chiar fără subvenție de stat — de către T. Ghica duce la resuscitarea activității teatrului românesc³². Pentru prima oară în istoria sa, trupa de actori moldoveni dă într-o stagiune 60 de spectacole. La sfârșitul acestei stagiuni, cea mai bogată în spectacole românești de până atunci, G. Sion dedică sprijinitorilor teatrului românesc un entuziast imn plin de recunoștință³³, în care face constatări îmbucurătoare pentru existența teatrului românesc din Moldova. Numărul mare de spectacole din acest an este consecința sporirii publicului, « a obșteștii îmbrățișări », a dezvoltării gustului pentru cultură, a activității scriitorilor și actorilor români. Fenomenul este din punct de vedere cantitativ concludent, dar adevărata sa semnificație ni se relevă analizând conținutul acestei stagiuni³⁴. Trupa moldoveana își începe stagiunea cu câteva traduceri și prelucrări³⁵. Este un repertoriu mai ușor, util începerii grabnice a stagiunii, și care pune mai puține dificultăți actorilor și diletanților. Acest repertoriu oferă totodată posibilitatea pregătirii celei de-a doua părți a stagiunii în care vor fi reprezentate piese de seamă, originale și din dramaturgia clasică universală. Acum se reprezintă pentru prima oară Iași în carnaval de V. Alecsandri (22 decembrie 1845), *Băcălia ambițioasă* de Al. Russo (11 ianuarie 1846), *Creditorii și Un rămășag sau O intrigă de bal mascat* de V. Alecsandri, *Jignicerul Vadră sau Provincialul la teatrul național* de Al. Russo (25 februarie 1846). Prezența atîtor opere cu un puternic caracter satiric, cu o mare capacitate de oglindire critică a moravurilor societății este dublată de spiritul romantic revoluționar al dramelor lui Schiller (*Robert, șeful bandiților după Hoții*) sau Victor Hugo (*Angelo, tiranul din Padua*, traducere de C. Negruzzi), ca și de mereu actuala comedie molierescă, *Sganarel, doctor fără voce*. Acest repertoriu determină o preocupare sporită pentru calitatea spectacolului, pentru ridicarea nivelului artistic interpretativ. Cronicile și documentele vremii arată că direcția teatrului se preocupă de înnoirea cadrului scenic al spectacolelor³⁶, de completarea trupei, de introducerea unor metode noi de muncă artistică, dar nu uită totodată să facă rezervele

³² Contractul pe care-l încheie T. Ghica pentru perioada 15 iunie 1845 — 15 iulie 1846 prevede o serie de măsuri concrete pe care dezinteresatul iubitor al teatrului național trebuie să le ia. Printre altele, T. Ghica se obligă să formeze o trupă de cel puțin 20 de persoane, să dea cel puțin 40 de spectacole românești, să reprezinte cel puțin 7 piese noi pe lună, fiecare piesă « să fie decorată cu decorații noi și potrivit cu subiectul piesei » (Arh. st. Iași, dos. Postelniciei nr. 978 din 1837, p. 58. Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 289-290).

³³ Când teatrul înflorește / Subt al publicului har, / Când cultura-și dezvălește / A ei brazdă de zahăr, / Când obșteasca-mbrățișare / Ne deschide a ei comori / Și revarsă încurajare / La rominii scriitori, / Noi, actorii, ce-n pruncie / Rolul duhului jucăm, / Drept recunoștință vie / Către cer să ne rugăm: / Să trăiască orișicare, / Pentru țară bine vrea, / Și cei ce au plecare / Artele a-ncuraja i. . . / Șase zeci reprezentații / Cu acest imn să ia sfârșit / Și a obștei senzații / Cu urări să mulțămim /. Imnul naiv, dar entuziast, al lui G. Sion era dedicat « domnilor actori, traducători și abonați ai teatrului românesc » și a fost cântat — pe

spectacol al stagiunii, adică la 30 aprilie 1846.

³⁴ T. Codrescu consemnează că « în anotimpul acesta teatral, scena românească se pare că începe a se mai întrema prin nemerita alegere a pieselor, a persoanelor, a bunei direguiri și a decorațiilor, cărora noua zugrăvire favorizează foarte mult îngrijirea direcției și iluzia privitorului » (*Albina românească*, 1845, nr. 84).

³⁵ Activitatea teatrului începe la 7 octombrie 1845. Primele spectacole ale trupei moldovene aduc prelucrări după Pol de Kok (*Teatrul și bucătăria, Ulița lunei sau Fumătorii*), traduceri din J. Bouchardy (*La Pâstorul*), din Pixerecourt și V. Ducanges (*Polder sau Căldul din Amsterdam*). Până la sfârșitul anului 1845 se reprezintă de asemenea: *Doi galerieni*, traducere de A.V., *Ștrengarul de Paris*, traducere de Filipescu, *Niște necazuri de nimica din viața omenească*, traducere de N. Ionescu, *Însurașii taichii*, prelucrare de N.N., ș.a.

³⁶ Afișe speciale anunțau că « decorurile au fost lucrate din nou pînă la unul de către D. D. Valery și Lecont în stilul cel mai elegant și în analogie cu subiectul fiecărei piese ». Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 290.

necesare asupra condițiilor precare, dintr-un punct de vedere profesional, ale activității actorilor moldoveni. Costache Caragiale la București se face regizor³⁷. În trupa românească joacă acum actori de seamă, valoroasă, ca T. Theodorini, Nicolaie Luchian și ne despart mai puțin de doi ani de decembrie 1845 în teatrul din Iași.

Succesele teatrului moldovean în toate provinciile românești. *Curierul românesc* din *Albina românească*: « Este o bucurie națională din București —, bucurie nobilă, văzînd că teatrul nostru înflorește. Acum sala se vede plină, acum mulțămirile se zugrăvesc mai cu încredință, acum cîmpul literaturii naționale începe să se întindă, tineri nutresc această țarină — cu traduceri originale, între care d. Alecsandri este în frunte. Autorul cronicii citate, care nu înțelesese succesul lui Alecu Russo³⁸ și comenta cu timpurie că Alecsandri, nu reușește să precizeze caracteristicile teatrului moldovenesc din anii aceștia, și că actorii români, într-un efort unit și perseverent, piesele și spectacolele lor un curent de opinie în favoarea cîrmuirii, împotriva autorităților abuzive și nepăsătoare față de interesele țării și de cultura fond teatrul moldovean, în comparație cu teatrul românesc și Transilvania, are — prin manifestarea contribuția specifică cea mai însemnată în dezvoltarea democratice în anii ce au precedat re-

A Spectacolele trupei moldovene se înmulțesc și se diversifică. Trupe străine care nu-și pot prezenta spectacolele pe toate părțile, vechea sală a « teatrului de varietăți » este înlocuită de scenă primitivă, învechită. Clădirea veche nu mai corespunde vieții artistice a Iașului și se construiește în clădirea de la Copou, închiriată de către G. Sion. Numește teatrul nou, este inaugurat la sfârșitul stagiunii românești. Em. Manoliu arată că primul spectacol de Clairville și Guillard), « nu avea nimic în comun cu cele care au fost invitați să asiste, precum

³⁷ T. Codrescu scria cu ocazia reprezentării piesei *Polder sau căldul din Amsterdam* că « publicul nu este în dreptate de a pretinde de la niște diletanți aceiași condiții ce ar cere de la niște actori formați, ca nefiind nici conservator, pentru ca ei să se poată forma sub direcția guvernației ». Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 290.

³⁸ T. Codrescu scria cu ocazia reprezentării piesei *Polder sau căldul din Amsterdam* că « publicul nu este în dreptate de a pretinde de la niște diletanți aceiași condiții ce ar cere de la niște actori formați, ca nefiind nici conservator, pentru ca ei să se poată forma sub direcția guvernației ». Cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 290.

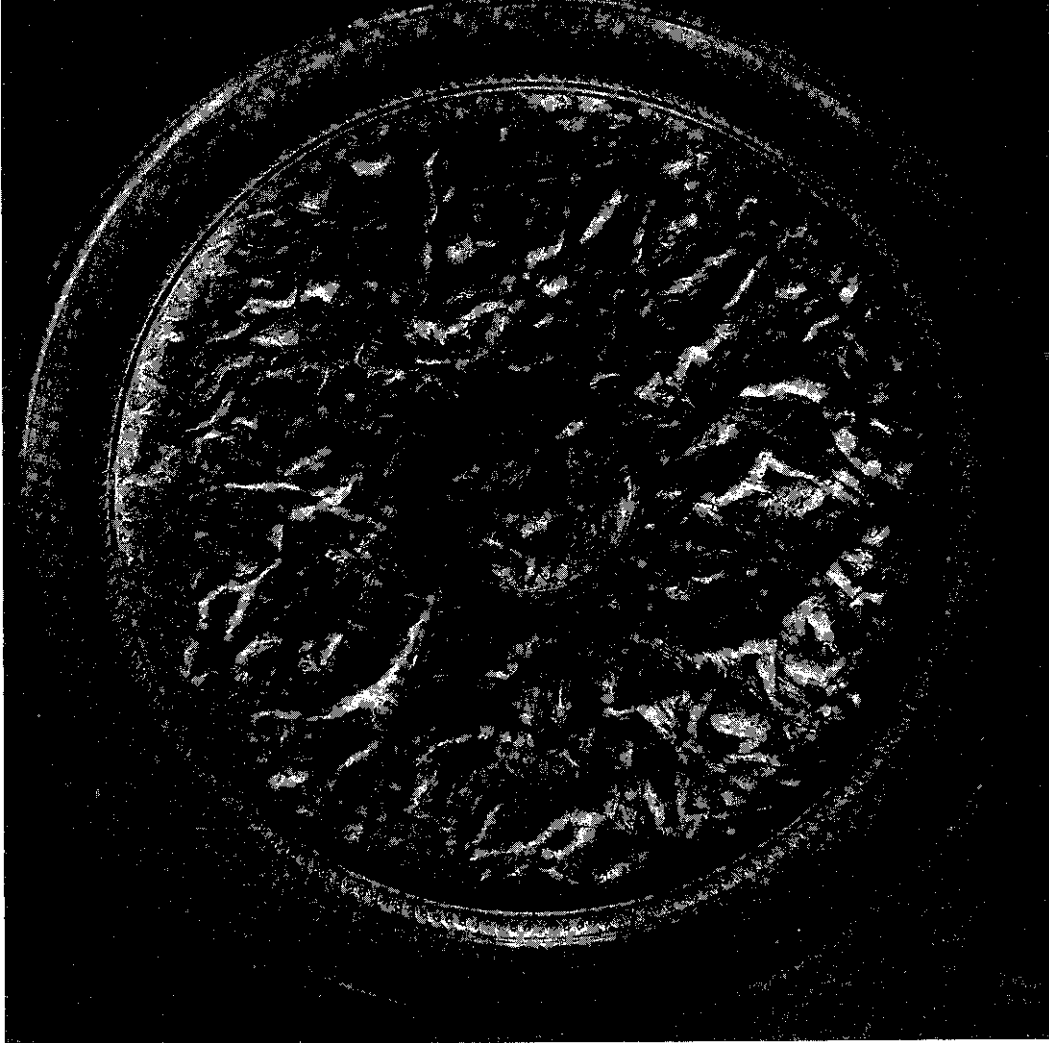


Fig. 125. — Cupola teatrului de la Copou.

nesc pentru ziua inaugurală»¹¹. Trupa românească joacă în teatrul nou abia la 1 februarie 1847, când se reprezintă *Bătălia moldovenilor cu cavalerii teutoni la Marienburg*, tablou vivand de Gh. Asachi, și *Viconte de Letorier*, vodevil de Bayard și Dumanoir, tradus de C. Negruzzi.

Noua stagiune a teatrului românesc începe în alte condiții de organizare. Contractul lui T. Ghica este reziliat. Repertoriul original prezentat în timpul directoratului său, și mai ales libertățile pe care și le luau actorii în prezentarea scenică a textelor dramatice, încălcând indicațiile cenzurii, determină cîrmuirea să încredințeze conducerea teatrului prințului Nicolae Suțu, secondat de tînărul actor de origine boierească Matei Millo. Din cauza tulburărilor provocate în teatru de reprezentarea comediilor lui V. Alecsandri și Al. Russo, cei doi directori ai teatrului întocmesc un nou regulament, pe care-l supun spre aprobare lui Mihail Sturza. Anafora însoțitoare a regulamentului precizează că prima grijă a noii direcții este « de a lua toate măsurile feritoare ce pot închizășlui administrația ei și reprezentațiilor o liniștită bună orînduială, povățuită de ispitirea direcțiilor trecute și de neorînduielele ce au suferit acele din partea unora din actorii romîni, această direcție a voit a preveni cu

de istov înnoirea unei asemenea anarhii și a alcătuit un Regiment teatral prevăzător și înfrînător tuturor cazurilor de neînțelegeri și de răzvrătire»¹².

Pare curios faptul că Matei Millo participă la elaborarea și aplicarea unui astfel de regulament. Aceasta ar putea fi vădită dintr-o dovadă supunerii sale față de beizadeaua N. Suțu și a lipsii sale de simț de măsură — deocamdată — cu tagma actorilor, cu care de altmăduri se va confunda, el însuși devenind mai tîrziu subiectul represaliilor poliției pentru atitudinile sale de actor-cetățean. Este însă secundar, căci « prințul N. Suțu, ca cap primar al teatrului, a făcut o manevra cu scumpătate spre scopul întreprinderii », iar « d. Millo, care încă de mai mulți ani este cunoscut pentru talentul său și favorul muzei sale teatrale, după ce acum, așa-zicînd, a studiat și perfecționat frumoașa această artă, vizitînd cele mai mărețe teatruuri ale Franței și Europei, ca director școlii tînărilor actori, ne face a spera că nu tîrziu ștena noastră se va ridica la înălțimea lui ». Millo are deci un rol educativ artistic și mai puțin unul administrativ. Influența lui Millo se recunoaște curînd în alcătuirea repertoriului în care figurează frecvent comediile-vodevil (*Sașa și Spiridon*, *Femeișcă dracului*, *Doi însurăși*), cele mai bine prelucrate sau scrise (*Zavistia*) de el însuși. *Creditorii*, *Piatra casei* sau *Un rămășag* — comediile scurte ale lui V. Alecsandri — se reprezintă alături de *O soare la mahala* sau *Amestecul de comedii* de C. Caragiale și *O bună educație* de C. Bălăcescu. Preocupat de creația dramatică originală, Matei Millo — interpretul de cîteva ani al repertoriului național de comedie — nu neglija nici comedia străină și în special pe cea franceză. În stagiunea pentru prima oară la Iași piesa *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais și *Femeile savante* de Moliere, în traducerea în versuri a lui C. N.

Preocupările artistice ale lui Matei Millo se relevă și prin înființarea unei școli de declamație pentru actorii teatrului moldovean. Aceasta lui Matei Millo aduse — după cum pe bună dreptate susținea el — o simțitoare înflorire în ceea ce privește reprezentarea pieselor, precum și a actorilor. Pînă la el, actorii erau influențați de școala românească a C. Caragiale, avînd atît vorbirea, cît și gesticurile exagerate (și în jocul de scenă să între pe cît se poate mai mult *aderanță*), apoi rămase ca tradiție în teatrul ieșean vorbirea naturală și gesticurile simple.

Prezența lui Millo la conducerea teatrului înseamnă în ființa teatrului noi direcții artistice în creația tinerilor actori romîni. Millo, actor

¹¹ Vezi T. T. Burada, *op. cit.*, p. 316. În încheierea anaforalei celor doi directori, este solicitată și obținută aprobarea domnului și recomandarea Regulamentului Agiei, « întrebuițînd și a ei polițienești înfrîngerii către toți acei dintre actorii romîni ce s-ar abate din rostirea acestui regulament ». Regulamentul este tipărit în *Manualul administrației al Principatului Moldovei*

¹² Millo del...

(1 martie 1847) comedia *Cei* ne arată cum f... părinții îi tr... nr. 17, constat... or sicities des...

însuși, imprimă teatrului moldovean încă din anul 1847, prin repertoriul și prin noul stil de interpretare, un caracter realist, care contribuie efectiv la apropierea teatrului de popor.

Caracterul agitatoric al spectacolelor trupei române. Represiuni împotriva actorilor

C Următoarea stagiune se inaugurează la 19 octombrie 1847 cu piesa *Mulatrul*, melo-dramă de Saint Pierre, care «avea o oarecare potrivire cu moravurile reale ale țării, față cu țiganii robi ce se vindeau la noi în piață ca vitele sau ca orice obiect de îmbrăcăminte ori de mâncare. . . »⁴⁷. Autorul acestei îndreptățite și obiective observații, T. T. Burada, constată de asemenea scandalul determinat de reprezentație, dar încearcă să justifice măsura desființării trupei moldovene prin motivul oficial al nepregătirii artistice a actorilor. În realitate, spectacolul fusese fluierat de poliție și de slugile boierești aduse la galerie, căci piesa «a nemulțumit foarte mult pe boierii noștri, a căror purtare față de nenorocii ce-i aveau în stăpânire se asemena aidoma cu aceea a colonilor stăpînitori din Indii și Africa»⁴⁸.

Reprezentarea piesei *Mulatrul* urmează după o serie de spectacole cu piese originale, care au constituit momente de luptă deschisă în istoria afirmării teatrului românesc pe linia ogîndirii obiectivelor democratice ale luptei revoluționare. Astfel de spectacole confirmă maturizarea ideologică-artistică a teatrului prerevoluționar românesc și pun în evidență concepțiile democratice ale creatorilor dramaturgiei și îndrumătorilor teatrului pașoptist.

Spectacolele Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (reprezentat pentru prima oară la 18 ianuarie 1844), ca și *Iași în carnaval* (a cărui premieră are loc la 22 decembrie 1845), determină o reacție puternică din partea ocîrmuirii. Cele două comedii — după propria mărturisire a autorului — atacă «două ridicole proaspete ale societății noastre, ridicole care, nefiind combătute la vreme, ar exercita o influență fatală. Unul consistă întru disprețuirea a tot ce

Fig. 127. — Dosarul centurii pieselor — Iași, 1845 (fila 5).

1-

este național, iar celălalt întru persecutarea opiniei publice»⁴⁹. *Cuconu Iorgu de la Sadagura* este una din primele satire puternice la adresa boierimii lipsite de patriotism și disprețuitoare pentru tot ce este național. Efectele reprezentării comediei le consemnează însuși autorul ei: «. . . Am reușit a atinge țelul meu. Astăzi glasul clevetirei a muțit; nimeni nu mai îndrăznește să înfigă ascuțișul înveninat în sînul țării, căci eleganții cuconași se tem de a fi arătați cu degetul și porecliți Iorgu de la Sadagura, iar cuconițele de a fi puse în rînd de Gahița Rosmarinovici»⁵⁰.

Premiera comediei *Iași în carnaval sau Un complot în vis este comentată de Albina românească* cu circumspecție⁵¹. Presa vremii nu consemnează însă faptul că teatrul românesc devine

...3.
IPIpiiljiili 4 «•II:.
piilf

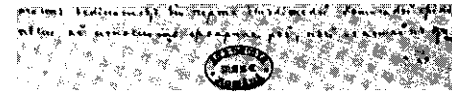
teatrale, pe care nădăjduim că nu-1 va negreji, ci mai virtos se va sili a-1 aduce la desăvîrsire». M. Cerchez, în *Albina românească*, 1847, nr. 36.

⁴⁷ T. T. Burada, *op. cit.*, voi. II, p. 20.

⁴⁸ Em. Manoliu, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ De altfel și *Albina românească*, 1847, nr. 100, scria că «un asemenea sujet ar fi avut pentru noi un interes din asemănarea cea tristă a sclavilor vest-Indiei cu acei ai țării noastre».

⁵⁰ V. Alecsandri, *Opere teatrale*, ed. 1875, Prefața, p. XII.



F/g. 128. — Dosarul centurii pieselor — Iași, 1847 (fila 107).

prin astfel de spectacole un factor impo- deschisă a cîrmuirii, a boierilor, a slujba- mai tîrziu V. Alecsandri — a iritat și n- cei ce au mare interes a nu se forma- lor»⁵². într-adevăr comediiile lui Alecs- împotriva actorilor care rostesc versu-

« într-
La m
Cît ru
Pe loc
Unii
Dar n
Latră
Pîn-c
în cea
Tîlhar
Și se
Că li-

Se întărește cenzura, numindu-se un- pînă la arestarea actorilor și desființarea

nu este străin⁵³. Sala teatrului este adesea zbulciată în acești ani de spectacole care iau aspectul unor adevărate demonstrații. Recitarea versurilor păpușarului din comedia lui Alecsandri provoacă scandal. Poliția încearcă să oprească spectacolul, dar actorii continuă reprezentația în mod manifest la adăpostul «cohortei bonjuriștilor <caē> se ridicase pe picioare decisă și amenințătoare, cerind continuarea piesei, și spectacolul se termină în aplauzele lojelor și ale parterului (...)»• Opinia publică se afirmă cu triumf în ciuda simandicoșilor ruginiți cari purtau mănuși»⁵⁴.

Nu peste mult timp interpreții comediilor lui Alecsandri (N. Luchian, T. Theodorini, N. Teodoru, I. Poni, Evolschi ș.a.) au de suferit represaliile autorităților. Primul spectacol al comediei originale *Un provincial la teatrul național* de Al. Russo (25 februarie 1845) reeditează condițiile de reprezentare a pieselor lui Alecsandri. Actorii înfrâng restricțiile cenzurii, nu țin seama de tăieturile făcute în text, declamă și cîntă versurile și cupletele interzise din satira lui Russo. Stimulați de atmosfera întreținută de tineretul revoluționar⁵⁵, N. Luchian, T. Theodorini și N. Teodoru declamă texte cenzurate și improvizează ei înșiși replici ce vizează ocîrmuirea, tirania poliției sau lăcomia boierilor. În cadrul acestui spectacol lansează N. Luchian de pe scenă acuzațiile versuri:

« De la Dunăre-n Carpați
Suge țara gulerai
Din Focșani la Dorohoi
Țara-i plină de ciocoi »⁵⁶.

De data aceasta represiunile împotriva actorilor sînt prompte. A doua zi, la 26 februarie, cei trei actori sînt surghiuniți la mănăstirea Cașin, iar autorul (Al. Russo) la mănăstirea Soveja⁵⁷.

⁵³ « Se zice că măria-sa — scrie V. Alecsandri în prefața citată — ar fi nemulțumit de oarecare șfichiuri, adresate ispravnicilor și judecătorilor ce hărăziesc poporul și cumpănesc dreptatea sub părinteasca sa oblăduire (...) și că acest început de campanie în contra puternicilor zilei s-ar putea sfîrși pentru mine prin un neajuns neașteptat (. . .), dar de la zis pînă la fapt este mult și amicii mei bonjuriști, pantalonarii, duelgii compun o cohortă îndrăzneată, de care poliția găsește prudent a se feri». După reprezentația piesei *Iași în carnaval*, Alecsandri notează: « ...se zice și astădată că a doua zi s-ar fi ținut un sfat tainic la curte, spre a se lua măsuri în contra tendinței revoluționare a tinerimii și spre a se înfrîna pe autorul piesei. Se pomeni iar de mănăstire, se propuse închiderea Teatrului național, se dete ordine aspre cenzurei, dar în fine «muntele născu ca todeauna un ridicol mus».

⁵⁴ V. Alecsandri, *op. cit.*

⁵⁵ « . . .Căci tinerii noștri actori erau în același timp predominanți de ideile progresiste cari dădeau îmboldire întregii junimi culte din Iași, cu care împreună luptau și căutau prin toate mijloacele a lovi în sistemul arbitrar de cîrmuire de pe atunci, care împila poporul și nesocotea adevăratele merite protegînd numai boierimea și hafîrurile personale, ducînd cu modul acesta țara spre pieire, lucru ce pregăti revoluția de 1848 ».

lui Mihail Sturza vodă» (T. T. Burada, *op. cit.*, voi. I, p. 319-320.)

⁵⁶ «Nici amenințările caimacamului, nici frica de expulzare nu putură opri pe patriotul Luchian a intercala într-o piesă versuri tendențioase și a le recita de pe scenă, stîrnind furia caimacamului și a oamenilor lui, în același timp cu entuziasmul poporului» (M. Belador, *Istoria teatrului românesc*, p. 28).

⁵⁷ Ofisul domnesc dat în aceeași zi arată: « . . .Unii din actorii Teatrului național, anume: Neculai Teodoru, Teodor Teodorini și Neculai Luchian, s-au abătut de la datorile prescise însărcinării lor, rostind pe șțena teatrului frazuri oprite de către cenzură, pricinuitoare de scandaluri și tulburarea liniștei obștești (...) Noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare. Deci, hotărînd a se închide spre pocăire și înfrînare în mănăstirea Cașinului (...) poruncim dumitale (postelnicului Nicolae Ruset — N. ns.) ca îndată ce se vor sosi pomenitele fețe însuși și întovărășite de pază la locul însemnat (...) să pui la cale de a-i ține cu cea mai aproape privighere și strîmtorime de post și rugăciuni în toată vremea cît se vor afla acolo, regularizînd totodată ca nu numai ieșirea lor din cuprinsul mănăstirii să fie cu desăvîrșire oprită, dar nici să fie slobozi a corespundui sau a se întîlni cu nimeni». (Arh. st. Iași, tr. 1 772, op. 2 020, doc. 0 856. Depoz. Dicționar, 26 febr. 1845).

Fig. 131. — Decizia Secretariatului de Stat al Moldovei cu privire la înființarea la Bacău a teatrului condus de Alecu Vilner — decembrie, 1848.

S Teatrul devenise prin spectacolele trupei românești locul unor manifestări cu caracter revoluționar. Faptul este atestat și de măsurile polițienești care se iau la deschiderea teatrului nou. Tema guvernului de valul manifestațiilor din teatru determină stabilirea unor «regule polițienești în vremea reprezentațiilor și a balurilor publice». Aceste reguli prevăd «a nu <se> împărți sau a se arunca în teatru, fără învoirea poliției, nici un fel de hîrtii tipărite sau manuscrite» ... Apoi se mai prevede că orice măsură «împotriva moralului este oprită în teatru, precum de a ataca maștele sau pe spectatori cu cuvinte proaste, imorale etc. jocul de pantomime ieșit din ținutul moralului, asemenea este oprit»⁵⁵. Măsurile polițienești sînt determinate și de faptul că mișcarea teatrală se extinde dincolo de cercul capitalei Moldovei prin trupe care promovează un repertoriu asemănător. Clucerul Alecu Vilner este inițiatorul unei trupe de diletanți la Bacău, a cărei activitate începe în ianuarie 1845 și care se adresează celor ce pot da «doi sorcoveți de scaun și mai mult după filotimia fiește-căruia»⁵⁶. Trupa diletanților băcăuani — care dă spectacole pînă în ajunul revoluției — preia repertoriul ieșean și reprezintă *Farma^onul din Hîrlău, Cuconu Iorgu de la Sadagura, Rămășagul* ș.a. După revoluție — la sfîrșitul anului 1848 —, Al. Vilner reînființează teatrul și reprezintă în continuare scenetele și comediile satirice ale lui V. Alecsandri, M. Millo, C. Negruzzi etc.⁵⁷.

În stagiunea 1847—1848 au loc spectacole de teatru în limba romînă și la Galați, inițiate de o trupă de diletanți constituită într-o societate *Filarmonică*⁵⁸. Redeschiderea teatrului din Iași în stagiunea 1847—1848 cu piesa *Mulatrul* dovedește că măsurile polițienești nu-i intimidează pe actorii romîni. Dacă piesele originale sînt subiectul unei aspre cenzuri, trupa romînească găsește prin *Mulatrul* o formă indirectă de a dezvălui exploatarea cruntă pe care o exercită boierimea autohtonă. Măsurile domnitorului și guvernului merg de data aceasta pînă la desființarea trupei. Seria spectacolelor romînești este curmată și din nou se iau măsuri pentru ca astfel de «scandaluri» să nu se mai repete în teatru. Guvernul acordă mai tîrziu concesiunea teatrului lui B. Luzzato, dar repertoriul eclectic al noului concesionar nu-i împiedică nici de data aceasta pe actorii romîni să-și continue acțiunile de protest, încă de la primul spectacol (*Juumpatius Vagabondus*, 16 noiembrie 1847), T. Theodorini nu respectă măsurile cenzurii și poliției și din nou reprezentația este întreruptă, iar actorul arestat din ordinul domnitorului.

Toate aceste manifestări arată că în teatrul moldovean era prezent un puternic curent protestatar, curent pe care însăși *Albina romînească* îl consemnează, în felul ei, cu cîteva zile înainte de revoluție: «... Acest institut (Teatrul național — *N.n.s.*) bine îndreptat este pentru public nu numai o petrecere plăcută, ci și o școală practică de moral, focarea și leagănul unde se aprinde sentimentul de ură pentru crime și ridicule, unde informă și se nutrește amorul patriei ce este cel mai înalt între virtuțile cetățene»⁵⁹.

Poate că în nici una din țările romîne teatrul nu a fost atît de legat de mișcarea revoluționară ca în Moldova. Îndrumat și susținut de către înșiși animatorii principali ai revoluției, cu o trupă de actori pătrunși de un puternic sentiment de responsabilitate civică și a căror existență artistică este direct legată de lupta revoluționară, teatrul național moldovean se integrează, prin manifestările sale artistice, obiectivelor generale ale curentului

⁵⁵ T. T. Burada, *op. cit.*, voi. II, p. 8. Despre aceste măsuri T. T. Burada crede că au fost luate în urma «aruncării în teatru a feluri-pamflete sau versuri necuviincioase» la adresa ocîrmuirii.

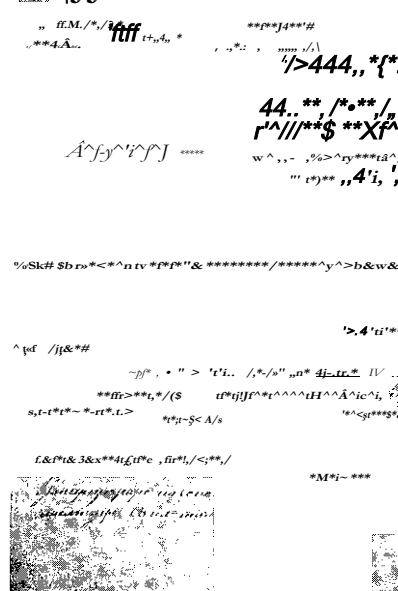
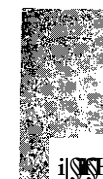
⁵⁶ Vezi Dela teatrului din Bacău, B.A.R.P.R., ms. 497, 24 mai 1852.

teatrului din Bacău, Arh. st. Iași, tr. 1 772, op. 2 020, dos. 15 044, decembrie 1848.

⁵⁷ *Albina romînească* din 5 și 15 februarie 1848 informează asupra spectacolelor trupei, arătînd ecoul larg pe care acestea le-au avut în publicul gălățean.

⁵⁸ *Albina romînească*, 1848, nr. 23.

Fig. 132.^ — Adresa Sfatului O. Sturza. În adresă se poate citi jre teatrului din pricina evenimentelor martie, 1848.



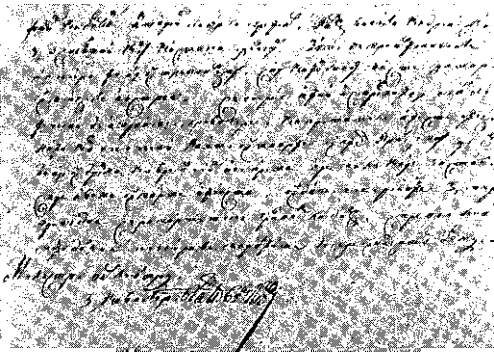


Fig. 133. — Vorunea Ministerului de Interne către Ispăvănia ținutului Suceava, care unicind măsurile împotriva actorului Gh. Greceanu, fugit peste graniță după revoluție — iulie, 1848. '.

revoluționar. V. Alecsandri, M. Kogălniceanu și Al. Russo sînt semnatarii «Proclamației către popor» din 27 martie 1848. Autorul comediilor *Cuconu Iorgu de la Sadagura* și *lașii în carnaval* are un rol important în unificarea culturală a celor trei țări romîne. El participă în 1845 — alături de N. Bălcescu, Ion Ghica, M. Kogălniceanu și Al. Russo — la elaborarea acelor «proiecte mărețe pentru Renașterea Patriei comune». Prieten cu Bălcescu în anii dinaintea revoluției, Alecsandri participă la mișcarea revoluționară din Moldova. Părintele spiritual al teatrului moldovean din anii premergători revoluției ia însă după 1848 drumul pribegiei, ca și Al. Russo. Fostul surghiunit de la mănăstirea Soveja, exilat acum la Sibiu, îi scrie în iunie 1848 lui Bălcescu: «Sînt mîndru de voi și gloria revoluției voastre se va răspîndi și asupra noastră ca și asupra tuturor romînilor» (semnat Savejea).

Actorii moldoveni sprijină revoluția nu numai prin arta lor — Ion Poni este membru al grupării Asociația patriotică și, alături de Al. I. Cuza, V. Mălinescu și autorii dramatici Iorgu Copcea și N. Istrati, ia parte activă la evenimentele care pregătesc revoluția. Exilat din porunca lui Mihail Sturza pentru idei revoluționare, apoi arestat, Poni va fi eliberat abia după detronarea domnitorului Sturza. Actorii fugiți peste graniță sînt urmăriți cu perseverență de autoritățile respective și după revoluție. Actorul Gh. Greceanu este subiectul unor severe măsuri ale Ministerului de Interne, care încearcă să preîntîmpine reînnoirea sa în țară⁶³. Îndepărtată din teatru în 1846 pentru că jucase în *Jignicerul Vadra*, militantă alături de studenții romîni întorși de la Paris, Ecaterina Hârnăv este una din puținele actrițe care au luat parte la revoluție. Pe piatra funerară din cimitirul ieșean care adăpostește mormîntul actriței se află inscripția: «Unica romîncă ce a purtat steagul libertăților Moldovei la 1848. Au trăit apoi în obscuritate».

După revoluție, Matei Millo rămîne conducătorul Teatrului național din Iași. Cel care părăsise cînul boieresc pentru a nu rămîne «un om comun, ca toți ceilalți Millești», tînărul intelectual format în atmosfera Parisului anilor preroluționari face ca teatrul moldovean să-și continue și de aici înainte tradiția sa militantă. În acest scop, înfrîngînd și ultimele prejudecăți, Millo devine interpretul pasionat al dramaturgiei naționale, al repertoriului care asigurase teatrului moldovean în anii revoluției combativitatea și popularitatea sa.

⁶³ Vezi porunca nr. 11 288 a Departamentului Dinăuntru către isprăvnicia ținutului Suceava, în care sînt comunicate măsurile luate împotriva actorului Greceanu «fiindcă dumnealor, actorul Gh. Greceanu, paharnicul Vasile Ciorănescu și ostavnoi căpitan Costache Hîncu, după neprincioasele urmări ce au întrebuițat, s-au caceardisit peste hotar în părțile

îndeaproape privighere, că arătatele aceste fețe nicum să se mai poată întoarce în acest prîntipat, și de-ar îndrăzni cu vreun chip a se arăta ori pe la care zastavă spre a veni în partea aceasta, îndată să se ridice și, periorisîndu-i, să raporteze la departament spre a se lua pentru dînsii măsurile poruncite de preainălțatul domn» (în «Anul revoluționar 1848 în Moldova»,

y în Țara Romînească, în perioada 1848-1850. • le întîmpină — cunoaște, ca și în anul 1848. I. Voinescu II, C. D. Aricescu, C. Caragiale pe linia unei arte militante. În primii ani după plecarea lui C. Caragiale în Moldova, sînt în general de trupe străine. La București se joacă de operă și doar cîteva spectacole în limba franceză de dramă și comedie conduse de actorii a lui Basilio Sansoni, iar în 1843 trupa din Craiova începe dominația asupra vieții artistice din țară. Luptat acum în special cu concurența trupelor puține pînă în 1845; cînd C. Caragiale revine. Pînă atunci sînt de semnalat doar spectacolele la Iași — le dă la București în vara anului 1848. Abia după reînființarea Societății literare romînești de teatru. Înapoiat în 1844, se formează o trupă romînească, dar se ciocnește cu trupele străine revoluției: . . . «Aprins de dorința de

⁶⁴ Alături de aceste trupe străine, de dramă și de operă, mai întîlnim prezența prestidigitatorilor Cavaler Rodoifo (1843), a unei trupe de acrobați din Craiova (același an), a lui Bosso, prestidigitator din Tulcea (1846) ș.a. Scenele din provincie cunosc și ele afecțiunea trupelor și spectacolelor străine. Craiova este vizitată în 1840—1841 de actori francezi și acrobați englezi, la Pitești evoluează trupa franceză a lui Th. Goffrey (1841) etc.

⁶⁵ Semnificative pentru situația teatrului romînesc sînt relațiile care se stabilesc, de pildă, între autoritățile țării și trupa de operă a Henriettei Karl și trupa diletanților romîni. Inițial, un contract încheiat în 1845 conține 12 articole care cuprîndeau toate clauzele contractului cu obligațiile reciproce ale ambelor părți: directorul trupei italiene și trupa romînească (Arh. st. Buc. arh. T.N.B., dos. 2/1845-1847, 1 iunie, în limba franceză și romînă). Cu toate că aceste relații sînt reglementate, înseși autoritățile romînești se alătură mează de pretențiile Henriettei Karl și Sfatul orășenesc cere marelui vornic Mihail Cornescu, directorul teatrului, «mărginirea covârșitoare cereri ale demozelei Karl» (v. Arh. st. Buc. arh. T.N.B., dos. 2/1845-1847, 16 iunie 1847). Sînt frecvente în arhive adresele sfatului orășenesc care informează pe vornicul Mihail Cornescu despre eliberarea către «mademoazela Karl» a nenumărate sume de galbeni împărătești (v. Arh. st. Buc. arh. T.N.B., dos. 2/1847, fila 27, 4 septembrie 1847).

În mai 1847, la expirarea contractului făcut în 1845, acesta este reînnoit pentru un an. Trupa romînească duce o existență grea, în umbra unei trupe conduse de H. Karl («chanteuse de la Haute Cour de sa Majeste le Roi de Prusse»). Lipsită de subvenții de stat, trupa actorilor romîni nu-și poate îmbunătăți condițiile existenței decât prin mijlocul

sugrumase încă în leagănul său, propusei la câțiva bărbați de putere să-mi dea ajutorul pecuniar, făgăduindu-le sclavia mea la întimplare de nerușinare (nereușită — *N.ms.*). Propunerea îmi fu primită în ridicol și eu ca un șarlatan. . .»⁶⁶. C. Caragiale nu-și poate începe activitatea în București decât în primăvara anului 1845. Sprijin găsește doar la I. Eliade, I. Mănu și I. Cîmpineanu, la unii membri ai Societății literare și ulterior, în 1845, la cei ai Asociației literare, prezidată de I. Văcărescu. întemeietorul trupelor teatrale de la Iași și Botoșani are o experiență care-l face să-și dea seama că pentru a ființa, un teatru românesc trebuie să capete recunoașterea guvernului și să aibă un edificiu corespunzător, să devină un «copil» al publicului. Un teatru făcut pe baza unor inițiative individuale și nesubvenționat trebuie considerat «ca ceva ridicol, ca o nebunie»⁶⁷.

Totuși — sacrificîndu-și avutul personal și pe cel al soției — C. Caragiale înființează *Trupa română de diletanți*, trupă care reînvie mișcarea teatrală din Țara Românească după aproape un deceniu de inactivitate de la desființarea Filarmonicii. Trupa de diletanți întemeiată la București — notează Caragiale — face ca teatrul, «ce părea mort cu desăvîrșire, să reînvie, dorința teatrală se reafirmă și nobila întrecere a romînilor de dincoace și de dincolo de Milcov puse pe cugetare pe bărbații de distincțiune literară ai țării»⁶⁸.

Cu toate că teatrul național nu mai este o «numire de masonadă» ca înainte de 1840, cînd «se știa cetățeanul a vorbi de teatru ca să nu fie spionat, pîrît și căzut în dizgrație»⁶⁹, cu toate că este depășită «întîia vîrstă a teatrului român în Țara Românească» (*sub/, ns.*), C. Caragiale întîmpină enorm de multe dificultăți pentru a putea începe spectacolele «teatrului de diletanți» cu care teatrul românesc intra în «vîrsta reînființării»⁷⁰ (*sub/, ns.*).

Greutățile pe care conducătorul trupei românești le întîmpină din partea guvernului și a trupelor străine favorizate de oficialități, de domn și boieri îl pun în situația de a nu putea activa decât plătind «tributul străinului»⁷¹. Trupa românească plătește seral 20 de galbeni trupei italiene de operă, din patru reprezentații date una este în beneficiul aceluiași trupe străine, iar în ceea ce privește condițiile de muncă în teatrul «ajuns posesie străină»⁷² e de consemnat că actorii romîni nu au drept la repetiții pe scenă decât în ziua premierei. O altă mare dificultate pe care trebuie s-o învingă C. Caragiale este aceea a înmănușării unui grup de actori. Foștii elevi ai Filarmonicii se răspîndiseră după destrămarea societății, plecaseră din țară (ca Ion Curie în legiunea străină sau Frosa Vlasto, devenită marea cântăreață europeană Eufrosina Popescu-Marcolini) sau optaseră pentru alte meserii (funcționari, învățători etc). Inițiativa lui C. Caragiale găsește însă un ecou puternic în conștiința foștilor «elevi» ai Școlii filarmonicii. Printre cei care intră în trupa lui se numără C. Mihăileanu (fostul interpret al lui Octav din *Vicleniile lui Scapin*, Alvarez din *Albiră*, Omer din *Fanatismul*), Ralița și Zinca Mihăileanu, I. Lăscărescu. Pentru completarea trupei, Caragiale recurge la diletanți: Anesti și Mali Cronibace, Lăzureanu, Scărlătescu, la frații lui (Iorgu și Luca Caragiale), la Caliopi Caragiale (soția fratelui mai mare, Luca), la Măria Constantinescu-Blonda ș.a. Trupa lui Caragiale, intitulată «de diletanți» doar în virtutea inerției, este în fond prima trupă românească de teatru care părăsește caracterul diletant. Actorii, regrupați în jurul tînărului, dar entuziastului Caragiale, constituie în 1845, împreună cu cei veniți în anii următori (St. Vellescu, C. Demetriade, Raluca și Măria Stavrescu și tînărul Mihail

Pascaly), primele elemente artistice ale Teatrului național românesc care va înființa la București în anul 1852.

În aceeași sală (Momolo) în care, ca mădulari ai Filarmonicii, acești primi actori romîni își începuseră activitatea, prin decizia guvernului, în ziua de 29 august 1834, își începe activitatea și trupă de diletanți. Inaugurarea a avut loc în sala de spectacole a trupei românești în primăvara anului 1845 constituie o înnoire și o manifestare artistică de importanță națională. Succesul este mare, spectacolele romîne, care reprezintă ca prim spectacol *Furiosul*, o parodie parțială, în spirit romantic, făcută de C. Caragiale dintr-un fragment din *Don Quichotte* de Cervantes, este enorm de populară, care nu încăpuse în sală și stătuse pînă la unu noaptea în fața teatrului cere ca spectacolul să se repete. C. Bolliac, entuziast al revendică prin presă reînființarea școlii care să-i pregătească actorii romîni. Ion Eliade, redactor al vechiului program al Filarmonicii, reelaborează un proiect de școală dramatică. Spectacolul inaugural din 21 martie 1845 are o influență importantă și derabilă asupra stimulării dramaturgilor și criticii dramatice. Acesta determină un nou curent de opinie în sprijinul clădirii și teatrului național și înființării unei școli de teatru. Reluarea organizării a spectacolelor în limba romînă constituie un eveniment de mare semnificație o depășește pe cea a reprezentațiilor școlare din urmă cu zece ani. Actorii trupei lui Caragiale nu mai sînt elevii curajoși care «au călcat în picioare toate prejudețele și întru formarea teatrului național (...), părăsind chiar și părinții și preferind strîmtoarea și neaverea»⁷³, ci actorii cu experiență de viață, care aduc în jurul lui Caragiale freamătul și sprijinul al epocii, voința de a sprijini prin teatru mișcarea culturală. Aceasta se vede cu ușurință și din repertoriul trupei. C. Caragiale prețuiește încă repertoriul Filarmonicii, iubeste de vigoarea dramei shakespeariene, concepute de cel care pusese în gura unuia din eroii săi clasicul distih:

«Je pense en citoyen, j'agis en esclave,
Je hais le fanatique et le persecuteur»

Alături de *Albiră* și *Mahomet*, *Zaira* și *Merope*, alături de *Alfieri* (*Saul*), apare comedia molierescă — *Bolnavia* (*ghețul gentilom*) ș.a. — care corespunde spiritului vremii și nevoilor locale.

⁶⁶ C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiali*, București, 1849, p. 3—4.

⁶⁷ Idem, *Teatrul național în Țara Românească*, București, 1867, p. 16, 17 și 18/

⁶⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁰ C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiali*, p. 4.

⁷¹ Cf. D. C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, p. 68 (a Schită de proiect pentru întemeierea unei școli al

București, 1867, p. 18/

Trupa lui C. Caragiale își face un punct de onoare din a reprezenta cu precădere repertoriul nou, original, piesele lui V. Alecsandri, C. Facca, C. Bălăcescu, dramaturgie care oglindește realitatea deceniului 1840—1850 din țările române. Opinia publică consideră adevăratul început al activității trupei reprezentarea piesei lui V. Alecsandri *Cuconu lorgu de la Sadagura* (14 decembrie 1845). «Putem zice — scrie C. Bolliac — că astă seară s-a făcut deplina inaugurare a teatrului național (...) Oricum, teatrul național a prins rădăcini și îndoită laudă junilor actori care s-au întemeiat fără nici un ajutor direct (subl. ns.), fără nici o subvenție»⁷¹. Trupa lui C. Caragiale reprezintă în continuare *Creditorii de V. Alecsandri*, *O bună educație de C. Bălăcescu*, *Jucătorii de cărți de C. Negruzzi*, *Dezertorul sau Sluga isteafă și O soare la mahala sau Amestec de dorințe de C. Caragiale*, *Comedia vremii sau Frantu^itele de C. Facca*, piese care pun bazele dramaturgiei noastre naționale în perioada avântului mișcării culturale pașoptiste.

C. Bolliac este cel care sesizează importanța pe care o are existența noului «teatru de diletanți» pentru dezvoltarea dramaturgiei naționale: «... Influența teatrului național a început a se simți în literatura noastră, *Cuconu lorgu de la Sadagura*, *O bună educație și Sluga isteafă* sînt trei piese cu totul originale care văzurăm pe scena românească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebiri ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta dramatică o să ajungă într-o zi a tace partea cea mai însemnată a literaturii noastre»⁷².

Anii avântului cultural pașoptist sînt — în prima jumătate a secolului — anii cei mai fecunzi în crearea noii literaturi dramatice originale în Țara Românească și Moldova. V. Alecsandri scrie în acești ani *Farma^onul din Hîrlău (1840)*⁷³, *Spătarul Hațmațubr^*, *Modista și cinovnicul (1841)*, *Cuconu lorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului**, *Iași în carnaval (1845)*⁷⁴, *Creditorii (1845)*, *Un rămășag (1845)*, *Piatra din casă (1847)*⁷⁵, Costache Caragiale scrie: *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi**, *O soare la mahala sau Amestec de dorințe^*, *Îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sînt (1846)*⁷⁶, *Dezertorul sau Sluga isteafă (1845)*⁷⁷, M. Kogălniceanu scrie *Doă femei împotriva unui bărbat (1840)*, *Orbul fericit (1840)*; C. Bălăcescu: *O bună educație*⁷⁸, C. Negruzzi: *Mu^a de la Burdujăni (1848)*, *Doi țărani și cinci cîrlani (1849)*; I. Cătina încearcă o dramatizare după nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi (1847); C. Bolliac scrie «cea dintîi tragedie dictată de muza romînă»: *Matilda (1845)*; Al. Russo: *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul național*; I. Dumitrescu: *Doă sute de galbeni sau Păhărnicia de trei*⁷⁹.

Realizarea unui repertoriu original este problema cea mai importantă pe care și-o propun conducătorii teatrului din Țara Românească și Moldova. Se scriu acum primele piese în care apar țărani (chiar dacă lipsite de un fond combativ de clasă), apar comedii

⁷¹ C. Bolliac, *Teatrul național*, I, în *Curierul românesc* din 1845, nr. 92.

⁷² C. Bolliac, în *Curierul românesc* din 1846, nr. 27.

⁷³ Tipărită în *Cantora foaei sătești*, Rep. T.N. Iași, nr. 1.

⁷⁴ Din care nu a rămas nici un exemplar, dar este pomenită de V. Alecsandri în prefața ediției de *Opere* din 1875.

⁷⁵ Jucată prima oară la Iași în 1844 și tipărită în 1844 la Iași în tipografia Institutului «Albina».

⁷⁶ Tipărită în *Cantora foaei sătești*.

⁷⁷ Tipărită la Iași în tipografia Institutului «Albina».

⁷⁸ Jucată la Iași în 1844 și tipărită la Iași în 1845, cu o prefață de M. Kogălniceanu.

⁷⁹ Jucată la Momolo în noiembrie 1846 și tipărită la

⁸⁰ Vezi B.A.R.P.R., ms. 2 913-2 969.

⁸¹ Jucată la Momolo în 1845.

⁸² Jucată la Momolo la 28 iunie 1845.

⁸³ Comedie în două acte tipărită la București în tipografia Colegiului Sf. Sava în anul 1848.

Tot acum sînt traduse și tipărite: *Manfred* de Byron în 1843, tradus de C. A. Rosetti și jucat sub titlul de *Manfred cel bleste7?2at*; apare — în 1844 — prima traducere din Shakespeare, făcută de S. Stoica, după *Iuliu Cezar*, apoi *Fedra*, trad. de Gh. Fălcoianu, tipărită la București, la tipografia Valbaum în 1843; *Lucreția Borgia*, melodramă de F. Romain la tipografia Eliade, București, 1845; *Lucia de Lammermoor*, dramă de G. Cammerand, tipografia Kopainig, București, 1845; *Capul d'opera necunoscut* de Gh. Lafont, traducere de C. Bălăcescu, tipografia M. Kogălniceanu, 1845.

satirice ale lui V. Alecsandri, C. Bălăcescu, boierești ale ciocoilor vechi și noi, comedia tului, politicianismul (*Iași în carnaval* sau *Iași*), teama de revoluție a boierimii și burgh

Caracterul progresist al producțiilor

C. Bălăcescu, C. Caragiale, I. Dumitrescu operele lor izvorăsc dintr-o concepție rolul literaturii și artei, care trebuie « să la o prefacere întregă, la o reformă to pașoptistă reiese că dramaturgii din pu eficace de educație cetățenească, ca un torismului boieresc, ca un mijloc de mo cratice ale revoluției de la 1848. Teatrul care succedase desființării Filarmonicii. K puțin⁸¹. Contradicțiile vremii nu puteau slugi ale lui Kotzebue»⁸².

Trupei întemeiate de C. Caragiale nou repertoriu în teatrul din Țara Românească și utilă și frumoasă, pe scena lui s-a cîntă el participase propagînd în acțiune pri Recunoașterea valorii istorice a temerarei i publică: «Toți recunoaștem — scrie C. atît moldovenii, cît și noi sîntem datori stagiune, critica dramatică atestă progres impropriu numele de diletanți. «Putem A. Cronibace etc. — *N.ns.*) nu mai sînt ci sînt actori», scrie C. Bolliac și trage ca să ajungă la adevărata treaptă ce treb

Noul stadiu de dezvoltare a teatrului statului și în orice caz o clădire care să național, exprimată de filarmoniști, răm și cele din Adunarea obștească din 1840 alcătuieste o comisie (din vornicul Barbu fătul Vladimir Blaremburg) în vederea cl începe însă abia în 1846 și numai sub im

⁸⁰ C. Bolliac, *Poezia*, în *Foaițe pentru minte, inimă și literatură*, 1846, nr. 27, 28 și 29, reprodus în ediția de poezii 1847.

⁸¹ Este de semnalat în această perioadă tipărire doar a două piese de Kotzebue, *Lănard în Scoția sau Noaptea unui fugar*, trad. de Gr. C. (1843), și *Doi Ramundo de Colibrados*, trad. de A. Răști, București, 1847.

⁸² «Și tu îți închipui (Germanie. — *N. ns.*) că poți rezolva contradicția (de clasă. — *N. ns.*), crezi că a reușit să înalți atît pe actorii, cît și pe spectatorii aceste drame teribile, *coborîndu-i la rolul personajelor din tragediile pentru slugi ale lui Kotzebue* (subl. ns.) (K. Mar

zidurile teatrului abia se ridică de câteva palme deasupra pământului. În ajunul revoluției, C. Caragiale joacă tot în sala Momolo, în care mai are prioritate trupa Henriettei Karl⁶⁶.

Activitatea trupei lui C. Caragiale de la București nu rămâne însă izolată. Sub impulsul mișcării culturale pașoptiste, teatrul se răspîndește în orașele din provincie. La Cîmpulung se deschide în 1847 teatrul lui C. D. Aricescu. În perioada revoluției, teatrul din Pitești activează sub conducerea lui C. Halepliu. În toamna anului 1848, fugit de teama represaliilor contrarevoluției, C. Caragiale înființează un teatru la Craiova.

Deschiderea teatrelor din provincie — chiar dacă activitatea lor n-a fost continuă — dovedește că mișcarea cultural-artistică a vremii nu se limitează la activitatea din București, că ea găsește un puternic răsunset în țară, că publicul românesc manifestă o tot mai mare conștiință și sete de cultură.

Actorii și animatorii teatrului național și revoluția de la 1848

O Răspîndirea și progresul teatrului se datoresc în primul rînd faptului că inițiatorii și animatorii lui sînt strîns legați de mișcarea revoluționară. I. Ghica, C. A. Rosetti, C. Bolliac, I. Eliade fac parte din primul și al doilea comitet revoluționar. (Bolliac este numit vornic de politic.) În Ministerul de la 11 iunie sînt I. Eliade și C. A. Rosetti, iar mai tîrziu aceiași se află în guvernul provizoriu. Desigur că rolul politic al lui Eliade a fost nefast în desfășurarea revoluției și în apărarea reformelor preconizate de constituția care trebuia să înlocuiască *Regulamentul Organic*, acest «codice al muncii de clacă», cum îl numește Karl Marx, dar în perioada 1840—1848 Eliade mai apără interesele teatrului, pe care — alături de alții — îl ctitorise în deceniul precedent.

