

ISTORIA TEATRULUI ÎN ROMÂNIA

II

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

VOLUMUL AL II-LEA

1849-- 1918

COMITET DE REDACȚIE :

SIMION ALTERESCU—*redactor responsabil*, ANCA
COSTA-FORU, OLGA FLEGONT, MIHAI FLOREA,
LETIȚIA GÎTZĂ, JANCȘÓ ELEMÉR, OVIDIU
PAPADIMA, ION ZAMFIRESCU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCHUREȘTI 1971

Colectivul de autori mulțumește tuturor instituțiilor și persoanelor din partea cărora a primit un prețios ajutor : Direcției Arhivelor statului din București, serviciilor Arhivelor statului din Bacău, Botoșani, Brăila, Craiova, Cluj, Galați, Iași, Pitești, Sibiu, Timișoara, Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, Bibliotecii Universității „Al. I. Cuza” din Iași, Casei memoriale „C. I. și C. C. Not-tara”, Muzeului literaturii române, Muzeului Teatrului Național, precum și lui Mihai Apostol din Ploiești, George Franga din București, Harald Krasser din Sibiu.

| | <u>Pag.</u> |
|--|-------------|
| <i>Cuvânt înainte.</i> | 9 |
| Capitolul I. ORGANIZAREA VIETII TEATRALE | 11 |
| 1. Administrație și legislație. Învățământ artistic (p. 13). 2. Dezvol- tarea teatrelor naționale. Mari animatori (p. 19). București (p. 19). Iași (p. 28). Craiova (p. 33). Cluj (p. 38). 3. Extinderea mișcării teatrale în toată țara (p. 42). 4. Edificii teatrale (p. 48). 5. Memorii, proteste, revendicări privind arta actorului și condiția lui de viață (p. 52). 6. Turneul intern — permanență a teatrului autohton (p. 56). 7. Apariția companiilor particulare (p. 69). 8. Actori români peste hotare (p. 72). 9. Trupe străine în turneu până la 1900 (p. 74). Actori italieni (p. 77). „Trupe de operetă, comedie și vodevil” (p. 79). Actori francezi (p. 81). Actori germani (p. 82). 10. Trupe străine în turneu după 1900 (p. 83). 11. Teatrul de limbă maghiară (p. 86). 12. Teatrul de limbă germană (p. 92). 13. Teatrul de limbă idiş (p. 98). 14. Viața teatrală și publicul (p. 100). | |
| BIBLIOGRAFIE | 107 |
| MIHAI FLOREA (p. 13—28; 100—107), LILIANA ȚOPA (p. 28—38; 42—48; 48—52), MIRCEA MANCAȘ (p. 38—42; 42—48), MARGA- RETA ANDREESCU (p. 52—74), LELIA ELIAN (p. 74—86), JANCȘÓ ELEMÉR (p. 86—92), HANS SCHUSCHNIG (p. 92—98), ISRAIL BERCOVICI (p. 98—100) | |
| Capitolul al II-lea. REPERTORIU ȘI DRAMATURGIE | 112 |
| REPERTORIUL TEATRAL ȘI DRAMATURGIA NAȚIONALĂ ÎNTRU 1849 ȘI 1877 | 115 |
| 1. Repertoriul străin (p. 115). Autorii clasici (p. 116). Melodrama și vodevilul (p. 120). Comedia burgheză de moravuri (p. 123). 2. Drama istorică originală (p. 125). 3. Melodrama (p. 132). 4. Dramaturgia Unirii (p. 135). 5. Comedia (p. 137). 6. Tema războiului pentru inde- pendență (p. 143). 7. Vasile Alecsandri (p. 145). Comediile (p. 147). Dramele lirice: <i>Despot Vodă</i> , <i>Fintâna Blanduziei</i> , <i>Ovidiu</i> (p. 153). 8. Bogdan Petriceicu Hasdeu (p. 156). Prima lucrare dramatică: <i>Reposatul postelnic</i> (p. 157). Drama romantică: <i>Domnița Rosanda</i> (p. 159). Opera maturității: <i>Răzvan și Vidra</i> (p. 161). Abordarea comediei: satira filologică și implicațiile ei sociale (p. 166). | |

| | Pag. |
|--|------|
| <i>DRAMATURGIA ROMÂNESCĂ DUPĂ 1877</i> | 168 |
| 1. I. I. Caragiale (p. 168). <i>Roma învinsă</i> (p. 168). <i>O noapte furtunoasă</i> (p. 170). <i>Conu Leonida față cu reacțiunea</i> (p. 174). <i>O soacră</i> (p. 176). <i>Haimanul Ballag</i> (p. 177). <i>O scrisoare pierdută</i> (p. 178). <i>D'ale carnavalului</i> (p. 180). <i>Năpasta</i> (p. 182). 2. Drama istorică la sfârșitul secolului (p. 187). Drame inspirate din antichitate (p. 187). Drame naționale (p. 190). 3. A. Davila (p. 196). Primele compoziții dramatice (p. 196). Preocupări istorice (p. 197). <i>Vlaicu Vodă</i> (p. 199). 4. Barbu Ștefănescu Delavrancea (p. 203). Trilogia istorică (p. 204). <i>Irinel</i> (p. 208). <i>Hagi Tudose</i> (p. 209). <i>A doua constituință</i> (p. 210). | |
| <i>NOI ORIENTĂRI ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA</i> | 211 |
| 1. Teatrul comic (p. 212). 2. Drama „cu teză” și drama de idei (p. 215). 3. Teatrul poetic (p. 222). | |
| <i>BIBLIOGRAFIE</i> | 229 |
| ANCA COSTA-FERU (p. 113--115; 125--145), LELIA ELIAN (p. 115--125), OVIDIU PAPADIMA (p. 156--203), VICU MINDRA (p. 145--156; 203--228). | |
| <i>Capitolul al III-lea. ARTA SCENICĂ</i> | 233 |
| <i>ARTA SPECTACOLULUI ÎNTRE 1849 ȘI 1877</i> | 237 |
| 1. Arta spectacolului în perioada afirmării actorilor-regizori (p. 237). 2. Regia și scenografia între 1849 și 1877 (p. 241). 3. Millo -- director de scenă, Al. Găteanu -- regizor (p. 243). 4. Mihail Pascaly -- director de scenă (p. 248). 5. Spectacolul (p. 250). | |
| <i>ARTA INTERPRETATIVĂ ÎNTRE 1849 ȘI 1877</i> | 253 |
| 1. Noua artă interpretativă (p. 256). 2. Formația artistică a actorilor. Contactul actorilor români cu teatrul european (p. 259). 3. Repertoriul și arta interpretativă (p. 262). 4. Originalitatea artei actorilor (p. 264). 5. Actorul epocii (p. 266). 6. Tipologia actorilor români (p. 271). 7. Școala moldovenească de comedie (p. 274). 8. Matei Millo, capul „școlii naționale” comice (p. 281) 9. Mihail Pascaly și romantismul în arta scenică (p. 286). 10. Varietatea tipologică a actorilor (p. 291). 11. Școala romantică și școala realistă în teatrul epocii (p. 296). | |
| <i>ARTA SPECTACOLULUI ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI TRECUT</i> | 301 |
| 1. Conceptul de regie la sfârșitul secolului (p. 304). 2. Noua orientare a scenografiei (p. 307). 3. Regia și reforma activității scenice (p. 311). | |
| <i>ARTA INTERPRETATIVĂ LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA</i> | 314 |
| 1. Influența noului repertoriu asupra artei actoricești (p. 318). 2. „Falanga” marilor actori și noile progrese ale realismului (p. 324). 3. Grigore Manolescu (p. 326). 4. C. I. Nottara (p. 328). 5. „Epoca Românească” (p. 336). 6. Utilități și actori de excepție (p. 342). 7. Agatha Bârsescu (p. 347). 8. Ion Petrescu (p. 347). 9. Aristide Demetriade (p. 349). 10. Școala de comedie caragialiană (p. 352). 11. Ștefan Iulian (p. 357). 12. Mihail Mateescu (p. 360). 13. Alexandru Catopol (p. 363). 14. Ion Niculescu (p. 364). 15. Maria Ciucurescu (p. 366). 16. Ion Brezeanu (p. 368). 17. Tranziția spre școala de interpretare modernă a veacului al XX-lea (p. 373). 18. Petre Liciu (p. 375). 19. Cazimir Belcot (p. 380). 20. Aglae Pruteanu (p. 384). | |
| <i>ARTA SCENICĂ ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI AL XX-LEA</i> | 387 |
| 1. A. Davila și reatealizarea teatrului (p. 387). 2. Noua școală și | |