Teatrul cunoaște în cel de-al cincilea deceniu o dezvoltare remarcabilă prin grupul artiștilor legați de revoluție. Aceștia, în primul rînd, dau teatrului românesc un conținut nou și caută forme de expresie noi pentru a răspîndi ideile democratice care domină epoca. Mulți dintre artiști se numără printre elementele cele mai conștiente ale acțiunii revoluționare. Referindu-ne la cei din Țara Românească trebuie să-i pomenim în primul rînd pe C. Aristia și C. Caragiale. Ei sînt printre primii actori care și-au însușit concepția artistului militant, a artistului cetățean. C. Aristia, care participase la evenimentele răscoalei lui Tudor în 1821, se află printre fruntașii mișcării revoluționare de la 1848. Șef al Gărzii naționale, C. Aristia joacă un rol important în desfășurarea și apărarea revoluției, iar insuccesul acesteia îl face să pornească în exil, expulzat o dată cu ceilalți revoluționari sprijinitori ai teatrului românesc care participaseră la evenimentele din 1848: I. Ghica, C. Bolliac, Gr. Grădișteanu, D. Bolintineanu, I. Voinescu, N. Apolloni, C. A. Rosetti.

C. Caragiale este cu sufletul alături de revoluție. Cu toate că nu există documente doveditoare este perfect verosimilă afirmația lui Pantazi Ghica⁶⁷ că în zilele revoluției, înfășurat în tricoler, el ar fi declamat versuri patriotice pe podiumul scenei de la Momolo, mai ales că în timpul revoluției sala Momolo fusese închiriată de revoluționari⁶⁸. Pantazi Ghica susține că «s-a cîntat (pe scena teatrului Momolo) imnul *La revoluțiunea de la 1848* pregătit de C. Caragiale. În orice caz, contemporani și istorici ulteriori confirmă

⁶⁶ în stagiunea 1847—1848, trupa H. Karl are o subvenție de 1 200 de galbeni (vezi adresa către vornicul M. Cornescu, Arh. st. Buc., arh. T.N.B., dos. 2/1847, 17 martie 1848).

⁶⁷ Pantazi Ghica, *loc. cit.*, p. 66.

⁶⁸ I. Ghica arată că la 18—19 iunie «I. Brătianu

oameni. A vorbit I. Brătianu în folosul constituției, dar nu l-au lăsat, pe Cătina l-au dat <afară> proprietarii cu pumnii, Magheru a venit armat. . . ». Vezi *Documente inedite literare*, București, 1960, p. 40, «Note în legătură cu pregătirea și începerea revoluției muntene din 1848».

fi*
-ti
.....m
Wm
I» Btbmdcsvt,

săliuarea lui C. Caragiale — și a colegilor săi actori — la evenimentele revoluției. I. Thănăsescu menționează că «la anul 1848, în timpul marelui revoluționari, între bărbații care luau parte la acest eveniment se afla și C. Mihăileanu, Costache Serghie și alți artiști din acea vreme»⁹⁹. M. Belador susține și el că «la anul 1844 Caragiale cu colegii și elevii săi iau parte activă la desfășurarea evenimentelor politice prin reprezentații de piese tendențioase ce ținteau la mărșălul scop»¹⁰⁰. Este sigur că Belador se referă, vorbind de reprezentații de piese tendențioase, la spectacolele date în ultimii ani de trupa lui C. Caragiale cu noul repertoriu original. De altfel, spectacole ale trupei românești în zilele revoluției nu au loc¹⁰¹, iar în lunile ce urmează, în timpul comploturilor boierești din iunie sau al celor două intervenții ale turcilor din iulie și septembrie 1848, singura reprezentație demnă a fi semnalată este cea cu piesa *Două sute de galbeni* de I. Dumitrescu (iulie 1848).

Contribuția cea mai importantă a lui C. Caragiale, și a actorilor care-l însoțesc, la revoluția de la 1848 rămâne activitatea sa artistică. Portretul pe care i-l face, după decenii,

Fig. 136. — Personajele și interpretii piesei ocazionale Două sute de galbeni sau O păhărnice de trei zile căzută prin constituție, de I. Dumitrescu-Movileanu, jucată la București, la 11 iulie 1848.

Pantazi Ghica scoate în evidență marea semnificație a activității teatrale curajoase a lui C. Caragiale în anii 1840—1848, într-o «epocă de absolutism fantastic, în care o cenzură stupidă și neîmpăcată forfecă, ciuntea, desființa orice gândire de naționalitate, de patriotism, de rominism»¹⁰².

Acelora care au vrut să vadă în refuzul lui C. Caragiale de a juca drama revoluționară *Kârdjali* (după romanul cu același nume de contele Mihail Czajkowski) o renunțare la principiile sale militante le răspunde însuși autorul dramatizării, Pantazi Ghica, reproducând scrisoarea pe care i-a trimis-o C. Caragiale: «Dar dacă aș reprezenta-o, ar trebui să otărăsc să închiz teatrul mâine, să las pe drumuri 16 nenorociți — bărbați, femei —, răpindu-le pînea de toate filele și pe mine să mă trimită la Plumbuita ori la Mărgineanu

⁹⁹ T. Thănăsescu, *Schite istorice (Teatrul din Craiova)*, Craiova, (f.a.). Printre alți actori participanți la revoluție este vorba, desigur, și de actorul român Vasile Maniu, care jucase în trupa lui Farkas în Transilvania și care venise ulterior la București. După revoluție, V. Maniu a fost expulzat în Transilvania.

Ar fi greu de susținut și dovedit că «diletanții români» au fost pe baricadele propriu-zise ale revoluției, ca C. Aristia, dar teatrul nu constituia în anii aceia o baricadă mai puțin revoluționară.

¹⁰⁰ M. Belador, *Istoria teatrului românesc*, p. 51.

¹⁰¹ Se pomenește în presa vremii de un spectacol dat de Dilly și Gerger în fața revoluționarilor de la 1848, cu care ocazie Bălcescu i-ar fi felicitat pe cei doi protagoniști.

¹⁰² Pantazi Ghica, *loc. cit.*

Cenzura fusese instituită încă cu mulți ani în urmă, de îndată ce teatrul românesc depășise stadiul de curiozitate, de nouitate inofensivă. Prima cenzură datează de pe vremea lui Al. Suțu (1819) și o exercita Iacovache Rizo, cu scopul de a nu pătrunde în teatru «învățăturii dăunătoare...» în vremea *Filarmonicii* și pînă la 1837 piesele erau cenzurate la prima reprezentație. Din momentul în care ideile enunțate pe scenă critică și periclitează privilegiile și conservatorismul boierilor — adică după 1840, cînd se formează repertoriul național original —, piesele trebuie aprobate de cenzură înainte de a se tipări sau reprezenta. Acesta este de altfel încă unul din motivele pentru care *Proclamația de la Iași* cerea libertatea absolută a tiparului.

(...) Făgăduiește-mi, cheazăuiește-mi că în morțuația va izbucni și vom ieși de acolo cu revoluția și o joc mîine seară»¹⁰³.

Atașamentul lui C. Caragiale față de revoluția sa, care îi contestă pînă și dreptul de a fi românesc, de altfel, o broșură în care solicită jucarea în broșura *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiale* o patetică profesiune de credință, în care-și mărturisesc sacrificiile pe care le-a făcut pentru propășirea acestor agonii ale teatrului ce v-am dat, voi nu cunoașteți prunc pe care l-am ținut la pieptul meu și l-am crescut (1845 — 1848. — *N.n.s.*), dîndu-i drept hrană la fama mea»¹⁰⁴.

Cu aceeași abnegație C. Caragiale sprijină și el răspunde apelului *Ce sînt datori cetățenii patriei?* ziarului revoluționar ultimele bunuri pe care le posedă

în toamna anului 1848, C. Caragiale, însoțit de Mihăileanu, Ralița Mihăileanu, Costache Dimitriadu, Costache Răducescu ș.a.), părăsește Bucureștiul. «Căpeteniile românești a părăsi capitala București, spre a nu fi închiși și expatriați de către administrația de atunci»¹⁰⁵. Așa

unde se puteau bucura de o siguranță foarte rară în un nou teatru românesc, pe care-l conduce pînă în

în București, locul teatrului românesc îl ia locul de vodevil, teatrul de maimuțe sau reprezentații

TRANSILVANIA

în Transilvania, ca și în celelalte țări române, / • săi spirituali, legați de mișcarea pașoptistă și democratice. Deceniul al cincilea este și în Transilvania a luptelor pentru deșteptarea națională. Ideile revoluționare în Transilvania determinînd un puternic curent împotriva nației Imperiului habsburgic, a asupririi naționale prin expresie în mișcarea culturală progresistă a *Școlii ardelenice* bine în acțiunile burgheziei intelectuale din preajma Școlii ardelenice, urmărind înlăturarea orînduirii feudale din toate cele trei țări, Gh. Barițiu, Eftimie Murgu, Ti-

¹⁰³ Pantazi Ghica, *loc. cit.*

¹⁰⁴ C. Caragiale, *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiale*, p. 5.

¹⁰⁵ Scrisoarea lui C. Caragiale a apărut în *Pruncul român* nr. 25, din 1848, la rubrica *Daruri practice*. «Deși străin și calomniat de inamicii mei, voi să iau parte la această faptă. Aflîndu-mă azi în lipsă de bani,

lupta împotriva exploatării feudale și asupririi naționale, tind, prin culturalizare, să atragă în viața politică cercuri din ce în ce mai largi de români. Întărirea mișcării naționale după 1840 se datorește importanței — mereu sporite — pe care aceștia o acordă răspîndirii și studierii limbii naționale, istoriei și îndeosebi dezvoltării conștiinței unității naționale, prin stabilirea unor legături puternice cu Țara Românească și Moldova. Acțiunile politice ale lui Eftimie Murgu, G. Barițiu, T. Cipariu ș.a. sînt îndreptate împotriva tendințelor de deznaționalizare, împotriva nobilimii maghiare, care caută să-și mențină prin maghiarizare supremația, și totodată împotriva susținătorilor principali ai regimului feudal-absolutist: patriciatul săsesc, « clasul înalt » românesc, maghiar și săsesc, armata și poliția care se află alături de nobilimea maghiară.

Cultura din această perioadă are ca obiectiv principal apărarea drepturilor limbii și a valorilor spirituale naționale. Reprezentanții Școlii ardeleni, presa (*Galeta de Transilvania*, *Foaie pentru minte, inima și literatură* etaj militează pentru reorganizarea învățămîntului, pentru limba maternă în școli, pentru afilierea oamenilor de cultură la societățile culturale din celelalte două țări române, pentru integrarea în efortul general al burgheziei de a-și constitui cultura sa pe baze naționale în cadrul culturii europene moderne. Ca și în Moldova și Țara Românească, și în Transilvania «contactele cu noua cultură europeană au putut să înlesnească culturii naționale găsirea drumului ei propriu și să-i sugereze mijloacele de expresie»¹⁰⁷.

Cultura cunoaște în această perioadă o accentuare pronunțată a diferențelor dintre cultura progresistă, legată de mișcarea antifeudală, bazată încă din deceniile trecute pe ideile iluminiștilor germani și enciclopediștilor francezi, și cultura claselor stăpînitore, cu caracter aristocratic, claustrată, antinațională și în regres. Cultura progresistă se bizuie pe intelectualitatea burgheză care, în anii 1840—1848, înființează numeroase cluburi și asociații pentru răspîndirea științei și culturii: *Asociația economică ardelenă*¹⁰⁸ (1844), cabinetele de lectură și cazinourile de la Cluj și Brașov, *Cercul didactic clujean* (1846) la care participă intelectuali români, maghiari și germani¹⁰⁹.

În condițiile determinate de avîntul dezvoltării capitalismului și deci de întărirea pozițiilor politice, economice și culturale ale burgheziei, ca și de participarea la viața culturală a unor pătri largi de români, teatrul românesc cunoaște în acești ani un avînt care concordă perfect, dacă nu prin densitatea manifestărilor, în orice caz prin conținutul lor, cu mișcarea teatrală pașoptistă din Țara Românească și Moldova, cu mesajul unitar de luptă al teatrului românesc pentru libertatea națională și socială. Perioada studiată reprezintă un moment de culme prin influența pe care o exercită asupra teatrului de dincolo de Carpați ideile despre teatru și dramaturgie ale pașoptiștilor din Moldova și Țara Românească.

Analizînd activitatea teatrală din deceniul al cincilea, reiese că obiectivele teatrului transilvănean în acești ani nu sînt diferite de cele din celelalte două țări române, căci teatrul este privit și aici ca « o școală a moralei, a cultivării și învățării de limbă și a curățirii de prejudecăți și scâlciatîuni încuibate pe la noi, ca și pe la toate națiunile »¹¹⁰. Legătura teatrului transilvănean cu teatrul din Moldova și Țara Românească are un caracter activ. Referindu-se la condițiile speciale în care activează teatrul românesc în Transilvania, G. Barițiu își exprima un punct de vedere critic față de acei bucureșteni și ieșeni care au

trădat artele «vodeviluri seci și farse de nimic». Animatorii anii preroluționari respinge un astfel de repertoriu (« noi, ne îndreptăm atenția asupra anticilor eleni și romani») și r clasice studiate pînă în fund», căci « noi, românii, nu avem timp

Legătura teatrului românesc din Transilvania cu mișcarea este continuă și dovedită de o multitudine de fapte și relații lumina edificatoare și asupra spiritului în care teatrul transilvănean din București și Iași. Dar ar fi incomplet să se limiteze acest coș în anii de după 1840 sînt publicate în Transilvania, și în specu și scrieri literare ale conducătorilor mișcării revoluționare și cu și Moldova: N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. Bolliac, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, I. Ghica, D. Bolintineanu etc. articole din Principate despre proletariatul occidental, despre etc.¹¹¹. *Foia pentru minte, inimă și literatură* publică traduceri din Fenelon, Montesquieu, Goethe, Schiller, Lessing, Kisfaludy ș.a. manifestă un interes general, deosebit, pentru viața politică. Românească și Moldova, mergînd de la informații asupra com din Muntenia și reprezentării tuturor categoriilor sociale¹¹² demnitari¹¹³, pînă la consemnarea entuziastă a constituirii, la literare « de o serie de bărbați de seamă »¹¹⁴ și aprobările în în Transilvania¹¹⁵, sau pînă la polemica vehementă în apărarea Pentru a dovedi încă o dată că mișcarea culturală din Transilvia și trăiește cu intensitate momentele cele mai importante ale v și Țara Românească, este suficient să fie citat elogiul pe care *Curierului românesc* în 1839, cu prilejul împlinirii unui deceniu care slujește «în mii de chipuri de canal binecuvîntat pentru romîni»¹¹⁷; sau publicarea, cu caracter manifest, programului Barițiu — a *Introducției din Dacia literară*, semnată de M. K apariției ei la Iași¹¹⁸. Toate acestea atestă că orientarea ideologic culturale naționale transilvănene este legată de cele mai im culturale pașoptiste din Țara Românească și Moldova¹¹⁹.

O Teatrul românesc nu cunoaște în Transilvania, în anii 18 ^ • profesionale. Majoritatea manifestărilor scenice aparțin t tăților cantatoare teatrale. Trupele romîne de diletanți coexist

¹¹⁰ G. Barițiu, *loc. cit.*

¹¹¹ Vezi *Galeta de Transilvania* din 1843.

¹¹² *Foia pentru minte, inimă și literatură* nr. 49 din 1840.

¹¹³ *Gazeta de Transilvania* nr. 24 din 1842.

¹¹⁴ G. Barițiu, *Foia pentru minte, inimă și literatură*, 1844, nr. 8.

¹¹⁵ *Gazeta de Transilvania* nr. 95 din 1845.

¹¹⁶ *Gazeta de Transilvania* nr. 49 din 1841.

¹¹⁷ *Gazeta de Transilvania* nr. 7 din 1839.

¹¹⁸ *Foia pentru minte, inimă și literatură* nr. 18 din 1840.

¹¹⁹ Informațiile și comentariile care vădesc interesul

continuu pentru activitatea teatrală de dincolo de

Carpați abundă în presa transilvăneană. În anul 1840,

Gazeta de Transilvania informează publicul românesc

despre importanta rolului condusii teatrului ieșen

de către C. Negruzzi (vezi *Gazeta de Transilvania*) și de către C. Negruzzi (vezi *Gazeta de Transilvania* nr. 49 din 1840). revistă reproduce tică despre repre prelucrată de C. 3 martie) sau despre din Iași cu *Grădina conservatorului*, pre *mente, inimă și litera mații ulterioare se teatrului cel mare 1844), la noua c școala de actori d servatorului muzical*

¹⁰⁷ *Istoria Romîni*, voi. III, p. 1043.

¹⁰⁸ S. Benko, *Societățile culturale clujene din prima jumătate a sec. XIX și rolul lor în formarea intelek-*

1957, nr. 1-4, p. 158-159.

¹⁰⁹ G. Barițiu, *Cîteva aspecte în primîna teatrului românesc, în Galeta Transilvaniei* nr. 97 din 1853.

trupele maghiare și germane: *Societatea unghurească de teatru* de sub direcția lui Elek Pály¹²⁰, care dă spectacole în limbile maghiară, română și germană, trupa lui Kreibig de la Sibiu¹²¹, trupa lui Notai¹²², trupa lui Kilenyi David și Csabay, care joacă la Arad în vara anului 1846 o piesă de Kotzebue în traducere românească (*Doi uituci*, tradusă de Iorgu Popovici)¹²³.³ În același an, o trupă unghurească dă spectacole la Blaj, frecventate și de publicul românesc¹²⁴.

Trupa de diletanți români de la Brașov își desfășoară activitatea pînă în 1841 și ulterior. Chiar dacă nu sînt cunoscute toate datele despre repertoriul și spectacolele din această perioadă, este ușor de dedus spiritul imprimat de G. Barițiu acestei trupe dacă se ține seama că în *Foaie pentru minte, inima și literatura* apar în acea vreme: *Prolog de G. Asachi rostit pe scena Teatrului varietăților din Eși, Sărbătoare cîmpenească* de I. E. Rădulescu, *Saul* de Alfieri, actul al II-lea, scena I, tradus de C. Aristia¹²⁵, *Iu/în Cezar* de Shakespeare, actul I, scena a II-a, traducere în proză de G. Barițiu¹²⁶, fragmente din *Intrîgă și iubire*, *Don Carlos* (actul al III-lea), *Fiesco*, *Măria Stuart* (actul al III-lea, scena a IV-a) de Fr. Schiller¹²⁷, o scenă din *Antony* de A. Dumas¹²⁸.

Prezentînd activitatea diletanților români de la Brașov în perspectiva pe care o oferă anul postrevoluționar 1852, anul întemeierii Teatrului Național din București, *Galeta Transilvaniei* arată că reprezentațiile teatrale naționale sînt condiționate de faptul că prea puține «familii de români pot frecventa teatrul nemțesc, atît pentru necunoașterea limbii, cît și pentru că piesele, cîte se produc, nicidecum nu sînt alese și acomodate la gustul și la trebuințele publicului românesc»¹²⁹. Este vorba în fond de un repertoriu caracteristic publicului german, obișnuit cu «cele mai proaspete produse ale dramaturgiei moderne», care dorea să vadă piesele lui Kotzebue, în timp ce publicul românesc voia reprezentate comedii «neasemuitului Moliere»: *Tartuffe*, *Zgîrcitul*, *Bădăranul boierit* etc. Orientarea

spre un repertoriu cu un caracter satiric este, de altfel, muștrășugă și a diletanților români brașoveni decît în spectacolele trupelor germane.

Viața culturală a sașilor din anii premergători revizuiți cuprinde și activitatea teatrală. Sibiu și Timișoara constituie centrele culturale ale populației germane, în care au loc stagiuni alternative. Teatrul este condus de către Philipp Notzl și Eduard Kreibig (regizori și actori) și apoi de Theodor Muller (1840) și ulterior de Alexander Schmidt (1841). Repertoriul este numeroasă și puternică, nu are un teatru a cărui activitate este limitată la Sibiu sau Timișoara.

Repertoriul trupelor săsești cuprinde cu precădere piese de dramaturgie germană. Teatrul german nu cunoaște însă o singură direcție de dezvoltare. Unele trupe germane se resimte în acest deceniu atmosfera nouă din ajunul revoluției, pînă și în teatrele vieneze. Se reprezintă acum piese din ciclul *tinere* (*Junges Deutschland*). Interzise pînă în deceniul al patrulea, trupele lui Laube își fac drum pe scenele germane din Transilvania și în țările populare vieneze Raimund și Nestroy¹³⁰. Tot acum pătrund în țară *Hamlet*, *Egmont*, *Holoffern*, operele dramaturgiei franceze, iar în țara noastră *Hernani*, Sibiu, 1840) și pînă la piesele salonarde ale lui Victor Hugo.

Dramaturgia săsească — aflată abia la începuturile dezvoltării — este reprezentată prin piesele lui Daniel Roth¹³¹. Sînt reprezentate din ce în ce mai multe opere pînă atunci de cenzură. Încordarea crescîndă a vieții politice și culturale a activității trupelor germane în perioada revoluției.

Repertoriul diletanților brașoveni este justificat și pînă în prezent pe care o imprimau actorii români artei teatrale: «...Teatrul nostru și să dai pe față patimile și blestemățiile (...)» pentru că «să le pedepsești aspru, bătîndu-ți joc de ele și sfîrșindu-le cu ironia și a satirei, iar nu pentru ca să le lauzi și să le îngrașezi»¹³². În repertoriul diletanților români tragediile marilor clasici, începînd din 1840 G. Barițiu publică la Brașov fragmente din *W. Shakespeare*¹³³, din *Elisabeta și Măria Stuart*, o *întîlnire a lui* etc. De aici să se facă deducția că repertoriul diletanților brașoveni cuprinde comedie satirică și dramă istorică clasică. Diletanții români, precum și cu trupa germană, dar sînt ajutați și influențați de activitatea precizează de altfel că «între anii 1841 și 1844 diletanții români de la o societate unghurească care venise aici...»¹³⁴. Act

¹²⁰ Societatea condusă de Elek Pály dă spectacole în 1840 la Brașov și intenționează să treacă și la București să dea spectacole în trei limbi. Vezi *Galeta de Transilvania*, 1840, nr. 37. Pály a dat într-adevăr spectacole și la București în limba română, maghiară și germană. Prima reprezentație a fost în limba română cu *Fetele din Sikelos*. După cum ne informează presa budapestană, spectacolul a fost foarte bine primit. Vezi *Honművés*, Budapesta, nr. 90 din 1840.

Elek Pály tipărește în 1840, la 2 iunie, primul afiș cu litere chirilice. Afișul anunță piesa *Alina sau Brăbovu în alte parte lumii*. În 26 septembrie 1840, un alt afiș în chirilice anunță: «Brașov. Astăzi, joi, în 1 octombrie k. n. 1840, Filarmonica unghurească, sub direcția lui Aleksie Pály, va produce românește: *Cetățuia pe drumul țării* — dramă vocală în două perdele. Scrisă de A. Kotzebue și tradusă în românește de translatorul I. Barac»; iar la 1 octombrie alt afiș: «Brașov — Astăzi, joi, la 1 oct. k. n. 1840, societatea Filarmonica unghurească, sub direcția lui A. Pály, va produce românește: *Pustnicul din insula Formentara*. O privesc simțitoare în 3 perdele, scrisă de A. Kotzebue, tradusă în rom. de translatorul I. Barac». La 4 octombrie trupa lui Pály joacă la Brașov românește *Fetele din Sikelos*, iar la 7 decembrie piesa lui Eliade: *Sărbătoare cîmpenească*, jucată la 14 octombrie și la București. Vezi: Orbán László, *Adalékok a brassói nagyvár s^oines^oet tortenetehe^* 1848, Cluj, 1939, p. 191, 200 și urm.

¹²¹ Trupa lui Ed. Kreibig, animatorul teatrului german, dă spectacole și în limba română, la Brașov. Eugen Filtsch arată, în *Geschichte des deutscher Theaters in Siebenburgen*, că la Brașov au mai dat spectacole în limba română și trupa lui Kreibig și trupa lui Kreibig și trupa lui Kreibig.

Vezi: *Archiv des Vereines für Siebenburgische Landeskunde*, Sibiu, voi. XXIII, 1890, p. 310.

¹²² Societatea teatrală condusă de Notzl (Netzl) joacă la Brașov și Sibiu în 1845 (vezi *Galeta de Transilvania* din 6 august). În 1846, la Mediaș se află trupa lui Franz Leopold.

¹²³ Trupa lui Kilenyi și Csabay cuprindea patru actori care cunoșteau limba română. Spectacolul cu piesa lui Kotzebue, în românește, avea ca scop atragerea publicului românesc din Arad. Greșit susține însă dr. Vály Bela în *A% aradi s^ines^et torte ne te, 1774—1839*, Budapesta, 1839, că acesta ar fi fost primul spectacol în limba română la Arad. Autorul nu cunoaște spectacolele preparandiei arădene date cu aproximativ 28-29 de ani mai devreme, adică la 1817-1818.

¹²⁴ Aceste spectacole demonstrează apropierea ce o realizează trupele de teatru între populația română și maghiară. Corespondentul *Galetei de Transilvania* din Blaj arată importanța acestor spectacole pentru «apropierea ce poate să împace inimi de ațîția secolii, printr-o falsă politică întreținute» (*Galeta de Transilvania*, nr. 50 din 1846). Tot în *Gațeta de Transilvania* (nr. 49) G. Barițiu arată că participarea românilor la spectacolele trupei maghiare din Blaj este firească și în spiritul colaborării celor două naționalități.

¹²⁵ *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 19 și 20 din 1840.

¹²⁶ *Ibidem*, nr. 40, cu o notă elogioasă privind autorul piesei.

¹²⁷ *Ibidem*, nr. 21, 25, 26 și 29 din 1839; nr. 43 din 1840, cu note de G. Barițiu în care-și afirmă admirația pentru autor.

¹²⁸ *Ibidem*, nr. 42 din 1841.

¹²⁹ *Galeta de Transilvania*, nr. 26 și 27, din 1852.

¹³⁰ Se reprezintă dramele lui Gutzkow: *Inimă și lume*, *Codiță și spadă*, *Patkul*, Laube (*Karlsschiller*), Raupach (*Iobagii*).

¹³¹ Scrise sub influența repertoriului lui Shakespeare, Schiller și Kleist, piesele lui D. Roth au teme locale și o solidă construcție dramatică, o vehemență care face ca uneori să fie interzise de cenzură (*Der Königsrichter von Hermannstadt — Judele din Sibiu*, Brașov, 1842, 1846; *Don Raphael*, Sibiu, 1842; *Amalasantha*, Sibiu, 1843; *Rákóczi și Barcsai* — interzisă la Sibiu — 1843). Vezi A. Roth, *Tanulmányok Roth Danielrol*, Budapesta, 1913, p. 25—29.

¹³² *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 19 și 20 din 1840. Actul I al dramei are ca personaje tari și note istorice ale lui...

¹³³ *Ibidem*, nr. 40 și 41. Traduce și adăugă din *Măria Stuart* și *Antony*.
¹³⁴ G. Barițiu, *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 11. Numără printre diletanții români care știau «biografia

este încununată, de altfel, la 19 februarie 1845, prin reprezentarea tragediei *Regul de Heinrick Iosef von Collin*, în traducerea lui I. Văcărescu¹³⁶.

Dacă după 1840 teatrul din Țara Românească și Moldova este în stadiul afirmării depline a limbii naționale pe scenă și al trecerii la crearea unei literaturi dramatice naționale, în Transilvania lupta pentru afirmarea limbii naționale pe scenă este încă actuală din cauza încercărilor dietei transilvănene de a impune limba maghiară ca singura limbă oficială tuturor națiunilor. «Noi nu privim cu pizmă — scria Barițiu — înflorirea limbii și literaturii maghiare, dar cerem ca și noi să putem dezvolta liber limba și literatura noastră»¹³⁷.

După 1840, spiritul *Daciei literare* domină activitatea culturală din Transilvania. În preluarea acestui spirit, în imprimarea lui în teatrul transilvănean, meritul principal îi revine lui G. Barițiu, care a militat pentru «strînsa comunicațiune națională ce domnește și va domni între românii transilvani și între partea națiunii ce trăiește și stăpînește în pămîntul moldovo-romînesc»¹³⁸. G. Barițiu este cel care determină includerea în repertoriul trupelor de diletanți romîni a dramaturgiei pașoptiste a lui V. Alecsandri, C. Caragiale, C. Negruzzi etc.

Activitatea «Societăților cântătoare teatrale» în ajunul revoluției de la 1848

Situația diletanților romîni din Transilvania din punct de vedere al exercitării artei teatrale este mult îngreuiată în anii 1845—1846¹³⁹. Activitatea diletanților romîni cunoaște forme superioare de organizare abia în cadrul societăților cantatoare teatrale care iau naștere în ajunul revoluției de la 1848. Cea mai importantă dintre acestea este *Societatea romînească cantatoare, teatrale*, înființată la 18 februarie 1847 sub conducerea lui Iosif Farkas și finanțată de Ion Foti din Szegedin.

Cunoscut interpret al dansurilor romîne și maghiare în tinerețe, actor care a jucat în anii premergători lui 1847 în limba romînă și maghiară¹⁴⁰, I. Farkas părăsește în 1847 Aradul, unde activase cea mai mare parte a timpului și înființează la Lugoj Societatea romînească cantatoare teatrale, care cuprinde diletanți din Arad, Lugoj și Brașov. Trupa lui Farkas numără la început 16 actori — romîni, maghiari și sîrbi —; ei reprezintă în principalele centre ale Transilvaniei și Banatului (Lugoj, Sibiu, Brașov, Făgăraș, Orăștie, Arad) un repertoriu alcătuit de conducătorul trupei după criterii care urmăresc să satisfacă toate gusturile publicului mijlociu, romînesc și maghiar. Repertoriul dă însă totodată și o posibilitate de exprimare netă noii literaturi dramatice romînești, obiectivelor sale ideologice. De aceea în repertoriul Societății romînești cantatoare teatrale conduse de Farkas se întîlnesc *Pădurea Sibiului*, care cîștigase sufragiile publicului brașovean încă în 1815 în cele trei versiuni — romînă, germană și maghiară —, comedia «magică» a lui Em. Schikaneder *Cușma grîitoare, Fiica regimentului de S. Georges și Bayard*, *Precioasa* după P. Al. Wolff și Komlosi sau *Etilena din Bulgaria*, dar, în același timp, comedia recentă a lui V. Alecsandri, *Cuconu Iorgu de la Sadagura*¹⁴¹ sau piesa clasicului maghiar Szigligeti,

¹³⁶ *Galeta de Transilvania* nr. 15 din 1845.

¹³⁷ *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 9 din 1842.

¹³⁸ *Galeta de Transilvania* nr. 12 din 1842.

¹³⁹ însăși presa maghiară discută cu compasiune condițiile de muncă și existență ale diletanților romîni. *Galeta de Transilvania* nr. 72 din 1846, elogiază, de pildă, articolul lui Szekely Iakob Elek apărut în *Erdelyi Hirado* pentru felul «cum a înfățișat nefericita

¹⁴⁰ La 8 iulie 1846, Farkas reprezintă în limba romînă piesa *Doi uituci* de Kotzebue, în traducerea lui I. Popovici. Din repertoriul maghiar Farkas mai interpretase în limba romînă *S%pkdt katona* de Szigligeti, *Notarul din Peleske* de Gaal etc. Cf. I. Breazul, *Contribuții la istoria teatrului romînesc din Transilvania*, Cluj, 1956. Vezi *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 1—2, p. 228 și urm.

¹⁴¹ Comedia *Cuconu Iorgu de la Sadagura* fusese

Soldatul fugit, în traducerea actorului și interpretului trupei lui Farkas întîlnim și alți romîni transilvăneni: A. Istrătescu, Bota, I. Navrea, Bocșa, Giurescu, Rozalia, Popovici etc.¹⁴².

Turneul pe care-l face Societatea teatrală sub conducerea lui Farkas în 1847—1848, este dovada cea mai romînesc din Transilvania cunoaște influența ideilor pașoptiste, că, în Transilvănean trăiește în perioada 1848 mișcării culturale pașoptiste din Moldova și România. Turneul lui Farkas are în plus caracterul unei spectacole speciale din Transilvania, un puternic căruia îi revine să contribuie la trezirea conștiinței și afirmarea libertății naționale. Trupa lui Farkas din Sibiu — în sala Redoutului — în mare măsură este formată din actori și actrițe, între altele, basmul *Die Schallenkäse* de Em. Schikaneder, *Precioasa*, o piesă de P. Al. Wolff și Komlosi, *Etilena din Bulgaria*.

Presa locală consemnează succesul acestor spectacole, dar nu ezită să evidențieze deficiențele și lacunele acestor spectacole de ordin artistic¹⁴³. Deficiențele și lacunele acestor spectacole romîni nu puteau împiedica însă afirmarea opiniei publice germane că «un teatru românesc este o mare raritate, și aceasta nu pentru că românii nu au o cultură a lor»¹⁴⁴. Ziarul german publică în Transilvania romînesc pe seama dificultăților pe care le întâmpină dorința actorilor trupei lui Farkas de a participa la spectacolele sociale și naționale determinate de revoluție și reproduce pasaje din articolul publicat în Transilvania romînesc e într-adevăr mare raritate și o mare raritate romanesci»¹⁴⁵.

Turneul Societății romînești cantatoare teatrale din La Făgăraș, trupa condusă de Farkas (în traducerea lui Farkas) (*Soldatul fugit*, *Precioasa*, *Cușma grîitoare*, *uniformă*¹⁴⁶. Criticile, în legătură cu limbajul și germană, imputarea principală fiind interpretului romîni. La Brașov Societatea

¹⁴² Despre activitatea trupei lui Farkas și a turneului său în Transilvania în anii prer evoluționari relaționați cu Septimiu Sever în *Adevărul literar și artistic*, nr. 400, în articolul *Un turneu teatral românesc în Ardeal în anul 1847*, în toamna anului 1847, V. Marșezian trec în Țara Romînească și vor juca în

I- ~» >N> *-i-ft.r r r,*'o* ««dft ««-

în limba română și, cu toate că unele piese se repetă, teatrul este plin întotdeauna. Totuși spectacolele nu satisfac integral exigențele artistice ale publicului. Cu tot succesul de opinie publică, trupa este în deficit și încercările de a rezolva situația financiară prin reprezentarea unor spectacole în limba maghiară rămân fără rezultat. La Brașov trupa se scindează, o parte din actori angajându-se într-o trupă maghiară. *Galeta de Transilvania* pune însă soarta grea a trupei lui Farkaș pe seama lipsei de exigență artistică: «...Aceasta e rezultatul unei întreprinderi oarbe, nesocotite, măcar de-ar servi și altora spre învățatură că de un public compact care știe românești fără pericolul propriu nu-și pot bate joc»¹⁴⁷. Cu toate acestea, la sfârșitul anului 1847 și începutul anului 1848 trupa lui Farkaș se găsește — chiar dacă micșorată — la Orăștie, unde reprezintă *Cuconu Iorgu de la Sadagura* și traduceri din germană și maghiară¹⁴⁸.

A în ajunul lui 1848, diletanții români se străduiesc să reprezinte un repertoriu cât mai apropiat de spiritul revoluționar care cuprinde intelectualitatea transilvăneană. La Brașov este reluată, la 24 mai 1847, tragedia lui H. I. von Collin, tradusă în urmă cu ani de I. Văcărescu, *Regul*, ca o formă de protest împotriva tiraniei și a spiritului de asuprire¹⁴⁹.

Meritul popularizării pieselor românești scrise dincolo de Carpați îi revine tot neobositului G. Barițiu. În *Foaie pentru minte, inima și literatură* Barițiu recenzează piesele originale mai importante prezentate în teatrul românesc din Principate. Criticul se oprește îndeosebi asupra comediilor lui C. Bălăcescu și V. Alecsandri. Relevând importanța literară și educativă a unor piese ca *O bună educație* sau *Piatra din casă*, optează pentru comedia lui Alecsandri și pentru modul ei de reprezentare pe scena teatrului ieșean¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Galeta de Transilvania* nr. 81 din 1847.

¹⁴⁸ *Organul luminării*, 1848, nr. 53.

¹⁴⁹ Printre interpreții tragediei *Regul* la Brașov sînt: A. Istrătescu, I. Navrea, I. Pădure, M. Pătrașcu, N. Birt, I. Dimian, I. Martinovici, D-na Rozalia,

¹⁵⁰ *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 22 din 1847. «Dl. Alecsandri au înfățișat pe scenă o întâmplare din cele scoase din viața socială, caracterele sînt bine expuse și înfățișază un tablou de aviz pentru acele mame care într-adevăr socotesc fetele lor «pietre în

Contribuția scriitorilor transilvăneni la dezvoltarea teatrului românesc nu este prea importantă. În schimb, românii au avut un mare dramaturg și poet și dramaturg, G. Barițiu însuși, care a făcută la încercările dramatice ale lui din Arad, intelectual patriot, activ în toate domeniile culturale, semnificația unei lucrări ca: *Monumentul nației românești toată viața și-o jertfiră*¹⁵¹. Barițiu, dincolo de forma hibridă dramatică, a afirmat calitățile moral-intelectuale și funcționalizant al nobilimii maghiare perse și a unei culturi naționale. De altfel, Arad a fost centrul rîndului activitatea culturală și patriotică a teatrului în anul revoluționar 1848.

C Revoluția de la 1848 pune în evidență că românii și maghiarii au obiective asemănătoare. Rolurile revoluționare — urmăresc să se realizeze în multe ori pe români alături de maghiari — au dat naștere la o înțelegere și colaborare cu intelectualii democrați maghiari.

Teatrul din Arad, care cunoaște o perioadă de activitate¹⁵², este locul de desfășurare al primei manifestări publice care salută izbucnirea revoluției la Viena, Budapesta și Bratislava la 15 martie 1848. Trupa lui Gocs reprezintă în seara de 17 martie 1848 *Don Ce%oar de Ba^an*. În timpul prezentăției aflîndu-se vestea izbucnirii revoluției, spectatorii de toate naționalitățile — după cum precizează presa locală — s-au urcat pe scenă și au cerut actorii

¹⁵¹ Brașov, Tipografia Universității maghiare, 1848.

¹⁵² N. Szabotski și Lukácsi Leopoldina, venind din Iași în drum spre Budapesta, organizează la Arad împreună cu diletanții spectacole teatral-amicale (*Aradâr Kundschaftblatt* nr. 30 din 1848); trupa este în fruntea mană a lui Kreibig și Notzl, care făcuse tumeș și la Țara Românească; Vester Sandor (1846); Komaróczy (1846); Mătra (1846); Kileny-Csabai — care a organizat spectacole românești împreună cu Iosef Farkaș (1846-1847); Korsi Ferenc (1847); Szollosi-Vegh (1847); Szabo L. (1847-1848); Gocs Ene (1848), Teleki Philipovics Istvan, 1848, ș.a.

să citească cele 12 puncte ale programului revoluționar întocmit de Petofi. Citit de unul dintre spectatori — din cauză că directorul trupei nu acceptase să fie citit de actori, textul nefiind. . . aprobat de cenzură —, programul revoluționar a dezlănțuit o manifestare de entuziasm, continuată printr-o manifestație de stradă pentru cauza revoluției. în sală au rămas doar elementele reacționare, care au continuat să vadă un spectacol interpretat de niște actori derutați¹⁵³.

La Timișoara, manifestația pe care o face populația la 18 martie în cinstea izbucnirii revoluției se încheie printr-o reprezentație teatrală gratuită, în care publicul entuziast vizionează piesa *Zriny* de Th. Korner¹⁵⁴. La Sibiu, patriciatul săsesc denaturează însă conținutul cuceririlor revoluționare și teatrul rămîne departe de frământările social-politice.

La Arad există forme de colaborare între revoluționarii romîni și maghiari care nu se întîlnesc în altă parte. Aici revoluționarii romîni și maghiari figurează alături pe «lista deputaților din toate naționalitățile conlocuitoare, aleși în consiliul orașenesc revoluționar din 1848»; în timpul revoluției, subprimar al Aradului este românul Dimitrie Haica (mai, iunie, iulie 1848)¹⁵⁵. Această colaborare favorizează popularizarea ideilor proclamate pe Cîmpia Libertății. Presa romînească salută prin G. Barițiu sărbătoreasca adunare de pe Cîmpia Libertății și propagă în mijlocul

teatrul este folosit în scopul întreținerii sentimentelor patriotice naționale, în împrejurările istorice specifice Transilvaniei.

Activitatea teatrală romînească din Transilvania se integrează mișcării cultural-artistice pașoptiste din celelalte două țări romîne. Teatrul transilvănean este animat de aceleași idei social-politice-estetice ca și în Moldova și Țara Romînească. Nu trebuie omis însă caracterul specific al activității teatrului romînesc din Transilvania, determinat de colaborarea cu mișcarea teatrală maghiară și germană, de spiritul teatrului minorităților naționale legat de idealurile revoluției pașoptiste.

Mișcarea teatrală este strîns legată de avîntul patriotic pe care-l imprimă în cultura noastră intelectualii crescuți în atmosfera luptelor premergătoare revoluției de la 1848. Deceniul al cincilea al secolului trecut marchează începutul consolidării culturii moderne naționale, dar acest proces continuă în perioada dintre 1848 și 1878, perioadă în care «cultura a servit cauza unirii naționale și a eliberării întregului popor român de sub jugul străin otoman și habsburgic»¹⁵⁶.

Ca întreaga mișcare culturală, teatrul înregistrează în deceniul al cincilea un salt calitativ. Clarificarea funcției estetice a teatrului, alături de cea social-educativă, oglindirea mai amplă a realității naționale în dramaturgie, tendința de părăsire a diletantismului actoricesc caracterizează activitatea teatrală din toate provinciile.

în capitolele care urmează se urmărește îndeosebi marea de creștere a teatrului, specifice deceniului revoluționar și dramaturgiei, al artei scenice și concepțiilor

F
Br

Fig. 140. — Anunțul direcției teatrului din Arad prin care se face public, la 10 iunie 1848, concursul cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naționale.

romînilor ideea respingerii oricărui compromis cu stăpînirea în detrimentul aspirațiilor populare¹⁵⁶. în aceeași perioadă, cealaltă publicație condusă de Barițiu lansează apeluri către elevii romîni să părăsească orice neînțelegeri și «să țină cu progresul»¹⁵⁷.

Spiritul colaborării în sprijinul revoluției se recunoaște și în manifestările teatrale. Sub conducerea consiliului orașenesc revoluționar, directorii teatrului din Arad lansează un concurs cu premii pentru stimularea dramaturgiei originale: «Subsemnații directori ai teatrului din Arad oferă 12 premii în aur pentru o dramă în legătură cu istoria Aradului; de asemenea alte 12 premii în aur pentru o lucrare evocatoare a obiceiurilor populare, rămînd la latitudinea scriitorilor ca să întrebuițeze și elementele popoarelor conlocuitoare»¹⁵⁸.

Teatrul romînesc și al minorităților naționale cunoaște deci și în Transilvania o perioadă de avînt în anii revoluției de la 1848. Ca și în Țara Romînească și în Moldova,

¹⁵³ Vezi informațiile din *Arad pîros tortenete*, din martie 1848.

¹⁵⁴ J. Wolf, *Die Revolutionsjahre 1848\49 in Banat*, în *Neuer Weg* din 13 iunie 1956.

¹⁵⁵ Vezi ziarul *Pești Hirlep*, *Kossuth Hirlepja*, *Kozlony*, în care este pomenit sub numele de Hajka Dome.

¹⁵⁶ *Galeta Transilvaniei* nr. 43 din 1848.

¹⁵⁷ *Foaie pentru minte, inimă și literatură* nr. 30 din 1848.

în Arad la 22 mai 1848 de către Havy Mihaly și Goes Ede, directori ai teatrului din Arad). Este vorba de Havy Mihaly, cel care după revoluție va conduce opera maghiară din Cluj și va face un turneu la București (în 1860) sprijinit de avocatul Mircea Ion (Cf. Ianovișcu Ieno, *A Farkas-utcai s'inház*, Budapesta, 1941, p. 115—121; cf. N. Filimon, *Ideii repezi despre muzica // opera maghiară*, în *Revista Carpatilor*, 1860, voi. II, p. 130-147).

C

v,

REPERTORIUL TEATRAL ȘI ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ORIGINALE

Prezentarea începuturilor dramaturgiei în limba națională trebuie să țină seama de trăsăturile contradictorii ale primelor texte originale cu caracter teatral, de diversitatea — de genuri și factură — a producției dramatice, de gradul ei de originalitate. Tratarea istorică, pe perioade și curente, împletită cu analiza specificului teatral, înlesnește urmărirea evoluției dramaturgiei originale, permite viziunea de ansamblu asupra unuia din izvoarele constitutive ale fenomenului cultural-artistic pe care-l reprezintă teatrul vremii.

Din punctul de vedere al apariției și maturității manifestărilor, în ansamblul producției dramatice originale de început pot fi deslușite câteva linii distincte. De pildă, începuturile teatrului românesc în Transilvania, care premerg apreciabil celor din celelalte provincii românești, cunosc o evoluție aparte, pe linia teatrului școlar, evoluție care trebuie neîncetat raportată la manifestările analoge ale minorităților naționale din această parte a țării. Există apoi în dramaturgia originală etapa improvizației, a apariției sporadice — la intervale de timp destul de mari — a unor piese ocazionale, care nu se pot încadra într-o activitate deliberată. Constituirea unui repertoriu original este relativ târzie. Recurgerea la traduceri și adaptări și, în general, la experiențele altora apare ca o necesitate în graba folosirii teatrului pentru răspîndirea în viața obștească a unor idei de largă circulație la data aceea și în condițiile inexistenței unui fond original de piese.

Se mai impune constatarea de ordin general că începuturile dramaturgiei originale nu reprezintă o creație omogenă, un torent unic: existența a două culturi diferite poate fi urmărită și în domeniul producției dramatice, ca în orice alt sector al culturii. Tendințe contrare caracterizează diferit producția noastră dramatică de la începuturile ei: pe de o parte piese cu bune intenții de critică socială, care se înscriu în mișcarea generală de afirmare a valorilor naționale (Facca, Bălăcescu, Millo etc.), pe de altă parte piese al căror conținut se desprinde de realitățile locale (Winterhalder, Glădescu) ori prilejuiește atitudini ostile în fața elementelor de progres (Voiajul din Podul Mogoșoaie...). Chiar în cadrul aceleiași lucrări pot fi uneori surprinse inconsecvențe: de pildă, concomitent cu ridiculizarea cosmopolitismului și frivolității tinerelor odrasle boierești, se

simte, subteran, în *Comedia vremii* o condamnam încâpăținată a oricăror încercări de clintire a obiceiului timpului. Complexitatea realității istorice nu permite separații absolute, contraste exclusive.

Delimitări stricte nu sînt potrivite nici în legătură cu prezentarea producției dramatice originale de început după criteriile genurilor literare. Este adevărat că, de la cele dintîi afirmări, dramaturgia noastră ilustrează — deși inegal — ambele genuri: eroic și comic-satiric. În primele noastre piese, evocarea istorică din trecutul național se face în spiritul epocii, cu rezonanță în actualitate, fie că e vorba de perioade mai vechi (*Sărbarea ostășască*), fie că se reînvie evenimente aproximativ contemporane (*Monumentul Șin clainian*). Însă tabloul de ansamblu al începuturilor dramaturgiei originale face evidentă predominanța masivă a comediei. Chiar în lucrările istorice există rezolvări de cele mai multe ori tot prin mijloacele comediei; amestecul este caracteristic, de pildă, pentru *Donă sute de galbeni*. Se poate spune, așadar, că genul precumpănit în care a apărut o literatură dramatică românească a fost cel al comediei cu intenții de caricaturizare. Orientarea spre satiră nu e proprie doar dramaturgiei, ea e generală în literatura dezvoltată în epoca de pregătire a revoluției și va constitui pentru urmași o tradiție solidă. Înclinarea spre farsa indulgentă, spre șotic, spre parodie se menține, dar se dezvoltă spre incizie. Evident, vocația satirică nu este oricînd și oriunde de același grad de concentrare ori rafinement. Cu timpul, predilecția pentru comic capătă un substrat nou: comicul măscăricilor de la curțile domnești, de pildă, reprezenta mai ales o distracție, o recreație menită a crea bună dispoziție între preocupări serioase și grave; față de această inocentă întrebuintare, comicul secolului al XIX-lea devine o atitudine etică și o formă de cunoaștere. O dată cu teatrul literar, cu interesul pentru adevărul acțiunii și sentimentelor, tehnica comicului verbal, de cuvinte și jocuri de cuvinte, e treptat abandonată. Gluma nu mai e inofensivă, ci usturătoare; străbătută de conștiința primejdiei, ea aduce la cunoștința publică — căutînd să sancționeze prin ridicol — situații și caractere și nu exclude mînia.

*Cele mai vechi
texte originale cu
caracter teatral*

Cea mai veche lucrare românească cu caracter teatral care se cunoaște astăzi este *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*. Dincolo de valoarea sa dramatică discutabilă, lucrarea dovedește existența unui spectacol românesc în Transilvania pe la 1780. Din acest punct de vedere, *Occisio Gregorii* este pînă acum o primă și unică apariție în literatura românească veche.

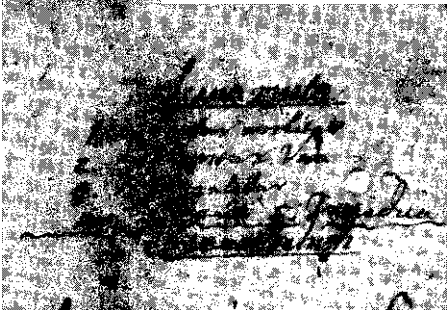
Piesa merită atenție în măsura în care se face efortul de a suplini textul păstrat cu partea de reprezentare scenică pe care a presupus-o; indicațiile interliniare, date în latinește, prin care i se sugerează interpretului ce are de făcut, privitoare la jocul mut de scenă, la atitudinile actorilor, care ridică probleme de punere în scenă — chiar rudimentare — confirmă intenția reprezentării acestui gen de teatru, notat doar cu aproximație, încă neîntîlnit la noi. Este sigur că spectacolul, care nu va fi fost nici primul și nici ultimul într-un mediu în care exista o tradiție teatrală în școală, a avut loc. Asupra datei și împrejurărilor reprezentării acestei încercări teatrale însuși textul conține cîteva indicații: prologul piesei, în care se spune că uciderea lui Ghica (1777) s-a întîmplat «acum tocma, nu de mult», și replica finală, prin care se aclamă «vivat Măria Theresia, Josephus et Gregorius Maior», stabilesc cu aproximație alcătuirea piesei între anii 1778 și 1780 (Măria Tereza moare în 1780), iar numele lui Grigore Maior — prețioasă indicație — ne trimite cu gîndul la Blaj, unde în acea vreme funcționau singurele școli în care erau admiși romîni. Desigur că, în afară de indicația prețioasă asupra locului și datei reprezentării pe care o constituie prezenta numelui lui în text, nimic nu poate îndreptăți vreo

apropiere între pregătirea sau reprezentarea «cărturarului vlădică», cum îl numim și, mai cu seamă, spectatorii acestei fundații întemeiate de el, fapt pe care îl numim și așa. Este această *Occisio Gregorii*. De fapt sub această titulatură se schimbură se improvizau la reprezentație replici a figurii domnului moldovean care se joacă dramatizarea morții lui impresionantă este folosit ca un pretext pentru o acțiune fără a se ține seama de semnificația Piesa debutează printr-un prolog înainte ca perdeaua scenei să se ridice, sfîrșit al domnitorului Grigore Ghica merite ale lucrării improvizate, făcută momentan acest prolog, în care Ghica vrut «a sta lîngă credință» —, se risipă text redactat în latină, un intermediu Diverse intermedii comice întreprin peșirea unei tinere țărănci, după obicei pe seama unui medic șarlatan, cîntece intermedii vesele, pentru care autorul nec

¹ N. Iorga, *Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, voi. II, București, 1901, p. 10.

² Numeroasele sale străduințe și realizări făcute printre studenți; a înființat școli de studii, a sistematizat beneficiul de pîine, asigurînd hrana în școli, a creat și înzestrat cu fonduri Fundația școlarilor din Blaj, care acorda premii pentru recitări în diferite limbi.

³ Deformarea grotescă a unui personaj istoric de dată recentă, imitată de studenții romîni, să fi fost obișnuită și în piese școlare ungare. Imitația nu trebuie să surprindă în cadrul învățămîntului comun și avînd în vedere cunoașterea limbii maghiare (necesară pentru ocuparea de post în aparatul de stat) de către romîni trași în țară. Se cunosc piese ungurești din același timp cu conținut foarte asemănător (vezi *Occisio Gregorii Vodae*, în *Revista Fundațiilor*, București, nr. 8, p. 423). Parodiarea personajelor istorice era în moda literară a vremii, mai ales în sfera culturii austriace; la Viena, în 1788, apare, bîndu-se de un extraordinar succes, *Abenteuer von den Helden Aeneas*, de Aloys Blumauer, o parodie care a primelor 9 cărți ale *Eneidei*, în care motivele antice sînt aplicate unor situații moderne. La București, în 1785, o comedie grecească intitulată *Alexandru vodă cel fără conștiință* a făcut poate și ea obiceiul gen de spectacole școlare similare, judecînd după înfățișarea depravării din mediul deosebit nesc pe care o cuprinde, ea pare mai degrabă un parodie politic îndreptat împotriva lui Alexandru Ion Mavrocordat, izvorît dintr-un resentiment personal sau justificînd o atitudine politică (vezi N. Iorga, *op. cit.*, p. 76 și Marcu Beza, *Urmă românești în Bășaria Ortodoxă*).



NH1

scenele dramatice propriu-zise; dar și în desfășurarea acțiunii își fac loc replici de un comic gros, fără vreo justificare interioară, cuprinzând adesea asociații îndrăznețe și enormități care trebuie să fi stîrnit rîsul nestăvilit al publicului de adolescenți.

Interesul dramatic al lucrării nu este mare: acțiunea e redusă, întreruptă, anumite pasaje rămîn de neînțeles, conflictul iluzoriu, personajele fără individualitate, iar limba — o poliglosie intenționat comică; textul românesc are un vădit colorit ardelenesc. Nu e mai puțin adevărat că acest text vechi înseamnă prima silință originală pentru teatru, prima rostire românească pe scenă și meritul întîietății nu trebuie neglijat. *Uciderea lui Grigore vodă*, producție cărturărească, se leagă de tradiția spectacolelor școlare de amuzament ale elevilor din clasele superioare, influențate la rîndul lor de tradițiile goliardice ale petrecerilor studențești: același sistem de compunere, în care o parte însemnată era lăsată pe seama talentului de improvizator al actorului în acțiune, în care replicile vorbite alternau cu cuplete cîntate și acrobații, amestec heteroclit de spectacol de bîlci și în care se regăsea drept modalitate comică folosirea unei limbi scîlciate după naționalitatea diversă a interlocutorilor.

Tot în Transilvania, F. J. Sulzer, în lucrarea sa despre țările românești, a înregistrat cu prilejul unei nunți sătești niște dialoguri în românește, cîntate de mire și ciobanii oaspeți la nuntă; aceste dialoguri în versuri, un fel de chemări la nuntă, urări de fericire

Q/'ltfiâL



§j|||^^

p||iyü|||M

i

V

i



Handwritten notes or signatures in the right margin, including the word "Lăsa" and other illegible characters.



«Țipă hainele jos...»; «da cum-ui bine dară...»; «minteni vă învăț...»; «pă lingă



Fig. 143. — Costache Conachi.

drept piese de teatru. Ele fac parte din familia manifestărilor cultural-literare ale intelectualilor transilvăneni; caracterul lor bucolic era în spiritul vremii, genul pastoralei fiind apreciat atât în secolul al XVIII-lea, cât și la începutul secolului al XIX-lea. Alte asemenea producții ocazionale vor fi existat și în afară de cele menționate de Sulzer.

O serie de scurte pamflete teatrale de la începutul secolului trecut, care se păstrează în manuscris, nu par a fi cunoscut întotdeauna și o reprezentare scenică, dar dovedesc că gustul producțiilor cu specific teatral se trezise: *Amoriul*¹¹, *Giudecata femeilor*, scrisă la «leat 1806», în care Zeus încearcă să împartă dreptatea între femei și bărbații pîrîți de către femei, ambele de C. Conachi, apoi *Comedia banului Costandin Cînta ce-l fîc Căbujan și Cavaler Cucosu*, nedatăată, semnată de trei autori: C. Conachi, N. Dimachi și D. Beldiman, despre care se spune că «nefiind theiatru s/-/au giucat comedie aceasta la păpușarii»¹². «Obrazăle» — personajele indicate ale comediei sînt: cavaler Cucuș sau treti ban Costandin Căbujan, Jompa, «vizeteul și ministrul» său, Stați Băcalu, prietenul său. Este foarte posibil ca prin aceste personaje dramatice să fi fost vizate persoane existente.

și belșug, vesele, glumețe, pline de aluzii adesea grosolane, sînt atribuite de autorul de limbă germană unui «walachen welcher Micule^o hiess».

Tot Sulzer, care reprezenta interesele habsburgice ale Austriei, a inserat cu plăcere în lucrarea sa și *Jălile ciobanilor din Ardeal lingă sicriul Maicei Teresia^o*, întocmite, se spune, de un preot de sat transilvănean. În aceste versuri, doi ciobani, Lazăr și Bucur, deplîng pe rînd moartea suveranei Imperiului austro-ungar; Măria Tereza se bucura de oarecare popularitate în Transilvania pentru școlile, bursele, fundațiile înființate. În continuare, Sulzer a mai transmis și alte asemenea producții apologetice în legătură cu împărăteasa decedată, dîndu-le drept opera unui preot sas, Samuel Knall. Ciobani romîni ca personaje în piesele săsești se întîlnesc destul de frecvent, iar cunoașterea și folosirea limbii romînești de către un autor sas este explicabilă în condițiile conlocuirii din mediul sătesc.

Mai mult ori mai puțin originale, aceste compuneri, în care există într-adevăr doi sau mai mulți interlocutori care-și alternează replicile, singurul aspect de altfel prin care se pot asocia unei lucrări dramatice — sînt însă lipsite de acțiune și nu pot fi considerate

A intitulă comedie cele cîteva cîntecuri netăgăduit pitoresc local, ar fi prezumibil că ar fi vorba de un cavalerul Cucuș, pe care îl pun în cîteva scene. Patima: cînd, întors de pe drum, porocul tăi îs gingași tari,/nu le da multă mîna. Un minunat prilej de a-i sublinia avaritățile, că, «pentru treaba ce-am venit, di n-a... Singur eu îmi dau otravă»); cînd, Jompa ciubote, pe care pînă la urmă tot a patra, cînd se bucură de o iarnă grea, pe care-l depozitează. Asemenea tipuri de societatea romînească la începutul secolului XIX. În trei autori va fi putut avea o viață scenică.

Tot între primele încercări satirice, grație lui V. Alecsandri, scotocitor al corupției, punîndu-se compusă încă înainte de corupția, scrierea dovedește un vădit talent ale unui tînăr negustoraș Vasilachi. A obținut prin socrul său rangul de sergent în noua sa funcție de dregător. Din pînă «arătărilor» (acte) și «perdelilor» (scene) «obrazăle» ale timpului: gînerul veleit, boieresc, măritată împotriva voinței ei, Stavarachi, grămătic, care e solicitat a administra și judecătorească, meșteșuguri sînt rimate, intervin anumite pasaje în scene sau exclamațiile «a parte» ale grămăticului *Orbei*, peste al cărei autor s-a așternut în relații și moravuri sociale specifice din vremea.

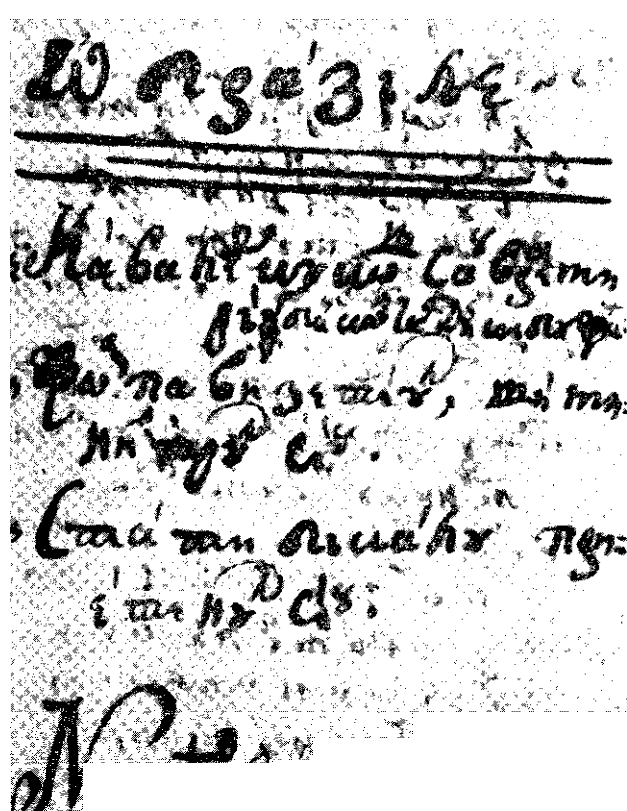
O completare a tabloului social lăsat de textul unei comedii atribuite lui N. Dimachi, în cinci acte, numite «serii», la rîndul lui logic într-o gradație care asigură diversitatea principal al piesei rămîne însă absența unei acțiuni (de vor fi fost); personajele se mulțumesc cu comentariile anterioare, care depășesc cadrul «serilor» și comentarea, fără intenții moralizatoare, de

¹¹ V. Alecsandri, *Trei curiozități*, în *Convorbiri literare* 1875, nr. 7, p. 274-276.

¹² *Texte și documente*, în *Viața romînească*, nr. 2, p. 91—110; Ș. Cioculescu, *Prima piesă romînească în Galeta literară* din 11 decembrie 1958 și în *noastră comedie originală «Sfătul familii»*, în *Viața romînească*, 1960, nr. 12, p. 146—164.

¹¹ N. Iorga, *op. cit.*, p. 191; după afirmațiile lui

¹² B.A.R.P.R., Secția manuscrise, ms. 3592, filele



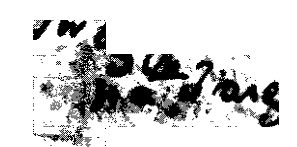
Dincolo de preocupările pentru combinațiile de dragoste nelegiuită — și nicăieri plăcerea clevetelii, prelungită prin ațștarea dozată a curiozității, nu e mai bine surprinsă ca, de pildă, în sara a II-a, sfatul al 2-lea—, se mai desprinde din lectura comediei și ambiția ascensiunii sociale, ascunsă sub frivolitate. Alături de cei cinci frați se profilează un număr mare de personaje absente, la care se fac în permanență referiri; peisajul provincial se completează și se populează viu și autentic.

Sfatul familiei, în care trebuie apreciată lipsa de prelucrare și artificii, aduce în scenă personaje pe care le prezintă, pe cele mai multe, într-o lumină stînjenitoare din punctul de vedere al moravurilor. De aici probabil și îngroparea acestei piese indiscrete, vizînd persoane cunoscute, care se va fi adresat unei audiențe restrînse, în lecturi strict confidentiale. Lucrarea conține elemente de comedie de moravuri; cîmpul de observație rămîne însă restrîns, limitat la această familie din Bîrlad, ale cărei picante aventuri de ordin sentimental și spirit cancanier au inspirat-o. Pentru cititorul zilelor noastre e un prilej de a trage concluzii despre orizontul redus al preocupărilor boierimii mijlocii.

Cu o intenționată violență satirică este înzestrată seria de pamflete dramatice pe care Iordache Golescu o începe în 1818. Faptul că, dintre toate mijloacele literare, acest cărturar luminat a ales dialogul dramatic dovedește prețul pe care îl punea pe forța de înrîurire și convingere a teatrului, însemnătatea socială pe care o atribuia acestei instituții de cultură. « Pă la baluri mai rar, pă la teatru mai des, c-acelea te desfrînează ș-acestea te înfrînează»¹⁷, scrie undeva Iordache Golescu în colecția sa de *Pilde, povățuiri și cuvînte adevărate*, și afirmația exprimă un punct de vedere la care vor adera mulți dintre literatorii de la începutul veacului trecut: teatrul — factor de îndrumare și îndreptare.

Într-o vreme cînd abia luase ființă înjghebarea teatrală eteristă de la Cișmeaua Roșie, cînd un teatru de limbă romînească era doar o aspirație, scrierile lui Golescu au circulat ca pamflete politice. Epoca este de răscruce, spiritul revoluționar se intensifică, trezind reacții firești în fața degradării evidente a unui regim depășit. Din punctul de vedere al difuzării acestor pamflete, astăzi se pot face doar presupuneri: poate se citeau în cercuri private, cu voce tare de către unul sau mai mulți «replicînd», poate erau destinate

* E



¹⁷ Cf. Permpessicus, Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor, în Men-

v <Li m hu »h fyh H*bbb.

•" ' ^ ^ ^ f i i i i l

, ,.....I 1 -

>'.* f Mivi* *tt«a / »

Handwritten text in a cursive script, possibly a form or document. The text is partially obscured by a rectangular box. Visible fragments include:

Handwritten text in a cursive script, possibly a form or document. The text is partially obscured by a rectangular box. Visible fragments include:

Handwritten text in a cursive script, possibly a form or document. The text is partially obscured by a rectangular box. Visible fragments include:

c/L* At"M >

Handwritten text in a cursive script, possibly a form or document. The text is partially obscured by a rectangular box. Visible fragments include:

casa p. car.

c. p. car. p.

..3

V V

Ion & I. a. a. a. a. a.

unor reprezentări prin teatrul de marionete¹⁸. Deosebit de jocul popular al păpușilor, care se întovărășea cu *ironii* în sărbătorile de iarnă, existau trupe ambulante de păpușari, adesea străini, în turneu, cu acces la petrecerile boierești¹⁹; pamfletul dramatic, compus de spirite luminate dintre boieri ori de opozanții lor rămași pe poziții reacționare, putea să-și găsească mijloace de difuzare prin reprezentațiile acestor trupe. După cum s-a văzut, manuscrisul textului *Comedia banului Costandin Cânta* conținea chiar mențiunea despre jucărea lui «la păpușarii». Scena «păpușilor» din *Iașii în carnaval* — 1844 — de V. Alecsandri trădează acest obicei al folosirii teatrului păpușăresc pentru a pune în circulație cuplete cu un violent caracter satiric-politic.

Ciclul de satire dramatice, sub titlul general de *Istoria Țării Românești, starea Țării Românești pă vremea străinilor și pămîntenilor*, al lui Iordache Golescu²⁰, este semnificativ pentru lupta de opinie a acelor ani, pentru curentul de opoziție și rezistență față de regimul la putere pe care îl reprezintă. Cea dintâi dintre comediiile lui Golescu, *Starea Țării Românești acum în vecele mării-sale Ioan Caragea voievod, pe vremea Asidosiei*, are ca temă mistificarea cu privire la asidosie (scutirea de tribut către Poartă) a lui Caragea. Cele patru «arătări» — acte — ne introduc în lumea morților. Unul dintre ei, Ionică Sindia, a fost trimis pe pămînt să vadă ce se petrece; la între oameni, ce mijloace viclene și nesățioase a adunat bani. Concluzia celor cinci «obrazes» ale comediei nu este alta decât că lumea morților, ferită de «păgînii de slujitori».

Autorul adaugă la această compunere satirică și din aceeași domnie a lui Caragea. Una este *Povestea încercați sufletele pentru alții*. Din destăinuirile edificatoare «într-o cercetare» și un «oier» — aflăm ce fărădelegi se făptuiau în numele câștigului necinstit, mitei și corupției. Cealaltă bucată satirică este *Pentru întocmirea pravilelor în fielele mării-sale Ion vodă C*

¹⁸ După felul cum sînt construite, după monologurile personajelor, după evidenta lor înrudire folclorică, Peressicius presupune că piesele de teatru ale marelui vornic Golescu erau destinate teatrului de păpuși {Iordache Golescu..., loc. cit., p. 266}; după

¹⁹ în ajunse pentru r deosebit anume l

care adunarea obștească o depusese în 1818 cu privire la legiuirea lui Caragea, un nou prilej pentru Golescu de a lua în batjocură și de a rîde subțire de caracterul părintor al pravilei.

Dar nu numai domniile fanariote stîrnesc condeiul neiertător al lui Iordache Golescu. Nevoile în care se zbate țara, înglodată în datorii, vrajba între diferitele partide boierești erau în mare parte aceleași și sub domniile pămîntene, iar boierii influenți și lacomi rămăseseră în divan. În legătură cu noua domnie, de la 1822, a lui Grigore Ghica, I. Golescu scrie *Barbul Văcărescul, vînătorul țării*. Comedia, cu mult mai dezvoltată decît cele precedente, cuprinde șapte perdele sau scene. Acțiunea are loc în satul Bezdead, la moșia boierului Belu, apariție frecventă în compunerile lui Golescu. Norodul, la horă, se veselește de venirea domnului pămîntean. Numai cîntul cimpoieșului, în care revine refrenul «lasă, lasă, să vedem» și exclamațiile măscăiciului aduc o notă de scepticism în atmosfera sărbătorească. Într-adevăr, a doua perdea înseamnă și «începerea răutăților»; Barbu Văcărescu, vistierul țării, e rugat de cuscrul său, Belu, să-i mijlocească acestuia numirea de ministru, ceea ce, după o scurtă și relativă împotrivire a domnului Grigore Ghica, se și împlinște. Urmează abuzuri de putere și comploturi (perdeaua a patra: «Sfatul cel nelegiuit»). A cincea perdea, «Bucuria și tînguirea norodului», ne readuce la horă; bucuria scăpării «din ghearele grecilor» e însă scurtă. În a șasea perdea, «bumbașirul peșingiu»²² povestește în imagini de o neasemuită forță de sugestie nelegiuirile lui Belu și Văcărescu, care «au pus țara în mijlocul lor ca un stîrv, ca un leș, ca o vită moartă și au început fieșcare să tragă cît putea cu dinții dintr-însa, să rupă ca cîinii pe seama lor . . .»²⁴. Întreaga piesă denunță violent, deși punctat de-a lungul scenelor de spiritul hîtru, uneori grotesc, al măscăiciului, caracterul abuziv, venal, desfrînat al stăpînirii.

Starea Țării Românești pînă vremea pămîntenilor se ocupă de rînduiala nouă promisă de Regulamentul Organic. Iordache Golescu își exprimă încrederea în noile întocmiri hărăzite țării după atîtea domnii abuzive. Scepticismul celui care văzuse atîtea promisiuni călcate își face însă loc și aici, în final, prin cuvintele măscăiciului, care — singurul — își permite, prin însăși condiția sa, să spună fără frică ce gîndește.

Pamflet politic dramatizat, teatrul lui Iordache Golescu²⁵ reconstituie tabloul unei epoci de cruntă opresiune feudală. Valoarea documentară a conținutului acestui teatru este aceea a unei cronici a decadenței moravurilor dintre 1818 și 1840, la sfîrșitul domniilor fanariote, în timpul domniilor pămîntene și apoi al celor regulamentare. Sub raport literar-teatral, «arătările» lui Golescu schițează portrete și caractere realiste și caricaturale. Dialogurile sînt conduse cu siguranță. Cît privește conflictul dramatic și acțiunea, ele rămîn evidente într-un astfel de teatru al narațiunii încă nerealizate. Pentru noi, însemnătatea acestor vechi lucrări teatrale este că, dovedind o cunoaștere și o pătrundere a realității locale, ele izbutesc să fie creații profund originale. Spiritul în care sînt înfățișate întîmplările, felul

²² *Pia noastră dramaturgi*. București, 1960, p. 7—46.

²³ *Bumbașir, mumbașir* «slujbaș însărcinat cu încasări și execuții fiscale». *Peșingiu* «care primea bani-ghiață, numărări».

²⁴ *Pia noastră dramaturgi*, p. 38.

²⁵ Spre sfîrșitul vieții sale, Golescu, încă ispitit de genul dramatic, va mai compune o piesă, *Mavrodinada*, lucrare dramatică diferită de ciclul de satire înfățișat pînă aici. Motivul scrierii l-a oferit o întîmplare reală, un proces complicat al familiei Mavrodin, datore bancherului Sachelarie o mare sumă de galbeni. Ior-

divan care judeca pricina; el compune drama înfățișînd cauza Mavrodineștilor ca dreptă. Atitudinea lui reiese din însuși titlul: *Mavrodinada sau Divanul nevinovat și defăimat sau Copiii sârmani nevîrstnici și năpăstuiți*. «Obrazele» acestei piese, scrisă în proză și versuri, sînt alegorice: Diavolul, Mita, Dreptatea, Celpreaînalt, Boalele, Moartea, Trăznetul, Interesul, Tainicul ș.a. După nesfîrșite vicisitudini, în care mai întotdeauna răul învinge, pe lumea cealaltă abia, în cele din urmă, își află toate răsplătirea lor — iată o concluzie care nu e străină de fapt de fondul pesimist

cum judecă și vorbesc personaje, existența însăși printr-trădează dragostea autorului pentru folclor. Lexicolog, folclorist, a fost un adînc cunoscător și iubitor al graiului rustic și a conținut ale teatrului său sînt valorificate și de forța simplitatei exprimării, uneori familiară, adesea crudă — crușă mentalității timpului, cum atestă atîtea alte texte, *Occisio*²⁶ și *Sy* rile de cuvinte și calambururile «fără perdea» folosite în sp rilor vremii ori în strigăturile libere, lipsite de menajament lucrările lui teatrale să rămînă — spre cinstea lor — îndatorate și prin personajul măscăriciului, compus în tradiția populară în întîmplare de alta și le leagă, exponent al colectivității. Măscă autorului, în economia comediei *Barbut Văcărescul*²⁷ toată în bunul-sîmț veșnic treaz, spiritul de dreptate specifice popo că el exprimă și convingerile autorului, convingeri care, rap ieșirile satirice proprii teatrului său în general, îl precizează contemporan lucid, hotărît să osîndească și prin mijloacele epocii, cînd bumbașirii fiscalității ridicau tot ce le cădea su

Deși din epoca mai tîrzie a frămîntărilor politice de la originală, nesemnată, *Voiajul din Podul Mogosoaiei pînă în* în tradiția pamfletului teatral. Cu toate că ea are un caract net reacționare, procedeele satirice, construcția dramatică satirele lui Golescu, în sceneta lui Conachi și ceilalți. Scop a defăima acțiunile și proiectele personajului principal, col aceasta e vorba de un violent pamflet îndreptat împotriva l resentimentele unui exponent al partidei adverse, al marii l să-1 discrediteze pe colonelul revoluționar. Fie că a ieșit torului Ghica, fie că aparține poate chiar adversarilor acestuia la domnie, producția exprimă un punct de vedere dușmăno voit defăimător, minimalizator și chiar cu intenții de denat fruntașii mișcării noastre naționale, politice și culturale. E de conflictul intereselor din afară, se dovedesc șubrede și se fauna boierească își schimbă periodic adulările. Fabulele lu suficient în această privință relațiile curtezanilor în societă precisei informații asupra unor acțiuni cu caracter conspira

²⁶ *Voiajul din Podul Mogosoaiei pînă în Țigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat și pe mare, o comedie într-un act și jumătate, compusă de însuși actorii acestei comedii, București, ianuarie, în %ina plecării, 1839, în anul cînd au fost trei erni ș-o vară. Textul original, în manuscris, se află la Arh. st. Buc., ms. 1 284, fila 33-43.*

²⁷ Personajul principal, colonelul «Cîmp-n-am», printr-o anagramă, ascunde, după toate probabilitățile, pe colonelul Cîmpineanu, care, la data aceea, avea într-adevăr aproximativ 40 de ani (născut în 1798), cum se afirmă în scena I a actului al II-lea. O serie de date, care se regăsesc atunci cînd se cercetează documentele epocii premergătoare marii mișcări de la 1848, permis această identificare. Într-adevăr polcovnicului Ion Cîmpineanu, capul unei opoziții puternice față de politica domniei, regulamentul Alexandru

Ghica (1834—18 propășire și a domniei; el se Franței, Colso 1839 la Constant indicată în titlu (actul I și actul Alexandrescu, «La Fontaine al «Zi-c-am-scris- Bolliac. Porecla Eliade, *Issachab antilbesi*, Bucure qu'am scris bir alături de Cîmp de rășină

mai dovedește și facultatea de a distinge nuanțele atunci când, de pildă, înfățișează elementele eterogene care compun, într-o complicitate vremelnică, opoziția față de regim: în revendicările lor patriotice, luptătorii pentru răsturnarea regimului erau încurajați, din interese politice, de unii consuli străini și de diverși alții. Reformele regulamentare, întrucât loveau în privilegiile de pînă atunci ale boierimii, fuseseră primite cu surdă rezistență, astfel încît o parte din boierime, cel puțin, împinsă de considerații personale, își făcea din sprijinirea unor turburări o armă de opoziție față de o cîrmuire care nu îi era pe plac, fiindcă nu corespundea intereselor ei. De pe pozițiile taberei reacționare, piesa trădează o atmosferă de neliniște generală.

Aceste prime lucrări originale cu caracter teatral, încercări adesea ocazionale, diletante, nu pot fi considerate drept piese ale unui repertoriu constituit. Ele rămîn documente izolate. Din punct de vedere cronologic, precedă, cele mai multe, primele reprezentații de teatru cult în limba romînă. Vor fi fost mai multe, nefiind însă tipărite, au fost ușor supuse pierderilor și degradărilor; viitoare cercetări, descifrări de manuscrise, despuieri de arhive familiale, vor putea probabil adăuga listei noi descoperiri. Pînă acum, poate și din lipsă de date complete, aceste texte par lipsite de continuitate, în orice caz independente unul de celălalt, limitate fie la reprezentații școlare, în anumite instituții, fie la spectacole improvizate ori lecturi de circulație intimă. Ele reprezintă totuși o etapă în producția dramatică originală de început: aceea a improvizației de mică respirație, stadiul primelor contacte și exerciții cu rigorile unui gen nou, genul dramatic, care tentează întîia dată condeiele romînești.

Traduceri și prelucrări din dramaturgia universală
Sală

O Lipsa unor lucrări dramatice originale care să poată constitui un repertoriu reprezentabil, la începutul activității teatrale organizate în țara noastră, a impus o activă orientare în direcția traducerilor din teatrul universal. Dacă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale veacului următor apar traduceri izolate, simple încercări diletantiste, exprimînd admirația unor oameni de cultură autohtoni pentru scriitorii consacrați ai literaturii străine, momentul istoric cultural al celui de-al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea impune organizarea unei mișcări teatrale și a unei activități sistematice de traduceri din dramaturgia universală. Aceasta e epoca Filarmonicii, care se caracterizează prin înțelegerea rolului social-moral al teatrului și în care semnificația traducerilor corespunde necesităților imediate de afirmare politico-culturală, dezvoltării interesului pentru limba și literatura națională.

Traducerile și prelucrările constituie un capitol de o netăgăduită însemnătate în istoria literaturii unui popor, reprezentînd principalul mijloc de cunoaștere a operelor literaturii universale. Contactul cu capodoperele literaturii altor popoare asigură procesul de întrepătrundere și circulație a operelor de valoare universală și o incontestabilă lărgire a orizontului intelectual, devenind astfel un sprijin indirect în afirmarea literaturii originale. Efortul de transpunere a operelor care aparțin unor literaturi cu o veche tradiție de creație artistică în limba unui popor mai puțin favorizat de împrejurările istorice se concretizează în perfecționarea formelor de expresie, în dobîndirea calităților de suplețe și afinare a limbii, în descoperirea unor modalități proprii de exprimare.

Constatării privitoare la importanța traducerilor în genere capătă un accent deosebit pentru perioada inițială de afirmare a teatrului romînesc. Dacă pentru orice stadiu de evoluție a literaturii necesitatea traducerilor este în afară de orice dubiu, pentru perioada

adaptărilor și localizărilor din literaturii a creației originale. Ea dezvoltă sentimentul limbii, contribuie la formarea conștiinței literaturii universale la nivelul de înțelegere neinițiat. Aceasta explică importanța traducerilor al XIX-lea, dar totodată și necesitatea lor pentru ca acestea să corespundă nivelului trezi interesul său pentru literatură.

Importanța traducerilor trebuie înțelesă pe planul literaturii naționale și cu înțelesul constatare a creșterii interesului pentru cultura reflectă decît în parte însemnata lor contribuție romîne la începutul secolului al XIX-lea. Traducerile au putut determina chiar un nivel naționale. «Modelul» devenea o frumusețe — după afluxul operelor străine traduse — semnalul rezistenței împotriva avalanșei care nu pot constitui adevărata literatură a unei națiuni.

Importanța traducerilor variază în funcție de diferitele stadii ale dezvoltării culturii naționale și luptă ale unei epoci și exprimă gradul de determinare istoricește.

Urmărind procesul treptat de pătrundere în limba romînă și căile lor de acces în caracteristicile, diferențiate prin orientarea conștientului de idei, ca și prin nivelul artistic și dispartate, situate către sfîrșitul secolului al XIX-lea, incluzînd și primele reprezentații Filarmonicii, fecundă prin marele număr de traduceri către piese cu un conținut de idei înalt, victoria spiritului național în limbă și în creație cînd se afirmă dramaturgia originală și V. Alecsandri — e o perioadă caracterizată ca reprezentativă, în cadrul căreia triumfă viziunile străine de specificul vieții naționale — Schiller, Lesage sau V. Hugo. De aici naște și adoptarea unor nume romînzate — atmosferă vieții și a specificului național.

Traduceri și prelucrări la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Calea pe care și-au făcut drum în cultura occidentală în prima etapă a traducerilor este prezența lor din limba greacă, în care au avut prezența în țările romîne a unor oameni

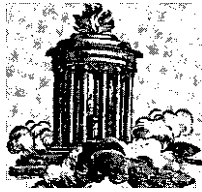
* «Traducerile nu fac o literatură (...). Dimpotriva, imitației, încuibat în scriitor, e o manie primejdioasă»

COHOHHM fpk* HOAUJ.