| | Pag. |
|---|------|
| activitatea teatrelor din Iași și Craiova (p.393). 3. Paul Gusty (p. 396). 4. Un teatru al iluziei realității -- persistența unor vechi principii (p. 402). 5. Școala naturalistă și arta actorului (p. 406). | |
| <i>BIBLIOGRAFIE</i> | 412 |
| SIMION ALBERESCU (p. 235--236; 253--273; 291--301; 314--344; 352--353; 384--387; 406--412), LETIȚIA GÎTZĂ (p. 237--253; 286--291; 301--314; 373--375; 387--406), OLGA FLEGONT (p. 274--281; 344; 347--349; 353--368, 372--373, 375--384), ANCA COSTA-FORU (p. 344--346; 349--352; 368--372), MIHAI FLOREA (p. 281--286), LELIA ELIAN (p. 280; 347). | |
| <i>Capitolul al IV-lea. IDEILE DESPRE TEATRU ȘI CRITICA DRAMATICĂ</i> | 419 |
| 1. Cîmnatul critic (p. 421). 2. Constituirea unei critici dramatice profesioniste (p. 423). C. A. Rosetti (p. 423). C. D. Aricescu (p. 426). George Barițiu (p. 427). N. Filimon (p. 428). Pantazi Ghica (p. 432). Ulysse de Marsillac (p. 434). 3. B. P. Hasdeu: concepția despre drama istorică (p. 436). 4. Mihail Eminescu: interpretări teoretice, principii estetice (p. 439). 5. Al. Odobescu: orientări și directive (p. 445). 6. Titu Maiorescu și criteriul estetic (p. 447). 7. Critica de la Contemporanul; C. Dobrogeanu-Gherea (p. 451). 8. Ion Luca Caragiale (p.455). 9. Cronicari dramatice în presa de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (p. 460). Frédéric Damé (p. 460). D. D. Racoviță-Sphinx (p. 462). M. Văcărescu-Claymoor (p.463). Grigore Ventura (p. 464). Scarlat Cocorăscu (p. 465). 10. George Ionnescu-Gion, cronicarul-profesor (p. 467). 11. N. Petrașcu: între cronică și memorialistică (p. 470). 12. Ion C. Bacalbașa, polemist (p. 473). 13. Ilarie Chendi, cronicar sămănătorist (p. 475). 14. Emil D. Faure; eclectism activ și eficient (p. 477). 15. Mihail Dragomirescu: sistem și teorie teatrală (p. 480). 16. Pompiliu Eliade; criterii universitare (p. 485). 17. A. Davila, doctrinarul (p. 489). 18. Periodice teatrale (p. 491). | |
| <i>BIBLIOGRAFIE</i> | 506 |
| ION ZAMFIRESCU (p. 421--491; 505--506), ION CAZABAN (p. 491--505) (La elaborarea capitolului au fost folosite și materiale redactate de: SIMION ALBERESCU, ANCA COSTA-FORU, MIHAI FLOREA, LETIȚIA GÎTZĂ, AL. PALEOLOGU, MIRCEA POPA). | |
| <i>A N E X E :</i> | |
| CRONOLOGIE | 511 |
| INDICE DE ACTORI | 521 |
| PRESA | 532 |
| LISTA DE ILUSTRĂȚII | 534 |
| HISTOIRE DU THEATRE EN ROUMANIE: I-II VOL. Table des matières | 542 |
| INDICE | 549 |

CUVÎNT ÎNAINTE

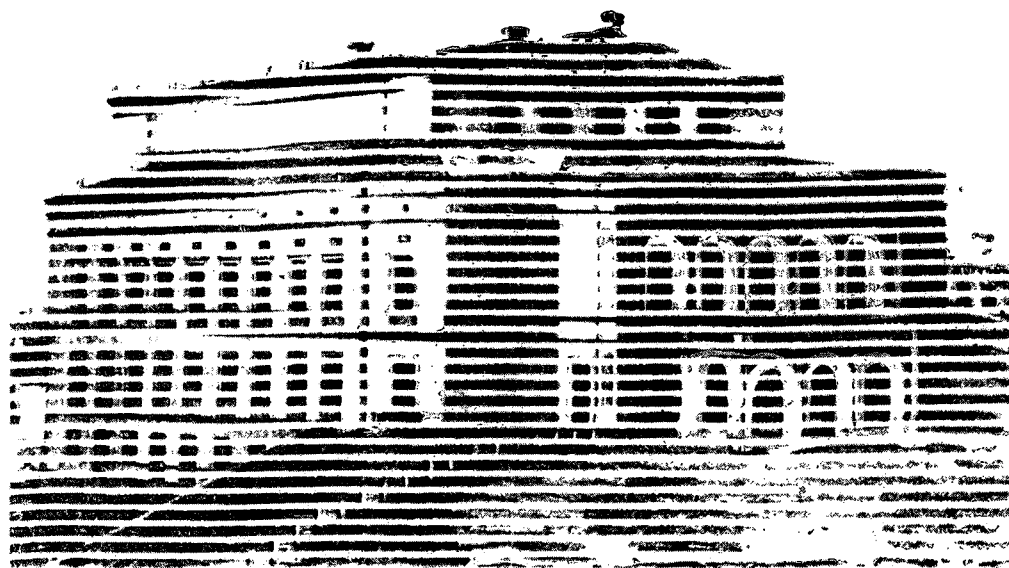
Volumul al doilea din tratatul de istoria teatrului în România, consecutiv primului volum apărut în aceeași editură, urmărește perioada cuprinsă între anii 1849 și 1918, perioadă de consolidare a culturii noastre naționale în care se constituie fondul de aur al dramaturgiei originale românești și în care se pun bazele unei tradiții proprii în arta scenică interpretativă.

Împărțit în patru mari capitole. (I. Organizarea vieții teatrale, II. Repertoriul și dramaturgia națională, III. Artă scenică, IV. Ideile despre teatru și critica dramatică), volumul acesta își propune de asemenea și o sistematizare în timp a materialului cercetat, distingând evolutiv trei etape succesive între care bineînțeles nu există rupturi violente, întreaga epocă supunându-se în esență unui comandament estetic comun. Astfel, prima parte este consacrată etapei cuprinse între anii 1852 (înființarea Teatrului Național) și 1877 (constituirea Societății dramatice), a doua, până în 1905 (între directoratul lui Ion Ghica și primul directorat al lui A. Davila la Teatrul Național din București), și în sfârșit a treia etapă, care se încheie la 1918; această subperiodizare răspunde unui program de cercetare care își propune să determine traiectoria de evoluție a artei teatrale românești ținând seama de dezvoltarea curentelor pe plan european și de felul în care orientarea de principiu a mișcării noastre teatrale se înscrie în estetica generală a vremii.