W. - Abilefs la Schiro
— «#wt/tf (1797).

~~~~~



F/L. — Tragodia lui Ofest  
- coperta (1820).

culturale prin școlile înființate au determinat, către sfârșitul secolului al XVIII-lea, interesul oamenilor de cultură români pentru operele literaturii universale cunoscute prin intermediul literaturii grecești. Cel mai favorizat autor în această direcție a fost P. Metastasio (1698—1782), reprezentant de frunte al literaturii neoclasică, «arcadice» italiene. Dacă V. Alfieri — expresie a spiritului de regenerare a culturii italiene după 1750 — va pătrunde în literatura noastră abia în anii de afirmare a Filarmonicii, Metastasio, care a influențat în oarecare măsură lirica Văcăreștilor<sup>29</sup>, este prezent prin tragediile sale încă din jurul penultimului deceniu al secolului al XVIII-lea. Cea mai veche traducere pare a fi aceea a tragediei *Artaxerxur*, împetrișată de grecisme. Urmînd tonul ușor melodramatic al traducerilor grecești apărute la Veneția în 1779, Al. Beldiman, care este probabil și traducătorul piesei *Artaxerxur*, traduce din limba greacă tragedia *Milosîrdia lui Tit*, în 1784, doi ani după moartea «împărațescului poet»<sup>31</sup>. Traducerea nu are o valoare literară deosebită; imaginile din tragedia poetului italian sînt sărăcite, simplificate; mai mult, se constată o încercare de localizare în cadrul societății moldovene<sup>32</sup>. O altă tragedie a lui Metastasio, sub numele *Siroe (Hosroi, în manuscris)*, inspirată din istoria Persiei, se caracterizează prin aceeași limbă redusă ca posibilități, familiară, cu ușoare nuanțe de vulgarizare<sup>33</sup>. Aceleași opere de Metastasio, și în plus *Caton (Catone în Utica)*, se găsesc în manuscrisele unui

<sup>29</sup> R. Ortiz, *P. Metastasio e i poeti Văcărești*, în *Per*

<sup>31</sup> I. Bianu, R. Caracas, *Catalogul manuscriselor româ-*

traducător necunoscut, sub titlul: *Dintr-a*. Atunci cînd traducerea greacă, care a fost reușită, și transpunerea în limba română a operii lui Metastasio *Abilefs la Schiros*, apărută la Sibiu în 1797<sup>33</sup>, făcută probabil — după unele informații — circula în manuscris curată, lăsînd uneori să se întrevadă armonia denotă o mînuire abilă a termenilor<sup>36</sup>. În plus se găsește și o indicație de distribuție intenționează să se reprezenta piesa. O traducere a lui Iordache Sion, sub titlul *Abil — dramă*

Ahile nu este singurul erou al tragediei românești. I. Budai-Deleanu a tradus — odată cu *Temistocle* (actul I), în versuri vioaie și viziune italianismă în limba română.

Traducerile din opera dramatică a lui Alfieri față de textul grec, într-o limbă încă neadevărată în majoritate netipărite, ele nu au putut avea atenția publicului de piesele pătrunse de italianism.

Cea dintîi operă dramatică a lui Voltaire datorată lui Al. Beldiman și apărută la Sibiu să se întrevadă talentul poetului moldovean *jahnica Moldovei întîmplare . . .*

în primele decenii ale secolului al XIX-lea se înregistrează cîteva manifestări teatrale izvoare de teatru și în același timp subliniază eforturile dramatice necesare. Astfel, elevii școlii din Iași conducerea lui Eliade, în anul 1827, fragmente de H. I. von Collin *Regulus*, în traducerea lui I. Florescu, în 1828, Eliade tradusesese deja în bună parțitismul, de Voltaire, cu care Aristia odată la școala de la Sf. Sava cu elevii săi fațat I. Florescu, C. Ollănescu. în același cadru mare, vor fi reprezentate în anii imediați din *Amfitrion* de Moliere, în traducerea lui I. Erdely (Herdelius), profesor la Sf. Sava

<sup>33</sup> Vezi *Teatrul lui Metastasio în România*, p. 132—

<sup>34</sup> Titlul complet este următorul: *Abilefs la Schiros, chemăreșcului poetic. Acum talmăcit de pe grecește de către paharnic în Bucureștii Țării Rumunești, la teat 1797; istoria lui Sofroniu Greco Naco. S-au tipărit în Sibiu Hofmaister, cu privilegiul Imp. crăești mării.*

<sup>35</sup> N. Iorga, *op. cit.*, p. 92.

<sup>36</sup> *Tragedia lui Orest de preamvătutul și cu învătă neamului rominesc, marele postelnic Al. Beldiman, acum*

F/^ . /509. — Mirtil și Hloe — *manuscrisul traducerii (1817)*.

zentații, care constituie preludiul amplei activități a Școlii filarmonice, cuprinde și *Ceasul de seară* de A. von Kotzebue, în traducerea lui I. Văcărescu, intrată mai târziu în repertoriul teatrului moldovean. Din anul 1827 datează și traducerea tragediei lui Racine *Britanicus*, de I. Văcărescu, traducere menționată de I. Eliade Rădulescu în *Curierul românesc*, dar pierdută, refăcută și tipărită abia în anul 1861, fără a mai fi reprezentată. Elogiată de editor pentru calitățile literare ale traducătorului<sup>39</sup>, ea dovedește cel puțin parțial calitățile poetice ale lui Văcărescu. Istoriografia literară a remarcat dificultățile de limbă, stângăciile de expresie care abundă în textul românesc. În perspectiva timpului însă, încercarea lui I. Văcărescu e demnă de prețuirea efortului pe care l-a depus autorul pentru a îmbogăți repertoriul național. În adevăr, meritul traducătorului constă în lupta pentru a învinge expresiile rebarbativă ale unei limbi încă improprie pentru a reda precizia și expresivitatea originalului. Această caracterizare se aplică în genere tuturor traducerilor din epocă.

Trebuie de asemenea amintit momentul trecerii de la preocuparea pentru traducere literară în sine la cea destinată reprezentării scenice. În această direcție, cuvântul hotărâtor l-au avut primele reprezentații în limba română: *Hecuba*, de Euripide, dată de elevii Școlii Sf. Sava în 1819 (în traducerea lui C. Nănescu), și *Mirtil și Hloe*, pastorală de Florian în maniera lui Gessner, tradusă și reprezentată prin grija lui Gh. Asachi, la 27 decembrie 1816, la Iași, în casele lui C. Ghica.

*Perioada Societății filarmonice.* Anii în care se desfășoară activitatea Filarmonicii constituie o perioadă rodnică prin campania organizată în vederea creării condițiilor de dezvoltare a teatrului românesc. Proiectul inițial îmbină două obiective de o reală însemnătate: crearea primului repertoriu în limba română printr-o largă acțiune de stimulare a traducerilor din literatura clasică universală, condiție a dezvoltării ulterioare a dramaturgiei originale, și pregătirea primelor cadre de actori pentru teatrul românesc în formație.

Dar valoarea acțiunii inițiate, organizate și îndrumate de conducătorii Societății filarmonice, depășește aceste țeluri imediate. La baza ei se află spiritul de regenerare a

culturii naționale, tendința patriotică de a face din teatrul românesc un mijloc de luptă împotriva ideologiei reacționare a clasei feudale în declin. Repertoriul elevilor Filarmonicii constituia principalul mijloc de luptă împotriva ideologiei reacționare și de cultivare a valorilor umane. Prezența lui Voltaire, Moliere și Rousseau este semnificativă. Îndeosebi atacul voltairian împotriva despotismului este prezent în repertoriul Filarmonicii cu încă două piese: *Mabomet sau Fanatismul* marca limpede orientarea ideologică a repertoriului (în traducerea lui Gr. Alexandrescu, 1835, *Zaira*, tradusă de I. Eliade Rădulescu și de G. Sion în 1844). În atmosfera de geniu creat de G. Sion și de G. Alexandrescu mai transpune, în versuri de o reală valoare artistică, *Albiră* a cunoscut o versiune și la Iași, datorată lui G. Creția (în traducerea lui G. Sion) tradusă în cadrul Filarmonicii de Catinca Sîmboteanca.

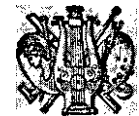
Ceea ce impresionează în primul rând în planul de activitate este amploarea preocupărilor și varietatea operelor. Lista peștii național din 1836 cuprinde peste 40 de lucrări, din care numai

<sup>39</sup> Iată lista lucrărilor dramatice, publicată în *Gazeta Teatrului național* nr. 3 din 1836; cf. G. Călinescu, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1959, 1—2, p. 386-387.

« Tipărite: 1. *Fanatismul* de la Volter, de I. Eliad. 2. *Amfitrion* de la Molier, idem. 3. *Regulu*, de I. Văcărescu. 4. *FLrmiona*, idem. 5. *Eraclie* de la Kor(ne)il de I. D. Ruset. 6. *Prișoasele* te la (!) Molier, de I. Ghica. 7. *Ștefu nerod* de la Koșebu, de d. Nișescu. 8. *Bădăranul boerit* de la Molier, de d. cpt. Voinescu. 9. *Vicleniile lui Scapin* de la Molier, de d. C. Răști.

10. *Zgîrcitul de din Bergam* de d. C. Răști. 12. *Triumful a* de d. C. Răști. 13. *Actorul fân* de d. C. Răști. Subt tipărit de d. Șt. Burchi. la Coșebu, de d. C. Răști. de la Goldon. Alfieri, de d. C. Răști. Cele ce compusă de

Fig. 151. — *Zaira* — coperta (1844).





tatea pieselor tipărite au fost reprezentate în timpul activității Filarmonicii sau în anii care au urmat desființării ei. Între autorii cei mai apreciați, Moliere ocupă un loc central în repertoriu. Astfel, chiar al doilea spectacol al elevilor școlii a fost *Amorul doctor* — totodată și prima comedie reprezentată în cadrul Societății filarmonice, tradusă de M. Florescu și care a avut un succes egal cu tragedia *Mabomet*.

Alegerea pieselor lui Moliere pentru a fi tipărite și jucate indică preferința pentru operele în care e prezentă satira moravurilor (*Amfitrion*, *Siliva căsătorie*), în care se accentuează critica burgheziei care imită felul de viață aristocratic și aspiră la titluri de noblețe (*Georges Dandin*, *Bădăranul boierit*) sau se dezvăluie frivolitatea și impostura falsului rafinement cultural (*Prețioasele*). Stilul traducerii piesei *Amfitrion*, familiar și vioi, potrivit pentru dialogul personajelor, în conformitate cu originalul, denotă experiența unui scriitor cu reale preocupări literare. *Siliva căsătorie*, tradusă de C. Aristia și reprezentată la 11 martie 1835, a provocat o substanțială critică în *Curierul românesc*<sup>41</sup>. *Avarul* a fost tradusă integral în 1836 sub titlul *Zgârcitul* de I. Ruset; lipsită de calități literare și urmărind o adaptare la realitățile locale, traducerea transformă personajele în tipuri autohtone; eroii lui Moliere devin astfel: Despa, jupîn Moise zaraful, meșterul Ciuflea (bucătar — lacheu — vizitiu), Solcan, sluga lui Cleant, jupîneasa Păuna, slujnica lui Arpagon, Mierlită, Obrăzor etc.<sup>42</sup>. Expresii vulgarizante («trage-te» în loc de «retire-toi» sa.) fac dovada mediocrei calități a limbii utilizate. Aceeași relativă valoare literară o are și *D. de Pursoniac*, traducere de Gr. Grădișteanu, în care se întrevede aceeași tendință de localizare a acțiunii în mediul românesc.

Superioară celorlalte traduceri din Moliere, *Prețioasele*, în traducerea lui I. D. Ghica din 1835, aduce o notă autohtonă prin folosirea unor expresii autentice bucureștene în dialogul lui «Mascarilie» sau al lui «Gorgibu», a unor autentice provincialisme («chira-

țiș» în loc de jupînese)<sup>43</sup>, păstrînd un nivel literar incontestabil, la care contribuie în largă măsură prezența neologismelor. De altfel, în 1850, comedia lui Moliere primește o nouă versiune românească prin traducerea Elenei Stamate, care, în prefață, încearcă să stabilească un paralelism între epoca lui Moliere și epoca de regenerare culturală de la mijlocul secolului al XIX-lea în țările noastre<sup>44</sup>.

Critica molierescă este cunoscută de publicul Filarmonicii și prin alte piese traduse sau reprezentate: *Vicleniile*

Fig. 153. — Amfitrion — coperta (1835).

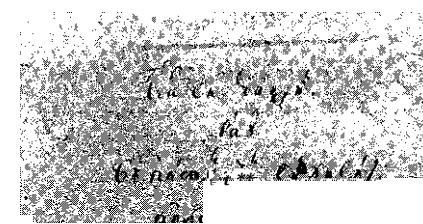
ții}} \*\*



•li.

Aristia. 20. *Marino Faliero* de la Biron, de I. Eliad. 21. *Zaira* de la Volter, de I. Eliad. 22. *Intriga și amorul* de la Șiler, de d. col. Cîmpineanul. 23. *Cina între prieteni* de d. I. Roset. 24. *Nebunul* de la Peron, de idem. 25. *Încurătura* de la Coșebu, de d. G. Munteanu. 26. *Doctorul fără voce* de la Molier, de d. maiorul Voinescul. 27. *George Dandin sau bărbatul comat* de la Molier, de idem. 28. *Siliva căsătorie* de la Molier, de C. Aristia. 29. *Amorul doctor* de la Molier, de d. V. Florescul. 30. *Crispin sau rivalul stăpînă-său* de d. Șt. Burchi. 31. *Turcare*, de idem. 32. *Bolnavul imaginat* de la Molier, de d. Gr. Grădișteanu. 33. *Les amans magnifiques* de la Molier, de C. Răști. 34. *Mizantropia sau Pocănta* de la Coșebu, de d. cpt. Voinescul. 35. *Demoazela Aișe* de idem. 37. *Sonnambula sau insomnumbla* de la Shrib, de Smărăndița Porumbaru. 39. *Nepotu în locul unchiului* de d. Vinterhalder. 40. *Junia lui Carol al II* de F. Cpt. Voinescul. 42. *Meropa* de la Volter, de d-na Catinca Simboteanca. 43. *Britanicu* de la Rasin, de d. I. Văcărescul.

<sup>41</sup> Vezi *Curierul românesc* nr. 73 din 1835.



e. J. flo...

lui *Scapin*, în traducerea lui C. Răști; *Sicilianul sau Amorul %ougrav*, al căreia arhaică plăcută<sup>45</sup>; *Bădăranul boierit* (I. Voinescu II; *Georges Dandin sau Grădișteanu-fiul*<sup>46</sup>. Toate aceste traduceri originalelor franceze — reușesc să familiarizeze publicul românesc cu comedia molieresă, la care C. Negulescu a adăugat *Femeile savante*<sup>47</sup>.

Din opera lui Vittorio Alfieri, C. Negulescu a tradus și reprezentată în același an. Operele au fost făcute din limba greacă, dar în raport cu originalul italian, dar călătorul este prezent în literatura noastră dramatică în 1847 de colegul și adeptul lui Eliad, care a tradus și reprezentat în calitate de calitatea limbii literare, despre care Emilian a prefăcut limba română în limbă literară.

Dintre traduceri operele clasice ale Filarmonicii face parte și *Văduva vicleană* (I. D. Ghica) în 1836. Traducerea, în dialoguri spirituale datorată profesorului C. Moroiu, folos...



meritele revoluționare de la 1830, a cărei traducere trebuie pusă în legătură cu atmosfera premergătoare revoluției noastre de la 1848. Negruzzi, care tradusese fragmente din *Femeile savante* sau dramele istorice ale lui Victor Hugo (*Angelo, tiranul Padovei* (1837) și *Măria Tudor*), dovedindu-și preferința pentru marii autori clasici și romantici, scrie și el o adaptare după comedia *La Quarantaine*, de Scribe și Mazeres, sub titlul *Carantina*, jucată la Iași în stagiunea 1847—1848 și la Craiova în 1851<sup>52</sup>. Aceasta e una din cele mai bune traduceri-prelucrări ale lui Negruzzi, în care scriitorul localizează acțiunea în cadrul specific

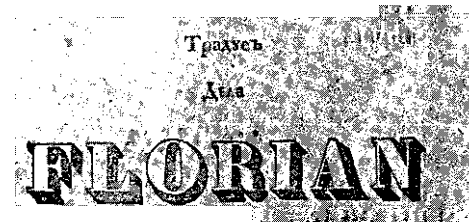
VLGTOfiia!)

KOME'iiE,

P&amp;Nt AW ITIAIENEIPE;



Fig. 159. — Vedua vicleană —  
coperta (1836).

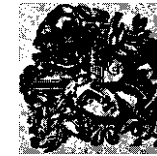


IIPAUA; !\ZX\ I&lt;])AOPF.CK¥A.



n is«p s ni i.

Fig. 160. — Gemenii din Bergam  
— coperta (1836).



# i. &lt;: IRRST i

Itt tipograf in tttEfutl\*! \*

Fig. 162. —

Fig. 161. — Măria Tudor — coperta (1837).

ale aristocrației franceze în declin și face să triumfe, pe plan onestitatea și bunul simț ale omului simplu. Urmînd a s vovdevilești și melodramatice, Negruzzi traduce în 1838 *Pensio comedie naivă* de A. d'Ennery și E. Cormon, jucată în stag moldovean<sup>53</sup>, precum și melodrama *Trei %eci de ani sau viața și Dinaux* (1835), în prefața căreia Negruzzi motivează aleg educativ-moral al teatrului. În fine, chiar *Mu%oa de la Burdu lucrare originală, a fost identificată ca o localizare după come de Quimpercorentin*<sup>54</sup>; dar adaptarea la specificul vieții moldov originale în crearea comicului, modificarea situațiilor și a id ează valoarea piesei în cadrul repertoriului național.

În ceea ce privește teatrul lui Scribe, acesta continuă să răm autor «la modă» pe scenele teatrelor străine, cunoscut la noi i trupelor: franceză (Hette) și germană (Muller), care joacă un m bula, *La dame blanche*, *Fra Diavolo*, *Paharul cu apă*, *Robert le diabl tradus și reprezentat prin adaptări, chiar netipărite.*

Prelucrările și traducerile din melodramele sau comed sînt frecvente, dovedind încă o dată scăderea nivelului i între 1836 și 1840 sînt traduse și reprezentate: *Hermiona sa*

<sup>52</sup> I. Horia Rădulescu, *Scribe sur la scene roumaine*,

<sup>53</sup> V. Ghiacoiu, *Identificarea unor tălmăciri ale lui*

Th. Ziegler, traducere de I. Văcărescu, *Doă biletule sau Cumpărătorul nerod*, prelucrare de Gh. Asachi, I. Crețeanu după Florian, *Contrabandul sau întunecimea de lună*, prelucrare de Gh. Asachi, *Plumper sau Amestecătorul în toate*, după I. F. Junger de Gh. Asachi, *Abelino, banditul cel mare (1840)* etc. Pînă la 1850, se adaugă pieselor discutate: *Campanatorul de la Sf. Paul* după Bouchardy (versiunea lui I. Teulescu din 1844 și a lui M. Burada din 1849), *Recrutul rescumpărat*, prelucrare de I. Vernescu, jucată la 7 iunie 1845, în care-și face debutul lorgu Caragiale, *Jarvis*, adaptare de I. Ruset (1845), apreciată într-o cronică din *Curierul românesc*<sup>77</sup>, *Robert, șeful bandiților*, traducere de Al. Vasiliu după versiunea franceză a lui La Marteliere, inspirată din *Hoții* lui Fr. Schiller (1847), *Omul din codrul negru*, prelucrare după Boire și Frederic, spectacol elogiat în activitatea teatrală a lui C. Caragiale.

Abia în al cincilea deceniu al secolului, o serie de traduceri din dramaturgia universală dovedesc năzuința de a depăși nivelul scăzut al gustului public în această perioadă. Trebuie remarcat că, cu toate oscilațiile ei contradictorii în anii de declin, Filarmonica nu renunțase total la criteriul artistic-ideologic în selecția operelor pentru repertoriu și spiritul ei pozitiv va continua să se afirme în această direcție. Astfel colonelului Cîmpineanu i se datorează prima versiune în limba română a dramei lui Schiller, *Intriga și amorul*. În 1843 e tradusă de S. Fălcoianu *Fedra*, precum și drama lui Marmontel *Beli^arie*, transpusă în limba română de eruditul S. Marcovici. În fine, în septembrie 1845 apare *Gil Blas*, comedie în trei acte de Lesage, în traducerea aceluiași Fălcoianu, în timp ce și C. Goldoni e prezent cu comedia *Camerierul la doi stăpîni*.

Dar fenomenul cel mai interesant în această perioadă de influențe contradictorii îl constituie prezența lui W. Shakespeare printre clasicii traduși din literatura universală. Alegerea tragediei shakespeareiene *Iuliu Ce^ar*, în 1844, prima tradusă în limba română, nu pare întîmplătoare. Piesa apare într-un moment de agitație revoluționară și, prin acțiunea ei, care ilustrează lupta împotriva tiraniei, corespunde climatului de la noi din anii premergători revoluției de la 1848. Traducerea operii, datorată căpitanului S. Stoica, e făcută după versiunea franceză a lui Horace Meyer (Paris, 1835) și prezintă uneori expresii labile pînă la devierea sensului și chiar unele interpolări personale<sup>78</sup>. Dar apariția ei este, fără îndoială, un moment important în istoria legăturilor teatrului nostru cu dramaturgia clasică universală. *Iuliu Cejar* nu a fost singura tragedie a lui Shakespeare apărută în această perioadă. Ea a fost urmată de: *Othello*, *Romeo și Julieta* în 1848, *Macbeth*, în 1850, iar după această dată de *Shylock* și *Hamlet*, traduceri mediocre după versiunile franceze ale timpului, care nu reușesc să atingă un real nivel artistic și nici nu au văzut în acel timp lumina rampei.

Trebuie remarcat că *Hamlet* fusese tradus și de cărturarul ardelean I. Barac în 1848, lucrare rămasă în manuscris și neutilizată pentru reprezentații.

Pentru etapa inițială de dezvoltare a teatrului românesc, traducerea din dramaturgia străină au reprezentat năzuința de integrare a culturii naționale în circuitul literaturii universale, prin cunoașterea operelor de valoare și idealurilor ei înaintate. În același timp însă, pe lîngă orientarea ideologică progresistă care a servit lupta antifeudală pe linia ideilor luminismului, activitatea organizată a traducerilor a pregătit bazele primului repertoriu teatral românesc. Anii Filarmonicii îndeosebi au fost, sub acest raport, o perioadă fecundă, în care s-au afirmat ideea luptei antidespotice, idealurile toleranței și rațiunii. Semnificația acestei entuziaste activități e cu atît mai impresionantă cu cît ea apare ca un impuls hotărîtor chiar pentru etapa care a urmat dezmembrării societății, în cursul căreia — cu toată alunecarea

spre un repertoriu facil — traducerile din Schiller, Lesage, risesc precuparea de a valorifica în teatrul național opere de artă artistică din dramaturgia universală.

Convinși de însemnătatea stabilirii contactului cu opera cîtorii au devenit pînă la un punct ei înșiși creatori, prin traduceri în limba română, prin simplificări intenționate și prin adaptări la atmosfera mediului românesc. Cei mai talentați scriitori ai timpului au folosit din plin acest mijloc de a difuza gustul pentru teatrul traducerilor și a prelucrărilor constituie pentru dezvoltarea teatrală a contactului cu literatura dramatică universală, care pregătește terenul pentru apariția creației originale.

O dată cu începerea unei activități teatrale susținute, foarte repede devine o adevărată necesitate. Opera de pionierat a Societății Filarmonice nească, ca și cea a Conservatorului filarmonic-dramatic în 1850, se datorează, căci ei i se datorează, în afară de o sistematică organizare a teatrului literaturii noastre dramatice. Traducerile, provocate și încurajate de nevoia și dezvoltarea unei literaturi naționale originale, care nu întîlnesc în teatrul nostru, în teatru ideea valorii instructive a trecutului, ca și în poezia pentru vestigiile istorice, de pildă, proprii epocii și în poezia de drescu, Al. Hrisoverghi, D. Bolintineanu —, sînt desigur insufletește în sufletește națională. Această exaltare patriotică și națională, în care se regăsesc lucrări a riu de talmăcirii al Filarmonicii, în care se regăsesc lucrări a preromantismului apusean, ca și la opera de agitație antidespotice grecesc eterist. I. E. Rădulescu, C. Bolliac încearcă să însușească evocînd în tablouri dramatice figuri și întîmplări ale istoriei naționale. Lucrările dramatice ale lui C. Bolliac s-au pierdut, întrînd, împiedicînd, în mîinile oamenilor stăpînirii, o dată cu anchetarea lui C. Bolliac care fusese arestat și Bolliac. Din notițele *Galetei Teatrului Național* Cezar Bolliac compusese o tragedie *Matilda* (despre care e vorba în încercare de a scrie teatru în limba romînească), de fapt de fapt francez *Mathilde*, de scriitoarea Sophie Cottin, și că era pe cale de a fi tradusă în tragedii, *Tăierea a doisprezece boieri la Mănăstirea Dealului* (singura care doar, pare să fi fost inspirată de vreun episod din istoria pașii).

Și în Moldova primele piese dramatice originale jucate în teatrul genului istoric eroic. Astfel în aprilie 1834 se reprezintă la Teatrul istorică compusă de Gh. Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni*, o operă națională, cu intermediu muzicale și « danturi», care «înfățișa slavofilia veni»<sup>79</sup>. În august 1834, tot scrisă de Asachi, se joacă piesa «*Al Moldovei*», și ea «întemeiată pe fapte istorice și înfrumusețată de interesant»<sup>80</sup>. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1837, Asachi mai compune *Rareș vodă*, despre care tot în *Albina romînească* se comunică: «...istoric episod din epoca 1538, cea plină de fapte și de hăruț deosebea prin a ei țintire morală și patriotică. Portul cel ad...

<sup>77</sup> *Curierul românesc* nr. 87 din 1845.

<sup>78</sup> I. Horia Rădulescu, *Les informations françaises*

*de Shakespeare en Roumanie, mRevue de litterature comparee*

nr. 79, din 1938, p. 254 și urm.





Fig. 164. — Costache Facca, portret de A. Chladek.

rești și formează două tabere: de o parte, bătrînul boier Ianache și Pavel, vecinul și prietenul său, reprezentînd vechea generație; de cealaltă, Elenca și Luxandra, tinerele odrasle ale lui Ianache, și Dimitrache și Panaiotache, amozii lor, adică generația nouă și «occidentalizată», ale cărei atitudini, mod de viață și expresii sînt osîndite cu putere, fără să se știe foarte clar dacă din punctul de vedere al bătrînilor conservatori, apărătorii unui regim vechi, sau dintr-un punct de vedere de mijloc, care condamnă excesele din ambele direcții. Fetele, de partea cărora se alătură din solidaritate feminină și mama, Smaranda, aspiră însetate la tot ceea ce e de «*bon ton*» în lumea «mare» și, ridicole prin afectare, mimează obiceiurile cosmopolite ale protipendadei. Stropșirea de bunăvoie a limbii, împeștrișarea ei cu

<sup>64</sup> *Pînă la noiștri dramaturgi*, București, 1960, p. 51—76 și 87—144. Despre comedia lui Facca *Comedia vremii* se știe sigur, din subtitlul ei, ca și din prefața pe care i-a compus-o Eliade Rădulescu abia în 1860, cînd s-a publicat, ea a fost redactată în 1833; desi apărută

se leagă două lucrări dramatice: *Comedia vremii sau Franțușile* și *O bună educație*<sup>64</sup>. Originalitatea acestor comedii rezidă în tematica lor înaintată, inspirată din atmosfera locală, caracteristică împrejurărilor istorice în care au fost scrise. Era vremea cînd boierimea, lipsită de unitate și măcinată de contradicții interne, începuse să stabilească un contact direct cu Occidentul. Se crease un snobism de natură francofilă; limba «mondenă», care fusese greaca, s-a văzut înlocuită cu franceza, nu fără a se păstra uneori anumite grecisme peste care franceza se aplica artificial<sup>65</sup>.

împotriva acestor intenții de înstrăinare, care corespundeau unui dispreț pentru limba romînească, ambele comedii denunță degradarea limbii prin franțuzomanie și cosmopolitismul propriu saloanelor boierești. Publicată de Eliade în 1860, sub titlul *Franțușile, Comedia vremii* este o lucrare în versuri, care trădează în chip de netăgăduit impresia pe care lectura piesei *Fes precieuses ridicules* de Moliere trebuie să o fi făcut autorului ei. Costache Facca a fost unul dintre susținătorii stăruitori ai teatrului romînesc prin activitatea sa practică și prin scrierile sale satirice, îndreptate împotriva acelor care afișau desconsiderare pentru manifestările noastre originale<sup>66</sup>.

Personajele satirizate aparțin clasei boie-

<sup>65</sup> Vezi *O bună educație*, actul al II-lea, scena a V-a: «... refutarisi... agisarisește...» (de la francezul *re/uter* cu sufixul grecesc *-isi*, de la francezul *agir* cu sufixul grecesc *-isi*).

Fig. 165. — Comodia vremii — manuscris primele pagini.

— ^ j r • :

*Handwritten signature or mark.*



°f«P» \*\*\*rm&



Fig. 166. — Costache Bălăcescu (reproducere după G. Călinescu, Istoria literaturii române, București, 1941).

ploră «pardon papa, pentru deplezirea ce am fost eforsarisită să-ți aduc», iar Alecu se descoperă cu surprindere «rodul netrebnicilor tinerețelor» lui Măzărescul din Urlați. Fiul cel pierdut și regăsit, recunoscut și verificat după semnul ca măslina pe umărul drept și pe pulpa piciorului stâng, și Eliza sînt blagosloviți de părinți, în timp ce și Catinca, slujnica, și-a găsit un soț în persoana căpitanului de barieră. După cum se vede, există în această piesă o acțiune a cărei desfășurare justifică împărțirea pe acte. Menținerea interesului pentru acțiune se face și printr-un permanent joc de țintiri critice multiple: puține rele par a fi scăpat spiritului de observație al lui Bălăcescu, patima jocului de cărți, venalitatea judecătorească, caracterul frivol și înstrăinat al unei poezii complezente și de conveniență, în sfîrșit superficialitatea în maniere și lipsa de seriozitate a tineretului boieresc, pentru care adoptarea modei, a limbii franceze reprezintă distincția.

Tabloul critic al vremii se completează cu satira în versuri *Fă-mă tată să-ți seamăn*, în care, sub pretextul unei călătorii în capitală a unui mazil cu fiul său, Bălăcescu ia în deridere instituțiile publice de pe vremea Regulamentului Organic, printre altele și teatrul străin, în spectacolele căruia nimic nu-ți trezește interesul: «Asta, vezi, este teatru. / Aici affi lucruri mari: / cum a băut împăratul, / cum s-au certat doi măgari, / fetele cum să iubească, / flăcăii iarăși mereu cum să le tot amăgească», și unde se vorbesc limbi «care nu-nțelegi de loc»<sup>67</sup>.

expresii prețioase și cuvinte franțuzești («chel ide», «per lamur de die», «dezagrیمان», «ma ser». . . etc.) este făcută de Facca cu vădite intenții de umor lexical, cu netă atitudine galofobă. Totuși satira nu e numai de ordin lingvistic, ci se dublează cu cea a superficialității și frivolității unei generații ahtiate să se afișeze cu orice preț la reuniuni mondene, în plimbări, care acordă îmbrăcăminții condiția succesului. Rezistența la franțuzire și în general la importul de «civilizație» apuseană, la invazia de «fleacuri și năravuri» (cum se spune în cuvîntul «cătore cititori») cosmopolite rămîne meritul major al comediei clucerului C. Facca.

Cît despre *O bună educație*, cum se intitulează în ironie piesa lui Costache Bălăcescu, ea reia și îmbogățește motivul «franțuzitelor». Domnul Hristofor Brigantovici, acum retras din negoț și ajuns «prezident al magistratului», vrea să-și mărite fata, demoazela Eliza, «jună plină de daruri și bine educată» la pensioane; vizat este Petre Măzărescul pentru prestigiul funcției sale înalte: prezident al tribunalului. Fata are însă un iubit, pe Alecu Galantescul, june sclivisit, exmilitar, mare jucător de cărți. După o tentativă nereușită de fugă din casa părintească, tinerii, pocăiți, sînt întorși din drum de un căpitan de barieră. Eliza, în lacrimi, im-

ploră «pardon papa, pentru deplezirea ce am fost eforsarisită să-ți aduc», iar Alecu se descoperă cu surprindere «rodul netrebnicilor tinerețelor» lui Măzărescul din Urlați. Fiul cel pierdut și regăsit, recunoscut și verificat după semnul ca măslina pe umărul drept și pe pulpa piciorului stâng, și Eliza sînt blagosloviți de părinți, în timp ce și Catinca, slujnica, și-a găsit un soț în persoana căpitanului de barieră. După cum se vede, există în această piesă o acțiune a cărei desfășurare justifică împărțirea pe acte. Menținerea interesului pentru acțiune se face și printr-un permanent joc de țintiri critice multiple: puține rele par a fi scăpat spiritului de observație al lui Bălăcescu, patima jocului de cărți, venalitatea judecătorească, caracterul frivol și înstrăinat al unei poezii complezente și de conveniență, în sfîrșit superficialitatea în maniere și lipsa de seriozitate a tineretului boieresc, pentru care adoptarea modei, a limbii franceze reprezintă distincția.

Lucrările dramatice ale lui Facca originale care caută să folosească teatrul c du-se în curentul național general al vremii pe scenă. Dacă prin obiective și prin te Filarmonicii care le-a străjuit apariția le a față de *Comedia vremii*, reprezintă ca teh *vremii* intriga lipsește cu totul, piesa — în trate într-unui singur — reducîndu-se la rămîn destul de confuze. Ca un ecou al își pun la punct stăpîinii. Comicul provi caricatura limbajului.

Mai mult decît Facca, Bălăcescu se să diferențieze personajele prin limbaj și vările sînt de cele mai multe ori simpliste se trădează în primul rînd prin felul de tu nu mai vii, mi de supsonuri mi-a tr snoaba Eliza, în limbajul ei franțuzit, a magistrat Măzărescu vine să ceară în căs deformația nu numai lexicală, ci și de g carieră juridică, înțeleasă rutinier, și tot și intoleranța față de subalterni, pe care ac fostul negustor, care în orice caută argu nacht (numerar), faliment revin în convers eu de mult așternută partida, că nu ți-e a tarifă; fii încredințat că pentru aceasta nu

Spre deosebire de Facca și de ceil dovedește mai evoluat și în tehnica dial fapte petrecute anterior. Fără a renunța de replici în satira lui Bălăcescu este lega bări și răspunsuri, porunci și opuneri. puse să acționeze, să se definească prin o dată cu *O bună educație* se poate vorbi de

Matei Millo nu s-a lăsat reținut pr spiritului său critic de observație, mai cu primul rînd a fi interpretate de el însuși. tului a fost folosirea armei satirice cu care noastre cînd în general literatura original prin inspirație și tematică, o poziție criti

în mica scenetă în versuri *Poetul ro (1835)*, student la Academia Mihăileană lor superficiale, ușurate și mondene fă discuția dintre soți: Stan și Marița, sce



salon, infatuați și prețioși în felul lor de a se exprima, plin de metafore extravagante, retorice, rizibile:

«Respireaz-un suflet tînăr, ici în pieptul ist focos, împrוש-cînd de-amor scîntee, ca fer roș subt un baros. /A mea inimă vibrantă ca o harfă de zefire/a cui strune-ar fi urzite de-a paingănuului fire, /la tot suflul de iubire, la tot șoptul călduros, /la o silavă, virgulă, la tot punctul amoros, a mea inimă de flăcări deodată sfîrșiește,/ca o rîșniță de țară, ce în bobodă rîșnește». . .<sup>73</sup>.

Și aspectul fizic exterior al acestor «poeți» e luat în deridere, căci și aici transpare intenția de a părea original cu orice preț: cînd tînărul «poet romantic» își face apariția pitorească, bătrînii exclamă «cine-i fiara ast'cu plete? . . . și cu barba-n furculițe? . . . scurți la minte, lungi în plete».

Interesat de zestre, poetul are cutezanța de a cere de nevastă pe una dintre fetele lui Stan; se iscă și un conflict între generații cu acest prilej, un conflict în care dreptatea nu niciunea dintre părți: pe de o parte, părintele conservator, făcînd caz de evghenie, speriat de orice măsură nouă și neîntîlnită, care i se pare neapărat o înstrăinare, și, pe de alta, tînărul poet, doar aparent într-o luptă de principii cu prejudecățile, care în mod neîntemeiat se închipuie adept al

2-f'jetita

Fig. 167. • Sărbătoarea cîmpenească coperta (1837).

progresului, pentru că face, cînd și cînd, juste reflecții despre societatea vremii<sup>74</sup>. Prietenul lui Stan, Antohi, intervine și, independent de poet, pe care nu l-a cunoscut, pledează pentru necesitatea progresului, pentru renunțarea vechii generații la o mentalitate «ruginită»; cu aceasta, scurta piesă se încheie, lăsînd în orice caz impresia că ceea ce tînărul poet afișa drept progres era un import de obiceiuri profund ridicole și foarte prezumțioase prin transplantare (de pildă, duelul la care îl provoacă pe Stan după insultă).

Piesa are fără îndoială caracter satiric anticospopolit, iar «poetul romantic» e un fel de «prețioasă ridicolă» moldoveana, care, despre o tresărire de moment, spune, culți-vînd metafora: «Ah! coarda inimii mele ca o strun-au zbîrnîit». Comical este de contraste, dar mai ales de cuvinte și de exprimare forțată și cu totul lipsită de firesc. În același timp însă, chiar dacă piesa prezintă drept ridicol pe cel care vrea să treacă neapărat drept «modern», atitudinea autorului nu este de împotrivire față de înnoire, căci atunci n-ar mai fi creat personajul Antohi, care se opune lui Stan, și ar fi dat dreptate bătrînului.

Sceneta moldoveanului Millo e înrudită îndeaproape cu piesa *Frantuzele* a munteanului Facca, evident fără a se putea bănui filiații altele decît acelea pe care medii sociale din aproximativ același stadiu de evoluție istorică le puteau permite unor scriitori egal interesați să le reprezinte în mod critic.

Acțiunea de stimulare a creației originale, inițiată atît de Filarmonică, cît și de Conservatorul filarmonic-dramatic, se prelungește și după desființarea societății. Gustul, o dată stîrnit, se dezvoltă, indiferent de existența precară a instituției oficiale. În 1837, la 30 august, teatrul românesc cunoaște reprezentarea unei alte piese originale, *Sărbătoarea cîmpenească*,

de Ion Eliade Rădulescu<sup>75</sup>. Este vorba de un vodevil, o comedie, dar mai toate comediiile vremii, cu caracter festiv-idilic.

Scena înfățișează un sat din Gorj; în cele 6 tablouri se face cunoștință cu moș Coman, Florica, fiica sa, Vasile, Călin, țărani, prietenii lui Coman, fete, flăcăi. Așteptarea lui Nițu, plecat la București, ceilalți din sat și apoi la horă, unde tineretul cîntă și joacă. În cursul spectacolului strecurat cu bună știință câteva idei pe care le dorim să discutăm al cărui efect asupra lui vodă miza, pentru a obține un rezultat românesc. Astfel, schița dramatică *Sărbătoarea cîmpenească* și țigănilor în sens umanitarist; la spectacol, de față fiind Ion Eliade, să spună: «puțin o fi asta, moș Comane, să te știi rob? Nu ești dar eu nu mă pricep de leac la aste amestecuri. Unul român, grec, altul neamț! O grămadă de amestecuri, se miră oare cine nu se mai înțelegea bieții creștini. Oameni sîntem toți, eu și tu, nou apărută, *Manual de istoria prințipatului Țării Românești (1835—1838)*, este un prilej să se discute despre originea lui Eliade și o mîndrie care nu-l părăsește niciodată. Dragă mi e în piesă prin îndemnul înființării de școli la sate, tot spre a se dusese la țară școli de tip lancasterian, ca și pentru a-i servi interes obștesc.

Întreaga piesă a lui Eliade lasă impresia că a fost un rezultat conciliant, prudent, propriu lui Eliade, pentru a demonstra că pornirile favorabile care au urmat din partea lui Ghica (cu excepția trupeii românești, încurajările și ajutoarele acordate) au deosebit de fusesse inutile. Pastoralul (costumele naționale ale actorilor și poezia populară introdusă), atît de gustat de publicul epocii, pentru a ataca probleme patriotice vitale, libertatea țigănilor, etc. rale, de la înălțimea unei instituții de covîrșitoare însenă, liberale ale lui Eliade erau bune, însă izvorîte din optica aștepta ca reformele să fie făcute de domn.

Perioada de avînt cultural a Filarmonicii, care nu era un rezultat al lui Ion Eliade «Scrieți, băieți, numai să scrieți!», a fost o producție literară, a descătușat nebănuite inițiative. Trebuie să se ale acestor produse originale, în funcție de apartenența și de membrii societății, adoptarea unor soluții de compromis, țînînd unor forțe sociale diferite, în conducerea Filarmonicii și producția teatrală lipsită de o linie unitară a acestor ar

O dată cu dezvoltarea unui teatru pus în slujba unor scopuri, mijloc de convingere în afirmarea națională, au loc și o serie de capacități educative ale teatrului. Tendințele se diversifică și de distracție gratuită, se adresează astfel cele două lucr

<sup>73</sup> Scena a II-a.

pe neputul duburi libere, rebese / Pentru că sînt totu

<sup>75</sup> *Sărbătoarea cîmpenească*, la 30 august 1837. B. A. Cigains: 200



an  
litl

ROMÂNIA BUCUREȘTI

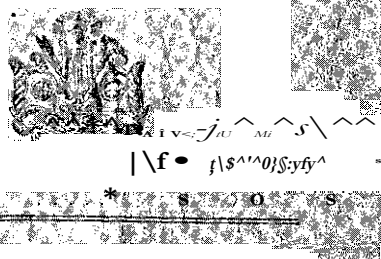


Fig. 168.- - Triumful amorului  
perta (1836).

rul și *Actorul fără voce*<sup>77</sup>, distribuite în repertoriul Filarmonicii. Deși așa cum apar tipărite în 1836 rezultă a fi opera integrală și personală a semnatarului, ele nu pot fi considerate într-un tot original<sup>78</sup>, pentru că le lipsește tocmai specificul național. În *Triumful amorului* personajele sînt: Fabricio, Amalia, Evelina, Valerio, «leutenantul» Antonio, Zerlina, pescarul Lindor. Cuplete cîntate întrerup pe alocuri textul vorbit, ca la orice vodevil, iar acțiunea, care se petrece pe malul mării (se menționează Palermo, Veneția), se desfășoară într-o lume concepută convențional. Sublinierea discrepanței între realitate și acest gen de piese este inutilă.

*Actorul fără voce* este un pretext pentru o performanță actricească, căci același personaj apare rînd pe rînd în tot felul de travestiuri. Un director de teatru invitat la o moșie pentru a da reprezentații cu trupa suplinese el singur toată trupa (care nu poate i la timp) și improvizează un șir de dialoguri cu vătaful, apărînd în fața acestuia în diferite «roluri»: ca decorator italian, ca subretă, ca «actrița m-me Kapris», care are «des vapeurs», ca poet, ca slugă etc. Perindarea tuturor acestor componenți ai trupei de teatru prin fața vătafului înmărmurit este un prilej de a strecura cîteva critici la adresa unui mod de joc fals și exterior<sup>79</sup>, ca și constatarea, acceptată de altminteri fără umbră de melancolie, că teatrul înseamnă un imens

efort — care nu se vede din afară — pentru o oră — două de plăcere.

Există folosite în această modestă comedie a lui Winterhalder cîteva procedee care vor fi des întîlnite în dramaturgia secolului al XIX-lea: aducerea în scenă ca personaj dramatic a unui actor profesionist, care se substituie prin travestiuri altora (*Muta de la Burdujani* de C. Negruzzi, *Prăpăștiile Bucureștilor* de M. Millo, *Blond sau brun* de Șt. Velleșcu etc), spargerea iluziei liber consimțite a celui de-al patrulea perete al scenei prin apostrofarea directă a publicului, de obicei în final, în sfîrșit producerea efectului comic prin pronunțarea scîlciată a limbii romînești.

Spectatorii care apreciau asemenea spectacole ușoare, în care se recunoaște de la primă vedere modelul străin, trebuie să fi fost de bună seamă aceiași boieri care, vara, la moșie, obișnuiau să angajeze trupe teatrale în reprezentații de turneu ori improvizau între ei mici spectacole de amatori. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, reprezentațiile dese în Moldova și Țara Romînească ale trupelor străine, franceze în special, au determinat o mișcare de amatori în societatea boierească, care constituia un public credincios al acestor spectacole de limbă străină. Obligații de treburile administrării moșiilor la o lungă

ședere la țară, unde lipseau distracțiile capitalei și unde nu pătrundeau trupele de varietăți amintite decît arareori, ei au început să organizeze, pentru plăcerea lor și a întregii familii, a oaspeților și a prietenilor din vecinătate, mici serbări, în cadrul cărora jucau și cîteva piesă scurtă într-un act ori interpretau ei înșiși diverse șarade, scenete, tablouri vivante, montate în saloane particulare, de cele mai multe ori însă în aer liber. Jocuri ale aristocrației, totul avea caracterul unui joc de societate, în cerc închis, în spiritul spectacolelor de divertisment de la curțile domnești și boierești din secolele XVII—XVIII, pe care într-un fel le și continuau, cu diferența că de data aceasta și protagoniștii nu numai publicul, erau boieri.

Textul integral al unei piese care a făcut, la Tîrgoviște, obiectul unui asemenea spectacol este transmis prin cartea 'călătorului francez Stanislas Bellanger, care ne-a vizitat țara în 1836: *Le Kerouac* de Bellanger, printre alte deplasări în interiorul țării, el duce și lîngă Tîrgoviște, la moșia unui Bălănescu aici grupul numeros și vesel de oaspeți organizează în septembrie 1836 o reprezentație în aer liber cu o piesă originală de ocazie, jucată în romînește. Piesa a fost scrisă de un român care fusese la Paris, Teohar Glădescu. Apocrifă sau nu, piesa nu a parvenit decît în versiunea sa franceză, *Les extremes se touchent*, datorată lui Bellanger și amicului său Mondonville<sup>80</sup>, care după cum mărturisesc traducătorii, o alterează în versuri franceze și îi răpesc din culoarea locală. Faptul că Paris, de altfel scrisă cu destulă vervă (deși în într-o comedie ușoară), trebuie privită ca un preambul amator de petreceri. Spectacolul reedita vodeviluri u franțuzești le aduceau de pe scenele mai mult de vardelor pariziene. Cît de aproape se va fi ținut de realitate nu se va putea ști, probabil, niciodată. Însemnată limitele unei reprezentații teatrale cu caracter boieresc considerată o contribuție la începuturile dramaturgiei, reprezentații ei sînt amănunte utile în redarea condițiilor pentru teatru al protipendadei, refractare în general

4 Transformarea conștiință a literaturii într-un instrument de afirmare națională revine în istoria culturii române ale cărei organe de publicitate sînt *Dacia literară*, 1840, și de afirmare națională, la a cărui înjghebare a prezidat

<sup>77</sup> E. Winterhalder, *Triumful amorului* (și *Actorul fără voce*), București, 1836.

<sup>78</sup> 1907, p. 133. Aceeași părere exprimă G. Călinescu, *Material documentar*, în *Studii și cercetări de istorie literară*

în jurul *Daciei literare* noua generație de după Gh. Asachi, era un stimulente foarte oportun al literaturii originale, înțelegându-se prin original — și distincția este revelatorie — nu numai întrebuințarea limbii românești, ci mai ales impunerea unui conținut specific național. Accentul pus pe substanța originală a unei lucrări excludea de la sine și imitația și superficialitatea, îndreptînd interesul spre reflectarea intenționată a societății, în scopul ameliorării unei stări de lucruri. *Dacia literară* a imprimat literaturii originale o finalitate care, de la această dată, poate fi urmărită constant.

În dramaturgie, direcția *Daciei literare* a însemnat în mod special o operă de primire; în locul traducerilor, care de cele mai multe ori ajunseseră a fi ale unor opere de mediocră calitate artistică și al căror număr era covârșitor în repertoriu, scriitorii au fost îndemnați să creeze opere originale, în care să prindă contur imaginea reală a societății românești contemporane. Prea puține asemenea aspecte pătrunseseră pînă atunci în teatrul nostru, era timpul ca avertismentele izolate — și prin aceasta lipsite de forță de generalizare — ale lui Facca, Bălăcescu, Millo să se îmbogățescă, să se multiplice. Deși există ca o chemare permanentă îndemnul apropierei cu venerație de faptele de glorie ale trecutului național, dramaturgia realizată sub imboldul programatic al *Daciei literare* trebuie judecată ca o înfățișare conștient critică a societății românești din anii premergători revoluției; în teatru — cel puțin — orientarea spre satira stărilor contemporane se dovedește precumpănitoare. Cu puține și neizbutite excepții, teatrul original al vremii este merit satirei.

Într-adevăr, în acești ani apare o serie de lucrări dramatice originale. În condițiile lipsei unei ascendențe naționale în dramaturgie și sub presiunea cerințelor tînarului teatru, devenit un organ eficace în răspîndirea noilor atitudini combative, se redactează, așadar, piesele de care societatea românească a timpului are nevoie, se întocmește un « repertoriu național ». Cum e și firesc, acest repertoriu ține seama de capacitățile unor actori, a căror formație artistică profesională nu este desăvîrșită, ca și de inexperiența publicului. Cu toate imperfecțiunile sale, el demonstrează că, în contextul general al imperativelor epocii, semnificația sa a găsit ecou în conștiința contemporanilor.

Primele roade ale mișcării inițiate de *Dacia literară* se recoltează, firește, pe scena teatrului moldovenesc; dar acțiunea de stimul a școlii critice de la 1840 depășește curînd acest caracter regional: cultivarea teatrului, atenția la realitățile specific naționale, contactul cu literatura populară sînt și în Moldova, și în Transilvania, și în Țara Românească fapte concomitente și legate între ele. Scriitori din celelalte provincii românești se raliază la curentul care a plecat din Moldova, lucrări originale din diverse puncte ale țării răspund obiectivelor mișcării ieșene.

Cu primele comedii ale lui Vasile Alecsandri, teatrul este slujit prin lucrări de largă popularitate, simple și convingătoare, scrise în spiritul celei mai directe actualități. Dacă Mihail Kogălniceanu poate fi socotit inițiatorul, iar Alecu Russo teoreticianul curentului critic reprezentat de *Dacia literară*, Vasile Alecsandri rămîne cel care, în modul cel mai operativ și mai strălucit, aplică practic în opera de artă comandamentele mișcării. Opera dramatică a lui Alecsandri, din care se desprinde aici doar prima fază, legată de *Dacia literară* și de 1848, și care înregistrează în cea de-a doua jumătate a secolului un progres serios de adîncire, reprezintă cea mai realizată contribuție a epocii sub raport teatral.

Contactul timpuriu al lui Vasile Alecsandri cu teatrul generează atitudinea sa complexă față de posibilitățile și rolul hotărîtor, instructiv și mobilizator al acestei instituții de cultură.

creație artistică este mai evidentă dispoziția continuă a scriitorului promptitudinea în a răspunde momentului istoric. Conștiința în întreg repertoriul dramatic al lui Vasile Alecsandri. În repertoare noaște de la bun început un prilej prin care « se cîștigă ideea de comunicare a teatrului mai directă și mai convingătoare ». « . . . Lovește tare în vicii, biciuiește pe caraghioși ( . . . ), și ve adevărate decît așa-zisele organe ale opiniei publice »<sup>11</sup>. Deși în tîrziu, constatările care le dau naștere există încă de mult; în repertoriul Alecsandri slujește obiectivele programului anunțat de *Dacia literară*. Justificare deplină tocmai în bogăția materialului de viață oferit de realitatea. Fără îndoială, el a fost un autor dramatic profund contemporan realității, care a căutat ca prin teatru să pună în circulație probleme sale. Pe platforma ideologică a *Daciei literare* se fundamentează programul de orientare a teatrului național fuzionează și se realizează dramatică a celui care poate fi socotit cu dreptate unul din primii dramaturgi romînesc. Prin comparație cu nivelul producției dramatice de la vremea just contribuția personală a lui Alecsandri la creația dramatică teatrală a vremii.

Primele producții dramatice ale lui Vasile Alecsandri răscoală perioada 1840—1848. Observația tipologică, la care se adaugă originalitatea autorului și calitatea dialogurilor, constituie meritele lor majore — contestată cu dreptate — a intrigii, a invenției dramatice. Într-o epocă de sfîșii, Alecsandri a preluat niște modele străine, care au fost ultimele modele. A turnat însă în aceste tipare împrumutate o substanță al cărei caracter este negativ. « Chiar cînd localizează o comedie ori o farsă franceză din realitățile noastre, o atitudine atît de națională și o limbă adevărată caracteristică personajelor, încît comediile lui *localitate* sînt documente de cunoașterea concepției de viață (noi l-am utilizat pentru a defini și pentru cunoașterea societății din vremea lui) »<sup>12</sup>. Oglindire surprinsă într-o fază determinată, reprezintă pentru Alecsandri o modalitate să-și atingă scopul, prin care-și conduce spectatorii spre anumite idei ». Această folosire a realității locale ca o sursă, care a condus la primele premergători o preocupare, cu Alecsandri cîștigă în amploare; zona de interes considerabil. Comediile lui presupun o atentă și profundă observație și înțelege fără un studiu al vremii lor. Epoca se caracterizează prin obiceiuri altora noi, importate și adoptate adeseori din auz, fără a avea de structură cu realitățile autohtone. Adoptarea superficială, ca și imitația a unor obiceiuri străine, ridiculizarea obsesiei de a parveni la succes. Alecsandri și el a introdus foarte des în piesele sale aceste aspecte în prima sa comedie, scrisă și jucată în 1840, *Far masonul din H*

<sup>11</sup> Scrisoare către Ion Ghica, 3 octombrie 1850, în *Documente literare inedite, V. Alecsandri, corespondență*, București, 1960, p. 62.

R.P.R., Secția m...  
<sup>12</sup> G. Ibrăileanu, *Teatrul românesc, în*

prostească și capriciul unui provincial, hîrlăuanul Pestriț, de a intra în societatea francmasonă, despre care a auzit vag, fără să-i rețină exact nici măcar denumirea: «farmazonie»<sup>55</sup>. Exploatînd această absurdă, deplasată și deșartă dorință, farsele puse la cale de poznașii prieteni ai pictorului Leonil, în frunte cu Titirez, capul răutăților, urmăresc să-l împiedice pe Pestriț cel slab de minte să se prezinte în timp util în fața slugerului Gînganu; și astfel Aglăița, fiica slugerului, pețită de Pestriț, revine, spre bucuria ei și a lui Leonil, acestuia din urmă.

De asemenea în *Modista și cinovnicul*, apărută în 1841, este înfățișată mania duelurilor (de altminteri lipsite de urmări: « . . . în ziua de astăzi, mai ales la noi, duelurile se fac numai din gură . . . »<sup>56</sup>) la care se provoacă rivalii. Aici este vorba de un duel fictiv, înscenat pentru a stimula exprimarea preferințelor tinerei modiste și mai cu seamă pentru a insufla sfiosului și îndrăgostitului cinovnic Matache mai mult curaj pentru cucerirea iubitei.

Există constantă în dramaturgia lui Vasile Alecsandri lupta împotriva noutăților exagerate, adesea folosite ca o platformă pentru parvenire, ca și împotriva formelor lingvistice artificiale. Stricătorii de limbă găsesc în Alecsandri un dușman neiertător încă din primele sale scrieri dramatice. În *Cuconu Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, compusă în 1844, bătrînul pitar Enachi Damian, om de modă veche, tradiționalist, cu brîu, antereu, blană și căciulă brumărie, își izgonește nepotul, pe Iorgu, cînd, la întoarcerea acestuia de la studiile făcute pe cheltuiala lui în « străinătate » (la « aacademiile de la Sadagura » — de fapt un neînsemnat orașel bucovinean, amănuntul trădează ironia lui Alecsandri—), constată că nepotul nu mai are nici un respect pentru casa bătrînească, nici pentru țara și graiul romînesc: « . . . Dumneavoastră, ipochimene alese, căroră vă este rușine a trăi și a grăi ca părinții voștri; dumneavoastră, oameni procopsiți și mai ales pricopsiți, care vă faceți momițele altora, împrumutînd de la străini numai cele rele, nemaiputînd trăi decît cu bonjur, cu blamange și cu parle, marle, chesche vu și căroră în sfîrșit vă e rușine să fiți moldoveni curați, romîni get-beget. . . Iorgu și prețioasa Gahița Rosmarinovici, tipurile ridicole, afectează o vorbire presărată cu expresii franțuzești spre a se arăta neapărat învățați. În țesătura intrigii intervin și un grec fanariot, Kiulafoglu, care vorbește jumătate grecește, jumătate romînește, și un neamț, Herr von Kleine Schwabe, vorbind și el stricat romînește.

Alecsandri luptă pentru consolidarea unei opinii publice active, care să se opună demagogiei, tendințelor pretins înnoitoare, care să ia atitudine împotriva străinomaniei, a disprețului față de tot ce e național. Tema comediei *Cuconu Iorgu de la Sadagura* țintește

lililil

M B

iitii

n i • 1

llllieWtwiSii

KiiFIBllli

liBlll^^B

lBIBlllSIBllllll

Fig. 171. — Scrisoare (manuscris) a lui Vasile Alecsandri către Ion Gbica, în care menționează piesa Iașii în carnaval (Iassy la nuit).



neîntîlnită încă în dramaturgia noastră, reluată însă la scurt interval de Alecsandri în *Modista și cinovmul*.

Tot la Iași, în februarie 1845, s-a jucat încă o comedie originală, într-un act și două «schimbări»: *Plete lungi și minte scurta*, de Iorgu Copcea<sup>108</sup>. Piesa nu este prea concludentă: pe de o parte se ridiculizează tînărul bonjurist, cu plete, îmbrăcat excentric, cu țigara în colțul gurii, recent întors de la Paris plin de prezumții care umblă după o fată cu zestre, dar pe de altă parte și bătrînii boieri moldoveni sînt prezentați într-o lumină nu tocmai favorabilă, aprigi la cîștig, neștiutori, neputînd crede că «umblă pămîntul, ear nu soarele», și că «pe lună n-o mănîncă vîrcolicii» (scena a VIII-a). Fetele sînt două prețioase cu minte puțină, care se adresează «ma ser» una alteia. Ca și în *Piatra din casa*, părintele alege fără să consulte soțul potrivit («dacă-l iubesc eu, ce mai trebuie să-l iubească și ea. . .»), scena a IV-a). Intriga se complică printr-un episod melodramatic petrecut anterior, apare la sfîrșit tînăra femeie sedusă și abandonată la Paris de către inconstantul Costachi. Cele două «schimbări» de decor sînt cele două interioare — elegante și luxoase, se precizează în paranteză — în care se petrece acțiunea. Ca în mai toate piesele vremii, există și aici monologe, aparteuri și adresări directe către public.

Interesantă rămîne sîrguința de a compune bucăți originale, la care se face de altfel și aluzie în postfață.

Din păcate, multe dintre primele noastre comedii originale din acești ani s-au pierdut, intrate poate în dosarele cenzurii timpului, ca obiect al cercetărilor polițienești, cum va fi fost cazul piesei lui Alecu Russo, *Jîgnicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul național*, dramă-farsă într-un act, al cărei cuprins, în lipsa textului, se cunoaște indirect, din relatările autorului în *Soveja*<sup>109</sup>. Piesa a stîrnit, prin replicile ei bătăioase, mînia autorităților și surghiunirea autorului și actorilor.

Pierdută rămîne și cealaltă piesă a lui Alecu Russo, *Băcălia ambițioasă*, comedie-vodevil într-un act, jucată în ianuarie 1846; conținutul ei poate fi reconstituit după o dare de seamă a cronicarului dramatic al *Albinei romînești*, Dimitrie Guști, publicată la 17 ianuarie 1846<sup>110</sup>, ca și după răspunsul autorului la această cronică, *Critica criticilor*<sup>111</sup>. Acest răspuns are valoarea unei luări de poziție teoretică, în legătură cu recunoașterea funcției educative a teatrului, în lumina susținerii dîrze a acestor păreri, însăși ideea compunerii de piese de teatru capătă o semnificație mai amplă.

Nici comedile lui Costache Negruzzi, compuse pentru nevoile urgente ale tînărului nostru teatru, n-au rezistat toate timpului: multe din ele au dispărut, ca *Elevul de conservator*, *Pamfii*, *Profesorul și chineza*, *Bocheș, tată și fiu*. Din cele rămase se numără *Mușoa de la Burdujani*<sup>112</sup>, în care unul din personaje este actorul Teodorini, care joacă pe rînd trei roluri de îndrăgostiți (neamț, italian, grec), chipurile rivali în obținerea favorurilor cucoanei Caliopi Busuioc din Burdujani. Farsa e pusă la cale de Drăgănescu, nepotul lui Moș Trohin, interesat de dania moșului: bătrînul Trohin, care «vrea pe semne să-și răscumpere păca-

tele tineretilor», cum reiese din scenele de expunere, urmărește să o ia pe Caliopi de nevastă, ceea ce ar răsturna așteptările nepotului; de aici hotărîrea acestuia din urmă de a compromite definitiv pe poeta din tîrgul Burdujanilor în ochii unchiului. Ridicola cucoană Caliopi Busuioc, gata să cadă în extaz cînd aude de vreun străin, este o prețioasă a vremii — versificatoare cînd și cînd — direct înrudită și cu «franțuzitele», și cu personajele din *O bună educație*, în sfîrșit cu toate acele personaje care, disprețuind orice produs național, se cred la modă fiindcă maimuțăresc moravuri ale străinătății. Ea face parte dintr-o familie de tipuri care apare mereu mai precis conturată și care, prin personajele lui Alecsandri, va fi serios sporită. Portretul fizic, neglijat de comediografii anteriori, întregește pe cel moral prin indicații scenice de o putere plastică apreciabilă: «Stanică (singur): Iaca bre! cuconașii ăștia se duc parcă se tem de cuconița. Doamne, cît îi de amarnică azi! Nimic nu-i mai place. Am închiet-o de trei ori și tot s-o rupt sforile; curgea apa pe mine. Pe urmă a trebuit s-o văruiesc din cap pînă-n picioare, dar încăi acu-i albă și roșă ca o păpușă»<sup>113</sup>.

Aspirația spre parvenire se face simțită și în *Mușoa de la Burdujani*, mai ales pe planul limbii; Caliopi preferă, ca orice prețioasă, vorbirea metaforică: «Ah, limbajul acesta testimoniază că simțibilul amor ș-au stabilit lucrătoria înfocatelor sale darde în sînul vostru»<sup>114</sup>. Schimonosirea limbii i se pare un semn concret al distincției. Interesant este însă în această privință că Negruzzi, ca și Alecsandri, introduce caracterizarea personajului cînd o pune pe snoaba Caliopi să rîdă ca și cînd limba vorbită ar fi lipsită de suficientă elevație m-adresai către Amor / și-l rugai cu-ncredăciune / să astîmptă tristă pusăciune / te îndură, zeu de foc! / de nu vrei prote loc»<sup>115</sup>; sau «Ah! în ce oribilă pusăciune se găsește o jună de inima sa și se vede nevoită a face o tranzacțiune... muzei din Burdujeni, satira cosmopolitismului se dublează cu împotriva «romanomaniei» Negruzzi nu se manifestă de al reia preocupări mai vechi, din 1836, care se regăsesc în cor această dată.

Ca și *jîgnicerul Vadră*, pe care Alecu Russo a dorit-o «o străine pline de întîmplări nefirești, comedia *Mușoa de la Burdujani* joacă un rol de joc grandilocvent și emfatic din spectacolele de operă ori «Caliopi — sventurata, a! son io! Turlupini — tu tradisti Pa cor, che tradisti il mio amor! (aici o ucide cu evantaiul ei)

*Doi țărani și cinci cîrlanî*<sup>116</sup>, altă comedie de C. Negruzzi, nească: Domnica și Voichița joacă în fața soșilor lor, ascunș

<sup>108</sup> Serdarul Iorgu Copcea, *Plete lungi și minte scurta*, Iași, 1845.

<sup>109</sup> *Soveja* (trad. de Al. Odobescu), București, 1908, p. 28.

<sup>110</sup> Fata bogată a băcanului, Zoița, dornică de «boier» — ține merita să se mărite cu Călbășă, regeș

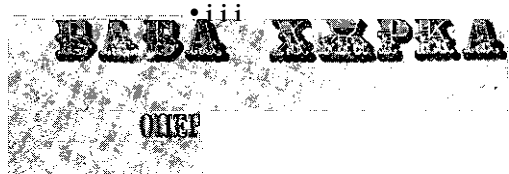


Fig. 173. — Baba Hîrca — coperta (1851),

la cele ce se petrec pe scenă, comedia înșelării cu fiul boierului, Lionescu, spre a-i învăța minte să mai fie geloși sau să se îndoiască de cumiștenia lor, așa cum au făcut cînd au pus cîntecul lor rîmășag pe cîte cinci cîrlani. Viața curentă a țaranilor aleasă ca izvor de inspirație, sublinierea opoziției dintre ușurătatea de moravuri a boierului și morala sănătoasă a țaranului, ba mai mult prezentarea vinii (celor petrecute în narațiune) ca revenind boierului, iar dreptatea țaranului, în sfîrșit, exprimarea sentimentului de solidarizare cu țaranul reprezintă fără îndoială o atitudine curajoasă a autorului. Atitudinea lui Negruzzi nu poate fi judecată decît prin raportare la epoca respectivă, cînd apariția țaranului ca personaj într-o operă literară era rară, adesea doar un procedeu livresc.

Evident aceste constatări nu împiedică observația că lumea țărănească din vodevilul lui Negruzzi apare convențională, nu tocmai conformă cu realitatea, apropiată de cea evocată de Eliade în *Sărbătoare cîmpenească*. Tipurile sînt idilizate, iar preocupările lor sînt mai degrabă ale unor personaje de farsă clasică decît ale unor țărani clăcași, deși Negruzzi se străduiește să le atribuie îndeletniciri rustice («ce? nu ți-ai adunat fînul? nu ți-ai cules păpușoi?»<sup>119</sup>) și un limbaj adecvat, presărat cu zicători populare («parcă nu-is boii acasă»)<sup>120</sup>.

Intenția lui Negruzzi, autor al unui studiu generalizator despre poezia populară, *Cîntece populare a Moldaviei*<sup>121</sup>, prin care vrea să ilustreze direcția revistei *Dacia literară*, este de a servi celui mai util țel al epocii, răscolirea sentimentului patriotic prin apropierea și legarea de tradițiile și creația poporului. Considerarea folclorului ca un mijloc de cunoaștere și, dincolo de aspectul documentar, ca o sursă de inspirație a literaturii romînești, reflectarea specificului național în genere, exaltarea patriotică sînt frecvente la mai toți scriitorii pașoptiști.

Tot o incursiune în viața satului reprezintă piesa lui Matei Mîlo *Baba Hîrca*, «operetă-vrăjitorie»<sup>122</sup>, care s-a bucurat de un succes extraordinar, datorat în egală măsură autenticității tipurilor introduse — și în primul rînd al bătrînei Hîrca, dublă creație: de autor și de actor a lui Mîlo —, cît și muzicii melodioase, compusă pe motive folclorice de Alexandru Flechtenmacher. Grație vrăjilor babei țigance, bine retribuită de cel interesat, mult dorita Viorica sfîrșește prin a lua de bărbat pe Lascu, boierul care se dă drept țaran, deși e logodită cu bătrînul Bîrzu. Cerul și iadul<sup>123</sup> se amestecă în desfășurarea acțiunii, spre izbînda finală — asigurată de «îngerăș» — a binelui și dragostei între tineri. În ciuda deznodămîntului concesiv și idilic, prin care boierul trece peste considerente de rang și se însoară totuși cu o țarancă, textul celei dintîi operete

romînești, cum e considerată *Baba Hîrca*, nenumărate înțepături antiboieresti și, și cinci cîrlani, e străbătut de stimă pentru și puritatea morală a țaranului.

Tehnica construcției, păstrînd trăsăturile genului, este aceea a vodevilului; cîntecul a fi cîntate și reluate întrerup din cîntec, una, intrările și ieșirile nu sînt totdeauna personajele își mărturisesc dintr-odată intențiile, lipsește intenția adîncirii caracterelor, o concordanță a mijloacelor folosite cu scopul, diei, sprintenă și fără pretenții. În îndeplinire conformă cu realitatea a țiganilor strînși s-a lăsat furat de pitorescul unei atmosfere care practicile vrăjitoarești și superstițiozitățile ghicite în bobi), dar mai ales jargonul filează figuri reprezentative. Nu trebuie să se uite era în același timp interpretul personajelor era fără îndoială tentat de colorarea caracterelor rol generos.

În Transilvania, o lungă piesă de teatru, *Monumentul Șincai-Clăiman*<sup>125</sup>, a profesorului Gavra din Arad, deși reînvie figuri apăsătoare ca epocă istorică, își propune să servească țaranilor drept imbold prin elogiul înaintea lor demonstrează un adevărat cult pentru eroii Șincai, P. Maior. Fără îndoială, ea suferă pe urma excesului de premeditație; la nivelul scenică a autorului, confuzia scenelor și acțiune se petrece în parte în infern și Ovidiu eroic întrebuițat pentru a proslăvi legendele ardelenisme și neologisme destinate să dovedească puțin adevărat însă că scrierea reflectă o asociație de idei; în același timp ea exprimă Lucrarea lui Gavra împărtășește mîndria rîndurile romînilor. Din întreaga lucrare rînd în Ardeal, la București, în Moldova cultural comun este idealul care să se

Piesa lui Gavra e destinată să acționeze întrețină gustul pentru învățatură, în timp, ea predă elevilor, care constituie curs cît mai atractiv, cît mai «ilustrat» atît mai statornice vor fi fost cunoștințele riturilor personajelor ale textului dramatic era

<sup>119</sup> Scena I.

într-atît pe curioșul episcop de Rîmnic, încît a interzis

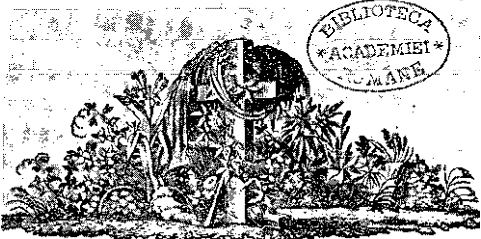


Fig. 175. — Monumentul Șincai-Clainian  
— pagini de titlu (1844).

И11K â r i i ij 11 i â H,

^p&»rm RSAI]\* «ii o Kffrtiif., mit mot

fl&IAI WîpiVI «fMfAT Cf «HNCTKK,

NfltfpMtylT Ci njHSqVtriC\*

Aini MGpmmvgti Asf Newton

„Sibi grafaicatur moriales

liumani generis tfceiig, -

XfoHIRO-IOTOflfSOK,

\u Mm

UII \*HT,É AAIM ult yw

MUO-AÎTAAAS,  
\*A^fc^ \V^>-S V", ^w; \.....1%

s P H nOMENJfy'E;' Aop»'

n^f K%|A|i\* Af&T|4A8

vizate de teatru, căci *Monumentul Șincai-Clainian* este un monument transilvănean. E limpede că Gavra atribuie monumentului un obiectiv național; el acordă o izbitoare — și deosebit de disproporționată — însemnătate influenței sale.

Din Țara Românească se păstrează, din păcate, o *demoralizație* (sic), scrisă de actorul Costache Șincai în două volume încoolo și alte piese de valoare incertă. Costache Șincai, zgârcit cumplit și își propune să dezvăluie de la început prezenta lui într-o familie, reprezentând un tip avar, care-și lasă armăsarii să moară din lipsă de hrană în cele din urmă păcălit de propriii lui copii. Într-un final se datorează mai cu seamă limbii folosite.

Într-un spirit de venerație pentru înaintașii noștri în domeniul dramatic, intitulată *Michain, fragment* a fost făcut obiectul unui spectacol al operei italiene. Acesta a fost dat în beneficiul tenorului Montessor, în anul 1848. Este scrisă în jargonul italo-român creat de Eliade și este foarte scumpă autorului, și urmăresc să determinăm valoarea prin evocarea trecutului glorios, la care s-au referit și noastre latine.

Evenimentele anului 1848 în Țara Românească au avut actor- scriitor, el însuși luptător entuziast în revoluția din 1848 sau *Păhărnicia de trei* <sup>128</sup> singura piesă scrisă în iunie, jucată în iulie 1848, comedia comențind pe scenă demonstrația de bucurie a țărănilor la lectura proclamației guvernului provizoriu. Într-un final stărilor de spirit proprii momentului: bineînțeles că nu sunt fals rezervate ori dușmănoase față de actul revoluționar care le exprimă și comunicate spectatorului. Este vorba de adaptarea pe nesimțite, la propriile interese, și moșierime, ca și despre înrudirea existentă între boieri, fie ei de «sistemă veche», fie de nouă, la proclamației guvernului provizoriu; proclamația este de iertarea clăcii și iobăgiei și promițându-le să nu fie eventualele acțiuni incendiare ale țărănimii înlocuite prin tîndu-le răbdarea și respectul legilor vechi. Este vorba din care reiese că în fond nu se schimbă în mod fundamental Dimitrescu-Movileanu. Dacă adăugăm că în final ocîrmuitorul Mărgărit Lintescu, cel -care prinde în final rului nu mai poate fi pusă la îndoială <sup>129</sup>.

• ii

in>XT»PSkIi

DE TPEJ ZI AE-

MS

\*S DOh AKTE, .

ilpeu> t, l v q> anu-

tK fl\ \*»\*i'.\*{t\*\*s{fUIf Si.\*\*\*\*..

^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

• I



Fig. 176. — Două sute de galbeni — coperta (1848).

Fig. 177. — Semnătura autografa a lui Ion Dimitrescu (Movileanu) (reproducere după. Dimitrescu Movileanu, Radul Calomfirescu, București, 1854).

Compusă într-un timp foarte scurt, această piesă «de ocazie»<sup>130</sup> nu are o acțiune susținută, unitară, conflictul este difuz, iar cele două acte ale sale au puține contingente între ele. Cu actul al II-lea pare să înceapă cu totul altă piesă și trebuie parcurse câteva scene pînă a reîntîlni personaje din primul act. Această a doua parte a piesei a și suferit cele mai multe modificări între ediția din 1848 și cea de la 1880<sup>131</sup>. Abia actul al II-lea explică titlul: boierul Enache Troscot, reacționar, adversar al revoluției, pierde cei «două sute de galbeni» dați mită pentru obținerea titlului nobiliar de paharnic, de care nu se bucură decît trei zile («păhărnicia de trei zile»), întrucît revoluția desființează privilegiile boierești.

Piesa cuprinde cîteva scene comice aproape clasice: găteala cochetei trecute, pentru care sulimanul și dresurile reprezintă existența; pieptănatul perucii, în prezența argatului înlemnit de spaimă și nebănuit în scenă, care, rămas singur, încearcă fardurile și cosmeticele bătrînei, într-o scenă în care comerțul verbal cu spectatorii e direct<sup>132</sup>. Nu construcția, tensiunea dramatică ori calitatea dialogurilor, cît precizia atacului și' mai ales înțelegerea surprinzătoare a evenimentelor, de care a dat dovadă autorul, conferă piesei valoare.

5. Post elev al școlii de mimică și declamație păstrează nealterată concepția în virtutea cătății, îi ajută să distingă bunul de rău. El menține tradițiile înaintate și sensul combativ ale artei, pe E de la sine înțeles însă că raportarea o face la t să scrie; folosirea actualității imediate drept izvor trădează o identitate de vederi cu *Dacia, literară*.

În opera dramatică a lui Costache Caragiale avizat al actualității, C. Caragiale, în comedile cu dorința limpede de a-i influența. Piese sale într-o perioadă de rapide schimbări economice național al cîrmuirii în problema — scumpă într-un act *O repetiție moldovenească sau Noi și* caracteristic unei noi pături sociale care aspiră să a pentru originea umilă și dorința de a părea altă după «rafinamentul» Apusului, procesul de c acte: *îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sint, 1846*<sup>133</sup>; *de dorințe — 1847*<sup>134</sup>); furia jocului, cursa după în sau *Ferți-vă de răi ca de foc, 1849*<sup>135</sup>). Costache atunci cînd zugrăvește critic aspecte negative cazuri nici izolate<sup>137</sup>, nici măcar locale<sup>138</sup>; general a o face de pe urma pieselor n-a fost de mică în a acelor ani. Succesele comediiilor sale ca spectac în ce mai dispus să fie interesat de tipuri contere

C. Caragiale a avut meritul de a fi clintit i atotputernicia boierimii. Satira este împotriva boier

<sup>133</sup> Piesa prezintă străduințele lui Caragiale de a îngheba o repetiție pentru a putea da, în aceeași seară, o reprezentare; greutățile întimpinate, ocuparea sălii în cea mai mare parte din zi de trupele străine; neconștiințiozitatea profesională a actorilor; capriciile interpretelor și, mai cu seamă, ignoranța și pofta de ciștig ale directorului străin; în sfîrșit, fragmentar, repetiția însăși, cu directivele și sugestiile de joc ale lui Costache Caragiale (*O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi, în Primii noștri dramaturgi*, p. 151—178).

<sup>134</sup> Tot cîntîndu-și «cucoană sint, cucoană sint / nu-mi curăț casele, / nu-mi spăl nici vasele / cucoană sint, cucoană sint, / salon făcutu-mi-am, / cucoană sint» (actul I scena a III-a), Aneșuța, plăpumăreasă îngîmfata, s-a și convins de autenticitatea «boierici» ei. Noroc că, spre binele tuturor, chir Pencu plăpumarul, a căruia vigență e întreținută de Stoian, calfa sa, veghează și pune ordine în casă, astfel încît nepoata Ileana nu cade în cursa vînătorilor de zestre Petrance și Anghelache, ci, așa cum era destinat, se mărită cu Stoian (*îngîmfata plăpumăreasă sau Cucoană sint, în Primii noștri dramaturgi*, p. 223—256).

<sup>135</sup> *O soare la mahala* este comedia demascării veltăților imorale, pornirilor capricioase și despotice ale coanei Mândica, îndrăgostită de curtezanul fiicei sale

<sup>130</sup> Cum o numește însuși autorul într-o notă la

a burgheziei îi putea conferi o mai limpede înțelegere





de cuvinte: «Petrache: De-aseară este un veac de când nu v-am văzut. / Anghelache: De când nu v-am văzut este un veac de-aseară. / Ancuța: Ce se potrivește! (...) / Petrache: Ui, madam, Amicia întărește prieteșugul. / Anghelache: Demoazel; ui, prieteșugul întărește amicia. . . »<sup>147</sup>. Beția de cuvinte, sărăcia sensului anunță de pe acum vorbirea lui Rică Venturiano.

Ca procedee dramatice, în afara comicului de cuvinte, se folosește și acela al jocului de scenă: bătaii, smulgerea bărbii false, strănuturi furtunoase, aparteuri cu comentarii, asistarea — nevăzut fiind — la scene revelatoare, înfîlnit în mai toate piesele comice ale vremii, la care se adaugă și comicul rezultat din accepția diversă a aceleiași replici de către persoane diferite: «Cucoana Mândica:(...) Acum, la ispas, împlinesc douăzeci și opt și intru în douăzeci și nouă. / Nicolae: Uite, să-ți spun drept, pe sufletul meu, cuconiță, nu arătați de vîrsta asta» (într-adevăr, e cu mult mai bătrînă)<sup>148</sup>.

Inegalitatea mijloacelor artistic-teatrale ale lui C. Caragiale apare mai cu seamă în mînuirea ironiei și umorului, în caracterul ieftin al unor mijloace comice, în trivialitatea — pe nedrept considerată sursă comică — a unor termeni, expresii și calambururi. Aceste deosebiri calitative se pot, desigur, înțelege, dacă le raportăm la truda căutării unui nou limbaj artistic a unuia dintre primii noștri dramaturgi. Tot astfel — raportată la epoca începuturilor teatrului nostru — trebuie înțeleasă și acea transparentă expunere a caracterelor morale, care însoțește comediiile lui C. Caragiale: de la început, încă din prima scenă a piesei *O soare la mahala*, de exemplu, spectatorul ia cunoștință de opoziția conului Anastase față de excesele financiare și de modul de viață extravagant ale fiicei și soției sale, preocupate numai de «mascarălicuri» și neîncetat îngrijorate să fie în pas cu vremea. Cuvintele tînărului Grigore, în *Doi coșcari*, «urâsc din suflet pe toți mișei, pe toți vagabonzii, pe toți șarlatanii. . . »<sup>149</sup> îl definesc în mod hotărîtor ca apărător al moralei și cinstei. În construirea personajelor care întrupează morala pieselor se simte un exces de demonstrație, care trădează o subestimare a posibilităților de concluzii ale publicului și slăbește într-o oarecare măsură prezentarea complexă a caracterelor. Este o tendință didacticistă, care are în vedere și inexperiența publicului, în concordanță însă în primul rînd cu felul cum a conceput omul de teatru arta, cum a înțeles să subordoneze toate mijloacele artistice funcției educative a scenei, pentru a da cît mai multă forță demonstrației.

Cercetarea începuturilor dramaturgiei originale, de la primele sale manifestări către cele mai tîrzii, permite surprinderea progresului treptat pe care aceste opere de debut îl înregistrează în procesul de constituire a genului dramatic. Primele se mărginesc să povestească o întîmplare care a avut loc în afara scenei, ultimele încep s-o pună în scenă, intensificînd fabulația, urmărind pas cu pas acțiunea, reprezentînd gesturile și mimica personajelor în momente succesive, dezvoltînd dialogul. Elementele constitutive ale piesei de teatru: personajele dramatice, intriga și acțiunea, conflictul se conturează din ce în ce mai precis, se încheagă o structură dramatică teatrală. E de la sine înțeles însă că, pentru moment, calea aleasă e cea mai ușoară, elementele de dinamică sînt exterioare, pitorești, pe scenă se oferă o acțiune agitată, cu reveniri și suprapuneri, peripeții variate, lovituri de teatru, bătaii, *qui pro quo-un*, o intrigă care adesea nu e motivată interior, în sfîrșit aglomerări de personaje. Scriitorii începuturilor nu trebuie cercetați cu exigențele unei alte sensibilități decît aceea a epocii lor. Arta dramatică implică un meșteșug și acest meșteșug o ucenicie, o inițiere, o formație, care, în condițiile lipsei de experiență a literaturii dramatice, abia se

întreprind. Cui timpul se va ajunge la o viziune estetică proprie trarea și echilibrul mijloacelor, la precizie și simplitate în func-

în etapa de început a dramaturgiei noastre, creșterea se ur-  
lărgirii ariei de cuprindere și mai puțin printr-o pătrundere în  
aspecte sociale intră în orbita inspirației comice și, prin stările o-  
le creează, dau de gîndit. Personajele satirizate se înmulțesc,  
de străini cu vorba scîlciată care populau jocurile soitarilor;  
procedee artistice bazate pe exagerarea conștientă, pe caricatură,  
fudul, boierul demagog, burghezul îmbogățit, negustorii lacom  
nitul amator de distincție, poetul declamator, aventurierii, func-  
najele prind viață scenică, își impun o prezență, ceea ce în teatru  
mental; existența personajului condiționează însăși existența o-  
menține impresia vieții pe scenă.

Extinderea domeniului de inspirație nu trebuie înțeleasă  
înregistrate de literatura dramatică devin, din izolate și de intere-  
tatea zugeră într-o anumită etapă istorică. Dramaturgia dez-  
*literare*, de pildă, redă un moment din viața societății autohtone în  
trecut, caracterizat prin invazia burgheziei în citadela boierească.  
rești de către vigoarea nouă a negustorimii. Această lume de noi  
fata, sclavă a unei anumite opinii publice și obsedată de ideea  
într-o perioadă de înflorire a unei prețiozități cosmopolite. Con-  
țioasă și esența interioară — sursa comicului — e un contrast rea-  
opera dramatică se supune exigențelor veridicului. O atitudine  
țită — notă distinctivă a tinerei dramaturgii originale, ca una din f-  
și afirmare națională, fie în comedie, fie în evocarea istorică — în  
romînești un pronunțat caracter protestatar. Rîsul, cu toate că  
suprafață, la aspectele exterioare, fără să scruteze cauzele, sup-  
examen critic. Intensitatea și siguranța atacului împotriva tendin-  
aceste opere dramatice să rămînă încă tinere și emoționante per-  
de spiritul care a însuflețit pe creatorii lor.

Constatarea că aceeași galerie de personaje revine drept o-  
în repetate rînduri în multe piese aparținînd aceleiași perioade d-  
existența reală, istorică a acestor tipuri, pe de altă parte comuni-  
rizează o generație de scriitori, uniți prin aceleiași țeluri patriot-  
citatea autohtonă a tipologiei este cel mai bun argument în probaran-  
originale aflate în prima fază a carierei sale. Legături trainice  
personajele literaturii dramatice a secolului trecut, chiar dacă  
evoluție artistică diferite; adesea, pentru a găsi antecedentele lu-  
Ziței din *O noapte furtunoasă* — pentru a nu numi decît dou-  
personaje — trebuie să te reîntorci la «franțuzite», să revezi «  
pe «Gahița», pe tînărul Costachi «cu plete lungi și minte s-  
Alecsandri, de pildă, au avut în chip evident atîția descendenți  
de germinație pe care n-ar fi avut-o dacă realizarea lor nu era a-  
material de viață autentic, verificat.

Un aspect interesant al tinerei dramaturgii romînești est-  
proporțiile bineînțeles — de roluri feminine pe care le oferă  
culizează mania semicivilizației se aleg mai ales femei? Și ace-  
realitate a vremii: femeile, după cum au consemnat contem-

<sup>147</sup> Îngîmfata plăpumăreasă, actul al II-lea, scena I.

<sup>148</sup> *Ibidem*, scena a VII-a.

## ARTA SCENICĂ JUMĂTATE A

repede decît bărbații și uneori fără măsură, cînd era vorba să fie introdusă vreo inovație; ele erau primele primitive și răspînditoare ale unei mode noi, adesea fără a filtra prea mult necesitatea adoptării ei. Pe cînd bărbații mai purtau încă ișlice și vorbeau grecește, primele «prețioase» învățaseră franțuzește, cîntau la clavier și își închipuiau cu candoare că au devenit sîmburele împrejurul căruia se grupau ideile viitorului. Ridicolul acestei situații, caracteristice — se vede —, n-a scăpat autorilor dramatici.

Trecînd peste inconsecvențe, peste limite, uneori peste lipsa de posibilități de susținere artistică, textele dramatice din prima jumătate a secolului au contribuit la cimentarea unei solidarități profesionale a slujitorilor teatrului românesc. Totodată trebuie observat că ele au pus în circulație direcții tematice care se statornicesc în literatura originală din secolul al XIX-lea. Combaterea aberațiilor lingvistice (ale teoriilor «ciuniste» ale lui Aron Pumnul sau ale încercărilor de italianizare ale lui Eliade), osîndirea înstrăinării, a atitudinilor retrograde, refractare progresului, ridiculizarea aspirației spre parvenire și a prețiozității, evocarea faptelor de vitejie din istoria națională, ca și a unor anumite perioade istorice, cu intenție aluzivă la prezent, aducerea pe scenă a mediului sătesc, a țăranilor, folosirea elementelor de folclor, de basm popular în cuprinsul piesei de teatru se vor regăsi de acum încolo în mod constant în dramaturgia noastră, dar ele își au obîrșia încă în primele texte dramatice originale.

O privire generală asupra începuturilor artei scenice la noi în țară, asupra acestora în ansamblul celorlalte fapte de artă în curs de constituire și dezvoltare a culturii românești din prima jumătate a veacului trecut, asupra acestor începuturi, apropierea de modelele realității și dezideratelor ei, ca și tendința de a reprezenta o tematică specific națională și principalele de evoluție a literaturii și artei românești în această perioadă, pare de însușire a tehnicii și măiestriei scenice se înscrie în tradiția noastră de asimilare a modalităților înaintate de expresie artistică. În acest sens să se sublinieze nivelul general diletantist la care se pășea încă pînă către jumătatea secolului trecut și faptul că, în afară de C. Aristia și C. Caragiale, aprecierile care se fac au în vedere în primul rând de program, ideile despre teatru ale animatorilor din această perioadă, scenică efectivă de ansamblu. Este necesar de asemenea să se sublinieze în general de pregătire a actorului, dezvoltarea artei scenice la noi în țară, nemijlocit de gradul de dezvoltare a limbii și de factura dramatică și deopotrivă de stadiul de evoluție a gustului estetic, de necesitatea acestui din această perioadă.

Pe calea profesionalizării artei scenice la noi în țară, se trecu de la tradiției meșteșugului artistic la aceea a definirii unor valori artistice naționale, la stiluri de interpretare proprii, a unei școli de artă teatrală românească.

^ Rezultat necesar al unor acțiuni politice și culturale pregătitoare și susținute, arta noastră teatrală se naște pe baza unui program său de constituire istorică urmărindu-se un anumit îndreptar, o literatură de expresie scenică îndeajuns de bine precizate.

In *Hamburgische Dramaturgie* (1767—1769), Lessing spune:



Fig. 178. — I. E. Rădulescu — portret de T. Aman.

lui »<sup>1</sup>. La noi, lucrurile au stat dimpotrivă. Prin contactul cu cultura europeană, au existat din capul locului idei generale despre teatru și arta scenică, și mai apoi actori și artă interpretativă.<sup>2</sup> În vederea formulării programului artistic de la Filarmonică și a organizării mișcării teatrale la noi în țară, important a fost ca aceste idei să fie acomodată necesităților de cultură, luptei de făurire a teatrului nostru național și ca, prin apropierea de modelele consacrate ale timpului, să se definească propriul nostru limbaj artistic, propriile noastre mijloace de creație.

Așa se face că, în pregătirea tinerilor actori români intră deopotrivă idei din *Arta poetică* a lui Boileau și din critica lui Laharpe, din doctrina luministă a lui Voltaire, ca și din programul — revoluționar pentru acea dată — al romanticului Hugo cu privire la dramă și la arta interpretativă. Așa se explică cum, în numai câteva decenii, pe scena națională, în orientarea ei generală spre realism, sînt parcurse stiluri diferite de joc, condiționate bineînțeles de concepția operelor dramatice, de factura estetică a repertoriului jucat în această primă perioadă din istoria artei noastre teatrale. Nu poate fi înțelesă

rapida dezvoltare a acestei arte în țara noastră în etapa dată decît raportînd-o la nivelul general de evoluție la care ajunseseră ideile despre teatru și practica artei scenice în celelalte țări, decît situînd-o în contextul general al mișcării teatrale europene în epoca amintită.

La data înființării Filarmonicii, istoria teatrului universal consemnase faima unor mari personalități artistice, ca Garrick, Iffland sau Talma; prin Voltaire se afirmase cu autoritate o nouă concepție asupra tragediei; Lessing<sup>3</sup> și Diderot<sup>4</sup> își cristalizaseră principiile estetice în studii de circulație europeană; J. J. Engel<sup>5</sup> și A. Morocchesi<sup>6</sup> codificaseră la rîndul lor, în manuale severe, limbajul gestului și al mimicii teatrale, iar asupra declamației și artei scenice în general își făcuseră apariția numeroase lucrări de specialitate. Preocupările devin tot mai insistente acum în a orienta arta teatrală către o metodică riguroasă, definind astfel precis conținutul profesiei de actor și scoțîndu-l din sfera arbitrarului și a improvizației.

Problema pregătirii actorului român în cadrul Școlii filarmonice, a deprinderii meșteșugului artistic e legată deci de conceptul general asupra artei actorului în epocă și pentru a

<sup>1</sup> G. Lessing, *Werke*, voi. VI, Stuttgart, 1869, p. 451.

<sup>2</sup> Vezi Statutul Societății literare de la București din 1827, și pregătirile pentru inițierea și încuviințarea oficială a unui teatru românesc, consemnate în *Curierul românesc* din 24 iulie 1830 și 11 ianuarie 1831. De asemenea lecțiile de declamație ținute de Aristia la Sf. Sava și în casa lui Cîmpineanu (1832) și, în sfîrșit, *Programul Societății filarmonice*, publicat în *Curierul românesc* din 7 ianuarie 1834, care expune, în afara măsurilor privind

<sup>3</sup> G. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1867-1869.

<sup>4</sup> D. Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, Paris, 1770.

<sup>5</sup> J. J. Engel, *Ideen von der Mimik*, Berlin, 1785.

<sup>6</sup> A. Morocchesi, *Lezioni di declamazione*, Florența, 1832.

<sup>7</sup> Dintre cele mai cunoscute lucrări referitoare la arta actorului în secolul al XVIII-lea: Fr. Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, și *l'Art du Théâtre*, Paris,

stabili orientarea pe care o capătă prima noastră formă de în necesare cîteva considerații asupra înțelesului atribuit noțiunii

Este cunoscut pe întreg parcursul secolului trecut prestigiu de expansiune a ideilor acestui teatru în lume. Este știut de asemenea mul secolului al XVII-lea, arta teatrală franceză s-a redus la arta declamației. De aici marea importanță a aceluia *Part de dire*, francez, marea importanță acordată tiradei, stilul melopeic și tragedia clasică. De aici orientarea întregii mișcări teatrale în practica efectului sonor, etalarea mimicii excesive și a gestului pcedee rutiniere, față de plaga mimetismului vocal și față de trada cești, prin această falsă accepție dată declamației, reforma întro (1763—1826) în arta scenică franceză, pe linia orientării acestei a pretare cît și în costum și decor, își are semnificația ei isto reacția lui Talma față de maniera de interpretare a timpului întregește tabloul opiniilor despre teatru în epocă, dar mai ale

<sup>\*</sup> Se știe, de pildă, că la începutul secolului trecut în Rusia, înainte de apariția lui Scepkin, arta scenică consta «în cea mai artificială declamație, cuvintele erau mai mult strigate decît spuse și însoțite de nenumărate gesturi, și că la sfîrșitul fiecărui monolog actorul pornea spre culise ținînd invariabil brațul drept ridicat în sus». (A. P. Klincin, *M. S. Scepkin*, București, 1955, p. 11). Se cunoaște de asemenea, la aceeași

dată, «exactitatea p care-și aplică cu p vorba să-și exprim (Aristippe, *Theorie* p. 62); sau, la fel, e francez care-și decla și pumnul în so au XVIII-e sîec'le, p

Fig. 179. — Scrișoarea lui I. E. Rădulescu către C. Negruzzi, traducătorul piesei M



Fig. 180. — C. Aristia — portret de C. Dupre (1824).

acestui mare actor al revoluției franceze, Aristia și-a definit concepția sa despre teatru, și, într-o anumită măsură, sistemul său de joc. Reiese clar că Talma considera «impropriu cuvântul declamație pentru a defini arta actorului» din chiar mărturisirile sale în *Collection des memoires sur Part dramatique*. Acest termen, care indică cu totul altceva decât vorbirea naturală, a dat adesea o direcție greșită studiului tinerilor actori: «... Pentru că, în fond, a declama înseamnă a vorbi așa cum nu se vorbește, înseamnă a vorbi cu emfază, monoton, cu tărăgăneală afectată»<sup>10</sup>. E limpede deci că artistul nu are nimic comun cu accepția generală la acea dată asupra declamației și că, mai mult chiar, pledând pentru jocul simplu și firesc, cere actorilor «să muncească pentru a deveni naturali, să facă studii profunde asupra naturii umane», dar să evite, bineînțeles, pericolul de a deveni comuni sau triviali<sup>11</sup>.

În primele decenii ale secolului trecut, în continuarea ideilor lui Diderot, tratate de teorie a artei actorului pun în discuție cu tot mai multă fermitate problema studierii modelelor din natură ca sursa cea mai fecundă a artei actricești și problema observației reci ca trăsătura esențială a acestei arte, ca lege fundamentală a dobândirii de cunoștințe, considerând adevărul și frumosul drept principale obiective în dezvoltarea artei teatrale.

<sup>10</sup> F. J. Talma, *Quelques reflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, 1825, p. VI.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. XIX.

Pe de altă parte, autoritatea cu care romantismul se impune mai insistent «în numele naturii, al adevărului și al libertății artei de a se apropia de viață și de a oglindi cât mai veridic omenesc. În istorica prefață la *Cromwell* (1827), veritabil roman clasic, Victor Hugo, concepând drama «ca o oglindă care reflectă printre principalele obiective ale teatrului romantic acordul și

Există deci în epocă o vizibilă preocupare pentru restaurarea artei teatrale, o tendință susținută de îndrumare a interpretării *natural*, direcție de bază, după cum se va vedea, de-a lungul perioadei scenice românești.

O Tragedia înțeleasă ca școală a virtuții și actorul ca predicator înalte funcții publice, sînt idei care răspund intereselor românesc în curs de constituire și care se vor regăsi, sub formă timpului, formînd cheia de boltă a întregii activități artistice

<sup>13</sup> Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, voi. I, Paris 1864, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

C. Aristia<sup>14</sup>, se pun bazele unei puternice tradiții militante în arta noastră scenică. Legat de realitățile istorice ale momentului, de nevoia de a transmite prin intermediul scenei idei menite să zdruncine tirania și aspirarea feudală, teatrul devine, în concepția celor de la Filarmonică, un mijloc de puternică zguduire a conștiințelor, de exaltare a simțului cetățenesc și patriotic.

Pătrunși de mesajul mobilizator al pieselor lui Voltaire și Alfieri, tinerii actori se identifică cu personajele interpretate și își exprimă astfel cu putere propriile lor convingeri politice, propriul lor protest împotriva ordinii sociale existente. Dar misiunea lor, în primul rând, era să comunice cu aceeași forță și spectatorilor ideile pieselor și caracterul înălțător al eroilor interpretați, să creeze prin jocul lor o comuniune patetică între scenă și sală, să anuleze distanțele, să aducă spectatorii la același numitor de emoție cu ei. Se făcea simțită deci necesitatea unor mijloace de expresie potrivite, a unei metode de creație capabile să facă din personajele prezentate modele vii, puternic conturate, exemple demne de urmat. De aici, necesitatea interpreților de a supradimensiona eroii, violent fiind chiar sensibilitatea spectatorilor, de a pune în prezentarea acestor personaje propria lor înflăcărare, propriul lor bagaj de efervescență și elan revoluționar.

Și, în legătură cu această concepție asupra artei, poate nicăieri în istoria teatrului nostru nu-și găesc aplicare mai bine ca aici ideile lui Bielinski: «... Este lipsită de viață o operă de artă, dacă ea zugrăvește viața numai pentru a o zugrăvi, fără nici un impuls subiectiv puternic, care să-și aibă izvorul în ideea predominantă a epocii, dacă ea nu e un strigăt de suferință sau un ditiramb de entuziasm, dacă ea nu este o întrebare sau un răspuns la o întrebare»<sup>15</sup>. De aceea, este necesar să se insiste în acest sens pe relațiile dintre actor și public, pe necesitatea înțelegerii faptului de artă legat obligatoriu de reacția omului din sală. E greu de înțeles astăzi ca « artistic » stilul de joc al Filarmonicii și marea lui eficiență educativă, dacă nu încercăm să reconstituim în epocă starea de spirit, interesul, necesitatea artistică cu care spectatorul acelei vremi venea la teatru.

Estetica modernă admite mai greu ca laudă afirmația că jocul tragic al lui Aristia, cu ocazia unei reprezentații la Atena, «într-atât a speriat pe cucoanele Eladei renăscute, încât unele au leșinat»<sup>16</sup>, sau că elevul acestuia, tânărul C. A. Rosetti, a interpretat rolul lui Egist « cu o ferocitate atât de naturală, încât a înspăimântat pe public și chiar pe profesorul său »<sup>17</sup>, sau că Ion Curie, în *Saul*, a jucat cu atât de foc, încât a leșinat când a venit să mulțumească la aplauze<sup>18</sup>. Așadar, emoție pînă la pierderea cunoștinței și putere de impresiune pînă la a înspăimînta. Dar toate acestea pentru că exista un public care se lăsa înspăimîntat, cucerit de reprezentația de pe scenă, « care cerea prin manifestări zgomotoase reproducerea spectacolelor »<sup>19</sup>.

ționale din prima jumătate a secolului trecut, alături de I. Eliade, desfășoară, așa cum se va vedea, în cadrul Filarmonicii și ca principal « mădular » al ei, o pasionată activitate de profesor de declamație, actor, regizor și traducător, imprimînd artei noastre scenice caracterul unei arte legate direct de frămîntările poporului și conferind actorului demnitatea unei înalte misiuni sociale. Șef al Gărzii naționale în revoluția de la 1848, C. Aristia rămîne în istoria teatrului nostru ca un prim și luminos exemplu de artist-cetățean.

<sup>14</sup> V. Bielinski, *Textes philosophiques choisis*, Moscova, 1948, p. 357.

<sup>15</sup> Cf. *Dacoromania*, an. V, 1927-1928, p. 562.

<sup>16</sup> N. Filimon, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 213.

<sup>17</sup> D. C. Ollănescu, *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă română*, nr. 2, 1898, p. 94.

<sup>18</sup> N. Filimon, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 214.

Si totuși, ceea ce se rămîne infabil, ireversibil în reconstrucția dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

Se cunosc date asupra artei scenice la Filarmonică în primul rând dintr-o epocă trecută nu este atît actul de creație actoricească, măsură în presa timpului, cît acest climat emotiv, comuniune răspuns a sălii față de creația actorilor, care împlinește de fapt reprezentației de teatru.

<sup>19</sup> Printre aceștia se numără la loc de frunte I. Cîmpineanu, C. Bollic și C. Negruzzi.

<sup>20</sup> Pe lângă «o fizionomie interesantă», pe lângă «talent și aplicare firească», pe lângă «un suflet trufaș» și «o inimă de flăcări», Eliade mai cere actorului «o cultivare foarte cu silișină a multora din artele frumoase», apropierea noțiunilor «de stil și de estetică», deprinderea «danșului și scrimului», «creșterea dispozițiilor de muzică» și, bineînțeles, cunoașterea temeinică a literaturii și istoriei (I. E. Rădulescu, în *Galeata Teatrului național*, p. 144).

<sup>21</sup> I. E. Rădulescu, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 54.

<sup>22</sup> Șt. Vellescu, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 144.

<sup>23</sup> Șt. Vellescu, *Opere*, vol. I, București, 1956, p. 144.

*Galeata Teatrului național pentru întocmirea unei colecții de opere pentru unu teatrului național. (I. E. Rădulescu, Șt. Vellescu, p. 144).*

*I. E. Rădulescu, Opere, vol. I, București, 1956, p. 54.*

*Șt. Vellescu, Opere, vol. I, București, 1956, p. 144.*

*Șt. Vellescu, Opere, vol. I, București, 1956, p. 144.*



Fig. 182.—Ralița Mihăileanu — portret.

de declamație prin a deprinde pe tineri «întru cetirea cea curată și întru păzirea punctuației» și iată cum prima fază a învățămîntului nostru artistic dublează de fapt începuturile «slovenirii», stabilindu-se de altfel, pentru o parte din elevii Filarmonicii, primul contact susținut cu cartea și cu cuvîntul scris<sup>25</sup>.

Despre felul cum declama Aristia și, în consecință, majoritatea elevilor săi, relatările contemporanilor consemnează că în interpretarea rolurilor «accentua silabele sunătoare, își mlădia vocea, lăsînd-o să cadă puternică sau slabă, după înțeles, la sfîrșitul frazelor»<sup>26</sup>, tărăgănînd cuvintele și uzînd de gesturi largi. Se face deci simțită modalitatea clasică de declamație, «recitativul măsurat», care persista nociv în epocă, în ciuda exemplului și recomandărilor lui Talma pentru un debit vocal simplu și firesc. De altfel, trebuie subliniat că Aristia fusese trimis la Paris «să studieze declamația și să-1 vază pe marele Talma jucînd»<sup>27</sup>, ceea ce nu echivalează cu frecventarea cursurilor acestuia, Talma — se știe — brevetîndu-și audienții cu diplome.

<sup>25</sup> Vezi *Teatrul Bucureștilor*, în *Gaeta Teatrului național* nr. 4 din 1836.

limbă romînă (pentru fete) «carele va fi dator a învăța cele ce se cuprind în cele dintîi trei clase de începători,

de recreare a personajului, de cernere a datelor culese din viața de toate zilele, pentru ca, trecîndu-le prin «ogînda inimii sale», să ajungă la realizarea «unor icoane vii, într-un nou chip, dar totdeauna adevărat și firesc»<sup>25</sup>.

Acest deziderat de observare neîncetată a naturii, această insistență pentru redarea adevărului pe scenă reflectă — după cum se știe — ecoul celor mai înaintate idei despre teatru din epocă și constituie pentru evoluția generală a mișcării noastre teatrale o principală direcție de orientare.

Deopotrivă cu lecțiile de literatură, de stil și de elocință ținute de Eliade la Școala filarmonică, deopotrivă cu lămuririle date de Aristia elevilor în legătură cu caracterizarea personajelor dramatice, lecțiile de declamație și «învățarea gestelor», procedeele de cultivare a expresivității corpului își au locul lor bine definit în programul de învățămînt al acestei școli. Este necesar să se stabilească, de altfel, locul pe care îl ocupă declamația și sensul acestei noțiuni în metoda de predare, în ansamblul întregului proces de educație artistică a tinerilor începători.

Înțelegem de Eliade ca «cetirea cea bună, ca expresia cea clară și potrivită duhului celor scrise», declamația, «învățătura de trebuință la toată treapta de cetățean»<sup>26</sup>, constituie o primă cale către vorbirea gramaticală, către lectura logică, către stabilirea prin intonație a sensului real al frazei. Aristia își începe de altfel cursul

Este sigur însă că Aristia a avut în vedere cu privire la realizarea unor spectacole cu respectul adevărului istoric în programul din repertoriul clasic. În preocuparea de a pune începuturile teatrului românesc de a se începe activitatea «prin de armonie» și la «fomarea duhului» a avut în vedere în primul rând în Mahomed, înfățișînd pe cît se poate «care a arătat toate sentimentele»<sup>28</sup>. Diamand în Seid, «prin *via sa ex*»<sup>29</sup>. Ralița Mihăileanu în Palmira, «*eroinei celei răzbunătoare*, făgăduindu-se cu acest prilej, gradul de expresivitate și vorbirea lor îngrijită, dar, în a doua jumătate mai apoi multă vreme în epocă, în gestului și mișcării scenice»<sup>30</sup>. Nu există nimic comun cu ordinea măsurată a

E mai mult decît probabil că în interpretarea operei acestuia, să fi consultat ca model *Le^ioni di declama^ione ale lui A* fragmente din *Saul*, diversele valențe dramatic mai important, ilustrînd că trebuia să-și pună în acord cuvîntul cu a explicațiilor prin care se arată că cînd își declară amorul, cînd e ulțat, reconstituirea gustului epocii, pe scena la începutul secolului treispreze

Din punct de vedere istoric este de fapt că, deși admirator fervent al lui Talma cu planșe care anunță din plin mișcările predomină gestul emfatic și mișcările patetice, au colorat și arta tinerilor actori concepției de bază a Școlii filarmonice în întărirea efectului scenic mobilizat

În curentul înnoitor de ordine deosebită o are importanța pe care o are regizorul în drepturile sale, chiar în organizarea a spectacolului o f

<sup>28</sup> Vezi *Curierul românesc* nr. 47 din 1836.

<sup>29</sup> *Ibidem*, nr. 39 din 1834, p. 81.

<sup>30</sup> Critica lui Eliade cenzurează continuu

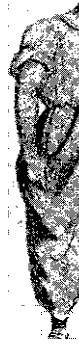
Fig. 183, 184, 185, 186. — Planșe din Lecțiile de declamație ale lui A. Morocchesi (1832), în



• Hi



G. Calendoli, L'attore. Storia di un arte, Roma, 1959 (exemplificări pe fragmente din piesa Saul de V. Alfieri).



«Unirea la un loc a tinerilor», pe baza dialogului scenic, «în partea cea dramatică» a constituit una dintre cele mai dificile atribuții ale profesorului de declamație și «regizorului» Aristia, pentru că, mai ales în etapa de început, «deși elevii își știau bine partea de rost, când erau mai mulți laolaltă, unul lua vorba din gura altuia sau nu prindea bine replica»<sup>34</sup>.

Pe scena fără cortină a primei săli de teatru închiriate pentru repetiții, Aristia începe «urcarea pe scenă a bucășilor», dă indicații de mișcare și, «în hlamide de pînză și cu rechisite de hîrtie poleită», actorii învață «cum să umble, cum să-și țină trupul și mîinile», cum să facă din jocul lor «un tot firesc»<sup>35</sup>. Preocuparea de a reprezenta piesele în respectul adevărului istoric nu-l părăsește pe Aristia, cel care interpretase roluri clasice pe scena teatrului eterist, în «suntuoase costume», corespunzătoare epocii<sup>36</sup>. Montarea piesei *Mahomet*,

care a constituit spectacolul de debut al tinerilor, s-a făcut «cicioasă în acei timp»<sup>37</sup> și pentru aceasta Aristia a întreprins o căutare de costume. «A căutat prin bibliotecile călugărilor greci care erau bogate în costumele arabe și evreiești și astfel a confecționat costumele pentru *Mahomet* croind singur, din stoffe bune, zugrăvind scena — din sala Măgisterului — conform cu istoria»<sup>38</sup>.

Montarea spectacolelor la Filarmonica însemna deci pentru Aristia, în afară de pregătirea actorilor, după subiectul piesei și realizarea efectelor de montare prin decoruri și costume. Bugetul teatrului din 1835 indică, printre alte cheltuieli, leftul pentru decoruri, zugravul de decoruri, mașinistul și ajutorul lui, precum și pentru robele și decorațiile la piesele noi ce s-au reprezentat. Este pînă în prezent în cadrul trupei românești specificată funcția regizorului<sup>39</sup>.

regizor în vremea reprezentațiilor» exprimă cu pregnanță ideea necesității regizorului și a formării lui prin studii de specialitate (vezi *Schița de proiect pentru formarea unui teatru național*).

<sup>34</sup> *Literatura și arta română* nr. 1, 1898, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Patriotul grec, St. Meitanis face pe cheltniala sa

costumele persane și grecești vechi pentru piesa *Temistocle* (A. Camariano, *Le théâtre grec à Bucarest au debut du XIX-e siècle*, în *Balkanica*, VI, 1943, p. 381), iar «... bogăția costumelor și decorurilor la piesa *Filip al II-lea* depășește tot ce se făptuise pînă la acea dată» (Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943, p. 21).

<sup>37</sup> N. Filimon, *op. cit.*, p. 214.

<sup>38</sup> Scrisoarea lui I. Curie reproducă de Șt. Vellescu, în *Pagini pentru istoria teatrului român*, în *Revista literară*, XXXV, 1957, nr. 1, p. 27.

<sup>39</sup> Ranftl, fost este angajat în sale se mărgine



fonduri nu numai pentru decoruri și costume, dar și pentru «afișe, ecleraj, requisite»<sup>10</sup> stațiști »<sup>10</sup>.

Problema luminii, a accesoriilor scenice, a figurației e la fel de importantă în preocupările de montare ale conducătorilor Filarmonicii ca și principalele elemente de scenografie. Punerea în scenă a piesei *Saul* (1837) de către Aristia constituie exemplul care sintetizează însă întreaga experiență în arta scenică din această perioadă. De la cele câteva perdele și cearșafuri înnădite cu ajutorul cărora Aristia «monta» spectacole în casa banului Ghica și pînă la « armonia costumelor și culorilor » din piesa *Saul*, pînă la «izbutita suire pe scenă» a acestei tragedii, potrivit cu «locul și veacul în care se socotește scena» și cu «marea ei cuviință religioasă și clasică»<sup>11</sup>, arta scenică românească parcurge fără îndoială, la Filarmonică, în numai cîțiva ani de activitate, un drum ascendent și plin de învățăminte pentru întreaga noastră mișcare teatrală din această perioadă.

Se încheie astfel o primă etapă de activitate, care pune în discuție problema necesității regizorului în trupă și a pregătirii lui sistematice, o primă etapă în care arta actoricească își definește virtuțile într-un repertoriu puternic mobilizator și în care se formează primul schimb, prima echipă de actori.

O în lupta de constituire a artei scenice românești pe baze naționale, dictată de aceleași S• necesități istorice și de același «gust pentru ale veacului», manifestările de teatru din Moldova își au caracteristica lor proprie, rezultat al concepțiilor animatorilor despre artă, rezultat al formației lor ideologice.

în afara unui repertoriu ce se susține în bună măsură prin vodevilul francez și prin melodrama lui Kotzebue și care răspunde gustului curent al epocii, Gh. Asachi încearcă să imprime mișcării artistice din Moldova o anumită orientare către modelele din trecutul

Fig. 187. — Cronică piesei Saul în Curierul românesc din 16 decembrie 1837.

poporului român, către valorificarea subiectelor din istoria noastră națională. El inițiază manifestări artistice cu caracter istoric care, chiar dacă insuficient documentate, romanzoase și uneori fanteziste păstrează în epocă semnificația lor patriotică. Pe aceeași linie de trezire a conștiinței naționale, dar sub influența studiilor istorice ale lui N. Bălcescu și M. Kogălniceanu, *Dacia literară* va accentua această legătură cu trecutul patriei și va face din ea una din principalele sale direcții de program.

Este edificator de urmărit de altfel modul în care arta scenică din această perioadă ilustrează specificul național în spectacolele teatrului din Moldova. Drumul parcurs de la amănuntul pitoresc de costum, de la elementul folcloric de atracție, la redarea unei tipologii anume, a unor trăsături funciarmente legate de societatea românească într-o anumită etapă istorică, este în fapt drumul parcurs de la pastorală cu cîntece și dansuri la reprezentații ca *lașii-n carnaval* sau *Băcălia ambițioasă*. Drumul, de la «plăcuta petrecere» din seara Armindenuului<sup>12</sup>, de la «horurile cele frumoase, de la danțul

păstorilor și al păstoritelor, de la p la seara în care, printre fluierăturile p actorii, a doua zi surghiuniți pentru din satira lui Al. Russo *Un provinc nica tradiție cetățenească a artei teatr profesionalizare a acestei arte, de def creație scenică.*

în această dublă perspectivă a ratorial de la 1840, activitatea artistului C scenice moldovene, după cum va fi pe epoca dată.

La venirea lui C. Caragiale în cap puțin evoluată.

Elevii filarmoniști de la Iași fuses actorului în teatrul moldovean, problema reînființării acesteia apare cu regularitate cerea acestei instituții. Despre puțină d mod frecvent în presă, nelipsind — bir nici indicarea soluțiilor de remediere. I a unui conservator sub auspiciile statului de altfel pe linia lor experimentală<sup>14</sup>, vență problema actorului, a educării art un teatru în care să fie respectate cu rig simplu și natural. Tinerii actori trebuiau Situația, în general, era mai mult decît în naționale analizează arta teatrală la acea înapoiat (...) Toți în general se abat rolurilor, ei se mulțumesc a le recita cu variate, fără natural mai cu seamă », sau uită rolurile și biğuesc în loc să dea repli contrar (...) răcnind cu așa furie, că p tențele sînt pentru a se delimita noțiun arta de păpușărie și toate recomandările jelor, pentru ca decorurile și costumele s se recunoaște continuu «necesitatea dramatice, întru desăvîrșirea iluziei teatr teatru»<sup>16</sup>. Este, de fapt, ceea ce încep la 1840, ceea ce va relata patru ani mai asupra felului în care se organiza munc actorilor și a nivelului lor de cunoștințe.

<sup>10</sup> Vezi *Albina românească* din 2 mai 1837.

<sup>11</sup> Vezi C. Negruzzi în *Studii asupra limbii române* (Lumina din Moldova, 1863, nr. 7, p. 12), «în legătură cu greutatea înjghebarii unei trupe», în legătură cu mai multe idei care de care mai ciudate, căci unul propunea să tocmescă oamenii pe care, îmbrăcîndu-i

<sup>12</sup> Vezi *Galeta Teatrului național* nr. 2 din 1835.

<sup>13</sup> *Curierul românesc*, nr. 50 din 1837.

<sup>14</sup> Pastorală scrisă cu prilejul zilei de 1 mai 1837, cu care se încheie

De la Conservatorul filarmonic-dramatic la ideile Daciei literare

estilat\* vr » sd U g\* f s j \* v \* ei .....llliK

->|&| |&|& \* \* \* L @ \ h i k m \* k i \* v 3 n a \* \*

\*> \* ros \*\* s n r | & s m « « r T \* » >



Fig. 188. — Costache Caragiale.

În ciuda concurenței nefaste pe care a suferit-o teatrul național din partea trupelor străine, exemplul lor în problema montării spectacolelor a fost însă deschizător de drumuri pentru regia românească. Contractul lui Ceabatty din 1833 prevede ca pentru «desăvîrșirea iluziei teatrale să construiască o scenă mai mare și decorații analoge»<sup>47</sup>. Contractul Măriei Tereza Frisch (1842) prevede redotarea teatrului cu accesorii necesare. «A aduce un zugrav bun pentru decorații, un mașinist pentru aranjarea scenei și a face cel puțin 20 de decorații noi, mașini, perdele ș.a. și a aduce lampele de la Viena după moda cea mai

nouă»<sup>48</sup>, aceasta înseamnă crearea unor condiții prielnice pentru trupele române.

Legătura trupelor de la noi cu agențiile teatrale de la Paris alcătuiesc ansamblurile venite în țară, înseamnă de fapt legătura și în problemele regiei. «Agențiile ofereau materialul referitor la noi, informații asupra fumatului costumelor, recuzită, broșuri efective în carton asupra plantației decorurilor»<sup>49</sup>.

Teatrul român nu rămâne în afara acestor preocupări. Exista teatrul a două secții, uneori cu conduceri paralele (Asachi-Frisch sau cu o singură direcție, română sau străină, sub conducerea subînțelege un contact permanent și spectacolele date de teatrul străin preocupările de regie ale scenei naționale. Piese ca *Fra Diavolo*, și *pocăință* sînt pline de învățăminte pentru organizatorii de teatru la teatrul nostru este în special apariția în ansamblul trupelor străine zorul<sup>50</sup>, și a unui întreg colectiv specializat în problemele de tehnică: mașiniști, pictori-decoratori, croitori, recuziteri etc. La această echipă desemna în primul rînd persoana care are grijă de mașinăriile teatru Fourreaux, Berger în cea a lui Sansoni sau Badate în compania K. «scenice», cum îl găsim trecut în contractul lui Fourreaux<sup>51</sup>. Nu un alt conținut la Lecour, de pildă, regizorul trupei Frisch, căruia se țeară conducerea trupei în urma încălcării contractului de către el se ocupe de mersul studiilor, de ordinea regulată a reprezentațiilor a teatrului»<sup>52</sup>.

Sub pretextul de a fi model de învățătură și îndemn tinerilor la expresă a nobilimii din cele două capitale, s-au perindat pe scenă de vodevil și melodramă, companii de operă italiană și germană și de toate *emploi-urile*; dar totdeauna actorii de a doua mână, care se angajau în acele formații ce cutreierau Europa în această vreme trecut.

Deși, după relatările de presă ale timpului, la unele reprezentații la București «parterul era scaldat în lacrimile privitorilor, prin jale rilor»<sup>53</sup> și deși se subliniază «efectul cel priincios»<sup>54</sup> — ce-l lasă uneori ale aceleiași trupe, actorii străini nu au constituit totuși model de diletanții noștri.

<sup>47</sup> Arh. st. Iasi, dos. Postelniceii, nr. 113/1 836, p. 210, și dos. 9 6 / 1 836, p. 189.

<sup>48</sup> *Nouvelles diverses*, în *Moniteur des Théâtres*, 1840, nr. 13; cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

<sup>49</sup> Formația acestor regizori: a) actori de profesie, cu calități remarcabile, cu pricepere în arta de a monta piesele. Nume de regizori ca Ranftl, Valery, Pedre, Pellier, Gatineau, Rigetty ș.a. se găsesc inițial în formațiile trupelor din care făceau parte ca actori; b) antreprenori ai companiilor de teatru și operă (care-și încep cariera tot ca actori: Frisch, Karl, Delmary), care răspund exclusiv de calitatea spectacolelor, avînd în sarcină distribuția rolurilor, urmărirea repetițiilor și montările adecvate. Exemplu ilustrativ de pricepere

Millo, pe care-l găsim în operă italiană, îndepărtat (Arh. st. Iași, fond. Sec. și mai tîrziu în 1840 regizor al trupei naționale).

<sup>50</sup> Declarația lui Frisch i s-a încredințat, în accesoriilor și mașinării Teatrul național, din 1842.

<sup>51</sup> Arh. st. Iasi, 976 / 1 836, p. 8.

<sup>52</sup> Barozzi stipulează condiția ca 12 tineri din trupele germane. Probabil și indicațiile de joc de Lecour. Arh. st. Iasi,

Ceea ce a determinat într-adevăr o nouă vîrstă în arta scenică a actorilor noștri a fost influența dramaturgiei originale, necesitatea de a da viață unor tipuri cunoscute, plasate într-o realitate cunoscută, față de care aceștia nu-și puteau permite, fără a fi cenzurați de public, nici un fel de artificiu sau contrafacere în interpretare. Dar pînă la apariția acestei dramaturgii și mai tîrziu chiar, teatrul românesc a trebuit să lupte cu invazia de traduceri și să suporte concurența unor companii de teatru străine. Luptînd împotriva acestora pentru formarea unei noi generații de actori și pentru orientarea ei către sensurile realiste ale teatrului, activitatea lui C. Caragiale în cadrul trupelor de diletanți de la Iași și de la București reprezintă o valoroasă și inalienabilă contribuție în opera de constituire a teatrului nostru cult.

C. Caragiale actor, regilor și profesor de declamație<sup>66</sup>

A Evoluția artistică a lui C. Caragiale se caracterizează prin aceeași estetică legată de idealurile democratice și revoluționare ale epocii și prin același stil interpretativ, prin dăruirea cu care acest artist și-a desfășurat opera de ctitorie teatrală. Din patriotism și dintr-un rar devotament față de destinele artei teatrale românești, C. Caragiale a pus bazele cîtorva trupe naționale, în orașe în care pășea pentru prima oară, aducînd spre teatru noi actori și un nou public. Una din principalele activități ale acestui animator a fost aceea de atragere a tinerilor începători către scena națională, într-o perioadă în care îmbrățișarea meseriei de actor constituia un act de îndrăzneală față de prejudecățile timpului și de înfruntare a unor condiții de viață dintre cele mai precare. C. Caragiale făcea această operă de convingere printre copiii săraci ai mahalalelor, «amatori care lipseau de orice cunoștință de artă dramatică»<sup>67</sup> și care nu aveau o statornică aplecare către scenă și nici calități dramatice deosebite. Desigur, așa cum spune Diderot, «în artă mediocritatea nu este bună la nimic; dar e nevoie să se ocupe de artă o mulțime de oameni ca să se poată ivi un geniu»<sup>68</sup>. Verigă importantă în dezvoltarea și maturizarea artei scenice românești, această etapă de formare a primelor noastre trupe de diletanți a pregătit calea către apariția lui M. Millo, marele nostru actor național, către apariția lui M. Pascaly și C. Demetriade, a lui I. Poni, N. Luchian și T. Theodorini.

<sup>66</sup> Costache Caragiale (1815—1877), născut la București, este al doilea fecior al lui Ștefanachi, «credincer» («păstrător de butelci și cofeturi») la curtea lui vodă Caragea. Învață la școala grecească «Domnița Bălașa» și în 1835 se înscrie printre ultimii cursanți la Școala de declamație a Filarmonicii. Influența acestei școli se va resimți puternic în formația sa de artist, ca și în activitatea de luptător în slujba teatrului românesc. După închiderea școlii, în 1838, organizează cu succes la Botoșani o stagiune teatrală, singura în limba țării în acel moment, și un an mai tîrziu la Iași pune bazele trupei naționale, impunînd aici, într-o primă etapă a activității sale, repertoriul clasic al Filarmonicii. Enthusiast aderent la programul *Daciei literare*, devine primul interpret al repertoriului lui Alecsandri în *Farma^pnul din Hirău (1840)* și în *Cuconu Iorgu de la Sadagura (1844)*. În același an se reîntoarce la București și organizează *Trupa română de diletanți*, cu care va continua să joace lucrări ale tinerei dramaturgii originale (printre altele, *Creditorii* de V. Alecsandri, *O bună educație* de C. Bălăcescu, *Franțu^itele* de C. Fața și propriile sale producții *O soare la mahala* și *Sluga isteafă*), întreprinînd strînse legături cu reprezentanții revoluției de la 1848, C. Caragiale, rămas pe drumuri ca și întreaga sa trupă după înăbușirea revoluției, pleacă

la Craiova, unde ctitorește o nouă așezare de teatru românesc. Reîntors la București, împreună cu I. Wachmann izbutește să obțină conducerea trupei naționale și în 1852, sub aceeași conducere, este inaugurată noua clădire a Teatrului național. Director pînă în 1855, cînd M. Millo preia conducerea acestei instituții, C. Caragiale părăsește teatrul, într-o rivalitate declarată cu marele actor moldovean, dăunătoare pentru întregul fenomen teatral românesc din acel moment. Intră în magistratură și, în 1868, chemat de C. A. Rosetti, funcționează ca profesor de declamație la Teatrul cel mare. Revine de cîteva ori pe scena națională ca angajat sau în spectacole de binefacere, împins de o mizerabilă condiție materială, în care se zbate pînă la sfîrșitul vieții și față de care politica culturală a vremii a rămas nepăsătoare. Inițiator, împreună cu Aristia, al artei noastre teatrale culte, C. Caragiale, autor dramatic, actor, regilor și profesor de declamație, se numără printre figurile de seamă ale vieții culturale românești din prima jumătate a secolului trecut.