Înțelegând istoria teatrului în primul rînd ca o istorie a artei spectacolului, s-a acordat, în economia generală a volumului, un spațiu mai amplu capitolului de artă scenică, acest capitol, ca pivot central al lucrării de față, justificînd în ultimă analiză și limitele cronologice ale cercetării. Pentru că, în toată această perioadă, începînd cu epoca de coexistență în teatrul românesc a romantismului și realismului și în care se delimitează distinct școala de interpretare a lui M. Pascaly de școala lui M. Millo, trecînd apoi prin ultimele două decenii ale veacului trecut dominate de perso-

nalitatea unor actori ca Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Notara, și ajungînd în sfîrșit la afirmarea unei noi generații de actori, formați sub directivele artistice ale lui A. Davila și Paul Gusty, întregul proces al creației noastre scenice urmărește din ce în ce mai accentuat reprezentarea cît mai fidelă a adevărului vieții. De la înființarea Teatrului Național la jumătatea veacului trecut și pînă la constituirea primelor companii particulare în cele două decenii de la începutul acestui veac, scena românească stă sub semnul „realismului iluzionist” și, în ciuda unei mari diversități stilistice în școala noastră națională de interpretare, de la romantism la naturalism în jocul actoricesc ca și în tehnica de realizare a spectacolului, obținerea cît mai precisă a iluziei realității reprezintă criteriul de bază după care se judecă valoarea actului scenic. Fără a se putea trasa granițe definitive între această perioadă și etapa imediat următoare, postbelică, acum se încheie de fapt un prim și important ciclu din istoria artei teatrale românești. Acum, pe linia mijloacelor de expresie tradiționale, se pun bazele artei noastre scenice interpretative, acum, în acord cu evoluția dramaturgiei originale, a spiritului critic și a preferințelor artistice ale epocii, și lărgind considerabil contactele cu literatura universală, se obțin primele mari realizări în arta spectacolului românesc. Mișcarea de reteatralizare a teatrului, respingerea naturalismului și repunerea în discuție a tezelor fundamentale cu privire la creația scenică, mișcare începută în teatrul european la sfîrșitul veacului trecut, se va resimți în teatrul românesc abia după primul război mondial, cînd se vor iniția primele tentative de reînnoire a formelor de expresie în arta spectacolului. Volumul al doilea din tratatul de istoria teatrului în România își propune deci să prezinte o viziune de ansamblu asupra vieții noastre teatrale între 1849 și 1918, perioadă unitară în ceea ce privește programul ei estetic, și să ofere o analiză aplicată a modalităților specifice de manifestare ale artei teatrale românești.

Pentru prezentarea acestei perioade ilustrate de o pluralitate de personalități creatoare distincte și în care idealurile artistice, pe aceeași principală direcție de orientare, se schimbă de la o etapă la alta, s-a tîns — ca metodă de lucru — către o îmbinare a studiului de sinteză cu portretul monografic și s-a rezervat astfel un loc aparte și o tratare circumscrisă momentului istoric dat, fiecăruia dintre principalii reprezentanți ai dramaturgiei, criticii și artei scenice interpretative. Un corș de anexe la sfîrșitul volumului (o cronologie a principalelor evenimente istorice, un indice al actorilor și o listă a publicațiilor de specialitate) își propune să întregască informația cu privire la evoluția artei teatrale românești între 1849 și 1918.



CAPITOLUL I

ORGANIZAREA VIETII TEATRALE

1. Amplificarea vieții artistice an după an și deceniu după deceniu, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în principalele orașe românești situate de o parte și de alta a Carpaților, înmulțirea trupelor care brăzdează țara, existența unor începuturi de dramaturgie originală, influența ideilor generoase ale revoluției de la 1848 în activitatea intelectualilor și în mentalitatea unor întinse pături sociale, apariția unor ziare și reviste ale căror rubrici agită tot mai frecvent problemele organizării teatrului fac din ce în ce mai necesară recunoașterea acestei instituții ca tribună oficială, de stat, ca for de propagare a ideilor culturale umaniste, ca lăcaș de cultivare a spiritelor, a pasiunilor nobile, a bunelor deprinderi și moravuri. Pentru atingerea acestui scop luptaseră în prima jumătate a veacului al XIX-lea două generații de cărturari, insuflînd opiniei publice conștiința necesității unui teatru apt să exprime pe plan artistic aspirațiile naționale ale poporului.

Dezvoltarea teatrului la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor se află, din punct de vedere istoric, sub semnul dobîndirii independenței de stat de către România, în urma războiului din 1877 — 1878. Concomitent cu extinderea și diversificarea învățămîntului, a presei, cu declanșarea unui nou suflu național în cultură tocmai ca reacție împotriva pătrunderii capitalurilor străine și a unor tendințe cosmopolite favorizate de prezența pe tron a regelui Carol I de Hohenzollern, are loc o radicalizare a conceptului de *teatru național*. De la sensul inițial de mișcare teatrală în limba română, teatrul național are acum din ce în ce mai precis accepția de *instituție de stat*. De aceea, din punct de vedere legislativ și structural, teatrul trăiește după 1877 sub puternica influență a sistemului societariatului, iar după 1900 cunoaște un continuu proces de perfecționare organizatorică-administrativă, prin elaborarea de legi și regulamente noi, care consfințesc superioritatea teatrului subvenționat asupra teatrului întreprindere particulară.

Sistemul de gospodărire al Teatrului cel Mare și al celorlalte teatre mai mult sau mai puțin stabile din București sau din provincie a fost în România, de la mijlocul secolului pînă la 1877, în genere acela al *antreprizei* sau *concesiunii*, acordată de guvern



Fig. 1 — Piața Teatrului Național, desen (Muzeul Teatrului Național București).

unor impresari sau unor actori **proeminenți**, ca C. Caragiale, M. Pascaly, M. Millo, Th. Theodorini, C. Dimitriadi, care prezentau depline garanții profesionale. Cel care primea antrepriza se angaja să respecte un impresionant număr de clauze contractuale, privind: alcătuirea trupei, volumul de reprezentații și de premiere într-o stagiune, structura repertoriului, zilele hărăzite spectacolelor românești (întrucât acestea alternau cu spectacole de teatru, de operă sau operetă date de diferite trupe străine în aceleași săli), cerințele cenzurii (de cele mai multe ori absurde), prețurile билетelor etc. Totodată, dat fiind că teatrul nu ajunsese o instituție rentabilă, guvernul îi acorda din bugetul statului o subvenție anuală fixă (de obicei mai mică decât o reclamau actorii și adesea mai redusă decât cea oferită trupelor străine), din care antreprenorul era obligat să acopere toate cheltuielile unei stagiuni: plata gajului actorilor, confecționarea decorurilor și a costumelor, tipă-

rirea afișelor, achitarea drepturilor de autor și de traducător etc. Uneori, cu totul ocazional, fondurile mai puteau crește prin ofrande și daruri pe care diferiți oameni de bine le făceau teatrului.