<sup>67</sup> V. Alecsandri, *Prefață, în Teatru*, București, 1875, p. XV.

<sup>68</sup> D. Diderot, *Nepotul lui Rameau, în Opere alese*, voi. I, București, 1956, p. 442.

Formarea actorilor înăuntrul acestor trupe de diletanți, tactul permanent cu scena, în activitatea practică, constituie în epocă, după desființarea trupei, singura formulă de instruire artistică a tinerilor actori.

Asupra acestei activități desfășurate în cadrul trupei de diletanți de la Iași oferim ca exemplu piesa *O repetiție moldovenească*. În afara elementelor de atmosferă specifică<sup>69</sup>, piesa aceasta prezintă esența, orientarea realistă a lui C. Caragiale față de zăria spectacolului și asupra interpretării actorilor. Este interesant de urmărit cît din valoarea reală a acestor orientări teoretice se regăsește în sistemul de aplicare practica sa interpretativă.

În recomandările pe care C. Caragiale le face actorilor diletanți se întrevăd cu ușurință, într-o formă clară, ideile de bază care au străjuit activitatea artistică a lui Caragiale: monica cu privire la *apropierea de naturalitate* în interpretării, la respectul adevărului pe scena teatrală, mult decît atît, pe planul interiorizării personajului, Caragiale se pronunță pentru un teatru de observare a realității, fundă, cerînd actorului să coboare «chiar pe scenă» persoanei ce înfățișează (...) uitîndu-se pe sine și să se comporte bineînțeles, în această recomandare pentru actori, Caragiale gerii personajului, pentru «caracterizarea dintr-un mod mult decît preocuparea general-valabilă de a se prezenta în vîrului, de apărare a firescului în interpretare. În recomandările cu atingerile persoanei ce înfățișează»<sup>70</sup> însuși actor deopotrivă însă apropierea de datele realității ale personajului și precizarea trăsăturilor acestora în funcționare fizionomie și costum. «Jumătate din acțiunea actorului este actorul dacă nu s-a figurat bine», spune C. Caragiale, însumînd prin aceasta însemnătatea expresivității

<sup>69</sup> Profesor de declamație la București, în 1868, Caragiale ține cursul la Școala de mimică și declamație «care formează teatrul teatrului». E de presupus că lecțiile de artă dramatică la Teatrul cel mare să le fi expus, cu ani în urmă, într-o formă clară și ^ tinerilor diletanți de la Iași. Programa lecțiilor «de declamație și mimică pe anul 1869-1870» amintește programul lui Alecsandri monica în legătură cu: «declamațiunea; acțiunea și ripostările; poze, atitudini, ripostări); jocul figurii și expresiuni fizionomice, pasiuni, viciuri; senzațiuni psihologice». Arh. st. Buc., dos. 215 și 292/1869.

<sup>70</sup> «Jucăm adesea piese naționale în palate napoliene, în Caragiale; repetițiile se fac «prin bufet, prin garderoabe, în reprezentății, mai totdeauna fără decorații, pentru că ar fi tîndem», în condiții de indisciplină totală, actorii nu respectă, nu studiază rolurile și, în general, munca de pregătire a rolului se face în condiții nepermis de grele. Măturătorii teatrali ocun în sobele hîrbuite care afumă două ceasuri», «mașinile așezate decorurile pe scenă», deranjează continuu acțiunea. *[U repetiție moldovenească sau Noi si iar noi*, Iasi, 1845, p. 10.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 35.

amănuntului vestimentar caracteristic<sup>65</sup>. Este vorba de o privire mai unitară asupra interpretării actoricești, o declarație mai fățișă a preocupării de a pune «jocul figurii, gesticularea, expresiunea corpului» în concordanță cu anume «sentimente, pasiuni, vicțiuni»<sup>66</sup>. De altfel, pentru a-i corija, el arată actorilor, exemplificând pe scenă, «toate fazele din viața omului, și anume cum se manifestă nebulia, furia, gelozia, intriga, avariția, plînsul, rîsul și în fine, toate din natură»<sup>65</sup>, ceea ce presupune din partea lui C. Caragiale temeinice cunoștințe de tehnică scenică, posibilități variate de expresie.

Pe linia acestor recomandări actorul se face remarcat în primul rînd, (și e semnificativ pentru evoluția sa artistică) prin «talent tragic în poziții și gesticulații»<sup>66</sup>, și mai apoi abia va coborî «chiar pînă în sufletul persoanei ce înfățișează». Deocamdată, «tot focul de care se simte pătruns pentru această artă» tinde «să subjege pe ascultător», (...) «să stoarcă lacrimi de compătimire»<sup>67</sup>. Deocamdată, «simțirile împătîmirii sale» pentru scenă se traduc printr-un «joc patetic și plin de adevăr»<sup>68</sup>. Influența stilului de joc de la Filarmonica se resimte puternic într-o primă parte a activității actorului, interpret în continuare al repertoriului acestei școli. Contactul cu dramaturgia lui V. Alecsandri — al cărui prim interpret este — și cu programul *Daciei literare*, aderarea la ideile revoluționare din preajma anului 1848 transformă stilul de joc al actorului.

Se pun acum, în această perioadă, bazele unor schimbări fundamentale în arta scenică românească. Modelelor antice din repertoriul clasic al Filarmonicii («zeitățile, împărații, tiranii, pătimașii») <sup>69</sup>, li se substituie modele luate din viața din jur. Apare acum o literatură dramatică nouă și este importantă această operă colectivă a scriitorilor de integrare în aceeași viziune critică, această participare strînsă la lupta de făurire a unei dramaturgii originale. Lucrul este perfect valabil și pentru arta scenică în orientarea ei spre o mai deplină veridicitate. Se oglindesc acum prin mijloace scenice noi un nou material de viață, o nouă tipologie umană, pentru că «tehnica de expresie depinde de estetica operei dramatice» și «arta se transformă o dată cu realitatea»<sup>70</sup>. Un nou stil interpretativ deci începe să definească în arta scenică românească, strîns legat de factura nouă a dramaturgiei originale. Este de remarcat în acest sens că, față de stilul Filarmonicii, arta scenică moldoveana, după o scurtă abordare a subiectelor istorice, se caracterizează printr-un ton general mult mai simplu și printr-o evidentă orientare spre comedie. Se știe că în arta interpretativă a Filarmonicii, în afara repertoriului molieresc, predomină «tonul plîngeros» și preferința pentru «tragedia sîngeroasă»<sup>71</sup>. Tendința de bază a ei era de a ridica eroii cu mult peste plafonul omului obișnuit, prin exagerarea scenică a sentimentelor și prin efecte de supralicitare a dramatismului acestor roluri. Or, la această dată, așa cum consemnează un om de teatru al timpului, «era foarte greu de jucat o bună comedie. Pentru aceasta trebuia ușurință, naturalețe, trebuia să te miști și să vorbești fără să ai aerul că ești constrîns, (...) fără să forțezi nota caracterului interpretat»<sup>72</sup>.

1

în Moldova, această școală a «bunei comedii» va fi cu strălucire reprezentată prin marele nostru actor M. Millo, ca și prin N. Luchian, interpreți în primul rînd ai pieselor lui Alecsandri. La această școală a repertoriului original se formează și talentul comic al lui C. Caragiale și, pe linia recomandării lui M. Kogălniceanu, de a pune în jocul său «mai puțină simțimentalitate și mai mult natural»<sup>73</sup>, va evolua în general activitatea sa artistică ulterioară. Actorul este aplaudat pentru că «nu se oprește la treapta în care a ajuns, (...) nu se amăgește de aplauzele publicului și recunoaște că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine»<sup>74</sup> și pentru că «de-l vom privi în tragedie sau în comedie, de va juca rolul unui bătrîn sau al unui tînăr, unui erou sau unui fecior, tot vom recunoaște într-însul un talent format»<sup>75</sup>. Este momentul în care C. Caragiale adaugă elanurilor sale romantice inițiale o vizibilă orientare spre noi mijloace interpretative, este momentul în care jocul firesc de oglindire a vieții și realității imediate se alătură viziunii eroice, vibrației pasionale cu care își interpretase «cele unsprezece caractere» la Filarmonică<sup>76</sup>. La școala sa, în procesul general de înnoire a artei scenice românești din această perioadă, se vor distinge curînd o linie realist-satirică și o alta evident influențată de romantism, reprezentată mai apoi în epocă cu strălucire de arta lui M. Pascaly. Este perioada de definire clară a premiselor realismului scenic în arta noastră teatrală, perioada care anunță și pregătește afirmarea categorică a acestei orientări prin marele reprezentant al artei noastre naționale, M. Millo.

Formarea și sublinierea unui specific în arta scenică românească, instanță, una dintre preocupările culturale de căpătîi, în această artă a gîndirii noastre naționale. Este perioada în care patruzeci de ani pentru țara sa «pictorii și sculptorii care să poată cuprinde pe sub loviturile ciocanului o gîndire națională»<sup>77</sup>, perioada în care spune Kogălniceanu, de o literatură «cu rădăcini naționale»<sup>78</sup> și la rîndul ei să contribuie la întărirea sentimentului patriotic «prin mijlocul artei noastre naționale»<sup>79</sup>.

Este locul să se releve importanța pe care o are activitatea culturală a lui Al. Flechtenmacher și I. Wachmann în susținerea și completarea repertoriului de teatru, în sublinierea caracterului național al unora dintre piesele dramatice originale.

Factor esențial în munca de pregătire a reprezentației teatrale pentru drame, vodeviluri, feeii, balet, pantomime etc.»<sup>80</sup> devine

<sup>65</sup> Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 116.

<sup>66</sup> Vezi *Curierul românesc* nr. 61 din 1845.

<sup>67</sup> *Ibidem*, nr. 90 din 1846.

<sup>68</sup> Director al Teatrului cel mare (1852-1855), dintr-o greșită politică de repertoriu, C. Caragiale va

<sup>77</sup> Al. Golescu citat în

<sup>78</sup> Vezi *Dacia literară*

<sup>79</sup> Vezi *Albina românească*

<sup>80</sup> A. Tudor.

<sup>65</sup> D. Carussy, *Costache Caragiale, în Galea artelor*, nr. 32, 1903.

<sup>66</sup> Vezi *Albina românească* nr. 6 din 1840.

<sup>67</sup> *Loc. cit.*

<sup>68</sup> Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, p. 116.

<sup>69</sup> I. E. Rădulescu, în *Curierul românesc* nr. 57 din 1833.

<sup>70</sup> A. Villiers, *L'Art du comédien*, Paris, 1953, p. 60.

<sup>71</sup> B. Catargiu, în *Galea Teatrului național* nr. 12 din 1936.

scena națională de la Iași, București sau Craiova, în consecință, spectacolul nostru de teatru se prezintă astfel mai atractiv, mai accesibil în rândurile unui public nou, în această primă etapă de educare a gustului său artistic, iar «ariile, dueturile, horurile», inspirate din muzica noastră populară, așa cum va spune N. Filimon mai târziu, «aveau darul să meargă la inima romînului» și să-i trezească sentimentul de «naționalitate»<sup>11</sup>. Astfel, muzica scrisă de Al. Flechtenmacher la piesele *logu de la Sadagura, lașii-n carnaval, Scara Mîșii, Cinel-Cinel, Crai nou, Coana Chirița* de V. Alecsandri, *Doi țărani și cinci cîrlani* de C. Negruzzi și, cea mai importantă dintre toate, la *Baba Hîrva* de M. Millo face parte integrantă din zestrea artistică a teatrului nostru din această perioadă. Concurat continuu de vodevilul francez și de opera italiană, spectacolul românesc își definește astfel caracterul său național în primul rînd prin textele de inspirație originală, dar și prin motivele populare ale muzicii de scenă, jocul actoresc urmărind prin interpretare să restituie publicului «duhul național» al acestor producții dramatice. Astfel C. Negruzzi, autorul piesei *Doi țărani și cinci cîrlani*, notează că pe scena ieșeană «actorii Theodorini și Luchian au caracterizat cu un natural minunat pe țărani romîni»<sup>12</sup>, iar despre *O bună educație* la București C. Caragiale consemnează că «actorii au interpretat-o silindu-se a-i da pe cît se poate coloritul omoristicii (umorului. — N. ns.) naționale»<sup>13</sup>.

Este perioada în care C. Caragiale joacă pe scena de la Momolo — în sala neîncălzită în care «școlarii și amploiații subalterni» umpleau parterul — cele dintîi piese din repertoriul lui Alecsandri, comediile lui C. Facca și C. Bălăcescu și unele dintre propriile sale compuneri dramatice. C. Caragiale renunță la «pozițiile și gesticulațiile» în care își manifestase «talentul tragic» ca interpret al lui Saul, la «zicerile aspre și gemetele pătrunzătoare», în care își exprimase «simțirile împătimirii sale»<sup>14</sup> și, ca interpret al tipurilor și moravurilor vremii, găsește și pe scenă mijloacele potrivite cu care satirizase în scris aspectele negative ale societății din acest moment. Astfel, atent la frământările timpului și la ideile înnoitoare ale literaturii și artei noastre naționale, C. Caragiale își gîndește personajele și își potrivește înfățișarea și gesturile după modelele existente în realitate. În *Doi coșcari* de pildă, de va juca rolul pretinsului boier Burdicescu, își va ține în scenă «capul țeapăn» și «mijlocul mlădios», va umbla «înfipt sau legănat», «cu mîinile în neconținută mișcare», «cu ochii micșorați» și «cu glasul pițigăiat, va vorbi în șir și fără temeii». Sau, dimpotrivă, de va interpreta rolul celui alt coșcar, ce se dă drept sluga moșierului, va avea «umbrelul neîngrijit», «căutătura leneșă», «mișcarea mîinilor greoaie și va vorbi cu glasul necioplît»<sup>15</sup>.

Ca regizor, C. Caragiale va ști de asemenea ce indicații să dea interpreților cînd va pune în scenă, de pildă, *O soare la mahala sau Îngîmfata plăpumăreasă*, pentru a satiriza tendința de parvenire și acea atmosferă de salon mimată cu atîta sîrguință de reprezentatele unei mici burghezii ridicole și ariviste. Astfel, Măndica, Ancuța sau Ileana, în așteptarea pretenzenților și a invitaților din «lumea mare», vor repeta fraze de *bon ton*, «se vor mai uita pe fereastră, mai vor juca cîte o polcă prin casă», se vor antrena în vederea cîte unui leșin la comandă, în cazul cînd «le vine isterico», vor mai juca gajuri, «un joc atît de noblu», și, în sfîrșit, vor face încă multe altele de acest fel, «așa cum petrec cucoanele de seama lor»<sup>16</sup>. Va ști de asemenea cum să îmbrace aceste personaje la «marșandă», cum să le împopoțo-

neze cu bonete și pene, cu rochii și «burnuze» și cu ce elemente și în special interiorul salonului de primire»<sup>17</sup>.

Se regădesc acum pe scena de la Momolo suficient de coraj și de încredere în joc de scenă realist, se regădesc astfel împlinite în această perioadă dările formulate de C. Caragiale în scurtul său «compendiu» *moldovenească*. Așa cum remarcă o cronică a timpului, C. Caragiale «talentului său», în care arată «că știe să-și potrivească jocul de scenă în care «declamația, gesticulația și mimica lui sînt totdeauna ori chiar așteptările»<sup>18</sup>.

Este perioada de maturizare a artei interpretative a lui C. Caragiale de cele mai înaintate valori ale teatrului nostru din această perioadă. La Iași, teatrul românesc «ajunsesse în floarea lui, cînd succesul s-a dat lui Matei Millo, autor și actor, și lui V. Alecsandri, al cărui nume se arate pentru ca publicul să dea năvală»<sup>19</sup>. Actori de frunte ai scenei erau I. Poni, N. Luchian și T. Theodorini contribuie din plin la dezvoltarea primelor noastre producții dramatice originale și se înscriu în istoria aceluși timp ca demni reprezentanți ai unei puternice tradiții teatrale patriotice și atitudine față de abuzurile cîrmuirii, ca participanți la atmosfera revoluționară premergătoare anului 1848.

Este perioada în care teatrul românesc își înjgheba o dramă actualitatei vremii și în care arta scenică își definea drumurile sale artistice naționale.

O privire de încheiere asupra artei teatrale romînești în trecut confirmă legătura continuă a acestei arte cu realitatea socială și militant neînterupt al activității artistice pe scena națională. Cărticica influență în epocă a programului Filarmonicii ca bază teoretică deopotrivă, influența ideilor *Daciei literare* ca evident îndreptar scenic pe fagașul unei arte naționale, legate de limba și creația poetică în continuare, permanenta tendință de profesionalizare a acestei arte, plămîdamente și măsuri succesive a atribuțiilor personalului artistic și teatral scenic.

Instaurarea regizorului în drepturile sale, de răspunzător de prezentării spectacolului (munca aceasta continuînd s-o facă actorii) și preocupare de potrivire a costumului (dacă nu totdeauna și a decorului dramatic interpretat reprezintă una din cuceririle esențiale ale artei în epoca dată. Tot ca o trăsătură importantă se detașează în această perioadă de dirijare a muncii actorului de la improvizație, de la amatorism la studiul atent al rolului și la observarea neîncetată a modelelor.

Nu pot fi trecute cu vederea însă anumite contradicții, existînd o creștere al acestei arte în țara noastră, și anume: o contradicție serioasă major al textelor clasice interpretate la Filarmonica și practica scenică începători; o a doua — între programul teoretic profesat de ar-

<sup>11</sup> Vezi *Țeranul romîn* nr. 8 din 1861.

<sup>12</sup> C. Negruzzi, *Doi țărani și cinci cîrlani*, Iași, 1849, nota introductivă, p. II.

<sup>13</sup> C. Caragiale, *Teatrul național în Țara Romînească*,

<sup>14</sup> Vezi *Albina romînească* nr. 6 din 1840.

<sup>15</sup> Vezi C. Caragiale, *Doi coșcari*, în *Primii noștri dramaturgi*, București, 1956.

<sup>16</sup> C. Caragiale, *O soare la mahala și îngîmfata plapumăreasă*,

<sup>17</sup> C. Caragiale, *O soare la mahala și îngîmfata plapumăreasă*, op. cit.

<sup>18</sup> Vezi *Cronica*, numărul nr. 1 din 1845.

<sup>19</sup> C. Negruzzi, *Opere*, p. 269.

efectivă; și, în sfârșit, o a treia, între exemplul și concurența permanentă a trupelor străine, interprete ale unui repertoriu de vodevil și melodramă, și recomandările pentru realizarea unei arte scenice naționale, pentru găsirea unor mijloace specifice de redare a dramaturgiei noastre originale. De remarcat că, în ciuda acestor contradicții și în cadrul unui proces artistic mai larg, în curs de definire, în care diferite tendințe și direcții de orientare se întrepătrund, arta scenică românească își prefigurează cu destulă claritate perspectivele sale de evoluție spre o latură eroică, de gloriificare a trecutului național, și spre o alta, satirică, de demascare a moravurilor vremii. Într-o privire mai largă, se precizează acum căile de dezvoltare ale artei romantice în teatrul nostru, prin școala lui Mihail Pascaly și, bineînțeles, prin puternica școală realistă a lui Matei Millo, drumul pe care îl va parcurge în desfășurarea sa istorică întreaga noastră mișcare teatrală.

## IDEILE DE ȘI CRITICA ÎN PRIMA SECOLULUI

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, și îndeosebi în c  
/ • se încheagă în țările române noua ideologie pașoptistă.  
ale păturilor progresiste domice să realizeze cât mai grabnic  
feudalism la capitalism, această ideologie se caracterizează în  
cipării naționale, prin ostilitatea pronunțată față de realitățile  
sînt cei care au întrevăzut, pentru prima oară, posibilitatea cu  
revoluției, care au elaborat un program progresist de revendic  
lor ideologic cuprinde în această perioadă și limitele gîndirii po  
care nu a urmărit răsturnarea orînduirii feudale.

Chiar dacă tendințele reprezentanților păturilor progres  
de vedere al gradului de înțelegere a necesității revoluției, acest  
formarea și dezvoltarea culturii naționale, năzuința de a realiza  
se integreze în circuitul european. Cultura națională din prima ju  
receptează din cultura țărilor europene occidentale eleme  
influențarea procesului de dezvoltare a societății în perioada  
Astfel, în cultura națională pătrund încă de la începutul secolu  
în Principate și german în Transilvania) și ale romantismului. D  
din 1848 se disting prin caracterul antifeudal și național al gîndir

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este o perioadă is  
spre anul 1848, politica este în centrul interesului activității  
și artele sînt strîns legate de ideologia pașoptistă și caracteru  
prin care trec cele trei țări romîne se reflectă în conținutul lite

Conștiința estetică se formează în practica luptelor s  
ori furtunoasă a idealurilor etice. Persistența îndărătnică a  
contactul culturii naționale cu iluminismul și romantismul fa  
mcă din primele decenii ale secolului trecut, să aibă un caract  
al epocii se afirmă în literatură și artă prin negarea mentalită  
dînd naștere spiritului critic. Acum se dezvoltă speciile lite



~\*

comedia de moravuri; chiar în literatura de evocare, de influență romantică, se face simțit spiritul critic la adresa actualității. Tendința critică se manifestă în literatură prin însăși generarea criticii literare.

Ideologia pașoptistă năzuia, prin ideile sale cele mai avansate, să schimbe conținutul orînduirii sociale feudal-iobăgiste. Ideile estetice ale oamenilor înaintați din acea vreme sînt și ele legate de interesele și revendicările social-politice ale pașoptiștilor, iar judecățile lor de valoare în legătură cu arta și literatura exprimă în cel mai înalt grad aceste interese. Aceasta se constată și din modul în care critica a dublat activitatea literară și artistică.

Nu se poate vorbi în prima jumătate a secolului al XIX-lea de un sistem estetic, de principii estetice unitare. Dar este ușor de sesizat că critica literară și de artă se manifestă în sensul dezvoltării istorice progresiste, că cei mai buni reprezentanți ai criticii adoptă o estetică utilitară și pedagogică. Din acest punct de vedere, pașoptiștii dau mai multă importanță creației decît criticii. Ei subordonează actul critic creației literare pentru că trebuie să sprijine literatura și arta în perioada începuturilor, cînd judecata critică trebuia să fie în primul rînd un stimulent, cînd critica trebuia să satisfacă «raportul dialectic dintre necesitatea stimulării inițiativelor și intervenția spiritului critic»<sup>1</sup>. Criticii

\*~&amp;

Fig. 192. — Coperta Gazetei Teatrului național, nr. din noiembrie 1835.

vremii, familiarizați cu producțiile literaturii și teatrului occidental, aveau suficiente elemente de comparație calitativă; conștiința rolului lor militant în cultură îi determină însă să nu raporteze valoarea primelor creații literar-dramatice originale la nivelul celor din Occident.

De la început, critica a avut un dublu scop, de educare a artistului și a publicului. Critica literară și artistică din prima jumătate a secolului trecut nu rămîne numai la stadiul exprimării dezideratelor utilitare și educative. Dacă «înainte de zece ani, cînd era rușine de a lua condeiul în mînă spre a compune ceva romînește, critica ar fi fost cu totul de prisos și nepriincioasă literaturii născînde», în deceniul care precedă revoluția de la 1848 critica a devenit o necesitate corectivă. Prin critică se luptă împotriva literaturii romantice de factură paseistă, a însingurării melancolice și demoralizante, împotriva dramaturgiei de senzații, lipsită de contact cu realitatea și care se îndepărtează de scopul educativ al teatrului.

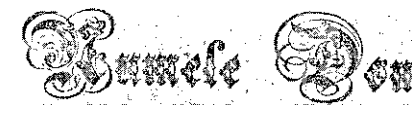
Critica dramatică va utiliza ideile estetice ale enciclopediștilor francezi, ale iluminismului și mai tîrziu ale romantismului înaintat european. Influența lui Voltaire, Rousseau, Diderot

se recunoaște nu numai în tendința generală și a privilegiilor de clasă, nu numai în mișcările culturale ale pașoptiștilor, ci și în gîndurile se inspiră citorii teatrului romînesc și pînă la 1848 atunci cînd optează pentru teatrul viciele și exaltă virtuțile. În articolele din această perioadă — fără ca să fi devenit Diderot le enunță în *Entretiens sur le Fils de famille*), convingeri favorabile teatrului dramatic a lui Sebastien Mercier, din *la Eugenie*. Nu în puține cronici din a lui Lessing. îndrumătorii teatrului luptă dramaturgie națională care să releve în rînduieșilor feudale.

Romantismul influențează în general lului al XIX-lea. în concepția despre literatură pot recunoaște în special principiile teatrului *Cromwell* (1827) și *la Burgrappii* (1843). Este de la ideea necesității unei reforme în sensul formulă frecventă în critica din prima jumătate repudiază teatrul de amuzament, demonstrează a poeziei, optează pentru folosirea contrastului manifestă interes pentru exaltarea trecutului. Ciabilă este, îndeosebi la scriitorii și criticii populare, prezentării trecutului istoric pe fond național, care să ia atitudine împotriva un public care preferă piese simple, lipsite de dramaturgismul eroilor romantici însingurați. Criticile criticii dramatice o constituie orientarea

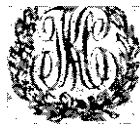
<sup>1</sup> Aproape unanimitatea literaților din România contribuie în mod activ la formarea teatrului educativ, la crearea bazei ideologice estetice — pînă la C. A. Rosetti și N. Filimon — nu numai de scriitori a căror principală preocupare este de cultură din această perioadă militează Iancu Văcărescu și pînă la V. Alecsandru scriitorii abordează problemele făuririi și dezvoltării

Criticii teatrale i se recunoaște rolul în dezvoltarea teatrului încă de la începuturi. Primele probleme ale teatrului național, considerate în mișcarea cultural-educativă a epocii. În revistele și suplimentele sale literare *Curierul de ambalaj* pornesc campania pentru înnoirea literaturii literare. Coperta Teatrului național (1835).



- 1 ii I

(1a» Mr\*\* - iunie I \*\*» j



fwmwmmmmmm

/ ' fanill.' . - , !.



(« FK&SciII vor»

# G A Z E T A

**Tijromare**  
 hifAwos aa. Aioj'z. epKTha rrv&Tirm\*  
 XA » Af m'raaii TorfAtf.—JU—  
 je «Mp\*, S'wa S'syX\* \*PS «\*T«!A  
 ...tot c «vtp\*» \*rAfemMijj

'G u r f t ! A.  
 WAJf AuHifaitSA B'fms<^V< A<  
 X«a A'A«(c«+^A«e?'. )< <»p  
 M « \*mm\* M hpi, «\*»)»A/ »d f3  
 Als, TjWMSBt Xll wu\*.id»>

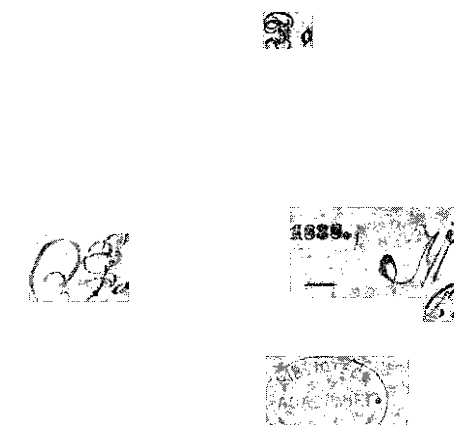
4-6A<» AS f3 L^qAAJffa VW  
 u\*gt.v AsAUfipA, Ki c« A«^«if3i m ur  
 \*SpS, A«orRA ««R«w ^« ffr««\*»«d  
 Aut ««w «ll «bo\*pi ELOO Ac O!Attri\*«l  
 uni IS(KI KA«A«A«t, ANMI ri^«p»' «\*»  
 A4 S«A« Gpityi Stq Ac «A AA f«.  
 A Sigttr » A\* T f. \*tsf. A\* 4A«A  
 O«h 4«k«T IM MP! APt TSFS. \Ajo, <M

JCA\* MYAAI  
 «HWSAT MH offiGIATA CA  
 20. \*»« A S of JU\*HSA C«f «AW«TfSA  
 fH«<Mm Ab« Tftwkunu UA« 2\*  
 TAA AM r/ius «A kjBSpUf

(1847) continuă dezbaterile în jurul funcției teatrului românesc. în Moldova, presa acordă o importanță cel puțin egală problemelor teatrului. în publicațiile conduse de Asachi, *Albina românească* (1829—1850) și *Alăuta românească* (1837—1838) este frecventă preocuparea pentru arta teatrală, pentru îndrumarea sa pe un tărîm fructuos, chiar dacă aceste publicații poartă amprenta limitelor gândirii politice conformiste a lui Asachi. Un rol mult mai important din punct de vedere al orientării, profunzimii și densității ideilor estetice revine publicațiilor conduse de M. Kogălniceanu: *Dacia literară* (1840) și *Propășirea sau Foaie științifică și literară* (1844).

Presa transilvană are preocupări artistice-teatrale sporadice în *Foaia duminicii* (1837), *Foaie de săptămîna* (1837) și chiar în *Foaie literară* (1838). Abia în *Galeta de Transilvania* (1838) condusă de Gh. Barițiu va fi enunțat programul dezvoltării artistice a teatrului național. La unificarea obiectivelor comune ale teatrului din cele trei țări romîne contribuie însă în cea mai mare măsură *Foaia pentru minte, inimă și literatură* (1838—1865), ca și publicația lui Timotei Cipariu *Organul luminării* (1847). în Transilvania, critica dramatică este activă și în publicațiile maghiare și germane. în. *Siebenbürger Bote* (1792-1862) sau în *Erdelyi Hirado* (1828-1840) se întîlnesc cronici dramatice care, pornind de la o bază ideologică comună, urmăresc afirmarea teatrelor minorităților naționale. Este îndeosebi remarcabil nivelul preocupărilor publicațiilor germane pentru teatru: *Theatral Wochenblatt für das Jahr* (1778), redactată de actorul Scheidhauer, sau *Gothaer Theaterkalender, Siebenburgische Quartalschrift*, la care colaborează Christian L. Seipp. La Timișoara apare *Thalia Kritische Beurteilung der Temesvarer Bühne-Eeistungen für Gebildete* (1830—1831), dar abia în ajunul revoluției de la 1848 vor apărea publicații cu un spirit nou: *Blätter für Geist, Gemuth und Vaterlandskunde* și *Satellit* la Brașov, *Transsilvania* la Sibiu.

Critica dramatică apărută în presa din prima jumătate a secolului are ca trăsătură generală un caracter combativ, faptul că toți cei care fac critică dramatică pledează pentru un teatru pedagogic. Dar în critica teatrală a vremii se pot distinge tendințe divergente, deosebiri de poziții, de idei, de nivel în ceea ce privește discutarea specificității artei teatrale, în ceea ce privește însăși funcția criticii. în critica dramatică, ca și în teatru și dramaturgie, există și manifestări înapoiate. Este firesc ca în deceniile al patrulea și al cincilea, cînd în



in. Tip 0 6 » f t t i . i IU l'«» <!

F/^. — Coperta broșurii întocmită de G. Ba colaboratorilor Gazetei de Transilvania // ai Foi pe literatură, sem. II, 1838.

teatru răzbate spiritul eliberării de rigo recunosc înseși pozițiile politico-ideol Catargi exaltă producția lui Kotzebue p el rostul primordial al teatrului romîne zare a *Băcăliei ambițioase* de Al. Russo d G. Asachi transpar ideile sale echivoce; ideologia sa, care-l face să se alăture critica dramatică să nu fie considerată un dintre diferiți critici sau chiar din gîndi

*Galeta Teatrului național* dă o imp din articolele publicate aici au un carac la arta mișcării noastre teatrale de înc critica este un mijloc constructiv de a c de seamă nu sînt ca să descurajeze pe interesat de bunul mers al teatrului rom

Cezar Bolliac, cronicarul dramatic



lui C. Negruzzi, reiese că Bolliac consideră critica teatrală ca o necesitate care condiționează progresul creației literar-dramatice. Editând în 1836 jurnalul *Curiosul*, Bolliac caută să împlinească o lipsă resimțită în cultura noastră: « editarea unui jurnal literar care să determine gustul cititorilor pentru a cerceta orice noutate, a-i plăcea să se puie într-o poziție de critic și, în sfârșit, a-i veni și ideea a se pune și însuși în critică »<sup>1</sup>. Bolliac socotește de altfel acest jurnal literar, suspendat după doar trei numere apărute, ca fiind un jurnal critic. Aceleași opinii despre rolul criticii le împărtășește și C. D. Aricescu, căruia îi revine inițiativa unui teatru la Cîmpulung în anii premergători revoluției<sup>2</sup>.

*Dacia literară* cere criticii să îndrume literatura și teatrul pe calea reflectării realității naționale. Programul *Daciei literare* înscrie între obiectivele mișcării culturale unificatoare promovarea criticii literare și artistice într-un spirit obiectiv, care să slujească în primul rând dezvoltării literelor și artelor: « Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana »<sup>3</sup>. Un rol important îl are în dezvoltarea criticii dramatice *Foaie pentru minte, inimă și literatură în anii care au premers revoluției*. G. Barițiu aduna în paginile publicației transilvănene semnăturile celor mai reprezentativi scriitori ai vremii, de toate nuanțele, însumând pozițiile tuturor sprijinitorilor dezvoltării culturii românești moderne.

Funcția criticii va fi precizată cu deosebită luciditate în ajunul revoluției de către Al. Russo, pe care G. Ibrăileanu îl socotește cel mai de seamă reprezentant al spiritului critic de la 1848. Al. Russo pretinde criticii, pe lângă obiectivitate, o atitudine activă, cerind celor care o practică o aprofundată cunoaștere a vieții. El pledează pentru o critică de artă cu un însemnat rol educativ, care să ajute creatorului și publicului. Russo depășește momentul subordonării criticii actului de creație propriu-zis și susține că « este nevoie de a întemeia critica și de a cumpăni de acum înainte bunătățile scrierilor și tăria sistemelor, fiindcă au trecut 20 de ani de când strigară cu toții scrieți, scrieți bine sau rău, dar scrieți, și acum a venit timpul selectării »<sup>4</sup>. Al. Russo urmărește promovarea dramaturgiei naționale inspirate din realitate și înlăturarea traducerilor neselectate: « . . . Este mai de folos a se juca pe ștena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră, decât traduceri de obiceiuri străine. . . »<sup>5</sup>.

Un rol deosebit în afirmarea criticii literare și teatrale îl are Vasile Alecsandri. Importanța pe care o acordă V. Alecsandri criticii izvorăște din însăși concepția poetului asupra funcției social-educative a presei. Cel care în anii de după revoluție afirma că doar presa și teatrul mai rămân pentru a lupta împotriva oligarhiei cere crearea unor rubrici literare și teatrale permanente, socotește necesară editarea unor reviste de specialitate care să discute probleme de teatru, să analizeze spectacole dar, în același timp, să nu uite problemele de organizare a teatrului, să nu ignoreze condiția de viață a artistului.

La jumătatea secolului, critica literară și dramatică își îmbogățeste conținutul și își lărgeste preocupările de ordin artistic: « Prin critică nu înțelegem — spune Al. Russo — numai acea care bate fără cruțare frazeologia, sărăcia ideilor, pedanteria și obiceiurile literaturilor străine introduse cu patos în pământul român, dar critica sănătoasă ce răspîndește bunul »<sup>6</sup>.

În deceniul al cincilea al secolului trecut, critica teatrală devine terenul unor ascutite lupte de opinii, ca în cazul disputei dintre D. Guști și Al. Russo în jurul piesei *Băcălia ambițioasă*. Se enunță frecvent acum judecăți critice asupra unor producții dramatice originale,

și îndeosebi cu privire la arta scenică, față de care critica își exercită critica dramatică a contribuit în prima jumătate a secolului trecut la diluantismului, la profesionalizarea acestuia, punând teatrul românesc în fața ideile estetice și teatrale ale culturii europene. Critica dramatică a avut în într-o mare măsură la orientarea realistă a scenei românești și în imprimarea artei actorului înflăcărea și retorismul care au apărut până târziu.

O Nu toți cei care au scris despre teatru în primele decenii ale secolului XIX • făcut critică dramatică. I. Văcărescu sau D. Golescu au avut în vedere doar dezideratul promovării teatrului național; Gh. Asachi a depășit caracterul vag, general revendicativ al scrierilor celor doi, atingând alt nivel — în faza exprimării programatice a funcției sociale. I. Eliade, nici C. Negruzzi și nici M. Kogălniceanu nu au făcut decât să critice. Critic dramatic, în sensul discutării complexității artistice a creației, este Cezar Bolliac. De problemele dramaturgiei și artei actorului au vorbit I. Eliade Rădulescu, Barbu Catargi și D. Guști, Al. Russo și alții, dar care abordează fiecare problemele principale ale teatrului românesc din punctul de vedere al pregătirii de specialitate, ci în funcție de determinată de gradul lor de conștiință de clasă. în funcție de spiritul conformist, legalist. La Eliade este prezent în funcție de independent, dar ideologia sa rămâne echivocă cu tot tonul ei. în funcție de nu prea bogate în idei a lui Barbu Catargi sau îngustimii vederi a lui D. Guști li se opun ponderea și substanțialitatea vederilor lui M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, și îndeosebi superioritatea ideologică a lui Al. Russo, vehemența critică și competența profesională a lui Cezar Bolliac.

Dincolo de deosebirile care condiționează însăși evoluția funcției criticii dramatice din prima jumătate a secolului trecut, în funcție de tuturor aceluia care au discutat problemele teatrului național românesc în perioada începuturilor le este caracteristică preocuparea pentru rolul pedagogic, utilitar al teatrului. Indiferent de orientarea ideologică, de formația artistică și spirituală, toți vor să vadă în teatru — la începuturile lui — un mijloc de educare. Funcția pedagogică a teatrului a stat în atenția Văcăreștilor, ca și a lui D. Golescu, a lui Asachi ca și a lui Gh. Barițiu. Aceștia vedeau în teatru, ca și în școală, un instrument de educație. Dar cel care aduce primul o contribuție teoretică este în funcție de în ceea ce privește funcția social-educativă a teatrului este I. Eliade. Publicându-și articolele în *Curierul românesc*, patronând în funcție de spiritual acest important organ de presă, în care transpune în funcție de ideile democratice ale iluminismului, dar și teama de revoluție, pledând în general pentru reforme care să modeleze moralitatea civică, Eliade enunță idei care constituie o îmbogățire în funcție de gândirii despre teatru, atât prin caracterul lor democratic, cât și prin faptul că aduc în discuție problema specificului artei teatrale și particularitățile caracteristice genului dramatic.

<sup>1</sup> C. Bolliac, în *Curiosul* nr. 1 din 1836.

<sup>2</sup> C. D. Aricescu e prezent în critica teatrală cu articole combative încă înaintea revoluției, dar mai cu seamă

<sup>3</sup> Vezi *Dacia literară*, t. I, 1840, nr. 1, *Introducere*.

<sup>4</sup> Al. Russo, în *Scrieri alese*, București, 1959, p. 58.

<sup>5</sup> Al. Russo, *loc. cit.*, p. 4.





tipizării, spiritul critic al lui Russo abordează problema realismului în dramaturgia națională. Răspunzând criticului *Albinei românești*, D. Guști, care contestă valoarea satirică și ignora capacitatea de generalizare a comediei *Băcălia ambițioasă*, Russo aduce în discuție ideea importantă a puterii de generalizare a imaginii artistice (« S-a zis « *Băcălia ambițioasă* » și nu o « băcălie » sau o « băcăliță », pentru că ideea autorului este și a fost a generaliza și nicidecum a privi la o singură băcălie. . . »<sup>32</sup>) și totodată problema caracterizării personajelor prin limbă. Esențială în gândirea artistică a lui Russo este condiționarea creației literar-dramatice de cunoașterea vieții (« cînd se scrie o critică sau o piesă, trebuie cunoștința omului de cînd se naște și pînă ce moare »<sup>33</sup>).

M. Kogălniceanu își exprimă — de cîte ori are prilejul — satisfacția de a se fi creat în literatura noastră dramatică încă o piesă cu temă din realitatea românească și care oglindește în mod veridic această realitate. Pieseii lui Costache Caragiale *O repetiție moldovenească* M. Kogălniceanu îi acordă nu numai o valoare de document prin faptul că « ne arată cu culoare atît de vii cît și adevărate starea teatrului național sub direcții străine »<sup>34</sup>, ci și una de conținut realist demascator. Criticul Kogălniceanu nu-și poate reține entuziasmul atunci cînd comentează apariția comediei lui V. Alecsandri *Cuconu lorgu de la Sadagura*, « această piesă, adevărată expresie a societății noastre cu toate ridiculele de astăzi »<sup>35</sup>.

Ideea veridicității și a orientării realiste în dramaturgia originală este îmbogățită de către Vasile Alecsandri, care distinge existența unor tipuri caracteristice societății și precizează totodată rolul literaturii ca mijloc de cunoaștere a realității istorice, descrise în opera literară: « fiecare generație produce naturi diferite și tipuri caracteristice, de un mare interes pentru studiul social și istoric al fiecărei epoci. Acele figuri serioase sau comice, mărețe sau ordinare, nobile sau tîmpite, frumoase sau hîde, blînde sau fioroase etc. poartă sigiliul secolului lor și compun tabloul original al societăților ce se succed și se prefac cu timpul »<sup>36</sup>. Dincolo de caracterul istoric al personalității eroilor literari, V. Alecsandri distinge și necesitatea redării specificului național al acestora, prin mijloace specifice de caracterizare, « o limbă conformă cu caracterul fiecărui personaj, precum cu naționalitatea și timpul în care trăiește »<sup>37</sup>.

C Ideile emise în slujba creării unei dramaturgii originale, care începe să-și îmbogățească conținutul realist, sînt completate de îndrumările ce privesc reprezentarea scenică a pieselor noi. Afirmarea ideii despre însemnătatea reprezentării veridice pe scenă a operelor dramatice are la bază orientarea estetică a scriitorilor și criticilor de teatru. Faptul că scriitorii sînt interesați pentru o reprezentare cît mai fidelă a operelor lor îi determină să enunțe exigențe față de artiștii interpreți, dîndu-le totodată indicații spre o artă scenică veridică. Ei emit idei interesante în legătură cu structura și unitatea spectacolului și cu necesitatea coordonării tuturor elementelor componente, cu rolul jucat de actorii frunțași ai trupelor în crearea ansamblului și organizarea muncii de scenă, cu problemele stăpînirii limbajului scenic și puterea de emoționare a actorului.

În general, indicațiile date de scriitorii și criticii teatrali din prima jumătate a secolului al XIX-lea converg spre orientarea realistă a creației actorilor, dar nu trebuie uitat că în perioada de formare a școlii teatrale românești în arta actorilor coexistă stilul romantic cu

<sup>32</sup> A. I. Russo, *Critica criticii*, în *Albina românească* nr. 13 din 1846.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> M. Kogălniceanu, *Prefața la O repetiție moldovenească*

<sup>35</sup> M. Kogălniceanu, în *Propășirea* din 1 ianuarie 1844.

<sup>36</sup> V. Alecsandri, *Prefața*, în *Opere*, București, 1875, p. XXIII.

cel clasicizant și cu elemente interpretative bine definită abia în cea de-a doua jumătate a secolului XIX-lea, în contextul dezvoltării dramaturgiei realist-critice și cu afirmarea școlii actorilor.

Este semnificativ faptul că Gh. Asachi discută în problemele dramaturgiei, discutînd problema teatrului ale cărui mijloace de expresie artistică sînt firească, de realitate. Scriind în perioada cînd se dezvoltă teatrul românesc, Asachi dă atenție pe deplin textului dramatic. Nu se mulțumește însă să discute problemele de ordine psihologic, îndemnînd pe « d. diletanți să decoreze scenă ». Această idee de seamă este completată în discuțiile cu actorii, actorului în procesul de creație și asupra neînțelegerii ceea ce ar duce la înlăturarea tarelor printr-un rol al lui Asachi depășesc însă sfera interpretării și se referă în ansamblu, privind problema veridicității spectacolului.

Infinit mai interesant în analiza spectacolului este discuția ale pieselor, D. Guști spune că: « Actorul trebuie să fie în stare, trebuie a lua bine minte și a distinge caracterul personajului său, căci aceste toate condiții trebuie să-l reprezinte »<sup>38</sup>. Guști este refractar față de actorii care, dar în același timp poate observa judicios că « actorul trebuie a necare a valorii piesei »<sup>39</sup>.

Eliade, preocupat și el îndeaproape de problema actorului în primul rînd poziția și funcția socială a actorului, dar și a actorului, deră încă pe profesioniștii teatrului. Pornind de la poziția apără poziția morală și cetățenească a actorului, el se confruntă în fața să înfrunte totuși prejudecățile vremii sau a societății, « un comediant lăsat în voia întîmplării și nădăjduindu-se în bunăvoința privitorilor »<sup>40</sup>. Eliade are o discuție cu primilor actori romîni, condiționînd valoarea actorului. Eliade discută problema raporturilor dintre actor și public, lui sînt mult mai apropiate decît cele ale lui Russo, de natură scenică. Mentorul școlii de teatru a Filarmiei, determinînd valorificarea textului dramatic, actorului în forma literară a operelor dramatice reprezintă un element care condiționează veridicitatea spectacolului după datele istoriei, după natura sentimentelor

<sup>38</sup> Vezi *Albina românească* nr. 23 din 1848.

<sup>39</sup> Gh. Asachi scrie în *Albina românească* nr. 23 din 1848:

« însușirea de a fi un bun actor nu se mărginește numai în buna plecare și în talent fireesc, ce vine din natură, ci și în estetică o învățătură întinsă și clasică, prin care sentimentul se rafină și dă viață unei mai norocite ghibăci de imitație plastică ». Asachi completa această idee discutînd creațiile actorului P. Poni, spunînd că « dezbătînd lăura adevărată a rolului, cu artă și înțelegere, este datoria cea dintîi a fieștecărui actoriu ».



Fig. 200. — Facsimil după Curierul românesc, nr. 46 din 4 decembrie 1847, p. 186, cronică dramatică de G. Crețeanu.

F/^ . /P^ . — Facsimil după Curierul românesc, nr. 36 din 30 octombrie 1847, p. 144, articol despre noua stagiune teatrală.

social în care evoluează<sup>43</sup>. Eliade face frecvent critica spectacolelor Filarmonicii și din aprecierile sale în legătură cu jocul actorilor se observă preocuparea continuă a criticului pentru redarea veridică, naturală, a eroilor interpretați. El combate stîngăciile, exagerările, abuzul de gesticulație, dicțiunea precipitată și lipsită de claritate. Siguranța scenică a unui actor vine din « pătrunderea și înțelegerea bine a personajului ce joacă »<sup>44</sup>.

Ceea ce aduce Eliade nou față de Asachi, primul îndrumător al actorilor moldoveni, constă în afirmarea rolului educativ al actorului și a necesității confruntării creației acestuia cu natura, cu realitatea<sup>45</sup>. Cu toate că în părerile sale despre literatura dramatică Eliade este puternic influențat de romantismul francez, hugolian, articolele sale de critică teatrală dovedesc că în ceea ce privește arta scenică el pledează pentru un teatru cu caracter realist. Cerința ca un actor să fie « un zugrav sincer al naturii » și să redea întotdeauna adevărul și frescul nu lasă nici un echivoc în această privință.

Cezar Bolliac, ale cărui idei în problemele literaturii dramatice se situează la un nivel superior, aduce și în problemele artei scenice o contribuție personală, nouă. Reluînd ideea rolului creator al actorului enunțată de Eliade, Bolliac o îmbogățește susținînd că inspirația din natură nu este suficientă și că actorului îi revine sarcina să recreeze natura, poetizînd. « Artistul care ar imita mecanicește numai formațiile naturii — spune el —, fără ca să se

împlînte într-însa accea scînteie de poezie a lui Prometeu, accea de materie numai. Într-însul nu a viat nici o idee poetică, este

Preocupările pentru orientarea realistă a teatrului sînt ciștii moldoveni. Negruzzi apreciază în presă interpretarea vechi și Luchian cu prilejul reprezentării piesei *Doi țărani și cinci călători*. Tendințele de împătîmată exagerare romantică ce persistau în teatrul din Iași, cu vehemență spectacolele diletante care contrazic realitatea, sînt criticate și de către V. Alecsandri, dar nu fără a arăta că acestea sînt legate de lipsa de pregătire practică și teoretică a actorilor. Vasile Alecsandri, în primul rînd, lipsa de preocupare pentru studierea caracterelor și a cirea rolurilor<sup>47</sup>. V. Alecsandri, ca și M. Kogălniceanu, erau adevărului istoric în spectacol, ale redării veridice a cadrului și a spectacolului. Combativitatea sa în problema artei teatrale este mare vehemență în perioada postpașoptistă, cînd Alecsandri propunea teatrului devenit un « treteau de foire », sub direcția unor « exotici » Vasile sandri apreciază cu entuziasm valoarea artistică a întemeietorilor teatrului românesc, Matei Millo, « care a îndreptat teatrul pe calea progresului » în scenă, prin împărțirea nimerită a rolurilor, prin perfecțiunea cu care le-a servit ca model, și prin buna compunere a repertoriului. El se referă aici la activitatea lui Matei Millo de la Iași — din care rezultă « teatrul din Iași a fost în apogeu, căci Millo a creat tipurile de actori: Nișcorescu, a lui Kir Găitanis, a mamei Anghelușa, a lui Kir Găitanis, tipuri variate ce vor rămîne mult timp neșterse din memoria noastră ». Pentru prima oară caracterul realist al artei scenice este asociat cu dramaturgia națională, reprezentării dramaturgiei originale, care este teatrului românesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Gîndirea teatrală din prima jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de lupta ideologică a vremii. Opiniile lui Gh. Asachi, Ion I. Caragiale, C. Aristia, C. Caragiale, C. D. Aricescu, M. Kogălniceanu și ale lui V. Alecsandri în legătură cu teatrul național și modalitățile de realizare sînt legate de curentul democratic pașoptist, ca și de contrazicerea acestuia. Teatrul, ca și literatura, ca întreaga cultură de atunci, este în spiritul mișcării revoluționare pașoptiste. Concepțiile despre teatru au avut un rol deosebit în determinarea caracterului militant-social al teatrului lîndu-i rolul de « școală de morală », care trebuie să cultive în publicul național, ideile eliberării de opresiunea feudală. Unul din aspectele principale ale teatrelor din prima jumătate a secolului al XIX-lea este lupta împotriva a trupelor străine de teatru de către domnitor și marea boierimă. C. Bolliac, M. Kogălniceanu sau V. Alecsandri îndrumă dezvoltarea teatrului o cale specifică, independent de teatrul străin.

Specificul teatrului nostru, încă din perioada începuturilor, este marcat de înfăptuirea unui teatru în limba națională, ci mai ales de f

<sup>43</sup> «Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine poezia și mai vestii și să-și însușească sentimentele lor cele înflăcărâte? Trebuie să cunoască bine istoria ca să poată să le înfățișeze caracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă, adică trebuie să fie un bun profesor de literatură? Trebuie să cunoască înca teoria picturii

« I. E. Rădulescu, *Teatrul Bucureștilor*, în *Galeta Teatrului național* nr. 4 din 1836.

« Artistul cel bun își meditează personajul său și, după al său natural, geniul său croiește noi eroi, noi tineri, noi pătimași. Neîncetat băgător de seamă al naturii tuturor patimilor, tuturor vițiilor, hromatizate

<sup>47</sup> C. Bolliac, în *Poezii vechi și noi*, București, 1845. <sup>48</sup> V. Alecsandri

pe târîmul teatrului enunță ideea că teatrul are menirea să reflecte realitatea românească. Această cerință se manifestă în special în publicistica lui C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo și V. Alecsandri, ale căror idei constituie baza ideologico-estetică a teatrului românesc, în special în deceniul al cincilea al secolului trecut.

Lupta pentru afirmarea limbii române în teatru (dusă de Văcărești, Golești, C. Facca, I. Eliade, Gh. Asachi, Gh. Barițiu), pentru formarea unui repertoriu de traduceri din clasici în limba română reprezintă doar stadiul primelor necesități afirmate de susținătorii teatrului românesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pentru cei mai mulți dintre cărturarii epocii — și în special în ajunul revoluției de la 1848 —, afirmarea teatrului românesc este condiționată de transformările sociale, de necesitatea schimbării obiceiurilor și moravurilor. Aceasta nu se poate realiza în teatru decât cu ajutorul unui repertoriu bazat, în principal, pe o dramaturgie originală care să reflecte realitățile vremii. Ideea creării și dezvoltării unui teatru național legat de problemele vieții sociale a țării române constituie esența concepției teatrale a pașoptiștilor, nu numai prin atitudinea militantă în sprijinul dezvoltării unei literaturi dramatice originale, ci mai ales prin faptul că la acești scriitori, care tind spre un teatru realist (C. Bolliac, M. Kogălniceanu și mai ales V. Alecsandri și Al. Russo), apare ideea veridicității în dramaturgie și interpretare.

Ansamblul ideilor enunțate despre literatură și artă în prima jumătate a secolului al XIX-lea nu alcătuiește un tot omogen și unitar și nici un sistem estetic. Dar, pentru această perioadă, ideile despre teatru ale pașoptiștilor se constituie ca o concepție care îndrumă teatrul spre o artă cu caracter realist. Dezvoltarea ideilor estetice este un proces legat de dezvoltarea socială a țării. Acest lucru se poate observa în evoluția întregii culturi democratice din epocă. Urmărind evoluția ideilor despre teatru, se poate observa felul în care acestea reflectă tot mai mult năzuințele democratice ale epocii. De la susținerea teatrului în limba română, fie el și de divertisment, s-a ajuns la afirmarea rolului social pedagogic-estetic al teatrului ca tribună publică, ca mijloc de cunoaștere și reprezentare a vieții. De la îndemnul Văcărescului — care simbolizează cucerirea instituției culturale teatrale românești ca atare — se ajunge, la jumătatea secolului, la ideile estetice ale lui I. Eliade, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, Al. Russo sau V. Alecsandri, care se referă, dincolo de rolul didactic al teatrului, la valoarea artistică a acestuia, la rolul teatrului în reflectarea veridică a vieții sociale, la funcția sa social-educativă-estetică.

## LUCRĂRI TEORETICE

- MARX, K. și F. ENGELS, *Despre artă și literatură*, București, Editura pentru Literatură, 1956.
- *Revoluția de la 1848*, București, E.S.P.L.P., 1956.
- *Opere*, voi. 5, București, Edit. politică, 1959.
- ENGELS, F., *Mișcările din 1847*, în K. Marx și F. Engels, *Opere*, voi. 4, București, Edit. politică, 1959.
- *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, ed. a 5-a, București, Edit. politică, 1959.
- *Anti-Dubring. Domnul Eugen Dubring revoluționează știința*, ed. a 2-a, București, Edit. politică, 1959.
- LENIN, V. I., *Despre cultură și artă*, București, E.S.P.L.P., 1957.
- *Despre literatură*, București, Edit. P.M.R., 1949.
- *Despre dreptul națiunilor la autodeterminare*, în *Opere*, voi. 20, București, Edit. politică, 1959.
- *Note critice în problema națională*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, București, Edit. politică, 1959.
- *Cu privire la așa-zisa problemă a piețelor*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, București, Edit. politică, 1959.
- *Fr. Mehring despre Duma a II-a*, în *Opere complete*, ed. a 2-a, București, Edit. politică, 1959.
- PLEHANOV, G. V., *Scrisori fără adresă. Arta și viața socială*, București, Edit. politică, 1959.
- LUNACEARSKI, A.V., *Despre literatură*, București, E.S.P.L.A., 1960.
- \* \* \* *Babele esteticii marxist-leniniste*, București, Edit. politică, 1961.

## INTRODUCERE

- \* \* \* *Istoria României*, voi. I, voi. II, voi. IV, București, 1960, 1962, 1964.
- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Edit. politică, 1959.
- IORGA, N., *Istoria românilor*, voi. I, București, 1936.
- VIANU, T., *Estetica*, București, 1939.
- XENOPOL, A. D., *Istoria românilor din Dacia Traiană*, voi. I, Iași, 1888.

- \* \* \* *История культуры и искусства* КОБО меампа. Москва, 1956—1957.
- \* \* \* *Очерки истории культуры и искусства* КОБО меампа. Москва, 1956—1957.
- \* \* \* *Theatre et collectivité*, Paris, 1953.

- ALBRIGHT, H., HALSTEAD, W. P. și MITCHELL, L., *Principles of Theatre*, New York, 1953.
- ANESTIN, I., *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, 1928—1938.
- ANOKIN, B. L., *Ee metteur en scene, Vauteur et Vacteur*, în *Premières mondiales*, Atti del 11° Congresso Internazionale di Storia del Teatro, Roma, 1960.



POPESCU, E., *Un document epigrafic inedit de la Histria și cultul Cybeleii*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, V, 1954, nr. 3—4.

RUSSU, I. I., *Religia geto-dacilor*, în *Anuarul Institutului de studii clasice*, voi. V, 1947.

### Capitolul al II-lea

## FORME VECHI DE ARTĂ TEATRALĂ POPULARĂ ÎN EPOCA FEUDALĂ

CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei*, București, 1956.

*Documente privind istoria României. Veacul XI, XII și XIII, C, Transilvania (1075—1250)*, voi. I, București, 1951.

DOSOFTEL, *Viata și petrecerea svinților*, voi. II, Iași, 1682—1686.

GOLESCU, IORDACHE, *Condica limbii rumânești alcătuită de dumnealui Iordache Golescul, ve! dvornic al Prințipatului Valahici, în zilelepreainălțatului nostru domn Alexandru Dimitrie Ghica vocvod*, B.A.R.P.R., Secția manuscrise, ms. 850.

*Sinopsis, adecă adunarea a celor șapte tai ni și a celor șapte laude ai sfintei biseari ci, și canoane din sfinta pravilă, ce sînt trebuincioase la taina duhovniciei. Ce s-au tipărit acum întii cu poronca și chieltuiala a preasfinții ului Kyriu Kyr Iacov, mitropolit a toată Moldaviia*, Iași, 1751.

SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens...*, voi. II, Viena, 1781.

*Synopsis, adecă adunare de multe învățături, care acum întii s-au tipărit întru acestăș chip (. . .) cu osteneala și toată chieltuiala a preasfinții ului mitropolit al Moldaviei, Kyr Iacov, întru a sa tipografie, în sfinta mitropolie în Iași*, Iași, 1757.

\* \* \* *Istoria României*, voi. II, București, 1962.

AVDEEV, A. D., *npoucxoofcdeue meampa*, Moscova—Leningrad, 1959.

CICEROV, V. L., *PyckKoe napodnoe meopuecmeo*, Moscova, 1959.

VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, V. N., *PyckKan ycmuan napoznan dpaMa*, Moscova, 1959.

IORGA, N., *Istoria românilor*, voi. I, București, 1936.

OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români*, partea I, *Datini, năruvuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. Ut.*, seria a II-a, t. XVIII, 1895—1896.

RAJIC, J., *Histoire des diverspeuples slaves, notamment des Bulgares, des Croates et desSerbes*, voi. I—IV, Viena, 1794—1795.

SCHMIDT, L., *Masken in Mitteleuropa*, Viena, 1955.

STAHL, H. H., *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, voi. I, București, 1958.

WILDHABER, R., *Form und Verbreitung der Maske*, Basel, 1960.

ARNAUDOV, M., *KyKKeu u pyca/iKu*, în *CăpuuK 3a napoduu yMomepeuun Hapodnonuc*, XXXIV, 1920.

CARAMAN, P., *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, Iași, 1931.

FRONIUS, F. F., *Bilder aus dem sächsischen Bauernleben in Siebenburgen*, Viena, 1879.

KLASTER, L., *Der Rdsschentanz, ^siebenbürgisch-sächsischer Hochzeitsspiel*, în *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, LIV, 1931, p. 282-298.

LÎSITIAN, S., *CmapUHHbie HAHCKU U meampambue npebcmaeneHun apMHHCCKozo napoda*, voi. I, Erevan, 1958.

MARIAN, SIM. FL., *Înmormîntarea la români*, București, 1892.

*IV MeofcdyHapodubiu c\*e3b cnaucmoe. MamepuaAbi-ducKyccuu*, voi. I, Moscova, 1962.

PAMFILE, T., *Sărbătorile la români. Crăciunul*, București, 1914.

— *Mitologie românească*, voi. I, București, 1916.

PAPAHAGI, T., *Din folclorul romanic și cel latin*, București, 1933.

PITRE, G., *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, voi. XIV, 1889.

POP, M., *Măștile de Iemn din Bîrsești-Topești, Vrancea*, în *Revista de folclor*, III, 1958, nr. 1.

SCHMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenburgens*, Sibiu, 1866.

STAHL, H. H., *Nerej, un village d'une region archaïque*, voi. II, București, 1939.

SZÁDECZKY, L., *Szekely Okleveltár*, voi. VI, Cluj, 1897.

TEODORESCU, G. DEM., *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București, 1874.

UJVÁRY, Z., *Egy farsangi jétek funkciójának kerdesehez\** în *Bthnographia*, 1957, nr. 1.

VRABIE, GH., *Teatrul popular românesc*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, VI, 1957, nr. 3—4.

VUJA, R., *Originea jocului de călușari*, în *Dacoromania*, II, 1921—1922.

WALCE, A. J., și M. S. THOMPSON, *The Name of the Ballgame*, New York, 1913.

## Capitolul al III-lea

## FORME DE SPECTACOL LA CURȚILE DOMNILOR DIN EPOCA FEUDALĂ

BELLANGER, S., *Ee Keroutza. Voyage en Moldo-Valachie*, Paris, 1846.

BEZVICONI, G. G., *Călători ruși în Moldova și în Muntenia*, București, 1947.

C<ARRA>, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie, avec des dissertations sur Vet*

CARDAȘ, G. H., *Reimers (Heinrich von)*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 1931,

*Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în țările romine, 1653—1658*, trad.

*Codex Bandinus*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. ist.*, t. XVI, 1893-1894.

COSTIN, MIRON, *Opere*, București, 1958.

*Cronicarii munteni*, voi. I—II, București, 1961.

DEL CHIARO, ANTONMĂRIA, *Storta delle moderne rivoluzioni della Valachia*,

DĚMIDOFF, ANATOLE de, *Voyage dans la Russie meridionale et la Crimce, pa*  
*execute en 1837*, Paris, 1841.

GRECEANU, RADU, *Istoria Țării Românești*, București, 1906.

D'HAUTERIVE, *Memoires sur Vttat ancien et actuel de la Moldavie presentes a S.A.*  
*regnant en 1787*, București, 1902.

LAGARDE, Comte de, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiev, Odessa, Constantinopol*

NECULCE, ION, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1959.

<RAICWICH>, *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia*  
— *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire*  
*notes et additions pour Vintelligence de divers points essentiels, t*  
*1822.*

R<ECORDON>, F., *Lettre sur la Valachie*, Paris, 1821.

SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens..*, voi. II, Viena, 1781.

ȘINCAI, G. H., *Cronica românilor și a mai multor neamuri...*, București, 1886.

THOUVENEL, ED., *La Hongrie et la Valachie*, Paris, 1840.

URECHE, GRIGORE, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1958.

WILKINSON, W., *An account of the Principalities of Wallachia and Moldavia, L*

»\* *Istoria României*, voi. II, București, 1962.

\*% *Din istoria Transilvaniei*, București, 1960.

*Acte și fragmente cu privire la istoria românilor*, București, 1895.

*Documente privind istoria României, veacul XIII, C. Transilvania*, București, 1951.

FOTINO, D., *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Muntenesti și a*

PANAITESCU, P. P., V. COSTĂCHEL și A. CAZACU, *Viața feudală înȚara Ro*  
București, 1957.

*Quellen z= Geschichte der Stadt Kronstadt*, voi. I, Brașov, 1886.

ȘĂINEANU, L., *Influența orientală asupra limbei și culturii romine*, București, 1912.

*Ober den national-Charakter der in Siebenburgen befindlichen Nationen*, Viena,

URECHIA, V. A., *Memoriu asupra perioadei din istoria românilor de Ia 1774—*  
*ist.*, seria a II-a, t. XII, 1889-1890.

VOGT, A., *Etudes sur le théâtre byzantin*, în *Byzantion*, VI, 1931.

FILTSCH, E., *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen*, în *Archiv des V*  
XXI, 1888.

GAUTIER, TH., *Constantinople*, Paris, 1853.

GRĂMADĂ, I., *Nunta domniței Ruxandra — 1652*, în *Viața românească*, 1912.

IONNESCU-GION, I. G., *Cîteva pagine din istoria fanarioșilor în Romînia*, în

KARDOS, T., *Adatok es szempontok a magyar drama Kezdetei-hez*, în *Filologia*

KOROMPAY, B., *A jokulátor — Kerdes az Igorenek es mas orosz pârhumamol*  
1955, 1956.

NAR6THY, J., *A Kdzepkori tbmegzene alkalmi es formai*, în *Kodály Emlekkon*  
NEMHAL, G. I., *Vasárnap, G. i. n. t. B. i. 1951.*



PAIS, D., *Arpád es Anjou — Kori mulattatok*, în *Korhaly Emlékékhnyo*, Budapesta, 1953.

PAMFILE, T., *Pagini vechi de viață moldovenească*, Chișinău, 1919.

PAPADOPUL-CALIMAH, AL., *Amintiri despre curtea domnească din Iași*, în *Convorbiri literare*, 1884, nr. 9, 1885, nr. 10.

ROTH, V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenburgen*, Strassburg, 1908.

SCHUSTER, F. W., *Deutsche Mytben aus siebenburgisch-sächsische Quellen*, în *Archiv des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde*,IX,1872.

SEBESTYEN, G., *A regosok*, Budapesta, 1902.

SEIVERT, G., *Die Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1859.

SIMONESCU, D., *Literatura romînească de ceremonial*, București, 1939.

— *Orațiile domnești în sărbători și la nunți*, București, 1941.

SIYAVUȘGIL, S. E , *Karago*., Istanbul, 1961.

Capitolul al IV-lea

Capitolul al V-lea

## FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

ALECSANDRI, V. și AL. RUSSO, *Poezia populară*, ed. Petre V. Haneș, București, 1928.

CANTEMIR, DIMITRIE, *Descrierea Moldovei*, București, 1956.

*Călătoriile patriarbului Macarie de Antiobia în țările romîne*, **1653—1658**, trad. Emilia Cioran, București, 1900.

*Codex Bandinus*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. ist.*, t. XVI, 1893—1894.

*Condica lui Gheorgachi*, **1762**, ed. Dan Simonescu, București, 1939.

DEL CHIARO, ANTON MĂRIA, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718.

DIONISIE ECLESIARHUL, *Cronograful Țării Romînești*, în *Tezaur de monumente istorice*, voi. II, București, 1863.

GHICA, I., *Opere*, București, f.a.

PANN, ANTON, *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la nașterea domnului nostru li. Hr.*, București, 1848.

PAULETI, N., *Cîntări și strigături romînești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise. . . în Roșia, în anul 1838* ed. Ion Mușlea, București, 1962,

PINK, P., *Die Heidesgemeinde Ostern*, Timișoara, 1935.

SCHULLER, J. C., *Herodes. Ein deutsches Weihnachtspiel aus Stebenburgen*, Sibiu, f.a.

SCHULLERUS, A., *Sternenlied*, în *Korrespondenzblatt des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde*, XXIV, 1901.

SULZER, F. J., *Geschichte des Transalpinischen Daciens. . .*, voi. II, Viena, 1781.

SZABO, T. A., *Egy XVIII szdzadkd'zepi nepses betlehemes jatek*, în *Erdelyi Muzenm*, 1946, nr. 1—4.

TEODORESCU, G. DEM., *Poezii populare romînești*, București, 1885.

WOLFF, J., *Weihnachts- und Neujahrspiel*, în *Korrespondenzblatt des Vereins fur siebenburgische Eandeskunde*, IX, 1886.

GASTER, M., *Literatura populară romînă*, București, 1883.

IORGA, N., *Istoria literaturii romîne în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, București, 1901.

— *Istoria literaturii romînești în veacul al XIX-lea*, voi. I, București, 1907.

KAIEV, A. A., *Руськан јумепамыпа*, Moscova, 1958.

OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la romîni*. Partea I. *Datini, nănavuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. Ut.*, seria a II-a, t. XVIII, 1895—1896.

TOSCHI, P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.

ADĂSCĂLIȚEI, V., *Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci*, în *Limbă și literatură*, II, 1956.

*Banater Dentsche Kulturhefte*, II, 4, 1928; III, 2, 1929; V, 1931.

BEZVICONI, G., *Despre haiduci*, București, 1947.

BRAILOIU, C. și H. STAHL, *Vicleimul din Tg. Jiu*, în *Revista de sociologie romînească*, 12, 1936.

BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, Iași, 1915.

CHITIMIA, I., B. P. Hasden *și problemele de folclor*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1952, nr. 1—4.

GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Descompunerea feudalismului și începuturile capitalismului în Țara Romînească și Moldova*, București, 1950.

GOROVEI, A., *Popoarele balcanice în folclorul romînesc*, București, 1942.

HASDEU, B.P., *Introducere* la volumul FUNDESCU, I. C., *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, București, 1870.

HERRSCHAFT, H., *Guttenbrun*, Timișoara, f.a.

IONESCU-PIȘCOV, T., *Haiducia și cîntecele haiducești*, în *Revista de folclor*, III, KOCZIANY, L., *Adalekok a XVIII, szaz^dvegi erdebyi iskolai szuijatszához*, în

1957, nr. 1-4.

— *Oszi harmat utdn. . . Szemelvények ket ismeretlen. XVIII, szdzad*

KRAUSHAAR, K., *Kurzgefasste Geschichte des Banates und der deutschen Ansiedl*

MAGNIN, CH., *Histoire des marionettes en Europe depuis Vantiquite jusqu' nos j*

MARIAN, SIM. FL., *Sărbătorile la romîni*, voi. I—III, București, 1898—1901.

MUȘLEA, I., *Le folklore roumain*, în *Revue internationale des etudes balkaniques*, V

PERPESCIUS, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist*, în *Studii și cercetări de istorie*

SIYAVUȘGIL, S.E., *Karagöz*, Istanbul, 1961.

SCHMIDT, W., *Das Jahr und seine Tage*, Sibiu, 1866.

ȘĂINEANU, L., *jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karago'z*, București, 19

*Șezătoarea, revistă pentru literatură și tradițiuni populare*, 1892—1929.

VOLLY, I., *Nepi jatekok*, II, Budapesta, 1941.

VRABIE, GH., *Teatrul popular romînesc*, în *Studii și cercetări de istorie literară și*

VRANCEA, I., *Cu privire la unele studii despre folclorul literar*, în *Lupta de clas*

VULPESCU, M., *Irozii, păpușile, teatrul fărânesc al vicleimului, caloiannul și paș* *Weihnachtsspiele, Neujahrssjunsche und Dreikdnigslieder aus dem Banat*, în *Deutsche*

Capitolul al V-lea

## ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚARA ROMÎNEASCĂ

ALTERESCU, S. și TORNEA, FL., *Teatrul național „I. L. Caragiale” (1852-1877)*, București, 1961.
BAICULESCU, G. și I. MASSOFF, *Teatrul romînesc acum 100 de ani*, București, 1954.
BĂRBUȚĂ, M., *Considerații asupra repertoriului teatral al Școlii filarmonice din Bucu* *de istoria artei*, 1958, nr. 2.

BURADA, T. T., *Cercetări asupra Școliei filarmonice din București (1833-1837)*, București, 1957, nr. 1-2.

CARAGIALE, Q, *Teatru naționale în Țara Romanească — 1855*, București, 186

DIACU-XENOFON, I., *Filarmonica de la 1833*, București, 1934.

FILIMON, N., *Ciocii vechi și noi*, București, 1961.

MASSOFF, I., *Teatrul romînesc — privire istorică*, București, 1961.

MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului romînesc*. Partea I. *Istoria teatrului muntean d*

OLLĂNESCU, D.C., *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Romînească* *Mem. Secț. Ut.*, seria a II-a, t. XX, 1899.

— *Societatea filarmonică, în Literatură și artă romînă*, III, 1898, 1—

RĂDULESCU, I.H., *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului*

*Cultura țărilor ror?2?ne în perioada destrămării feudalismului și a forma* *de cultură*, nr. 4.

ADAMESCU, GH., *Epoca regulamentară din punct de vedere politic și cultural*, *de cultură*, nr. 5.

BOGDAN-DUICĂ, G., *Istoria literaturii romîne moderne. Intîii poeți romîni*, voi.

CIPARIU, T., *O călătorie în Muntenia la 1836*, în *Prietenii istoriei literare*, I, 19

CORNEA, P., *Contribuții la definirea profilului ideologic și artistic al lui* *de cultură*, 1961, nr. 8-9.

ELIADE RĂDULESCU, I., *Equilibru între antîthesi*, București, 1859—1869.
GEORGESCU-BUZĂU, GH., *Spiritul revoluționar dinainte de 1848 în Țara F*

1948, nr. 2, 5 și 7.

GHICA, I., *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1955.

— *Documente inedite literare*, București, 1959.

IORGA, N,*Istoria literaturii romînești în veacul al XIX-lea*, voi. I, București,

— *Generația de la 1840 și 1848 față de concepția unității politice* *de cultură*, XVII, 1922, 115.

- \*\*\*** *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită de Al. Niculescu, cu un studiu introductiv de F. Tornea, București, 1956.
- ALECSANDRI, V. , *Prefața la Teatru, Opere complete*, partea I, voi. I, București, 1875.
- ASACHI, G.H. , *Precuvântare la Mirtil și Hloe*, Iași, 1854.
- BELADOR, M. , *Istoria teatrului român*, Craiova, 1895.
- BURADA, T. T. , *Elena Asachi*, în *Convorbiri literare*, XXI, 1887, nr. 7.
  - *Istoria teatrului în Moldova*, voi.I,Iași,1915.
- Dosarul Postelniciei*, Arhivele statului Iași, nr. 976, transport. 1 764, op. 2 013.
- MANOLIU, E. , *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, 1925.
- MASSOFF, I. , *Teatrul românesc — privire istorică*, București, 1961.
- NEGRUZZI, C. , *Scrisoare către Gh. Asachi — 1838*, în *Familia* din 2 iunie, 1886.
- PRUTEANU, A. , *Spicuiuri din istoria teatrului în Moldova*, în *Cele trei Crișuri*, martie-aprilie 1928.
- TELEAJEN, S. , *Însemnări pentru istoria Teatrului Național din Iași*, în *140 de ani de la primul spectacol în limbă română*, Iași, 1956.

TORNEA, F. , *Costache Caragiale — un artist cetățean*, București, 1954.

- BOGDAN, N. A. , *Orașul Iași*, Iași, 1913.

- UNGUREANU, G.H. , *Însemnări pe marginea unui manuscris cuprinzînd cheltuielile unei case boierești din Iași în anii 1818—1819*, în *Studii și articole de istorie*, 1957, p.369.

TRANSILVANIA

- BARIȚIU, G.H. , *Thalia și Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, III, 1870, nr. 11.
- BITAL, A. , *Egy román tárgyú piarista iskolai drama 1722*, în *Erdelyi Irodalmi Szemle*, I, 1924.
- FILTSCH,E. , *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen*, în *Archiv des Vereins für siebenburgische Landeskunde*, XXIII, 1890.
- LUPEANU, A. , *Un început de teatru românesc în Transilvania în 1755*, în *Societatea de miine*, I, 1924.
- MĂRCUȘ, ȘT. , *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, în: BUTEANU, A. , *25 de ani de la înființarea teatrului din Cluj*, Cluj, 1944.
  - *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, voi. I, Timișoara, 1945.

- MILLEKER, F. , *Geschichte des deutschen Theaters in Banat*, Vrșac, 1937.
- MOLIN, R. S. , *110 ani de la ridicarea teatrului din Oravița*, în *Banatul*, II, 1926.
- SULZER, F. J. , *Geschichte des Transalpinischen Daciens*. . , voi. I, Viena, 1781.
- VULCAN, I. , *G. Barițiu*, în *Familia*, XXII, 1896, nr. 1.
- ZSIGMUND, V. , *Magyar színesjzet Nagyengeden 1928-ban*, în *Erdelyi Museum*, XL, 1940.



- BOGDAN-DUICĂ, G. , *I. Barac*, București, 1933.
- BOTIȘ, T. , *Istoria școalei romîne (preparandiei) și a Institutului teologic ortodox român din Arad*, Arad, 1922.
- BREAZU, I. , *Literatura Transilvaniei*, București, 1940.
- IORGA, N. , *Istoria literaturii romînești în veacul al XIX-lea*, voi. I, București, 1907.
- LUPAȘ, I. , *Cum trăiau boierii romîni în Brașov*, în *Țara Birsei*, IV, 1932, nr. 3.
- TEUTSCH, F. , *Die siebenburgisch-sächsischen Schulordnungen, I (1593—1778)*, în *Monumenta Germaniae Pedagogica*, Berlin, VI, 1889.

## Capitolul al VI-lea

## TEATRUL ROMÎNESC ȘI REVOLUȚIA DE LA 1848

- \*\*\*** *Anul 1848 în Principatele Romîne*, voi. I, București, 1902.
- \*\*** *Din istoria Transilvaniei*, voi. I, București, 1960.
- 0%** *Scurta istorie a artelor plastice în România*, voi. II, Bucuresti, 1957

*Alaale parlamentare ale României*, București, 1890—1909.

- BARIȚIU, G.H. , *Părți alese din istoria Transilvaniei pe ultimii 200 de ani*, voi. I, Iași, 1870.
- BĂLCESCU, N. , *Mersul revoluției în istoria romînilor*, în *Opere*, voi. I—II, București, 1956.
- BURADA, T. T. , *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, voi. II, Iași, 1915, 1925.
- CARAGIALE C. , *Teatru național în Țara Romanească — 1855*, București, 1866.
- CONSTANTINESCU-IAȘI, P. , *Intelectualii și revoluția de la 1848 în Principatele Române*, Iași, 1956.
- Documente inedite literare. Note în legătură cu pregătirea și începutul revoluției române*, Iași, 1956.
- Documente privitoare la anul revoluționar 1848 în Moldova*, București, 1960.
- ELIADE, POMPILIU , *Histoire de VEsprit public en Roumanie*, voi. I, Paris, 1956.
- ELIADERĂDULESCU, I. , *Memoires sur Vhistoire de la regeneration roumaine o Valachie*, Paris, 1851.

- GEORGESCU-BUZĂU, G.H. , *N. Bălcescu*, București, 1956.
- GEORGESCU-TISTU, N. , *Bibliografia literară romînă*, București, fa.
- HODOȘ, N. și A.L. SADI IONESCU , *Publicațiile periodice romînești. Descriere*, Iași, 1956.
- IORGA, N. , *La societe roumaine du XIX-eme sie cle dans le théâtre roumain*, Paris, 1907.
  - *Istoria literaturii romînești*, voi. III, București, 1926—1933.
  - *Istoria romînilor*, voi. IX, București, 1938.

- OLLĂNESCU, D. C. , *Teatrul la romîni*, partea a II-a, *Teatrul in Țara Romînească*, *Mem. Secș. Ut.*, seria a II-a, t. XX , 1899.

- Manualul administrativ al Principatului Moldovei cuprinzător legilor introduse în țară*, Iași, 1859.
- POPESCU-DOREANU, N. , *N. Bălcescu și revoluția de la 1848*, București, 1956.
- POPOVICI, D. , *La litierature roumaine ä Vepoque des lumihres*, Sibiu, 1945.
- UNGUREANU, G.H. , *Frământări social-politice premergătoare mișcării revoluționare din România*, Iași, 1958, nr. 3.

## ȚARA ROMÎNEASCĂ

- ANESTIN, I. , *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, 1928—1938.
- ARICESCU, C. D. , *Istoria Cîmpulungului, prima rezidență a Romîniei*, București, 1956.
- BOLLIAC, C. , *Opere*, voi. II, București, 1956.
- CARAGIALE, C. , *Dreptatea poporului judece pe frații Caragiale*, București, 1848.
  - *Prolog pentru inaugurarea noului teatru din București (1852)*, în *Revista Teatrului Național*, sept. 1921.
- DIACU-XENOFON, I. , *Viața și opera unui nedreptățit: Costache Caragiale*, București, 1956.
- IONESCU-GION, I. G. , *Istoria Bucureștilor*, București, 1898.
- MACIU, V. , *Activitatea istorico-poetică a lui C. D. Aricescu*, București, 1957.
- MIHĂESCU, C. , *Istoricul teatrului din Craiova*, în *Teatrul Național din Craiova*, Craiova, 1956.
- MIHĂLCESCU, M. , *Istoria teatrului românesc (Revoluția de la 1848 și teatrul românesc)*, Iași, 1956.
- NOTTARA, C. I. , *Din alte vremi*, în *Revista Teatrului Național*, sept. 1921.
- OLĂREANU, A. , *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, Craiova, f.a.
- PANTAZI GHICA, N. , *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, VII, 1, 1866.
- RĂDULESCU, I. H. , *Istoria operei italiene din București*, în *Studii italiene*, I, 1907.
  - *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, 1956.
  - *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, București, 1956.

## ȚARA ROMÎNEASCĂ

## M O L D O V A

- ALECSANDRI, V. , *Scrisori*, București, 1904.
- BOBESCU, I. B. , *Un artist patriot, Luchian*, în *Convorbiri literare*, 1913.
- BOGDAN, N. A. , *Orașul Iași*, Iași, 1913.
- CHENDI, IL. , *Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova*, în *Semănătorul*, I, 1907.
- IORDAN, IORGU. , *Din trecutul teatrului moldovenesc*, în *Premiera artistică și literară*, Iași, 1925.
- MANOLIU, E. , *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, 1925.
- PRUTEANU, A. , *Spicuiuri din istoria teatrului în Moldova*, în *Cele trei Crișuri*, martie-aprilie 1928.
- TELEAJEN, S. , *Însemnări pentru istoria Teatrului național din Iași*, în *140 de ani de la primul spectacol în limbă română*, Iași, 1956.

BARIȚIU, G. H. , *Tbalta și Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, III, 1870, nr. 11—12.

BELA, V. . , *Az aradi Szineszet tortenete (1774—1839)*, Budapesta, 1839.

BENKO, S. , *Societățile culturale clujene din prima jumătate a secolului XIX și rolul lor în formarea intelectualității burgheze*, în *Studii și cercetări de istorie*, XVIII, 1954, 1—4.

BIELZ, J. , *Teatrul german în Sibiu*, Sibiu, 1939.

BOGDAN-DUICĂ, G. , *Din istoria teatrului român în Brașov*, în *Țara Birsei*, 1929.

BREAZU, I. , *Lamennais la romîinii din Transilvania In 1848*, în *Studii literare*, IV , 1948.

— *Contribuții la istoria teatrului românesc din Transilvania*, în *Buletinul Universității Babeș-Bolyai*, 1,1956, nr. 1—2.

— *Gh. Bariț și mișcarea teatrală romînească din Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, 1—2.

BURADA, T. T. , *Cercetări despre începuturile teatrului românesc în Transilvania*, în *Arhiva*, XII, 1905, nr. 7—8.

FILTSCH, E. . , *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenburgen*, în *Archiv des Vereins filr siebenburgische Eandeskunde*, XXI-XXIII, 1888-1890.

MĂRCUȘ, ȘT. , *Thalia romînă. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, voi. I, Timișoara, 1945.

OLĂREANU, A. , *Contribuții pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania și Bucovina pînă la 1906*, Craiova, 1918.

ORBAN, L. . , *Adalekok a brassoi magyar szineszet t'ortenetehez 1848*, în *Magyar irodalmtortenet*, 1939.

SEVER, S. , *Un turneu teatral românesc în Ardeal în anul 1847*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 400 din 5 aug. 1928.

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

**\*\*\*** *Teatrul lui Metastasio în România*, în *Studii italiene*\ I, 1943.

ALECSANDRI, V. , *Corespondență*, București, 1960.

*Anul 1848 în Principatele Romîne. Acte și documente*, I, 1902.

AVRAMESCU, T. și H. ZALIS, *O piesă din țilele revoluției de Ia 1848*, în *Tin*

BEZA, M. , *Urme romînești în Răsăritul ortodox*, București, 1937.

CĂLINESCU, G. . , *Material documentat în Studii și cercetări de istorie literară*

CIOCULESCU, Ș. , *întia noastră comedie originală „Sfatul familii»*, în *Viața*

CORNEA, P. , *Studii de literatură romînă modernă*, București, 1962.

DIMA, AL. , *Alecu Russo*, București, 1957.

ELIADE RĂDULESCU, I. , *Issachar sau Laboratorul, în Equilibru între antithe*

GEROTA, C. , *Cea dintîi piesă teatrală originală în Muntenia, în Convorbiri liter*

GHIACIOIU, V. , *Identificarea unor tălmăciri ale lui C. Negruzzi*, în *Revista*

GÎȚĂ, L. . , *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, în *Studii și cercetări*

IBRĂILEANU, G. . , *Spiritul critic în cultura romînească*, Iași, 1909.

IORGA, N. . , *Moliere în romînește*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 1—3.

*Occisio Gregorii Vodae*, în *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 8.

ODOBESCU, AL. , *Poezii Văcărești, în Opere*, voi. I, București, 1955.

ORTIZ, R. . , P. *Metastasio e i poeji Văcărești*, în *Per la storia della cultura i*

PERPESSICIUS, *Mențiuni de istoriografie literara și folclor (1948—1956)*, Bucu

POPA, N. I. , *C. Negruzzi traducător*, în *Studii și cercetări științifice*, VUI, 1

RĂDULESCU, I. H. . , *Scribe sur la scene roumaine*, București, 1940.

— *Les intermediaires francais de Shakespeare en Roumanie*, în *Re*

TORNEA, F. . , *Un artist cetățean — Costache Caragiale*, București, 1954.

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

Teatrul din Sibiu

## Capitolul al VII-le a

## ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SE

ALECSANDRI, V. . , *Opere complete*, București, 1875.

BOBESCU, I. B. , *Un artist patriot, Luchian*, în *Convorbiri literare*, 1913.

BOGDAN, N. A. . , *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva*, 1905, nr. 5.

BURADA, T. T. . , *Istoria teatrului în Moldova*, voi. I, voi. II, Iași, 1915, 19

— *Cercetări asupra Școalei filarmonice din București (1833—1837)*, în

CARAGIALE, C. . , *Teatru naționale în Țara Romanească — 1855*, București, 18

— *Precuvîntare sub forma unei închinări autobiografice, către o anon*

Iași, 1841.

— *Epistolă către Grigore Alecsandrescu — 1841*, în *Portofoliul rom*

— «O repetiție moldovenească» sau «Noi și iar noi», Iași, 1845.

CHENDI, IL. , *Costache Caragiali, activitatea lui în Moldova*, în *Semănațoru*

FILIMON, N. . , *Opere*, București, 1960.

FLOREA, M. . , *Contribuția lui I. E. Rădulescu Ia dezvoltarea teatrului român*

1954, nr. 3-4.

FRUNZETTI, I. și M. POPESCU, JV. *Bălcescu și artele plastice*, în *Studii și*

GHICA, I. , *Scrisori către V. Alecsandri*, București, 1955.

GOROVEI, A. , *Teodor Teodorini. Documente și informații*, Craiova, 1928—19

KOGĂLNICEANU, M. . , *Scrisori. 1834-1849*, București, 1913.

MANOLIU, E. . , *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, 192

MISSIR, N. . , *Al. Flechtenmacher și începuturile teatrului românesc*, în *Studii ș*

NEGRUZZI, C. , *Scrisoare către Gh. Asachi - 1838*, în *Familia*, XXII, 2 iun

OLLĂNESCU, D. C. , *Teatrul Ia romîni*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Romîne*

*Mem. Secț. Ut.*, seria a II-a, t. XX, 1899.

— *Societatea filarmonică*, în *Literatură și artă romînă*, III, 1898,

OPRESCU, G. . , *Locul lui Theodor Aman în cultura romînească*, în *Studii și*

PANTAZI GHICA, N. . , *Costache Caragiale*, în *Revista literară*, VII, 1866, nr

RĂDULESCU, I. H. . , *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833-*

— *Teatrul francez î Muntenia. in prima jumătate a secolului al*



## LISTA ILUSTRĂȚIILOR<sup>1</sup>

|                                                                                                                                                                                                                             | <u>Pag.</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Fig. 1. — Scut dacic de la Piatra Roșie, ornamenta teu un bour; desen reproduș după <i>Istoria României</i> , voi. I, București, 1960. . . . .                                                                              | 25          |
| Fig. 2. — Dansatoare cu timpan și citeră, din epoca elenistică (colecția H. Slobozianu). . . . .                                                                                                                            | 26          |
| Fig. 3. — Zeul Dionysos, încadrat de coribanți—Tomis (Muzeul național de antichități al R.P.R.). . . . .                                                                                                                    | 27          |
| Fig. 4. — Mască dionisiacă de factură barbară—Callatis (colecția M. Herovanu). . . . .                                                                                                                                      | 28-29       |
| Fig. 5. — IlapacuTec, figurine de teracotă — Callatis (colecția H. Slobozianu). . . . .                                                                                                                                     | 31          |
| Fig. 6. — <i>U&amp;nnoc</i> , TrpwToŃ, figurină de teracotă—Tomis (colecția H. Slobozianu). . . . .                                                                                                                         | 32          |
| Fig. 7. — <i>HyŃ(xo)V 7pŃa(3uT7)&lt;</i> , figurină de teracotă din epoca elenistică—Callatis (colecția H. Slobozianu) . . . . .                                                                                            | 33          |
| Fig. 8. — Acrotere cu mască tragică, din epoca romană (Muzeul național de antichități al R.P.R.). . . . .                                                                                                                   | 34          |
| Fig. 9. — Acroteră reprezentând o mască tragică feminină (Muzeul național de antichități al R.P.R.). . . . .                                                                                                                | 35          |
| Fig. 10. — Acroteră cu mască tragică de factură barbară (Muzeul național de antichități al R.P.R.). . . . .                                                                                                                 | 35          |
| Fig. 11. — Toartă de amforă cu mască comică (colecția H. Slobozianu). . . . .                                                                                                                                               | 36          |
| Fig. 12. — Acrobat, bronz din epoca romană (Muzeul de istorie — Cluj). . . . .                                                                                                                                              | 37          |
| Fig. 13. — Opaț cu măști comice — Apulum (Muzeul de istorie al Moldovei — Iași). . . . .                                                                                                                                    | 38          |
| Fig. 14. — Capra, cap sculptat în lemn — Cireșoaia-Someș, 1923 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj) . . . . .                                                                                                        | 42          |
| Fig. 15. — Borăcenii, drăgaica, călușarii, paparuda și brezaia, jocuri țărănești cu măști consemnate de Iordache Goleșcu în <i>Condica limbii rumînești</i> — manuscris original (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). . . . . | 43          |
| Fig. 16. — Drăgaica, consemnată în <i>Descriptio Moldaviae</i> , copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). . . . .                                                                 | 44          |
| Fig. 17. — Păpăluga, consemnată în <i>Descriptio Moldaviae</i> , copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). . . . .                                                                 | 45          |
| Fig. 18. — Copiii cu steaua și moșul — Lunca Cernii de Sus-Hunedoara, 1933 (foto Denis Galloway, Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj). . . . .                                                               | 46          |
| Fig. 19. — Prefața la <i>Synopsis</i> , Iași, 1757 (B. A. R.P.R.). . . . .                                                                                                                                                  | 47          |
| Fig. 20. — Călușarii, consemnați în <i>Descriptio Moldaviae</i> , copie latină din secolul al XIX-lea — manuscris (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). . . . .                                                                | 49          |
| Fig. 21. — Dansul cu măști al călușarilor, comentat de F. J. Sulzer, în <i>Geschichte des Transalpinischen Daciens</i> . . ., voi. II, Viena, 1781. . . . .                                                                 | 50          |
| Fig. 22. — Dansul călușul, desen de Carol Popp de Szathmary (B. A. R.P.R., Cabinetul de Stampe). . . . .                                                                                                                    | 51          |

<sup>1</sup> Fotografiele au fost executate în laboratorul foto al Institutului de istoria artei, de către N. Ionescu, și în laboratorul foto al Bibliotecii Academiei R.P.R.

|                                                                                                                                                                                                                                                                         |       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Fig. 23. - Călușarii, cu alaiul moșnegilor, reproducere după un vechi clișeu din Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București                                                                                                                               | 52    |
| Fig. 24. • - Moșul cu capra — Moldova de nord (Arhiva Muzeului Teatrului Național — București)                                                                                                                                                                          | 53    |
| Fig. 25. • - Mască de capră — Salva-Năsăud, 1932 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                                   | 54    |
| Fig. 26 a b. — Turca sau brezaia, consemnate în <i>Synopsis</i> , Iași, 1757 (B. A. R.P.R.)                                                                                                                                                                             | 55-56 |
| Fig. 27. - Jocul turca — Transilvania, 1929 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                                        | 57    |
| Fig. 28. • - Brezaia — Lupșani-Ialomița, 1939 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                                                | 58    |
| Fig. 29. • - Cu capra — Peșteana-Țara Hațegului, 1923 (foto R. Vuia, Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                | 59    |
| Fig. 30. - Căpra cu mască de om, desen de Th. D. Speranția (B. A. R.P.R., Secția manuscrise)                                                                                                                                                                            | 59    |
| Fig. 31. - Scenă de la jocurile de priveghi — Nereju-Vrancea; reproducere după <i>Nerej, un village d'une region archaique</i> , voi. II, 1939                                                                                                                          | 60    |
| Fig. 32. - Menționarea jocurilor de priveghi, în <i>Sinopsis</i> , Iași, 1751 (B. A. R.P.R.)                                                                                                                                                                            | 61    |
| Fig. 33. - Mască de priveghi din lemn sculptat — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București)                                                                                                                                                                            | 62    |
| Fig. 34. - Mască de vraci — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București)                                                                                                                                                                                                 | 62-63 |
| Fig. 35. - Mască de babă — Nereju-Vrancea (Muzeul satului — București)                                                                                                                                                                                                  | 62-63 |
| Fig. 36. - Mască de moș — Azaclău-Dobrogea, 1953 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                                                                                | 64    |
| Fig. 37. - Moșneagul — Neculele-Rimnicu-Sărat, 1960                                                                                                                                                                                                                     | 65    |
| Fig. 38. - Caprele, ciobanul și negustorii — Fundul Moldovei, 1928 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                           | 67    |
| Fig. 39. - Mascăci cu urs și buhai — Fundul Moldovei, 1928 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                                   | 68    |
| Fig. 40. - Alaiul de mascaradă al caprei — Rădeasa, Borzești-Bacău, 1932 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                           | 69    |
| Fig. 41. - Capra, căluțul și moșnegii — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                              | 70    |
| Fig. 42. - Eroii din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                 | 71    |
| Fig. 43. - Moșul cu ursul — Moldova de nord (Arhiva Muzeului Teatrului Național — București)                                                                                                                                                                            | 71    |
| Fig. 44. - Ursul, țigani și ursari și moșul — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                        | 72    |
| Fig. 45. - Mască de cioban — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                                | 72    |
| Fig. 46. - Mască de negustor — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                              | 74    |
| Fig. 47. - Mască moșului căldărar — Domnești-Tg. Frumos, Iași, 1960 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                         | 74    |
| Fig. 48. - Eroii din alaiul de mascaradă al caprei — Moldova, 1936 (Arhiva Muzeului etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                 | 74    |
| Fig. 49. - Moșnegii — Tudora-Suceava, 1961 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                                                   | 75    |
| Fig. 50. - Moșul — Tudora-Suceava, 1961 (Arhiva Institutului de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                                                      | 75    |
| Fig. 51. - Mască de moș — Malu-Vlașca, 1924 (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                                                                 | 76    |
| Fig. 52. - Mască de moș — Azaclău-Dobrogea, 1953 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                                                                                | 76    |
| Fig. 53. - Alaiul cucilor — Brănești-Pasărea, 1960                                                                                                                                                                                                                      | 80    |
| Fig. 54. - Măști de cuci — Brănești-Pasărea, 1960                                                                                                                                                                                                                       | 82-83 |
| Fig. 55. - Gravură germană (reproducere după Friedrich Sieber, <i>Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Barocks</i> , Berlin, 1960, fig. 80), reprezentând două personaje — soarele și luna — asemănătoare celor descrise de Bandinus la curtea lui Vasile Lupu | 90    |
| Fig. 56. - <i>Condica lui Gheorgachi</i> — manuscris, coperta (B. A. R.P.R.)                                                                                                                                                                                            | 91    |
| Fig. 57. - Portalul unui han din vechiul Cluj decorat cu o emblemă reprezentând trei acrobați                                                                                                                                                                           | 93    |
| Fig. 58. - Dansul spaidei — Schwerttanz, Ia Brașov, menționat în <i>Villicats-Rechnungen</i> , 26 februarie 1582 (Arhivele statului, Brașov)                                                                                                                            | 95    |
| Fig. 59. - Pasajul despre <i>Soitari</i> din cartea lui F. J. Sulzer (1781)                                                                                                                                                                                             | 99    |
| Fig. 60. - Spectacolul <i>Karagoz</i> (reproducere după Joubert și Mornand, <i>Tableau historique, politique et pittoresque de la Turquie et de la Russie</i> , Paris, 1854, p. 68)                                                                                     | 101   |
| Fig. 61. - Personajul Hagivad (reproducere după Sabri Esat Siyavuşgil, <i>Karagoz</i> , Istanbul, 1961)                                                                                                                                                                 | 102   |

|                                                                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 63. — Reprezențatie cu acrobați — afiș, 1846 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                      | 103 |
| Fig. 64. — Detaliu reprezentând bilciul din tabloul <i>Iași în 1840</i> , de L. Sta                                                                                                                            | 103 |
| Fig. 65. — Saltimbanc (după <i>La Pologne</i> , din febr. 1958, p. 5)                                                                                                                                          | 103 |
| Fig. 66. — Ursari (după <i>La Pologne</i> , din febr. 1958, p. 5)                                                                                                                                              | 103 |
| Fig. 67. — Irozii cu lada de păpuși — Arad                                                                                                                                                                     | 103 |
| Fig. 68. — «Cântici di Irod și di Ste la anul 1821 februarie 8 zile» (B. A. R.P.R.)                                                                                                                            | 103 |
| Fig. 69. — «Cântările vicileimului și ale stelei cu leat 1819 maie 10» (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                 | 103 |
| Fig. 70. — «Rînduiala ci să faci la umblarea irodului» (B. A. R.P.R., Secția manuscrise)                                                                                                                       | 103 |
| Fig. 71. — Scenă din irozii, jucată pe străzile capitalei, 1926                                                                                                                                                | 103 |
| Fig. 72. — Coroană de hirtie poleită purtată de Irod (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                               | 103 |
| Fig. 73. — Păpușari ducînd lada sau hîrbobul cu păpuși, însoțiți de un scripcar (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                        | 103 |
| Fig. 74. — Păpușari cu hîrbobul cu păpuși, însoțind tacîmul irozilor; desen realizat de un scripcar (reproducere după coperta <i>Universului literar</i> , nr. 1, 1926 (Muzeul Teatrului Național — București) | 103 |
| Fig. 75. — Jocul religios al păpușilor din Hațeg — Hunedoara                                                                                                                                                   | 103 |
| Fig. 76. — Păpuși din teatrul popular de bilci din Muntenia — Vasilach și Măgurele (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                     | 103 |
| Fig. 77. — Păpuși țărănești cioplite în lemn din zona Hurez, popa și dansatorul (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                        | 103 |
| Fig. 78. — Păpuși cioplite în lemn (Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj)                                                                                                                                 | 103 |
| Fig. 79. — Chivot pentru jocul păpușilor din zona Hurez (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                | 103 |
| Fig. 80. — Popa, păpușa din teatrul popular de bilci (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                   | 103 |
| Fig. 81. — Păpușa-soldat din teatrul popular de bilci (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                  | 103 |
| Fig. 82. — Vicileiul din Tg. Jiu (Institutul de etnografie și folclor — București)                                                                                                                             | 103 |
| Fig. 83. — Jienii — Vaslui, 1942 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                                       | 103 |
| Fig. 84. — Jienii — Moldova (Institutul de etnografie și folclor — București)                                                                                                                                  | 103 |
| Fig. 85. — Medalia, datînd din 1814, poartă inscripția <i>Theatrum vlachicum</i> (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                       | 103 |
| Fig. 86. — Repertoriul teatrului național. <i>Zgîrcitul</i> . Piesa, jucată pentru prima dată în Iași, este publicată în tipografia lui Eliade, în anul 1836 (Muzeul Teatrului Național — București)           | 103 |
| Fig. 87. — Articol de Ion Eliade pentru zidirea unui teatru național — <i>Cultura</i> (B. A. R.P.R.)                                                                                                           | 103 |
| Fig. 88. — Iancu Văcărescu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe)                                                                                                                                                 | 103 |
| Fig. 89. — Ion Eliade Rădulescu, după un desen de I. Negulici (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe)                                                                                                              | 103 |
| Fig. 90. — Ion Cîmpineanu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe)                                                                                                                                                  | 103 |
| Fig. 91. — Costache Aristia                                                                                                                                                                                    | 103 |
| Fig. 92. — Afișul spectacolului dat de elevii Școlii filarmonice cu piesa lui Gheorghe Asachi (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                          | 103 |
| Fig. 93. — Apelul Societății filarmonice pentru zidirea unei clădiri de teatru (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                         | 103 |
| Fig. 94. — Gheorghe Asachi, portret de Giovanni Schiavoni (Galeria națională de artă — București)                                                                                                              | 103 |
| Fig. 95. — Schiță de Gheorghe Asachi pentru reprezentația piesei <i>Mirtil</i> (după T. T. Burada, <i>Istoria teatrului în Moldova</i> , voi. I, Iași, 1961)                                                   | 103 |
| Fig. 96. — Afișul Teatrului de varietăți pentru reprezentarea piesei <i>Orest</i> , în 1846 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                            | 103 |
| Fig. 97. — Matei Millo, portret de N. Levaditi (Institutul de istoria artei)                                                                                                                                   | 103 |
| Fig. 98. — Afiș: elevii Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași joacă în Teatrul Național — Iași)                                                                                                         | 103 |
| Fig. 99. — Personajele piesei <i>Petru Rareș</i> , de Gh. Asachi; copie scrisă de la manuscris (Secția manuscrise)                                                                                             | 103 |
| Fig. 100. — Aprobarea Comitetului teatral pentru reprezentarea piesei <i>Petru Rareș</i> (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                               | 103 |
| Fig. 101. — <i>Pedagogul</i> — copie manuscrisă, 1837 (Muzeul Teatrului Național — București)                                                                                                                  | 103 |
| Fig. 102. — Afiș pentru reprezentarea pieselor <i>Dama minioasă</i> și <i>Fiica lui Fa</i>                                                                                                                     | 103 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                     |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Fig. 103. — Afiș pentru reprezentarea operii <b>Norma</b> de Bellini, de către elevii Conservatorului filarmonic-dramatic, 1838. ....                                                                                                                               | 175     |
| Fig. 104. — Articol despre reprezentarea tragediei <b>Saul</b> la teatrul din Iași, <b>Albina românească</b> , nr. 35 din 1839, p. 307 (B. A. R.P.R.). ....                                                                                                         | 178-179 |
| Fig. 105. — Vechiul oraș Brașov (Muzeul Cetății Brașov). ....                                                                                                                                                                                                       | 184     |
| Fig. 106. — Facsimil după textul comediei jucate de colegieni la Brașov, în 1619 (Arhivele statului, Brașov). ....                                                                                                                                                  | 185     |
| Fig. 107. — înfățișarea Blajului vechi (Muzeul raional Blaj). ....                                                                                                                                                                                                  | 187     |
| Fig. 108. — Clădirea școlii din Blaj. ....                                                                                                                                                                                                                          | 188     |
| Fig. 109. — Versuri cîntate în teatrul de diletanți clerici din Blaj, 1833 (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). ....                                                                                                                                                  | 190     |
| Fig. 110. — G. Barițiu (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                                                                                                                                    | 191     |
| Fig. 111. — Facsimilul paginii întii din piesa <b>Inimile mulțămitoare</b> , tradusă de G. Barițiu și reprezentată la 26 decembrie 1838 la Brașov (Biblioteca Filialei Academiei R.P.R., Cluj). ....                                                                | 192     |
| Fig. 112. — Placa comemorativă a primului spectacol în limba maghiară, la Cluj. ....                                                                                                                                                                                | 196     |
| Fig. 113. — Teatrul din Oravița — exterior. ....                                                                                                                                                                                                                    | 197     |
| Fig. 114. — Teatrul din Oravița — interior. ....                                                                                                                                                                                                                    | 199     |
| Fig. 115. — Registrul de protocol care menționează scrisoarea de aprobare a spectacolului în limba română din 1818, la Arad (Muzeul Teatrului de stat, Arad). ....                                                                                                  | 200     |
| Fig. 116. — Afișul reprezentației piesei <b>Elizena</b> sau <b>Prințesa din Bulgaria</b> , din 13 august 1837 (Arhivele statului Brașov). ....                                                                                                                      | 201     |
| Fig. 117. — Vasile Alecsandri, membru în «triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840 (Muzeul Unirii, Iași). ....                                                                                                                               | 210     |
| Fig. 118. — Mihail Kogălniceanu, membru în «triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840 (Muzeul Unirii, Iași). ....                                                                                                                             | 211     |
| Fig. 119. — C. Negruzzi, membru în «triumviratul directorial» al Teatrului Național din Iași — 1840 (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                         | 212     |
| Fig. 120. — Afiș pentru reprezentarea piesei <b>Farmașul din Hirlău</b> , la deschiderea stagiunii 1840—1841 (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                | 213     |
| Fig. 121. — Coperta comediei <b>Două femei împotriva unui bărbat</b> , publicată în <b>Repertoriul Teatrului Național din Iași</b> , 1840 (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                   | 214     |
| Fig. 122. — Coperta <b>Orbul fericit</b> , publicată în <b>Repertoriul Teatrului Național din Iași</b> , 1840 (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                               | 214     |
| Fig. 123. — O serată la curtea domnitorului Mihail Sturza (1845), după un desen de Doussault. ....                                                                                                                                                                  | 215     |
| Fig. 124. — Coperta piesei <b>Robert, șeful bandiților</b> , «imitată din nemțește de Lamarteliere» după <b>Hoții</b> de Fr. Schiller (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                       | 217     |
| Fig. 125. — Cupola teatrului de la Copou (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                                                                                    | 218     |
| Fig. 126. — Contractul încheiat de M. Millo și N. Suțu în stagiunea 1845—1846 (p. I) pentru antrepriza teatrului de la Copou (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                        | 219     |
| Fig. 127. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1845 (fila 5) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                                                                                         | 220     |
| Fig. 128. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1847 (fila 107) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                                                                                       | 221     |
| Fig. 129. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1847 (fila 107 verso) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                                                                                 | 221     |
| Fig. 130. — Dosarul cenzurii pieselor — Iași, 1848 (fila 126) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                                                                                       | 223     |
| Fig. 131. — Decizia Secretariatului de Stat al Moldovei cu privire la înființarea la Bacău a teatrului condus de Alecu Vilner — decembrie, 1848 (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                     | 223     |
| Fig. 132. — Adresa Sfatului Ocîrmuitor către Mihail Sturza. în adresă se poate citi fraza despre închiderea teatrului din pricina evenimentelor de la sfîrșitul lui martie, 1848 (Arhivele statului, Iași). ....                                                    | 225     |
| Fig. 133. — Porunca Ministerului de Interne către Isprăvnicia ținutului Suceava, comunicînd măsurile împotriva actorului Gh. Greceanu, fugit peste graniță după revoluție — iulie, 1848 (Arhivele statului, Iași). ....                                             | 226     |
| Fig. 134. — Coperta traducerii piesei <b>Romeo și Julietta</b> de Shakespeare — București, 1848 (Muzeul Teatrului Național, București). ....                                                                                                                        |         |
| Fig. 135. — «Guvernul provizoriu al Munteniei» din 1848, din care fac parte, între alții, I. Eliade, C. A. Rosetti și C. Aristia (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                          |         |
| Fig. 136. — Personajele și interpretii piesei ocazionale <b>Două sute de galbeni</b> sau <b>O păhâmicie de trei zile căzută prin constituție</b> , de I. Dimitrescu-Movileanu, jucată la București, la 11 iulie 1848 (Biblioteca centrală universitară, Iași). .... |         |
| Fig. 137. — Iosif Farkaș, conducătorul grupării artistice Societatea românească cantatoare teatrale (Muzeul                                                                                                                                                         |         |

|                                                                                                                                                                                                             |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Fig. 138. — Relatare din ziarul <b>Aradër Kundschaftblatt</b> , nr. 27 din 4 iulie 1848, despre spectacolul lui Farkaș, Kileni etc. (Muzeul Teatrului de stat, Arad). ....                                  |  |
| Fig. 139. — Lista deputaților, din toate naționalitățile conlocuitoare, aleși în conștiința țării la Arad. Pe listă figurează și Alexandru Gavra (vezi nr. 29, Gavra). ....                                 |  |
| Fig. 140. — Anunțul direcției teatrului din Arad prin care se face public, că vor fi acordate premii pentru stimularea dramaturgiei originale cu subiecte naționale (Muzeul Teatrului Național, Arad). .... |  |
| Fig. 141. — Afiș al trupei diletanților din Brașov care au continuat reprezentațiile după revoluția din 1848 (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). ....                                                        |  |
| Fig. 142 a, b. — <b>Occisio Gregorii</b> . ..., manuscris original, primele pagini (Biblioteca centrală universitară, Cluj). ....                                                                           |  |
| Fig. 143. — Costache Conachi (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                                                                      |  |
| Fig. 144 a, b, c, d. — <b>Cavaler Cucuș</b> , manuscris original, primele pagini (B. A. R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                  |  |
| Fig. 145. — <b>Sfatul familiei</b> , manuscris original, prima pagină (Muzeul literaturii și teatrului, Iași). ....                                                                                         |  |
| Fig. 146. — Iordache Goleșcu (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                                                                        |  |
| Fig. 147. — <b>Ahileș la Schiro</b> — coperta (1797) (Muzeul Teatrului Național, București). ....                                                                                                           |  |
| Fig. 148. — <b>Tragodia lui Orest</b> — coperta (1820) (Muzeul Teatrului Național, București). ....                                                                                                         |  |
| Fig. 149. — <b>Regulu</b> — coperta (1834) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                          |  |
| Fig. 150. — <b>Mirtil și Hloe</b> — manuscrisul traducerii (1817) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                           |  |
| Fig. 151. — <b>Zaira</b> — coperta (1844) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                           |  |
| Fig. 152. — <b>Alzira sau Americanii</b> — coperta (1835) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                           |  |
| Fig. 153. — <b>Amfitrion</b> — coperta (1835) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                                |  |
| Fig. 154. — <b>Georges Dandin</b> — manuscrisul traducerii (1827) (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                                           |  |
| Fig. 155. — <b>Bourgeois gentilhomme</b> — coperta (1835) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                    |  |
| Fig. 156. — <b>Domnu Pursoniac</b> — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                          |  |
| Fig. 157. — <b>Virginia</b> — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                                 |  |
| Fig. 158. — <b>Saul</b> — actul I, scena I (1836) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                   |  |