Absolut toți actorii care au avut curajul de a-și lua pe umerii lor răspunderea antreprizei teatrale pe o stagiune sau mai multe au înregistrat bilanțuri deficitare, indiferent de spiritul de chibzuință și capacitatea administrativ-organizatorică a fiecăruia dintre ei, indiferent de repertoriul promovat și de actorii care compuneau trupa; aceasta pentru că, în condițiile celui de-al treilea sfert al veacului trecut, când teatrul se adresa încă unui public relativ restrâns, premierele trebuiau să se succedă la intervale foarte scurte, uneori mai mult de patru-cinci pe lună, ceea ce angaja cheltuieli de montare excesive (încasările fiind în schimb reduse), iar subvențiile atribuite cu zgîrcenie și estințate nerealist nu acopereau niciodată investițiile. De aici un dezechilibru financiar permanent, care înăsprea relațiile dintre actori, îi împingea spre concesi, slăbea calitatea artistică a spectacolelor, prestigiul scenei și se repercuta negativ asupra gustului public.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca urmare a faptului că se consolidază teatrele din marile orașe — Iași, Craiova, Cluj, Sibiu — și se înmulțesc trupele itinerante, ia ființă, în cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor, o *direcție generală a teatrelor*, care își asumă conducerea activității teatrale din toată țara: aprobă repertoriile, eliberează autorizații pentru turnee, elaborează legi și regulamente pe care le supune spre aprobare Camerelor legiuitoare, încheie contracte cu antreprenorii și concesionarii români și străini, judecă litigiile dintre actori, aplică pedepse și amenzi, susține interesele teatrului în fața autorităților superioare, se îngrijește de formarea profesională a actorilor în cadrul teatrului sau pe calea învățământului artistic de specialitate.

După decenii de luptă comună a scriitorilor, artiștilor și oamenilor politici progresiști pentru propășirea teatrului prin trecerea la forme superioare de organizare, o victorie de mare preț este cucerită, victorie pe care o considerăm un eveniment de răscruce

în istoria teatrului nostru : *înființarea Societății dramatice a actorilor*, în urma aprobării de către Cameră și Senat a legii teatrelor din 30 martie 1877. Pentru crearea acestui organism inițiatorii lui au avut în vedere statutele de funcționare ale Comediei Franceze.

Nucleul Societății dramatice este alcătuit din patru actori și patru actrițe, dintre cei mai meritoși, pe care comitetul teatral îi recunoaște ca societari cu parte întreagă. Ne aflăm în plin război pentru dobândirea independenței de stat a României, dar prestigiosul și entuziastul director general al teatrelor, Ion Ghica, nu lasă să treneze operațiile de punere în practică a prevederilor noii legi. El convoacă pe cei opt prim-societari — Matei Millo, Costache Dimitriadi, Ion Christescu, Ștefan Iulian, Eufrozina Popescu, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Ana Popescu —, dintre care se alege comisia reprezentanților : C. Dimitriadi, E. Popescu, M. Millo.

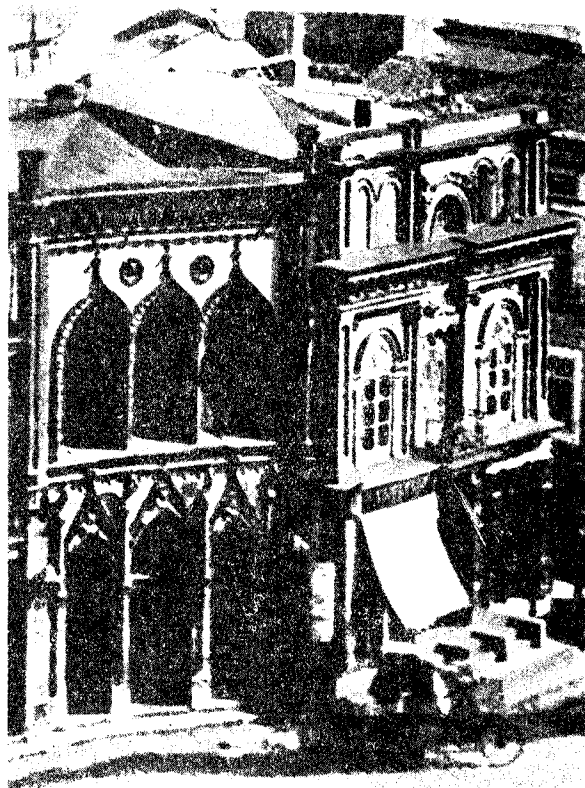
Rolul comisiei este foarte important : împreună cu comitetul teatral procedează la definitivarea componenței Societății dramatice prin alegerea celorlalți societari (cu trei sferturi, cu o jumătate sau un sfert de parte), a gagiștilor (actori angajați), a elevilor etc. Actorii, vîrstnici și tineri, trăiau în sfîrșit emoția unirii lor într-o singură familie, bucuria legiferării asociației lor profesionale, trecerea, după atîta amar de ani, sub protecția legii și a statului.

Societatea dramatică a actorilor din București, căreia i se vor adăuga societăți similare la Iași (1879) și Craiova (1889), încununează o activitate teatrală îndelungată, începută în mod timid, diletant, continuată sub imperiul unor elanuri patriotice și al unui avînt favorabil creării instituțiilor naționale și ajunsă în stadiul înfloririi profesionale, al progresului general cunoscut de cultura și artele noastre după cucerirea independenței de stat. Perioada traversată de teatrul românesc pînă acum conține premise favorabile unor procese viitoare de ascensiune pe culmile artei, de apariție a marilor valori în dramaturgie, de ridicare a aceluia strălucit buchet de actori, Grigore Manolescu, Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Ștefan Iulian, Mihail Mateescu, Ion Brezeanu, Petre Liciu, Ion Niculescu și alții, puternica falangă de talente pentru care au scris Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, A. Davila, Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Legea teatrelor din 1877 nu rezolva însă decît parțial dezideratele actorilor, iar teatrului îi asigura o bază materială încă insuficientă. Totuși, ea poate fi considerată o biruință a oamenilor de artă, prin faptul că reglementa situația oficială a teatrului ca instituție de stat beneficiind de o subvenție de la buget, iar actorilor, în funcție de capacitatea lor profesională și de vechime, le stabilea retribuția mai omenești și un quantum de pensie, alungîndu-le astfel coșmarul, obsedanta grijă a existenței la bătrînețe. Prin structura ei, legea reprezenta o treaptă superioară nu numai în organizarea vieții teatrale, ci și în pregătirea artistică a spectacolelor, articole speciale prevăzînd modul de alcătuire a repertoriului după criterii mai largi, atribuțiile regizorului, relațiile acestuia cu actorii, întronarea unei discipline mai riguroase la repetiții.

În legile și regulamentele privitoare la organizarea și administrarea teatrelor apărute după 1877, pot fi recunoscute influențe ale statutului Comediei Franceze și

Fig. 2. — Vechiul teatru Bossel (Muzeul Teatrului Național București).



ale Codului lui Napoleon, elaborat la începutul secolului al XIX-lea. Preocupările fundamentale ale legiuitorului și ale oamenilor de teatru, punctele programatice spre atingerea cărora converg eforturile directorilor, ale comitetelor și ale societărilor poartă însă amprenta vieții teatrale românești. Desprindem dintre acestea : încetarea sistemului depășit al *concesionării* teatrului unui sau unor actori proeminenți și tendința de părăsire a umilitoarelor „beneficii”, spectacole adesea penibile, date pentru ajutorarea artiștilor, intrate în practică pe la jumătatea secolului și continuate pînă spre 1900. Despre moda „benefissului” I. L. Caragiale va scrie : „Sînt artiști care niciodată nu și-au putut plasa o replică sau o mișcare așa de bine cum știu să-și plaseze pachetele de bilete : [...] la palatul de justiție, la ministere, la comandamentul de armată, la pensionate, la spitale, la toate administrațiile mari, în cafenele, birturi, berării”¹. Oricum ar fi fost organizat, „benefissul” jignează însă demnitatea actorului, de aceea se cerea desființarea practicării lui.

Alte deziderate, unele dintre ele exprimate prin articole de lege, vizau înmulțirea teatrelor subvenționate, crearea unor organisme cît mai competente, reprezentative și alcătuite în mod democratic, pentru perfecționarea sistemului de guvernare a vieții teatrale, desființarea sau cel puțin limitarea arbitrarului, a exclusivismului în orientarea teatrului, în gospodărirea fondurilor sale.

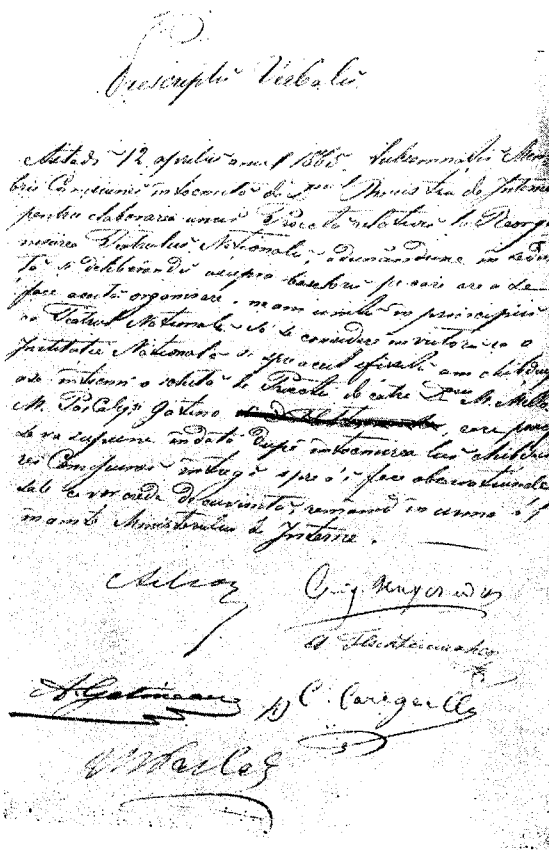
Un decret din 1892 (pentru modificarea cîtorva articole din legea teatrelor adoptată în 1877) stabilește atribuțiile directorului general, ca reprezentant al Societății dramatice. Pe lîngă dreptul de a ordona executarea legală a bugetului, acesta este împuternicit să angajeze actori (în afară de societari), să dispună

din oficiu pensionarea lor la vîrsta de 60 de ani (bărbații) și 55 de ani (femeile), luînd însă și „avizul consultativ al comitetului”, să decidă „definitiv asupra repertoriului”, să distribuie rolurile „direct sau prin directorul de scenă”, în conformitate cu lista de „emplois”-uri prevăzută în contract etc. Director general al teatrelor la această dată este Grigore Cantacuzino și decretul vine să-i întărească unilateral autoritatea, reducînd la activități exclusiv formale pe membrii comitetului și ai comisiei reprezentative a societărilor.

Importante și binevenite noutăți aduce legea din 1910, inspirată substanțial din propunerile făcute de Pompiliu Eliade cu un an înainte, în scrierea sa intitulată *Teatrul Național din București în 1908—1909*. Teatrele subvenționate de stat au singurele dreptul să poarte numele de *teatre naționale*; direcția fiecărui teatru subvenționat se compune, conform noii structuri, dintr-un *director*, un *consiliu de administrație* și un *comitet de lectură*, iar directorul general al teatrelor îndeplinește și funcția de director al Teatrului Național din București.

Consiliul de administrație, a cărui principală sarcină este de a veghea, împreună cu directorul, la cheltuirea chibzuită a fondurilor, la distribuirea echitabilă a excedentului, la respectarea disciplinei financiare, se constituie din trei

Fig. 3. — Proces-verbal al comisiei întocmite pentru elaborarea unui proiect de reorganizare a teatrului, 1865 (Arhivele statului, București).



¹ *Universul*, București, 1900, aprilie 7.

persoane : un reprezentant al Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor, un altul al municipalității și un al treilea al societarilor. Comitetul de lectură, căruia îi revine îndatorirea de a cerceta și a aproba, sub președinția directorului, piesele originale, traducerile, de a asigura un echilibru între unele și celelalte, într-un cuvânt de a face politica de repertoriu, este alcătuit din cinci persoane : un reprezentant al secției literare sau istorice a Academiei, un reprezentant al Facultății de litere, un altul al autorilor dramatici (cu condiția să aibă cel puțin patru acte sau două piese jucate pe scena Teatrului Național din București), un „om de litere cu o reputație bine stabilită”, numit de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii, un reprezentant al societarilor². La Iași comitetul de lectură are în componența sa patru membri (mai puțin reprezentantul Academiei), iar la Craiova numai doi, și anume un profesor secundar și un reprezentant al artiștilor societari.

Primul comitet de lectură al Teatrului Național din București, aprobat conform legii din martie 1910, reunește pe Pompiliu Eliade (director general al teatrelor) ca președinte, iar ca membri pe Duiliu Zamfirescu (din partea Academiei), profesorul D. Evolveanu (din partea Facultății de litere), Ion Alexandru Brătescu-Voinești, ca om de litere cu o „reputație bine stabilită” și deputat, actorul Vasile Leonescu (votat de societari împreună cu Aristide Demetriade și Vasile Toneanu) și Al. G. Florescu (votat de autorii dramatici împreună cu B. Delavrancea și G. Ranetti). Primul consiliu de administrație, alcătuit la aceeași dată, se compune din : Ion Procopiu, deputat, reprezentant al ministerului, Ion Saita, delegat al primăriei Capitalei, și actorul Ion Brezeanu (votat de către colegii săi împreună cu Ion Niculescu și Ion Petrescu).

O atribuție specială a comitetului de lectură este aceea de a numi, dintre societari, pe membrii comitetului direcției de scenă, obligați, potrivit articolului 30 din lege, să-l ajute pe directorul teatrului în latura tehnică a pregătirii spectacolelor. Legea mai stabilește : numărul societarilor³, clasele de stagieri (trei), termenele de promovare dintr-o categorie într-alta, retribuția actorilor și a întregului personal de scenă pe tot timpul anului, interdicția actorilor teatrelor naționale de a juca pe scene particulare (cu excepția celor care ar obține aprobarea direcției), obligația de a se da cel puțin patru reprezentații pe săptămână la București și cel puțin trei la Craiova și Iași. Pentru sporirea subvenției de stat (care la Teatrul Național din București a fost de 50 000 lei pînă în 1900, apoi a oscilat între 40 000 și 60 000 pînă în 1910, pentru ca după această dată să urce la 66 000 lei anual) se instituie o taxă de 5%⁴.

Modificările citorva articole, survenite în aprilie 1912, și regulamentul pentru aplicarea legii, publicat în februarie 1913, nu aduc schimbări structurale, înnoiri calitative, ci doar precizări și detalieri ale unor prevederi anterioare. Astfel, se hotărăște ca la București numărul artiștilor societari să crească la 24, comitetul direcției de scenă să se compună din 5 membri, Teatrul Național din București să înființeze un atelier de pictură, unde să se confecționeze decoruri și pentru scenele din Craiova și Iași, pe lângă direcția Naționalului bucureștean să se inițieze cursuri de dans, scrimă, figurație și cor, dreptul de autor pentru piesele originale să fie de 10%⁰.

² Pentru desemnarea reprezentantului societarilor și al autorilor dramatici se proceda în felul următor : adunarea generală a societarilor, respectiv Societatea autorilor dramatici, prezenta, prin vot, trei propuneri, dintre care Ministerul Cultelor și Instrucțiunii numea o persoană, de obicei pe cea recomandată de directorul general al teatrelor.

³ 20 la București (cinci de clasa I, șapte de clasa a II-a și opt de clasa a III-a) și cîte 12 la Iași și

Craiova (trei de clasa I, patru de clasa a II-a și cinci de clasa a III-a).