| Fig. 159. — <b>Veduva vicleane</b> — coperta (1836) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                 |  |
| Fig. 160. — <b>Gemenii din Bergam</b> — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                       |  |
| Fig. 161. — <b>Măria Tudor</b> — coperta (1837) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                              |  |
| Fig. 162. — <b>Trîzveci ani</b> — coperta (1835) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                    |  |
| Fig. 163. — <b>Sărbare ostășască</b> — manuscris (1834), coperta, personaje și intermedii (Arhivele statului, Iași). ....                                                                                   |  |
| Fig. 164. — Costache Facca, portret de A. Chladek (Galeria națională, Muzeul Literaturii și Teatrului, Iași). ....                                                                                          |  |
| Fig. 165. — <b>Comodia vremii</b> — manuscris original, primele pagini (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                              |  |
| Fig. 166. — Costache Bălăcescu (reproducere după G. Călinescu, <b>Istoria literaturii române</b> , vol. 1, p. 107) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                           |  |
| Fig. 167. — <b>Sărbătoare cîmpenească</b> — coperta (1837) (B.A.R.P.R., Secția manuscrise). ....                                                                                                            |  |
| Fig. 168. — <b>Triumful amorului</b> — coperta (1836) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                        |  |
| Fig. 169. — <b>Les extremes se touchent</b> — afiș (1836) (reproducere după Stanislavski, 1846). ....                                                                                                       |  |
| Fig. 170. — Vornicul Alecsandri cu cei doi fii: Vasile și Iancu (pictură de N. I. Stănescu). ....                                                                                                           |  |
| Fig. 171. — Scrisoare (manuscris) a lui Vasile Alecsandri către Ion Ghica, în care se vorbește despre <b>în carnaval (lassy la nuit)</b> (B. A. R.P.R., Secția manuscrise). ....                            |  |
| Fig. 172. — <b>Doi țărani și cinci cîrlani</b> — coperta (1849) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                     |  |
| Fig. 173. — <b>Baba Hîrca</b> — coperta (1851) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                      |  |
| Fig. 174. — Alexandru Gavra (Muzeul regional Arad). ....                                                                                                                                                    |  |
| Fig. 175. — <b>Monumentul Șincai-Clainian</b> — pagini de titlu (1844) (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                              |  |
| Fig. 176. — <b>Două sute de galbeni</b> — coperta (1848) (Biblioteca centrală universitară, Iași). ....                                                                                                     |  |
| Fig. 177. — Semnătura autografă a lui Ion Dimitrescu (Movileanu) (reproducere după I. Eliade, <b>Radul Calomfirescu</b> , București, 1854). ....                                                            |  |
| Fig. 178. — I. E. Rădulescu — portret de T. Aman (B.A.R.P.R., Cabinetul de stampe). ....                                                                                                                    |  |
| Fig. 179. — Scrisoarea lui I. E. Rădulescu către C. Negruzzi, traducătorul piesei <b>Orbul fericit</b> (1837) (B.A.R.P.R.). ....                                                                            |  |
| Fig. 180. — C. Aristia — portret de C. Dupre (1824) (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                 |  |
| Fig. 181. — Eufrosina Popescu-Vlasto — portret (Muzeul Teatrului Național, Iași). ....                                                                                                                      |  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Fig. 183, 184, 185, 186. — Planşe din <i>Lecțiile de declamație</i> ale lui A. Morocchesi (1832), în G. Calendoli, <i>L'attore. Storia di un arte</i> , Roma, 1959 (exemplificări pe fragmente din piesa <i>Saul</i> de V. Alfieri). 316-317                                           |  |
| Fig. 187. — Cronica piesei <i>Saul</i> în <i>Curierul românesc</i> din 16 decembrie 1837 (B.A.R.P.R.). 318                                                                                                                                                                             |  |
| Fig. 188. — Costache Caragiale (Muzeul Teatrului Național, București). 320                                                                                                                                                                                                             |  |
| Fig. 189. — <i>O repetiție moldovenească</i> — coperta (1844) (B.A.R.P.R., Secția manuscrise). 323                                                                                                                                                                                     |  |
| Fig. 190. — <i>O repetiție moldovenească</i> — personajele primei reprezentații (1844) (B.A.R.P.R., Secția manuscrise). 323                                                                                                                                                            |  |
| Fig. 191. — <i>Foileton Teatrul național din Iași</i> , în <i>Vestitorul românesc</i> din 27 noiembrie 1845 (B.A.R.P.R.). 325                                                                                                                                                          |  |
| Fig. 192. — Coperta <i>Galetei Teatrului național</i> , nr. 1 din noiembrie 1835 (B.A.R.P.R.). 330                                                                                                                                                                                     |  |
| Fig. 193. — Coperta interioară a <i>Daciei literare</i> , 1840, tom. I (B.A.R.P.R.). 332                                                                                                                                                                                               |  |
| Fig. 194. — Coperta revistei <i>Galeta de Transilvania</i> , nr. 1, 1838 (B.A.R.P.R.). 332                                                                                                                                                                                             |  |
| Fig. 195. — Coperta broșurii întocmite de G. Barițiu, cuprinzând numele colaboratorilor <i>Galetei de Transilvania</i> și ai <i>Foii pentru minte, inimă și literatură</i> , sem. II, 1838 (B.A.R.P.R.). 333                                                                           |  |
| Fig. 196. — Coperta revistei <i>Blätter für Geist, Gemut und Vaterlandskunde</i> , octombrie 1844 — articol despre teatrul german din Sibiu (Arhivele statului, Brașov). 333                                                                                                           |  |
| Fig. 197. — Facsimil după <i>Precuvântarea</i> lui C. Negruzzi la traducerea piesei <i>Antony</i> (B.A.R.P.R.). 335                                                                                                                                                                    |  |
| Fig. 198. — Articolul lui Ion Eliade Rădulescu ( <i>Curierul românesc</i> , nr. 2 din 31 ianuarie 1832) în care se anunță începerea pregătirilor pentru reprezentarea «tragediei în versuri, foarte cunoscută și intitulată <i>Fanatismul</i> » la Colegiul Sf. Sava (B.A.R.P.R.). 336 |  |
| Fig. 199. — Facsimil după <i>Curierul românesc</i> , nr. 36 din 30 octombrie 1847, p. 144, articol despre noua stațiune teatrală (B.A.R.P.R.). 342                                                                                                                                     |  |
| Fig. 200. — Facsimil după <i>Curierul românesc</i> , nr. 46 din 4 decembrie 1847, p. 186, cronică dramatică de G. Crețeanul (B.A.R.P.R.). 342                                                                                                                                          |  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Aaron, FL, 150, 183, 283                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| Aaron, P., 111, 187                                                                                                                                                                                                                                                                             |  |
| Aba, 29                                                                                                                                                                                                                                                                                         |  |
| Abraham, S., 195                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |
| Academia Mihăileană, 178, 179, 281                                                                                                                                                                                                                                                              |  |
| Achillas, 28                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| Achilleus, 28                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
| Ackermann, 149                                                                                                                                                                                                                                                                                  |  |
| Acterian, H., 9                                                                                                                                                                                                                                                                                 |  |
| Aiud, 110, 186, 187, 198, 201                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
| Alba-Iulia, 94, 189, 198                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| Albineț, I., 170                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |
| Albrecht, C, 185                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |
| Albright, H. D., 11                                                                                                                                                                                                                                                                             |  |
| Alecsandri, I., 170, 288                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| Alecsandri, V., 10, 103, 118, 119, 120, 123, 127, 142, 143, 176, 180, 181, 183, 202, 208, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 230, 231, 237, 240, 242, 253, 259, 263, 275, 286-293, 294, 295, 305, 319, 322, 324, 326, 331, 334, 335, 337, 338, 340, 343, 344 |  |
| Alecsandri, V. (tatăl), 170, 173, 288                                                                                                                                                                                                                                                           |  |
| Alep, Paul de, 109                                                                                                                                                                                                                                                                              |  |
| Alexandrescu, Gr., 152, 204, 208, 237, 261, 267, 275, 276                                                                                                                                                                                                                                       |  |
| Alexandrescu, S., 10                                                                                                                                                                                                                                                                            |  |
| Alexandru, T., 136                                                                                                                                                                                                                                                                              |  |
| Alexei Mihailovici, 48                                                                                                                                                                                                                                                                          |  |
| Alexis, 177                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
| Alfieri, V., 146, 148, 152, 153, 158, 163, 165, 166, 173, 179, 229, 238, 264, 265, 267, 269, 312, 315, 317                                                                                                                                                                                      |  |
| Alterescu, S., 10, 200                                                                                                                                                                                                                                                                          |  |
| Amurat III, 94                                                                                                                                                                                                                                                                                  |  |
| Andreescu, I. 19 *                                                                                                                                                                                                                                                                              |  |

|                                                              |
|--------------------------------------------------------------|
| Andronache, 15                                               |
| Andronescu, N.                                               |
| Anestin, I., 9, 1                                            |
| Anghelescu, M.                                               |
| Anghelova, Roși                                              |
| Anonymus, 82                                                 |
| Antonovici, D.,                                              |
| Apața — Brașov.                                              |
| Apolloni, N., 2                                              |
| Apollonios, 29                                               |
| Apulum, 38                                                   |
| Arad, 109, 182, 240, 242, 244                                |
| Aranka, Gyorgy                                               |
| Archita — Sighiș                                             |
| Argeș, 117, 145,                                             |
| Aricescu, C. D.,                                             |
| Aristia, C, 143, 159, 160, 161, 234, 238, 265, 322, 323, 343 |
| Aristippe, 309, 3                                            |
| Aristofan, 31, 12                                            |
| Aristotel, 26                                                |
| Armenia, 54                                                  |
| Arnaudov, M., 7                                              |
| Artemidoros, 28                                              |
| Asachi, Al., 169                                             |
| Asachi, Elena, 1                                             |
| Asachi, Gh., 14, 171, 172, 173, 204, 208, 218, 286, 318, 321 |
| Asachi, Miș, 29                                              |



- Asociația montanică orăvețeană a teatrului de diletanți, 200
- Atena, 161, 163, 312
- Athenaios, 25, 32
- Atterburg, J., 211
- Auber, D.F.E., 213
- Aurelius Dionysios, 28
- Aurelius Elei, 28
- Aurelius Gregoros, 28
- Austria, 193, 195, 205
- Avdeev, A.D., 12
- Azaclău — Dobrogea, 64, 76
- Babilon, 39
- Bacău, 133, 134, 135, 223, 224
- Baciu, 187
- Badate, 321
- Baia-Mare, 198
- Bajza, 198
- Balmuș, C, 26
- Balș, Th., 167, 215
- Bandinus, M., 90
- Banffi, Giorgyi, 191
- Banffi, Gyorgina, 196
- Barac, L, 238, 243, 274
- Barageni, 214
- Barițiu, Gh., 143, 183, 184, 187, 188, 189, 191, 202, 203, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 332, 334, 335, 344
- Barozzi, C, 173, 321
- Basarab, Constantin Vodă, 98
- Báthory, St., 94, 95
- Bayard, A., 165, 176, 218, 240
- Bălăceanu, Gr. 149
- Bălăceanu, St., 149
- Bălăcescu, C, 142, 219, 230, 231, 242, 247, 277, 278, 280, 281, 286, 322, 326, 337
- Bălănescu, 285
- Bălcescu, N., 143, 183, 207, 208, 226, 234, 237, 318
- Băleanu, Gr., 149
- Băncilă, P., 112
- Bănescu, N., 259
- Bărbuță, M., 10
- Bărnuțiu, S., 183, 189, 235
- Beaumarchais, P.-A. C. de, 193, 219, 331
- Belador, M., 9, 222, 234
- Beldiman, AL, 165, 264, 265
- Beldiman, D., 116, 252, 253
- Beligan, R., 10
- Bellanger, S., 103, 285
- Bellini, V., 173, 175, 176
- Benko, S., 236
- Berger, 321
- Bethleem, 108, 110, 121
- Bevilach, F., 153
- Beza, M., 249
- Bezviconi, G., 99
- Bibescu, Gheorghe Vodă, 231
- Bidou, H., 309
- Bielinski, V. G., 312
- Bielorusia, 119
- Biļ, P., 112
- Birt, N., 242
- Bistrița, 185, 186
- Bitay, A., 201
- Bizanț, 29, 42, 47, 77
- Blaj, 111, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 238, 248, 249
- Blaremburg, V., 231
- Blesiet, Th., 153
- Blumauer, A., 249
- Bocșa, 187, 241
- Bodenburg, Gertrud, 193, 194
- Boer, S., 201
- Boerescu, D., 156
- Bogdan, Eufrosina, 151
- Bogdan, N. A., 165
- Bogdan Vodă, 98
- Bogdan-Duică, G., 201
- Bogdănescu, Marghioala, 146, 148, 213
- Bogrea, V., 54
- Boian, 212, 213
- Boildieu, F. A., 211
- Boileau, 149, 308
- Boire, 274
- Bolintineanu, D., 208, 232, 237, 275
- Bolliac, C, 148, 157, 159, 161, 183, 227, 229, 230, 231, 232, 237, 261, 267, 275, 283, 313, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 342, 343, 344
- Bolog, 241
- Bonciu, 213
- Bongianini, 156
- Borza, 187
- Bosco, 227
- Bota, 241
- Botezatu, S., 170, 172, 178, 271
- Botiș, Th., 193, 200
- Botoșani, 161, 178, 179, 271
- Bouchardy, J., 216, 274<sup>1</sup>
- Brașov, 82, 83, 95, 96, 104, 111, 148, 149, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 332
- Bratislava, 195, 243
- Brădățeanu, V., 10
- Brăiescu, T., 169
- Brăiloiu, C, 114, 125
- Brănești-Pasărea, 82
- Brătianu, L, 232
- Breazu, I., 10, 240
- Brezeanu, I., 10
- Brincoveanu, Gr., 145
- Brockmann, I. H., 193
- Brody, M., 153
- Brukenthal, 194
- Bucium, 126, 127
- București, 8, 98, 103, 142, 145, 147, 148, 149, 160, 161, 167, 170, 171, 173, 194, 195, 201, 202, 212, 216, 217, 227, 232, 234, 235, 237, 238, 241, 244, 297, 299, 301, 312, 322, 326, 339
- Buda, 112
- Budai Deleanu, I., 182, 265
- Budapesta, 243
- Bulandra, L. St., 10
- Bulandra, T., 10
- Bulgaria, 201
- Bumbești, V., 10
- Burada, T. T., 8, 9, 60, 98, 108, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 166, 168, 169, 170, 172, 181, 189, 210, 211, 213, 216, 219, 220, 222, 224, 273, 297
- Burchi, St., 159, 267, 268, 269, 270
- Burdujeni, 295
- Burghilion, 212, 213
- Burgtheater, 270
- Buri, E., 194
- Burileanu, I., 156
- Buvelot, 163
- Byron, 151, 156, 230, 268
- Byoukdere, 98
- Calendoli, G., 317
- Cailatis, 29, 30, 31, 32, 33, 36
- Camariano, A., 316
- Camelin, N. C, 113
- Cammerand, G., 230
- Camprubi, 211
- Cânta, N., 116, 167, 176
- Cantacuzino, C, 152
- Cantemir, Dimitrie, 44, 48, 53, 54, 75, 109
- Caracas, R., 264
- Caragea, Ion Vodă, 98, 102, 145, 146, 259, 322
- Caragea, Ralu, 146, 312
- Caragiale, Caliopi, 156, 158, 161, 228
- Caragiale, C, 8, 10, 123, 142, 143, 157, 161, 177, 178, 179, 180, 202, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 240, 241, 263, 271, 274,290, **301-304**, 307, **319-327**, 336, 337, 340, 343
- Caragiale, I. L., 10, 11, 12, 19, 290
- Caragiale, Iorgu, 157, 228, 235, 274
- Caragiale, Luca, 228, 235
- Caragiu, B., 159
- Caransebeș, 187
- Caras, 199
- Carcalechi, 2., 182
- Cărei, 186
- Carolina, Augusta, 200
- Cartoian, N., 109, 111, 112, 117, 118
- Carussy, D., 324
- Carvasara, 103
- Casu, N., 170
- Cașin, 222
- Catargi, St., 170
- Catargiu, B., 270,
- Cătina, I., 230, 231
- Caudella, Ed., 19,
- Caudella, Fr., 180
- Căliman, G., 169,
- Călinescu, George
- Căpățineanu, St.,
- Ceabatty, 320
- Cehia, 50
- Cehoslovacia, 131
- Cerchez, M., 220
- Cervantes, M., 22
- Cervati, P., 170,
- Chefneux, 165
- Chinuș — Odorhei
- Chladek, A., 278
- Chomatianos, Dem
- Cicerov, V. I., 12
- Ciilota, 199
- Cincu (comuna), 1
- Cinti, L., 194
- Cioculescu, Ș., 25
- Cioran, Emilia, 90
- Ciorănescu, V., 2
- Cipariu, T., 162,
- Ciprian, G., 10
- Cireșoia — Someș
- Cișmeaua roșie, 1
- Ciuc, 83
- Ciuculescu, A., 15
- Ciuhureanu, Măria
- Ciuhureanu, Ruxar
- Cîmpineanu, C, 1
- Cîmpineanu, I., 14
- 308, 312, 313
- Cimpulung, 232,
- Cirlova, V., 149,
- Clairville, L.-Fr.
- Clugher, Ana, 170
- Cluj, 8, 93, 110,
- 201, 236, 238, 2
- Codrescu, T., 216,
- Colegiul reformat,
- Colentina, 104
- Collin, H. I. von,
- Conachi, C, 116,
- Condurachi, E., 3
- Conservatorul fila
- 171, 172, 173,
- 275, 282
- Constantinescu, (B
- Constantinopol, 40
- Conta, N., 169
- Conți, 156, 161
- Copcea, I., 226, 2
- Corfu, 147

- Corjescu, Măria, 170  
 Cormon, E., 273  
 Cornea, P., 155, 330  
 Corneille, P., 15, 148, 267  
 Cornescu, C., 160  
 Cornescu, M., 162, 227, 232  
 Costachi, 214  
 Costa-Foru, A., 10  
 Costin, Miron, 97, 98  
 Coșbuc, G., 19  
 Cottin, Sophie, 275  
 Crainic, S., 189  
 Craiova, 149, 227, 232, 234, 272, 296, 322, 326  
 Creangă, I., 19, 120  
 Cresperi, A. D., 193  
 Crețianu, G., 267, 274  
 Croft, N., 211  
 Cronibace, Anesti, 157, 228, 231  
 Cronibace, Mali, 228  
 Crucea, 133  
 Crupenschi, C., 167, 169  
 Csabay, 238, 242, 243  
 Cucu, S., 10  
 Cuculi, 165  
 Cuna, 170, 180  
 Cune, L., 152, 156, 158, 161, 227, 312, 315, 317  
 Cuza, Al. I., 226  
 Czajkowski, M., 234  
  
 Dacia, 37, 39  
 Dacia Literară, 181, 208, 209, 210, 237, 240, 263, 285, 286, 287, 293, 296, 301, 305, 318, 322, 324, 325, 327, 334, 337  
 D'Amico, S., 31, 91  
 Dante, A., 297  
 Davila, AL, 10  
 Dăscălescu, Smaranda, 170  
 Dealul Frumos — Agnita, 85  
 De Hayes, 130  
 Delavrancea, B. Șt., 10, 19  
 Del Chiaro, A. M., 46, 92, 101, 109  
 Deleanu, H., 10  
 Delmary, V., 212, 321  
 Delvivo, 177  
 Demetriade, Ar., 10  
 Demetriade, C., 228, 235, 322  
 Demetrios, 28  
 Demetrovici, C., 199  
 Demetrovici, L., 199  
 Deva, 46  
 Diamandi, D., 169  
 Diamant, N., 156, 158, 315  
 Dicheos, 145  
 Diderot, D., 237, 308, 310, 322, 330, 331  
 Dilly, 234  
 Dimachi, N., 116, 252, 253  
 Dimian, L., 242  
 Dimitriu, St., 117  
 Dimitriu, I., 170  
 Dinaux, 176, 273  
 Diogenes, 29  
 Dionisie, Eclesiarhul, 130  
 Dittesdorf, K. von, 194  
 Dionisie Lupu, 145  
 Dimbovița, 150  
 Djivelegov, A. K., 48  
 Dobîrceni — Suceava, 128  
 Docan, T., 169  
 Doja, Gh., 94  
 Dometianos, 28  
 Domnești — Tg. Frumos, 72, 74  
 Dorat, CL, 308  
 Dorohoi, 127, 222  
 Dosoftei, 78, 79  
 Doussault, Ch., 215  
 Draculis, G., 146  
 Drăgășani, 146  
 Drăușeni, 84  
 Drexel, F., 37  
 Dubech, L., 13  
 Duca, Constantin Vodă, 97  
 Ducange, V., 176, 216, 271, 273  
 Duchartre, P. L., 76  
 Dumanoir, Ph., 218, 271  
 Dumas, AL, 195, 213, 238, 271  
 Dumitriu, C., 158  
 Dupentry, 271  
 Duport, 156, 161  
 Durostorum, 78  
 Duval, 271  
  
 Eftimiu, V., 10  
 Egipt, 110  
 Elena, 146  
 Elenca, 156  
 Elencu, 213  
 Eliade, Rădulescu, L., 10, 49, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 202, 204, 227, 229, 231, 232, 233, 238, 249, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 275, 278, 283, 296, 299, 306, 308, 309, 313, 314, 315, 324, 331, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 343, 344  
 Elveția, 64  
 Elvin, B., 10  
 Emanoil, 149  
 Eminescu, M., 10, 19, 269  
 Engel, J. J., 308  
 Engels, Fr., 45, 141, 142, 143, 206, 207, 208, 235  
 Ennery, A. d', 273  
 Enuță, 170  
 Eotvos, 198  
 Epicrates, 27, 29  
 Erbiceanu, C., 182  
 Erkel, 198  
  
 Euripide, 147, 266  
 Evolschi, AL, 222  
  
 Fabian, Elisabeta, 170, 172  
 Fabian, H., 170  
 Facca, C., 123, 142, 157, 230, 247, 277, 278, 280, 281, 282, 286, 322, 326, 337, 339, 344  
 Falcone, C., 79  
 Farkas, I., 201, 234, **240-241**, 242, 243  
 Făgăraș, 110, 240, 241  
 Fălcoianu, S., 230, 274  
 Fălțiceni, 103  
 Felder, 194  
 Felvinczy, G., 196  
 Fenelon, F., 237  
 Filarmonica, 8, 9, 19, 142, **154-162**, 170, 173, 178, 202, 227, 228, 229, 231, 234, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 281, 282, 283, 284, 301, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 322, 323, 325, 341, 342  
 Filhol, 154, 176, 177  
 Filimon, N., 8, 10, 146, 147, 148, 201, 244, 312, 317, 326, 331  
 Filipescu, AL, 149, 160  
 Filipescu, C., 149  
 Filipescu, E., 216, 217, 271  
 Filipescu, L., 161  
 Filipescu, L., 170  
 Filipeșteanu, I., 231  
 Filotti, M., 10  
 Filtsch, E., 95, 185, 193, 194, 200  
 Flavius Diogenes, 28  
 Flavius Iucundus, 28  
 Flavius Longinianus, 28  
 Flechtenmacher, AL, 136, 203, 216, 237, 293, 296, 325, 326  
 Flegont, O., 10  
 Florescu, Gr., 30  
 Florescu, I., 152, 265, 267, 268  
 Florian, I., 151, 165, 266, 267, 270, 274  
 Focșani, 136, 222  
 Foti, L., 240  
 Fourreaux, 153, 154, 167, 169, 176, 177, 321  
 Fraiwald, ing., 167  
 Francisc I, 200  
 Frankenstein, F. von, 185  
 Franța, 219  
 Frazer, J. G., 79  
 Friedel, Johann, 195  
 Frisch, Măria Tereza, 213, 214, 215, 320, 321  
 Friedlaender, L., 37  
 Fronius, F. F., 84, 96  
 Fuchs, M., 13  
 Fundescu, I. C., 122  
 Fundul Moldovei (Suceava), 67, 68  
 Furca, 188  
  
 Gacev, G. D., 47  
 Gaffrey, Theodore, Galați, 224  
 Ganea, L., 271  
 Ganet, 167  
 Garrick, D., 308  
 Gaster, M., 109, 112  
 Gatineau, A., 321  
 Gautier, Th., 100  
 Gavra, AL, 193, 243  
 Gerger, L., 153, 195  
 Germania, 64, 96, 195  
 Gessner, 266  
 Ghenzel, 153, 167  
 Gheorgachi, (Logofăt) 272  
 Gheorghiu-Dej, Gh. 272  
 Gheorghiu, O., 10  
 Gheras, I., 170  
 Gherghel, D., 170  
 Gherngross, Vs. V. 170  
 Ghiacioiu, V., 272  
 Ghica, Alex., 161, 195  
 Ghica, C., 165, 266  
 Ghica, Gr., 149  
 Ghica, Grigore Vod 272  
 Ghica, Iancu, 151  
 Ghica, L., 10, 98, 100, 232, 237, 267, 268  
 Ghica, N., 149, 151  
 Ghica, Pantazi, 231, 272  
 Ghica, S., 151  
 Ghica, Smărăndița, 272  
 Ghica, T., 216, 218  
 Ghircoiașiu, R., 24  
 Giani, 149  
 Giță, L., 10  
 Glădescu, T., 247, 272  
 Gligor, M., 133  
 Gobdelas, 165  
 Gocs, E., 243, 244  
 Goethe, J. W., 193, 272  
 Goldiș, I. L., 193  
 Goldoni, C., 158, 173, 272  
 Golescu, AL, 325  
 Golescu, D., 130, 272  
 Golescu, I., 43, 44, 272  
 Golescu, Șt., 325  
 Golești, 149, 150, 151  
 Gordian III, 28  
 Gorki, M., 121  
 Goruni-Iași, 129  
 Gouhier, H., 13  
 Grădișteanu, Gr., 272  
 Greceanu, Gh., 212, 272  
 Grecin, 28, 39  
 Gregor, J., 13  
 Grigorescu, N., 19

|                                                       |                                                        |                                                      |                  |
|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------|
| Grillparzer, Fr., 195                                 | 165, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 210, 212, | Korsi, F., 243                                       | Luchian, N., 1   |
| Guillard, 217                                         | 213, 216, 217, 221, 222, 224, 227, 237, 266, 271,'     | Koroliuk, V. D., 45                                  | 343              |
| Guști, D., 169, 170, 217, 219, 294, 333, 334, 335,    | 272, 275, 281, 290, 293, 294, 301, 319, 320, 321,'     | Kotsi, P. J., 197, 201                               | Lucian, (din S   |
| 337, 340, 341                                         | 323, 325, 326                                          | Kotzebue, A. von, 152, 153, 158, 159, 170, 171, 172, | Lueta-Odorhei,   |
| Gutzkow, K., 239                                      | Ibrăileanu, G., 277, 287, 290, 334                     | 173, 178, 180, 195, 200, 201, 202, 231, 238, 240,    | Lugoș, 201, 240  |
|                                                       | Idieriu, Em., 170, 212, 214                            | 241, 266, 267, 268, 270, 271, 318, 333               | Lugoșianu, O.,   |
| Hadrian, 32                                           | Iffiand, A.-W., 194, 308                               | Kreibig, Ed., 153, 195, 200, 201, 238, 243           | Lunca Cernii d   |
| Haica, D., 244                                        | Ilarion, 145, 149                                      | Kreuchely, 104, 105                                  | Luca — Ciurea    |
| Halepliu, C, 232, 299                                 | Iliria, 50                                             | Kriegsch, P., 194                                    | Lungu, Gh., 13   |
| Halici, M., 187                                       | Ionescu, I., 170, 237                                  | Krupeanskaia, V. L, 131                              | Lupaș, I., 201   |
| Halstead, W. P., 11                                   | Ionescu, N., 216                                       |                                                      | Lupănescu, C,    |
| Harffmann, 151                                        | Ionnescu-Gion, I., 98, 265                             | Laffont, Ch., 213, 230                               | Lupeanu, A., 1   |
| Harghita-Ciuc, 83                                     | Iorga, N., 24, 49, 54, 101, 148, 162, 189, 249, 252,   | La Fontaine, 302                                     | Luponi, 113      |
| Hasdeu, B. P., 10, 122, 126, 136                      | 265, 268, 269, 272, 284                                | Lagarde, conte de, 98                                | Lupșani — Ialo   |
| Hașeg, 46, 118, 198                                   | Iorgovici, Paul, 182, 193                              | Laharpe, J.-Fr., 308, 313                            | Luther, 186      |
| Havy, M., 244                                         | Iorgovici, Petru, 199                                  | La Marteliere, J. H. F., 217, 274                    | Luzzato, B., 22  |
| Hecataios, 29                                         | Iosif II, 181, 183, 186                                | Lamartine, A. de, 149, 151, 152                      |                  |
| Hefele, C. J., 40                                     | Iosifescu, S., 10                                      | Lang, 156, 170, 212                                  | Mace, 212, 213   |
| Heine, H., 239                                        | Ipsilanti, AL, 99                                      | Langeron, conte de, 99                               | Macedonia, 47    |
| Heiser, C., 195, 200                                  | Iscovescu, B., 203                                     | Latyshev, B., 30                                     | Macrea, M., 37   |
| Heltai, G., 93                                        | Islaz, 234                                             | Laube, H., 239                                       | Macri, P., 131   |
| Herbert, H., 95                                       | Istrati, N., 226                                       | Laurian, A. T., 183                                  | Madji, G., 164   |
| Herdelius, (Erdely), L., 148, 265                     | Istrătescu, A., 241, 242                               | Lazăr, Gh., 147, 148, 183                            | Magheru, N., 2   |
| Herfner, I., 180                                      | Italia, 64, 195, 244                                   | Lazutin, S. G., 77                                   | Magnin, Ch., 1   |
| Herodot, 24                                           | Ivan IV, 94                                            | Lăpușneanu, Alexandru, 98                            | Mahmud II, 10    |
| Herzog, Fr., 195                                      |                                                        | Lăscărescu, I., 156, 161, 228                        | Maior, Gr., 18   |
| Hestiaios, 28                                         | Jibert-Rupea, 84, 110                                  | Lăzureanu, 228                                       | Maior, P., 182,  |
| Hesybios, 24                                          | Joubert, J., 101                                       | Lebrun, 177, 321                                     | Malmer, M., 85   |
| Hette, E., 154, 162, 167, 169, 176, 177, 273          | Junger, J. F., 178, 274                                | Leclerq, H., 40                                      | Malu — Vlașca,   |
| Hilferding, I., 193                                   |                                                        | Leclerq, Th., 273                                    | Mancaș, M., 10   |
| Hirschl, I., 200                                      | Kaiev, A. A., 119, 121                                 | Lecont, 216                                          | Maniu, V., 234   |
| Histria, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36               | Kamorami, 243                                          | Lecour, 321                                          | Manolescu, Gr.   |
| Hîncu, C, 226                                         | Karintia, 64                                           | Lehliul, Gh. 230                                     | Manolescu, I.,   |
| Hîncu, R., 27                                         | Karl, Henriette, 227, 232, 321                         | Lehmann, S., 96                                      | Manoliu, Em.,    |
| Hîrnav, E., 226                                       | Karvovski, I., 177                                     | Leisewitz, 194                                       | Mănu, C, 160     |
| Hochmeister, 193, 194                                 | Katona, J., 198                                        | Lejeune, J. M., 99, 100, 102                         | Mănu, L, 160     |
| Hodosiu, Iosif, 48                                    | Kazarow, G., 24                                        | Lemaitre, Fr., 216                                   | Mănu, M., 267    |
| Hoftheater, 201                                       | Kemeny, J., 97                                         | Lemeny, I., 189, 191                                 | Many, I., 243    |
| Holberg, 194                                          | Kiev, 47, 121                                          | Lenin, V. L, 20, 207                                 | Marcovici, S.,   |
| Homiceanu, 212, 213, 214                              | Kileny, 238, 242, 243                                  | Leonhardt, J., 84                                    | Marecalschi-Roth |
| Hont, F., 13                                          | Kindermann, H., 13                                     | Leopold, F., 238                                     | Măria Tereza, 1  |
| Honterus, I., 185                                     | Kiriatic, 165                                          | Lesage, A.-R., 263, 270, 274, 275                    | Marian, Sim. F   |
| Horodniceni, 169, 281                                 | Kiseleff, P., 167, 171                                 | Lessing, G. E., 17, 193, 194, 237, 307, 308          | Marinescu-Himu   |
| Hrisoverghi, AL, 271, 275                             | Kisfaludy, K., 237                                     | Lețcani - Iași, 128, 129                             | Marinov, D., 7   |
| Hristaris, M., 146                                    | Klaster, L., 84, 85                                    | Levassor, 216                                        | Marmontel, 274   |
| Hristopulos, A., 146                                  | Kleist, E. Ch., 239                                    | Leventis, G., 145                                    | Martinovici, L,  |
| Hubatschek, A., 195                                   | Klincin, A. P., 309                                    | Liebhardt, F., 195                                   | Marx, K., 141,   |
| Huet, A., 95                                          | Klinger, 194                                           | Lieppe, 177                                          | Massoff, L, 9,   |
| Hugo, V., 176, 216, 263, 272, 308, 309, 331, 339      | Knall, S., 252                                         | Liliencron, R. von, 86                               | Matiușevski, P., |
| Hunedoara, 118, 119                                   | Knudsen, H., 15                                        | Limmer, Fr., 195                                     | Mătraia, 243     |
| Hurez, 122, 124                                       | Kock, P. de, 176, 194, 216                             | Lincourt, 165                                        | Mâtz, J., 84     |
| Hurmuzachi, E., 104                                   | Koczian, L., 110                                       | Lipsea, 121                                          | Mavrocordat, A   |
| Hutenmayer, M., 195                                   | Kogălniceanu, M., 108, 169, 181, 183, 208, 210, 211,   | Lisițian, S., 57                                     | Mavrocordat, N   |
| Hyacinthe, 177                                        | 212, 213, 215, 226, 230, 237, 263, 271, 283, 285,      | Liszt, Fr., 198                                      | Mavrodin, 156    |
|                                                       | 286, 293, 302, 318, 325, 330, 332, 335, 337, 340,      | Linugman, W., 39                                     | Mavrogheni, N.   |
|                                                       | 343, 344                                               | Livaditi, N., 167, 168, 203                          | Maximilian, V.,  |
| Iacob, C, 188                                         | Komolosi, 240, 241                                     | Livonia, 94                                          | Mazeret, 272     |
| Ianache (Cămărașul), 98                               |                                                        |                                                      |                  |
| Iariș, 9, 97, 102, 112, 119, 127, 154, 159, 161, 164, |                                                        |                                                      |                  |

- Măgureanu (școală grecească), 312  
Mălinescu, V., 226  
Măneuți — Rădăuți, 127  
Mărcuș, St., 9, 188  
Mediaș, 185, 186, 194, 238  
Meitanis, St., 316  
Melesville, 176  
Melpeminski, 177  
Menandru, 31, 32  
Mercier, S., 331  
Metastasio, 146, 264, 265  
Metzker, Ana, 170  
Meyer, H., 274  
Meytani, 152  
Miclescu, 213  
Micu Clain, S., 182, 188, 297  
Micu, Inochentie, 187  
Mihai Viteazul, 201, 299  
Mihăescu, H., 39  
Mihăileanu, C., 156, 158, 161, 228, 231, 234, 235  
Mihăileanu, Ralița, 156, 158, 228, 235, 314, 315  
Mihăileanu, St., 157, 235  
Mihăileanu, Zinca, 228  
Mihăilescu, S., 127, 128  
Mihalcescu, Măria, 9  
Miklosich, R, 47  
Milcov, 113, 178, 215, 228  
Millo, M., 120, 131, 135, 143, 168, 169, 176, 180, 217, 218, 219, 224, 226, 237, 247, 263, 276, 281, 282, 284, 286, 296, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 341, 343  
Miltitz, von, 104, 105  
Mincu, C, 156  
Mirecourt, E. de, 271  
Miron, Moise (Romînul), 193  
Miroslava, 165  
Mitchel, L., 11  
Mîndra, V., 10  
Mogoșoaia, 146  
Mokulski, St., 13  
Moldovan, S., 200  
Moldoveanu, V., 189  
Moinești, 133, 134  
Moisil, C, 147  
Moliere, 148, 152, 153, 156, 157, 158, 167, 173, 176, 180, 181, 186, 194, 196, 213, 219, 238, 265, 267, 268, 278, 312, 313, 337, 339  
Molin, R. S., 199, 200  
Mommsen, Th., 37  
Momolo, 154, 158, 161, 162, 163, 229, 230, 232 317 326, 327  
Momuleanu, B. P., 145  
Mondonville, 285  
Montesquieu, Ch. de, 151, 237  
Monti, V., 146  
Montessor, 299  
Moravia, 50  
Moringer, 194  
Morochesi, A., 308, 315, 316  
Moroïu, C, 151, 267, 269  
Moscova, 94, 95, 121  
Moser, H., 131  
Mouchelet, 177  
Mozart, W. A., 194  
Mueni, G., 153  
Muller, Th., 154, 195, 202, 239, 273, 317  
Munteanu, G., 268, 270  
Mureșanu, A., 209  
Mureșanu, I., 191  
Murgu, E., 236  
Muscel, 150  
Mușatsecu, T., 10  
Navrea, I., 241, 242  
Nănescu, A., 147, 148, 266  
Năstase, I., 213  
Neagu-Orbul, V., 189  
Neculce, Ioan, 97  
Neculele — Rîmnicu-Sărat, 65, 66  
Negruzzi, C, 123, 159, 176, 177, 178, 180, 181, 202, 208, 210, 212, 213, 216, 219, 224, 230, 231, 237, 240, 269, 271, 272, 273, 275, 284, **294-296**, 309, 319, 326, 331, 334, 335, 336, 339, 343  
Negulici, I., 153, 203  
Nereju — Vrancea, 60, 62, 63, 64, 66  
Nestroy, J., 239  
Neuhauser, 189  
Nicoboulos, 29  
Nicolescu, G. C, 10  
Nicolina, 177  
Nicolini, 178  
Niculescu-Buzău, N., 10  
Niessen, C, 96  
Nișescu, I., 270  
Niuny, I., 199  
Nojin, 160  
Nottara, C. I., 10, 19  
Notzl, Ph., 195, 238, 243  
Niirnberg, 96  
Odesa, 154, 176, 177  
Odobescu, AL, 10, 294  
Odorhei, 110  
Ohlopkov, N. V., 15, 16  
Ohrida, 47  
Olăreanu, AL, 9  
Olbia, 24  
Olearius, A., 121  
Ollănescu, C, 152, 156, 161, 265  
Ollănescu, D. C, 8, 9, 58, 99, 103, 119, 121, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 229, 265, 299, 312, 313, 314  
Oradea, 194, 198, 201  
Oravița, 198, 199, 200  
Orăștie, 187, 240, 242  
Pachatic, 194  
Pacuvio, G., 13, 17  
Pafiagonia, 25  
Pal, J., 197  
Paladi, I., 176  
Palais-Royal, 165  
Pályi, Elek, 202, 238  
Pamfile, T., 69, 80  
Pandeli, 212  
Pankratius, M., 185  
Pann, A., 112, 113, 114  
Panonia, 92  
Pap, A., 193  
Papahagi, T., 50, 54, 112  
Papanicola, I., 227  
Paris, 48, 195, 216, 226, 294, 314, 321  
Pascaly, M., 10, 229, 322, 325, 328, 343  
Pavliidi, H., 113  
Pădure, I., 242  
Pătrașcu, M., 241, 242  
Pătruțiu, P., 112  
Pârvan, V., 25, 38  
Pedilan, 212  
Pedre, 321  
Peladan, J., 15  
Pellia, 165, 177  
Perpessicius, 116, 254, 256  
Peșteana — Țara Hațegului, 59  
Petofi, AL, 244  
Petrescu, Camil, 10, 11, 12  
Petrescu, I., 156  
Petrovici, V., 199  
Philipovics, I., 243  
Picard, L. B., 270  
Pignarre, R., 13  
Pikkolos, N., 146  
Pippidi, D. M., 26, 28, 29, 30  
Pim, AL, 264  
Pitești, 227, 232  
Pitre, G., '57  
Pixerecourt, R.-Ch., G. de, 216  
Platonios, 32  
Plaut, 84, 185, 189, 196  
Pleșoianu, G., 149, 151  
Plumbuita, 234  
Pocreaca — Iași, 129  
Poenaru, P., 148, 160  
Polonia, 119, 131  
Pollux, 25, 32  
Poni, Anica, 170, 179  
Poni, I., 179, 217, 222, 226, 322, 327  
Pop, M., 60  
Pop, S., 189  
Popa, N. I., 273  
Popa, V. L, 10  
Popa-Lisseanu, I., 78  
Popescu, Eufrosina (Vlasto, Marcolini), 29, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000  
Popescu, N. D., 193  
Popescu, P., 193  
Popescu, Radu, 193  
Popovici, I., 238  
Porolissum, 37  
Porphyrios, 24  
Porumbaru, Smă  
Porumbescu, C,  
Poslușnicu, M.  
Possevino, A., 9  
Possler, W., 96  
Praga, 186  
Prisăceni — Iași,  
Predescu, E., 15  
Procopius, 39  
Prud — Sighișo  
Pskov, 94  
Pulcheria, 212  
Pumnul, A., 306  
Quenim, F., 16  
Racine, J., 15,  
Racotta, 156  
Radziwill, 97  
Raicewich, 99,  
Raimund, 239  
Rajid, I., 50  
Ranftl, C, 157,  
Rest, A., 171, 2  
Raș, G. G., 193  
Raupach, 195  
Raymondi, Ceci  
Raymondi, Iose  
Rădăuți, 59, 10  
Rădeasa-Borzeșt  
Rădulescu, I. H  
Rășinari — Sibiu  
Răușeni-Trușești  
Recordon, Fr.,  
Rednic, A., 111  
Renania, 193  
Riccoboni, Fr.,  
Richardson, S.,  
Righetti, J., 17  
Rinckart, M., 1  
Rist, J., 186  
Rizo Nerulos, 1  
Rîmnic, 117, 2  
Rîmniceanu, I.,  
Riureni, 103  
Robert, L., 37  
Rodolfo, 227  
Roma, 37, 94,  
Romain, F., 23  
Romanescu, Ari  
Romani, F., 17,  
Rosenthal, C

- Rosetti, C. A., 10, 151, 160, 230, 232, 233, 265, 312, 322, 331  
 Rosler, Fr., 96  
 Rossini, G., 213  
 Roth, A., 239  
 Roth, D., 239  
 Roth, V., 104  
 Rousseau, J. J., 237, 330, 337  
 Rozalia, D., 241, 242  
 Ruckmann, 161  
 Rupea, 110  
 Ruset, I. D., 267, 268, 270, 271, 274  
 Ruset, N., 222  
 Rusia, 119, 121, 341  
 Rusiadi, G., 146  
 Russo, A. I., 130, 183, 214, 216, 217, 218, 222, 226, 230, 231, 286, 291, 294, 295, 319, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 343, 344  
 Russu, I. I., 24  
 Rusu, I., 189  
 Ruzieska, J., 198  
  
 Sachs, H., 186  
 Sachsen-Weimar, 201  
 Sadoveanu, M., 131, 133  
 Saint-Georges, 240  
 Saint-Jules, 177  
 Saint-Pierre, 220  
 Saint-Yves, 40  
 Sainte-Albine, R. de, 308  
 Salva-Năsăud, 54  
 Sansoni, B., 227, 321  
 Sardron, P., 100  
 Sarmizegetusa, 37  
 Satu-Mare, 198  
 Săliște — Sibiu, 112  
 Scărlătescu, 228  
 Scepkín, M. S., 309  
 Scheidhauer, 332  
 Schiavoní, G., 164  
 Schiller, Fr., 153, 194, 195, 216, 217, 237, 238, 239, 263, 268, 274, 275  
 Schiller, Ig., 195  
 Schikaneder, E., 240, 241  
 Schlaf, 156  
 Schmidt, A. I., 239  
 Schmidt, T., 46  
 Schmidt, W., 51  
 Schonaens, C., 185  
 Schuller, G., 86  
 Schuller, J. C., 86, 110, 111  
 Schullerus, A., 84, 85, 110  
 Schuster, Fr. W., 85, 96  
 Seythia Minor, 26, 29, 37  
 Schneeweis, E., 40  
 Scribe, E., 176, 195, 239, 268, 271, 272, 273  
 Sebastian, M., 10  
 Sebestyan, G., 92, 93  
 Sebeşul Săsesc, 189  
 Seifert, G., 95  
 Seipp, Ch. L., 193, 194, 195, 332  
 Seracin, 241  
 Serbia, 50  
 Serbulov, A., 177  
 Serghie, C., 234, 235  
 Serurios, S., 146  
 Sever, S., 241  
 Shakespeare, 186, 194, 195, 196, 198, 230, 238, 239, 274, 275  
 Sibiu, 83, 94, 95, 96, 104, 112, 149, 185, 186, 189, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 226, 238, 239, 240, 241, 244, 332  
 Sicilia, 54  
 Sieber, F., 73, 90  
 Sighet, 186, 198  
 Sighișoara, 185  
 Silvestru^ V., 10  
 Simionescu, A., 156  
 Simonescu, D., 105  
 Sion, G., 214, 216, 267  
 Sion, I., 265  
 Sipos, Bella, 83  
 Siyavuşgil, Sabri Esat., 100, 102  
 Simboteanca, C., 267  
 Slavici, I., 10, 19  
 Slătineanu, I., 156, 158, 265  
 Smaranda, 212, 213  
 Societate cantatoare teatrală, 203, 237, **240—241**  
 Societatea filologică greco-dacică, 145  
 Societatea literară — Braşov, 148, 149  
 Societatea literară — Bucureşti, 148, 151  
 Societatea teatrală aiudeană, 196  
 Societatea ungurească de teatru, 238  
 Soos, 197  
 Soterius, G., 95  
 Souvestre, E., 176, 239  
 Soveja, 222, 226  
 Spazier, J.K.G., 194  
 Speranția, Th. D., 59  
 Stadler, E., 7, 13  
 Stahl, H. H., 60, 61, 114, 125  
 Stamate, Elena, 268  
 Stamati, Th., 170, 179  
 Stanislavski, K. S., 12  
 Stavrescu, Marfa, 228  
 Stavrescu, Raluca, 228  
 Sterea, D., 170  
 Sterian, 213, 214, 302  
 Stierochsel (Taurinus), 94  
 Stihi, D., 169, 170, 172  
 Stîrcea, N., 176  
 Stoica, S., 230, 274  
 Stoica, T., 242  
 Storhas, 163  
 Strabon, 24  
 Sturza, C., 169, 176  
 Sturza, Mihai Grigore, 166, 167, 215, 217, 218, 222, 225, 226, 276, 277  
 Suceava, 68, 73, 133, 134, 135, 226  
 Suedia, 64  
 Sulişteanu, Gh., 132  
 Sulzer, F. J., 49, 50, 52, 99, 100, 101, 109, 117, 183, 250, 252  
 Summer, 39  
 Szabo, 243  
 Szabo, T. A., 110  
 Szathmary, Carol Popp de, 51  
 Szegedin, 240  
 Szekely, I. E., 240  
 Szigligeti, 198, 240  
 Szollosi, 243  
  
 Şaeş — Sighișoara, 84  
 Şaguna, A. I., 199  
 Şăineanu, L., 117, 118  
 Şcoala ardeleană, 142, 182, 183, 235, 236, 243  
 Şcoala de la Sf. Sava, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 161, 265, 266  
 Şimleul Ciucului, 186  
 Şincai, Gh., 97, 182, 188, 193, 297  
 Şoimaru, T., 10  
 Ştefan, Gh., 37  
 Ştefan cel Mare, 276, 277  
 Ştirbei, Barbu, 231  
 Şubin, 169  
 Şuţu, Alexandru, 145, 148, 234'  
 Şuţu, M., 145  
 Şuţu, N., 218, 219  
  
 Tacitus, 50, 96  
 Talma, Fr.-J., 308, 309, 310, 314  
 Talpan, 167  
 Tarkova-Zaimova, V., 78  
 Tavani, G., 38  
 Tavernier, 161  
 Tămîian, A. I., 188  
 Tătăraşi, 119  
 Teatrul de la Copou, 217, 219  
 Teatrul cel Mare, 217  
 Teatrul Naţional, 217, 222, 224, 229  
 Teatrul şcolar, 183, **185-186**, 188  
 Teatrul de varietăţi, 167, 168, 171, 275, 276  
 Teleki, A., 196  
 Teleki, S., 243  
 Teodorescu, G. Dem., 54, 113, 114, 120, 121, 123, 124  
 Teodorini, T., 217, 222, 224, 294, 322, 326, 327, 343  
 Teodoru, N., 214, 222, 302  
 Terenţiu, 185, 196  
 Tetzl', 186  
 Teulescu, I., 274  
 Teutsch, F., 185  
 Teutsch, J., 96, 111  
 Thănăsescu, I., 234, 235  
 Timișoara, 186  
 Tirol, 64  
 Tingoveanu, I.  
 Tîrgoviște, 28  
 Tîrgu-Jiu, 114  
 Tîrgu-Mureş,  
 Tirnava-Mare,  
 Tocilescu, Gr.  
 Tomasoni, 17  
 Tomici, I., 111  
 Tomis, 27, 28  
 Tornea, FL, 1  
 Tovstonogov,  
 Tracia, 39, 79  
 Trăileanu, I.,  
 Trupa franceză  
 Trupa romină  
 Tudor, A., 32  
 Tudora — Suc  
 Turcia, 98  
 Turcu, D., 20  
 Turda, 198  
  
 Țara Birsei, 2  
 Țara Hațegulu  
 Țarigrad, 98  
 Țichindeal, D.  
  
 Ucraina, 50, 6  
 Uhle, 200  
 Uhlrich, Josef  
 Ungaria, 64, 1  
  
 Vaida, 188  
 Vaillant, 161  
 Valery, 177, 2  
 Vanț-Ştef, F.,  
 Varady, A., 2  
 Varga, P., 193  
 Vasile Lupu,  
 Vasiliu, A., 2  
 Vasiliu, M., 1  
 Vasiljevic, M.  
 Vaslui, 132  
 Vatra-Dornei,  
 Vatra-Paşcanul  
 Văcărescu, I.,  
 180, 237, 2  
 274, 331, 33  
 Văcărescu, N.  
 Văcăreşti, (fra  
 Vecsler, 180  
 Vegsei, 243  
 Vellescu, St.,  
 Veniamin, Co  
 Verdeanu, N.  
 Vernescu, I.,

Viena, 95, 187, 193, 195, 243, 320  
 Vilar, J., 15  
 Villiers, A., 15, 324  
 Vilner, A., 223, 224  
 Vințul de Jos, 189  
 Vîrnav, C., 169  
 Vladimirescu, Tudor, 145, 148, 149, 181, 200, 232  
 Vlahuță, AL, 19  
 Vlădicescu, I., 235  
 Voinescu, I., 159  
 Voinescu, II, 161, 227, 232, 267, 268, 269, 270, 337  
 Voltaire, 146, 148, 152, 156, 158, 165, 166, 173, 186,  
 193, 229, 237, 259, 265, 267, 208, 272, 308, 312,  
 313, 330, 331, 337, 339  
 Vorosmartyi, M., 198  
 Vrabie, Gh., 54  
 Vrancea, 60  
 Vuia, R., 50  
 Vulcan, I., 191  
 Vulpescu, M., 79, 118  
 Wachmann, I. A., 154, 157, 161, 195, 202, 299, 322, 325  
 Walter, 156  
 Walters, H. B., 31  
 Weber, S. P., 195  
 Weisenthurm, Johanna Franul von, 200, 201  
 Wesselenvi, 197  
 Winterhalder, E., 156, 230, 247, 267, 268, 283, 284, 337  
 Wildhaber, R., 64  
 Wolf, J., 240, 244  
 Xenophon, 25  
 Zalmodegikos, 30  
 Zambelios, I., 146  
 Zamfirescu, G. M., 10  
 Zamfirescu, I., 10  
 Ziegler, Fr., 200  
 Ziegler, Th., 274  
 Zlatna, 198  
 Zsigmund, V., 201

*Cuvînt înainte* .....  
 INTRODUCERE.....  
 1. Izvoare. Istoriografia teatrală (p. 7).  
 3. Metoda (p. 14). 4. Periodizarea istoric-teatrală  
 STMIION ALTERESCU (p. 1-20)

#### PARTEA

### ARTA TEATRALĂ ÎN ORÎNDUIREA

*Capitolul I. ELEMENTE DE ARTĂ TEATRALĂ  
 MONIILE ȘI SPECTACOLELE DIN*

1. Pantomime cu substrat magic în culturile antice  
 Serbări și cortegii dionisiace la elenii din orașele  
 zentații de teatru în orașele grecești  
 Mimusul în spectacolele de amfiteatru din  
 luția formelor teatrale arhaice la sfinșii  
 OLGA FLEGONT (p. 23-40)

*Capitolul al II-lea. FORME VECHI DE ARTĂ  
 EPOCA FEUDALĂ*

1. Călușul (p. 48). Involuția imaginilor  
 brezaia (p. 53). Evoluția imaginilor inițiale  
 Dezvoltarea variantelor din imaginea inițială  
 eroului unchiaș (p. 64). 4. Alaiurile țărănești  
 și scene inspirate din viața societății  
 teatral de reflectare a realității (p. 75). Măști  
 Dezvoltarea jocului ca alai de mascaradă  
 și germane (p. 82).  
 OLGA FLEGONT (p. 41-78, 82, 86-  
 (p. 78-82), KOCZIAN LÁSZLO (p. 83-  
 (p. 84-86)

*Capitolul al III-lea. FORME DE SPECTACOL  
 ȘI BOIEREȘTI DIN EPOCA FEUDALĂ*

1. «Jucători de curte» în Transilvania n

5. Teatru de umbre și păpuși (p. 100). 6. Saltimbanci (p. 102). **ANCA COSTA-FORU** (p. 89-92, 97-106), **KOCZTAN LÁSZLO** (p. 92-94), **HARALD KRASSER** (p. 94-97)

**Capitolul al IV-lea. FORME DE TEATRU POPULAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA** ..... 107

1. Irozii (p. 108). Forme evolute din secolul al XIX-lea. Afirmarea elementului laic (p. 112). O formă de irod în secolul al XX-lea (p. 114). 2. Jocul păpușilor (p. 116). Caracterul laic, protestatar al jocului păpușilor (p. 120). Modalitatea teatrală comică și satirică a jocului păpușilor. Desfășurarea spectacolului în secolul al XIX-lea (p. 121). 3. Nunta, o piesă a dramaturgiei folclorice moldovenești (p. 126). 4. Teatru cu temă haiducească (p. 130). Desfășurarea spectacolului, text dramatic și acțiune scenică (p. 133).

**LELIA NĂDEJDE** (p. 107-109, 111-126, 130-137). **HARALD KRASSER**, **KOCZIAN LÁSZLO** (p. 109-111) V. **ADĂSCĂLIȚEI** (p. 126-130).

#### PARTEA A II-A

### TEATRUL ÎN PERIOADA DESTRĂMĂRII FEUDALISMULUI ȘI A FORMĂRII RELAȚIILOR CAPITALISTE

**Capitolul al V-lea. ÎNCEPUTURILE TEATRULUI CULT ÎN ȚĂRILE ROMÎNE** ..... 141

**ȚARA ROMÎNEASCĂ** (p. 145)

1. Teatru înainte de Societatea filarmonică din București (p. 145). Teatru grecesc (p. 145). Primele spectacole în limba română (p. 147). Societățile literare: Brașov (1821), București (1827) (p. 148). Teatru școlar de la Sf. Sava (p. 151). 2. Teatru și Societatea filarmonică (p. 154). Școala de muzică vocală, declamație și literatură; elevii ei (p. 155). Repertoriul Filarmonicii. Primele spectacole (p. 157). Teatru și presa timpului. Despre necesitatea unei clădiri destinate teatrului (p. 159). 3. Teatru după Societatea filarmonică (p. 160). Destrămarea societății (p. 160). Manifestări teatrale după desființarea Societății filarmonice (p. 162).

**MOLDOVA** (p. 164)

1. Teatru pînă la înființarea Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași (p. 164). 2. Conservatorul filarmonic-dramatic (p. 169). 3. Teatru după încetarea activității Conservatorului filarmonic-dramatic. Spectacolele lui Costache Caragiale (p. 177).

**TRANSILVANIA** (p. 181)

1. **Școala ardeleană** și legăturile ei cu mișcarea teatrală din Transilvania (p. 182). 2. Teatru școlar, formă specifică de afirmare a începuturilor de teatru în Transilvania (p. 185). 3. Teatru în școlile române: activitatea diletanților de la Blaj (p. 186). 4. G. Barițiu, animatorul trupei române din Brașov (p. 191). 5. Teatru minorităților naționale din Transilvania, începuturile teatrului profesional german și maghiar (p. 193). Teatru german (p. 193). Teatru maghiar (p. 196). 6. Legăturile teatrului românesc cu cel maghiar și german (p. 198). Primele localuri de teatru (p. 199). Reprezentarea unor piese cu subiecte din viața poporului român, în limbile română, maghiară și germană (p. 200). 7. Legăturile teatrului românesc din Transilvania cu mișcarea teatrală din Moldova și Țara Românească (p. 202).

**MIHAI FLOREA** (p. 141-144, 164-181), **ANA MĂRIA POPESCU** și **MIHAI FLOREA** (p. 145-163), **MIRCEA MANCAȘ** (p. 181-193, 198-204), **MIRCEA MANCAȘ**, **JANCȘO ELEMER** și **HARALD KRASSER** (p. 193-198)

**Capitolul al VI-lea. TEATRUL ROMÎNESC**

**MOLDOVA** (p. 209)

1. Programul **Daciei literare** și avîntul teatral (p. 209). 2. Directoratul C. Negruzzi, (p. 210). 3. Importanța stagiunii 1845—1846 (p. 210). 4. Matei Millo la conducerea teatrului și (p. 210). 5. Caracterul agitatoric al spectacolelor (p. 220). 6. Teatru în (p. 220).

**ȚARA ROMÎNEASCĂ** (p. 227)

1. «Trupa română de diletanți» a lui C. Negruzzi (p. 230). 2. Crearea noului repertoriu original (p. 230). 3. Teatru național și revoluția de la 1848 (p. 232).

**TRANSILVANIA** (p. 235)

1. Influența ideilor pașoptiste asupra teatrului (p. 235). 2. Identitatea de obiective a teatrului din Transilvania și România (p. 235). 3. Trupa de diletanți din Brașov (p. 237). 4. Trupa maghiară și germană (p. 237). 5. Activitatea teatrală în ajunul revoluției de la 1848 (p. 242). 6. Teatru național în Transilvania (p. 242). 7. Teatru în timpul revoluției (p. 243).

**SIMION ALTERESCU** (p. 205—246)

**Capitolul al VH-lea. REPERTORIUL TEATRULUI ȘI DRAMATURGIEI ORIGINALE** ..... 246

1. Cele mai vechi texte originale cu caracter teatral și prelucrări din dramaturgia universală (p. 246). 2. Teatru la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începuturile secolului al XIX-lea (p. 263). Perioada Societății Filarenetice și prelucrări după încetarea activității Societății Filarenetice (p. 275). 3. Teatru după constituirea unui repertoriu original (p. 275). 4. Teatru original după 1840 (p. 285). 5. Creația originală (p. 285). **ANCA COSTA-FORU** (p. 247—262, 262-275)

**Capitolul al VUL-lea. ARTA SCENICĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA** ..... 307

1. Artă teatrală la data înființării Școlii de Artă din Iași și principiile de creație la Filarmonică și Conservatorul filarmonic-dramatic la ideile **Daciei literare** (p. 307). 2. Teatru regizat de regizori și profesori de declamație (p. 307). **LEȚIȚIA GÎȚĂ** (p. 307—328)

**Capitolul al IX-lea. IDEILE DESPRE TEATRU ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA** ..... 329

1. Spiritul critic în teatrul din prima jumătate a secolului al XIX-lea (p. 329). 2. Rolul criticii dramatice în dezvoltarea teatrului (p. 329). 3. Critica dramatică despre rolul societății (p. 329). 4. Critica dramatică în sprijinul dezvoltării teatrului (p. 329). 5. Critica și orientarea creației actorilor (p. 329). **SIMION ALTERESCU** (p. 329—344)

**BIBLIOGRAFIE** ..... 344

**LISTA ILUSTRAȚIILOR** ..... 344

**INDICE** ..... 344

## E R A T Ă

| <u>Pag.</u> | rîndul                | în loc de:      | se va citi:      |
|-------------|-----------------------|-----------------|------------------|
| 132         | 2 de sus              | clase.          | clasă.           |
| 171         | 1 de jos              | comisarul       | comisul          |
| 219         | 5 de jos              | gesturile       | gesturile        |
| 243         | nota 152              | teatral-amicale | teatral-muzicale |
| 259         | nota 21               | <i>Huzmet</i>   | <i>Huzmet</i>    |
| 337         | 14 de sus             | progres         | proces           |
| 341         | nota 39               | P. Poni,        | Î. Poni,         |
| 356         | 20 de sus             | DORAT,          | DORAT,           |
| 367         | col. II, r. 20 de jos | (Nicolai), 217  | 217              |
| 371         | col. I, r. 4 de jos   | Liugman,        | Liugman,         |

*Istoria teatrului în România, voi. I*

Redactor responsabil: NEONILA PEATNITCHI  
Tehnoredactor: ELENA NEGRU

*Dat la cules 23.11. 1964. Bun de tipar 03.07.1965. Apărut 1965. Tiraj 12.000 ex. legate. Hîrtie velină ilustrații de 100 g/m<sup>2</sup> 540x840/8. Coli editoriale 43,14. Coli de tipar 47,50. Planșe tipar inali 3. A 6256/1965. C.Z. pentru bibliotecile mari 792 (498) (09). C.Z. pentru bibliotecile mici 792 (R) (09).*

^întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă Nr. 133—135  
București, R.S. România, comanda nr. 1382