⁴ Taxa se va percepe de către organele fiscale sub formă de timbru mobil aplicat pe biletele de intrare la toate genurile de spectacole în limbi străine sau cu participanți străini (reprezentații dramatice și lirice, concerte, *café-concert*, reviste, circuri, baluri etc.). Sînt scutite de timbrul de 5% balurile, concertele și spectacolele date în scopuri filantropice.

Mulți dintre oamenii de cultură ai vremii aduceau tot mai des, în coloanele ziarelor, în discursuri și în expuneri publice, vorba de necesitatea unei instituții de stat care să pregătească schimbul de miine al actorilor. După ce Școala Filarmonicii din București și Conservatorul filarmonic dramatic din Iași își încetaseră activitatea către sfârșitul deceniului al patrulea, țările române rămăseseră fără învățământ artistic organizat oficial. O inițiativă locală, cu totul lăudabilă, face ca provincia să o ia înaintea marilor orașe. Este vorba de boierul Neculai Istrati, care prin 1860 întemeiază la conacul său de la Rotopânești, comună din nordul Moldovei, un adevărat conservator în miniatură. Elevii luau lecții de canto și declamație cu profesori reputați, aduși de la Iași, ca Petru Mezzetti, Mihail Galino și maestrul Galea. După câteva luni de studii și repetiții, școlarii s-au înfățișat publicului, format din proprietari de moșii, dregători, fețe bisericesti și săteni de rînd, cu piese de Alecsandri (*Cinel-Cinel*), de C. Negruzzi (*Doi țărani și cinci cîrlani*), de Matei Millo (*Baba Hîrca*) și cu o suită de coruri mixte ⁵.

Necesitatea unui sistem de educație artistică, deși recunoscută de toată lumea, nu-și găsește rezolvarea decît în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, acea scurtă dar înfloritoare epocă în care s-au înmulțit școlile de diferite grade, au apărut muzee, s-au deschis cursurile Universității din Iași și București, au fost inițiate primele concerte simfonice. În această efervescență culturală un loc aparte îl ocupă înființarea conservatoarelor din București și Iași în anul 1864, primele școli naționale moderne de cultură teatrală și muzicală, organizate după principiile instituțiilor europene similare. Printre cei care au stăruit pentru crearea conservatoarelor, merite deosebite are poetul Dimitrie Bolintineanu, autorul unui prim proiect de legiferare a învățămîntului artistic în România. Profesorii, unii români, ca Matei Millo, P. Nițescu, alții străini stabiliți la noi, ca C. Biscotini, Johann Neudörfler, își asumă cu competență și pasiune delicata răspundere de a modela talentele fragede, pregătindu-le pentru scenă și pentru podiumurile sălilor de concerte. De acum înainte se va putea vorbi de existența în România a unui învățămînt de artă aflat, cu deosebiri de la o etapă istorică la alta, sub egida statului. Maeștrii scenei Ștefan Vellescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu vor veni să împărtășească tinerilor tainele nobilei îndeletniciri care se numește arta actorului, iar aceștia, la rîndu-le, vor duce mai departe, din schimb în schimb, ca pe o ștafetă sacră, experiența acumulată, oferind-o, succesiv, generațiilor de actori și spectatori.

Nu în van se entuziasma Matei Millo în timp ce-și rostea discursul său înflăcărat la deschiderea Conservatorului : „Cînd puternicul și liberalul braț al alesului iubit al Nației, al Părintelui patriei noastre, al domnitorului nostru Alexandru Ioan I au luat asupra-i, cu aprobarea și recunoștința României întregi, de a reorganiza Țara, de a da drepturi și pîine poporului său ; cînd văzurăm edificiul nostru național înălțîndu-se deodată în cîteva luni falnic și biruitor sub hotărîtul și energicul său braț, am zis în inimile noastre pline de speranță și de grațitudine : ora înfloririi artelor noastre române au sosit !” ⁶.

La începutul secolului nostru, o dată cu înființarea Sindicatului artiștilor lirici și dramatici din România, ia ființă *Academia de muzică și artă dramatică*, instituție de învățămînt artistic autorizată de Ministerul Instrucțiunii, al cărei program, bazat pe o concepție pedagogică modernă, impresiona prin lărgimea orizontului. Academia avea cinci secții : Teoria și muzica vocală, Muzica instrumentală, Arta dramatică,

⁵ T. T. Burada, *Școala de muzică și declamație de la Rotopânești*, în *Arhiva societății științifice și literare din Iași*, Iași, 1898, nr. 3-4, p. 201-205.

⁶ Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Secția Manuscrise, fond Personalități.

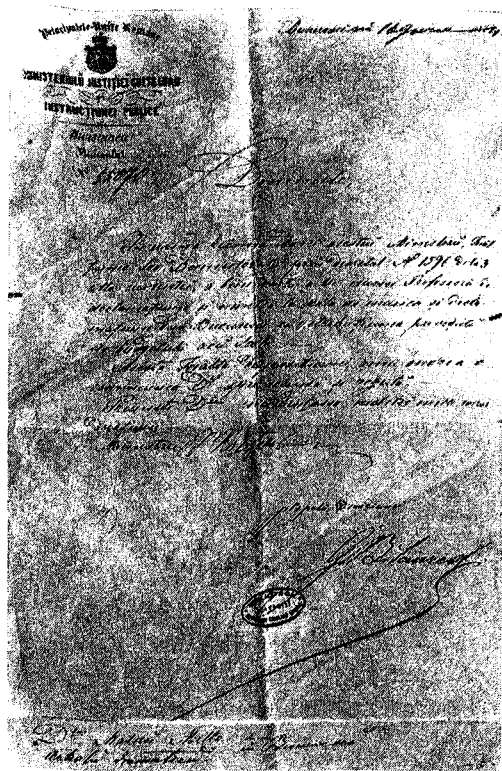


Fig. 4. — Numirea lui Matei Millo ca profesor de mimică și declamație la Conservatorul din București, 1864 (Bib. Acad. Rom.).

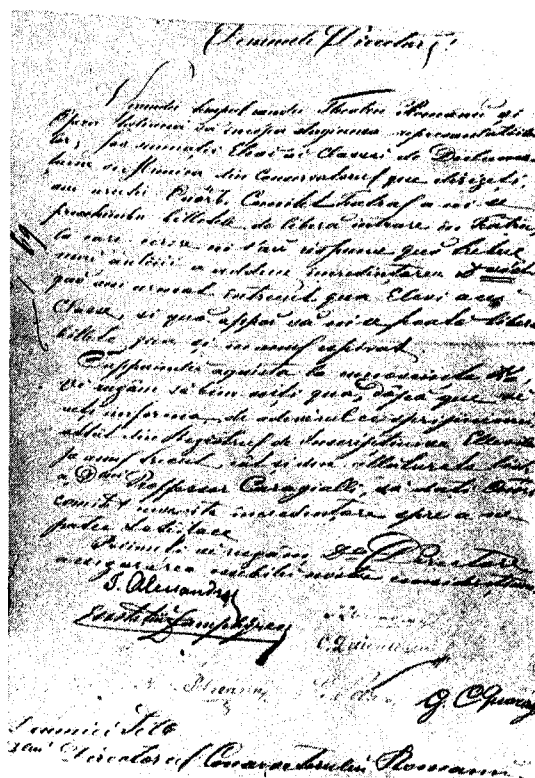


Fig. 5. — Iscălitura lui I. L. Caragiale printre elevii Conservatorului (Muzeul Teatrului Național București).

Dansul, Scrima. Pentru edificare, enumerăm cursurile prevăzute în programul Secției de artă dramatică : 1. Declamație practică (comedie, dramă și tragedie) ; 2. Dicțiune ; 3. Mimică ; 4. Estetică ; 5. Artele decorative și Istoria costumelor ; 6. Istoria literaturii dramatice ; 7. Istoria universală specială ; 8. Limba și literatura română ; 9. Psihologia sentimentelor ; 10. Anatomia și fiziologia aparatului vocal ; 11. Higiena aparatului vocal ; 12. Studiul rolurilor ; 13. Punerea în scenă ; 14. Limba franceză, germană și italiană ⁷. Directorul academiei este Th. M. Stoenescu, statornic prieten al teatrului și al actorilor.

2. *București*. Proprie teatrului românesc i-a fost de la începuturi și pînă în zilele noastre prezența în fruntea scenelor naționale, dar în special a Teatrului Național din București, a unor personalități de mare suprafață culturală, îndeosebi oameni de litere, a căror contribuție, oferită cu generozitate și competență, a înrîurit adesea hotărîtor destinele teatrului în momentele de cumpănă prin care a trecut. Cuprinzătoarea pleiadă a acestor figuri ilustre, care în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se numesc C. A. Rosetti, Alexandru Odobescu, Ion Ghica, I. L. Caragiale, continuă la începutul secolului al XX-lea, cînd se reazăză teatrul pe temelii organizatorice înnoite și se modernizează concepțiile asupra repertoriului, regiei, scenografiei, interpretării, cu Alexandru Davila, Pompiliu Eliade, I. C. Bacalbașa.

Calitatea de mentor, cumulată de acești scriitori, sau funcția de director, încredințată unora dintre ei, au însemnat recunoașterea de către oficialitate a unor valori literare și cetățenești, a unor virtualități în stare să devină potențe atunci cînd sinuosul

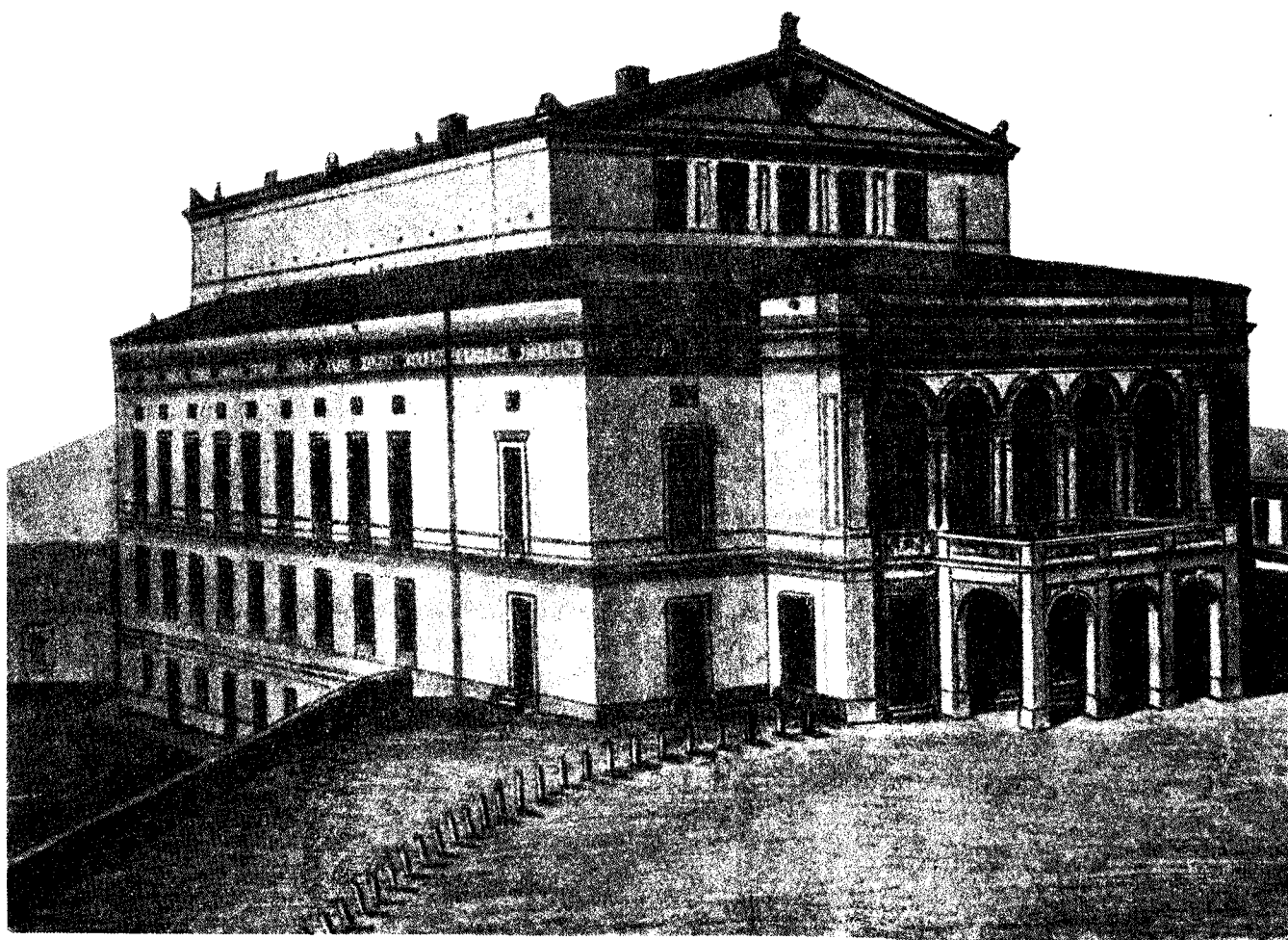
*Dezvoltarea
teatrelor
naționale.
Mari
animatori*

⁷ *Scena*, București, 1908, nr. 5.

drum al teatrului o cerea. Și într-adevăr, prestanța, cultura și demnitatea acestor oameni, notorietatea și reputația de care se bucurau au asigurat teatrului un spor de prestigiu, au făcut să-i crească popularitatea, i-au favorizat multiple conexiuni cu celelalte instituții culturale — Academia, Societatea autorilor dramaticei, Facultatea de litere — și cu celelalte arte — literatura, muzica, artele plastice. Perindarea scriitorilor la conducerea teatrelor răspundea unei vechi cerințe, care opunea „teoriei” turnului de fildeș concepția angajării, a smulgerii omului de litere din „splendida” izolare, a transformării lui în element de acțiune cu ample ecouri sociale.

Inaugurarea *Teatrului cel Mare* la București răspunde unui vechi și legitim dezi-derat, acela de a avea în capitala Țării Românești un local modern, anume destinat spectacolelor. Însărcinat încă din 1848 cu zidirea unui teatru de 500 de locuri, arhitectul Heft e nevoit, după doi ani de la începerea lucrărilor, să-și refacă planurile pentru a satisface noua cerință : teatrul să poată primi cel puțin 1000 de persoane. Dorința apare explicabilă dacă ne gândim că Bucureștii aveau acum aproximativ o sută de mii de locuitori și trăiau o epocă de extindere a relațiilor politice și comerciale cu diferite țări europene, de creștere a traficului și de sporire rapidă a populației. Construcția noului teatru depășea tot ce se realizase la noi pînă la acea dată și, după aprecierile unor contemporani, prin capacitatea și acustica sălii, prin dimensiunile și utilajele scenei, prin splendorile decorății interioare, se înscrisa printre teatrele cele mai frumoase din Europa acelor ani.

Fig. 6. — Teatrul cel Mare, la terminarea construcției, în anul 1852 (Bibl. Acad. Rom.).



Spectacolul inaugural și darea în antrepriză a noii clădiri s-au aflat sub semnul unor intrigi de culise. Fișec era ca înfietate în gospodărirea edificiului să aibă oamenii de teatru români. Și totuși autoritățile au acordat concesiunea antreprenorului străin Paul Papanicola, care-și lua obligația să asigure pe *scena națională* în primul rând spectacole susținute de o trupă italiană de operă. Trupa românească a lui C. Caragiale era vioara a doua, deși se găsea în propria sa casă. Se plătea astfel un greu tribut gustului cosmopolit al unei părți din protipendadă, care socotea de „bon ton” să încurajeze reprezentațiile străine și să le frecventeze mai cu plăcere decât pe cele naționale. Același greu tribut era să fie plătit și cu ocazia primului spectacol pe scena *Teatrului cel Mare* în seara de 31 decembrie 1852, dacă o întâmplare fericită nu survenea.

Conform aranjamentelor, prima ridicare de cortină ar fi trebuit să fie urmată de reprezentarea operi *Robert diavolul* de Meyerbeer, în interpretarea cîntăreților italieni aduși de Papanicola. Dar „mașinăriile” complicate, necesare montării, au întârziat să sosească din străinătate și astfel s-a putut înjgheba în pripă un spectacol la care și-au dat concursul C. Caragiale și trupa sa. Dată fiind graba și întorsătura de ultim moment, nu s-a putut pregăti, așa cum ar fi fost potrivit, o piesă patriotică, un program bogat, care să marcheze festiv evenimentul, ci s-a improvisat un spectacol compus din *Zoe* sau *Un amor romanesc*, comedie-vodevil într-un act de Scribe și Mélesville, uvertura *Claca țărănească*, interpretată de orchestra condusă de Ioan Wachmann, și câteva arii din opere italienești. Nu așa ar fi fost alcătuit spectacolul inaugural, spectacolul simbolic atît de mult așteptat de public, dacă artiștii români ar fi fost lăsați să acționeze după capacitatea și după sentimentele lor. Dar cei o mie de bucureșteni care au asistat la această reprezentație istorică au fost mulțumiți că au putut asculta limba română pe cea mai nouă și mai mare scenă a țării, trăind, alături de celelalte mii din afara sălii, emoția și semnificația momentului.

Din lungul șir al celor care au deținut funcția de directori ai Teatrului Național din București s-au impus contemporanilor și posterității cîțiva, oameni de cultură de recunoscut prestigiu, patrioți, personalități de prim rang, care au înnobilit scaunul ocupat și au întărit prestanța funcției, ridicînd-o la înălțimea aceleia de demnitar.

C. A. Rosetti, participant activ la revoluția de la 1848, luptător înflăcărat pentru Unire și independență, spirit critic luminat, îndrumător și sprijinitor al oamenilor de artă, a fost director al teatrelor o singură stagiune, în 1859 — 1860, dar intervalul acesta a rămas ca unul dintre cele mai însemnate momente, prin aspirația spre un repertoriu de capodopere, prin atenția acordată culturii actorului. Fost elev al lui C. Aristia, a jucat teatru în tinerețe cu aceeași pasiune cu care va urmări toată viața evoluția teatrului românesc. În ziarul *Românul*, al cărui mentor era, a publicat foiletoane consacrate actorilor și rostului scenei naționale. A tradus pentru teatru *Manfred* de Byron. Ca director, a căutat să promoveze un repertoriu cît mai accesibil publicului la acea dată, a luat atitudine împotriva celor care manifestau dispreț față de teatrul românesc, a inițiat

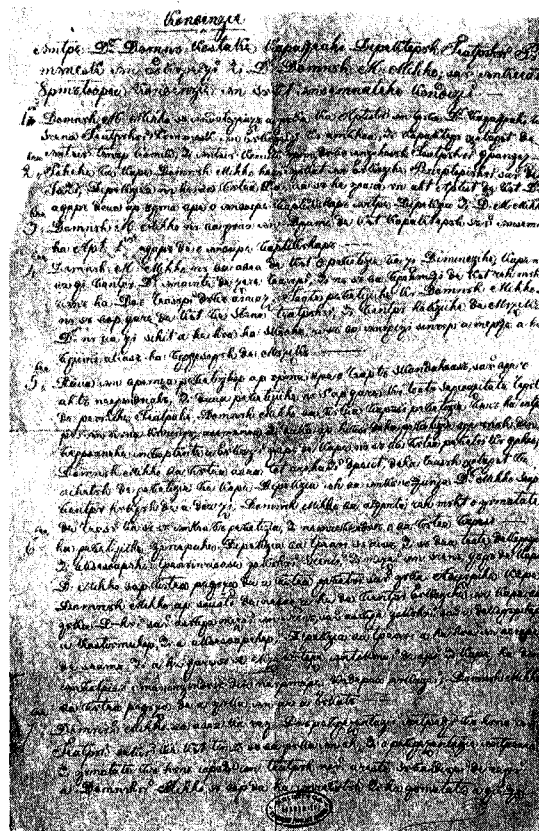


Fig. 7. — „Convenția” prin care M. Millo se angajează în trupa lui C. Caragiale, 1852 (Bibl. Acad. Rom.).

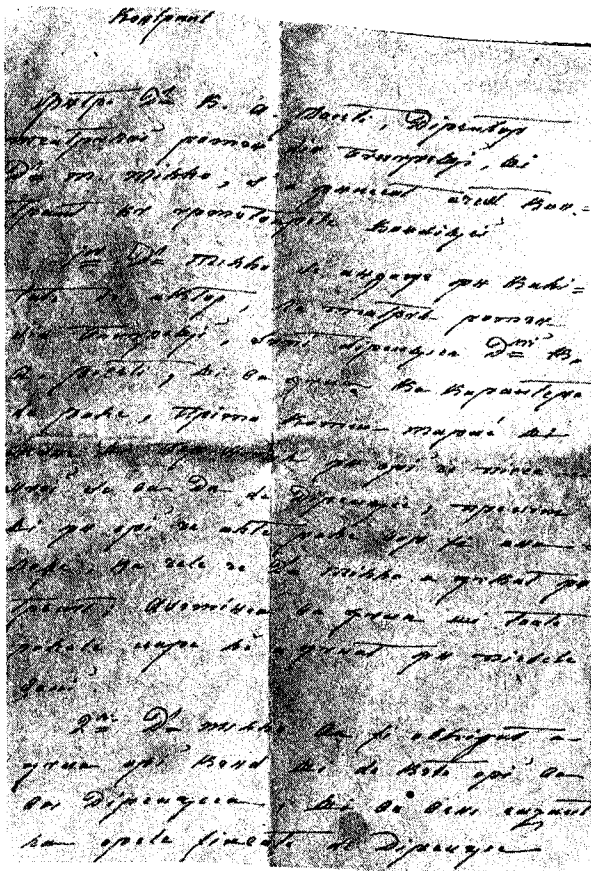


Fig. 8. — Contractul de angajare a lui M. Millo în trupa Teatrului cel Mare, sub directoratul lui C. A. Rosetti, 1859 (Bibl. Acad. Rom.).

Fig. 9. — Afișul spectacolului Bucurescenii din 6 octombrie 1859, sub directoratul lui C. A. Rosetti (Muzeul Teatrului Național București).

ABONAMENT Nr. 5.

TEATRU ROMÂNŪ.

DIRECȚIA C. A. ROSETTI.

Marti la 6 Octombrie 1859.

BUCURESCENII.

Comedie în trei acte localitățile de D. Eugeniu Carada.

PERSONAJELE.

Leziano
 Ilie-Cădru Băncăruș
 Nărdănuș, boier avut
 Măică, dul-șor
 Costanu, negocier avut.
 Maria, Crețanu
 Stefan, Băncăruș
 Ioan, Odor-șor
 Maria, servitorul lui Nărdănuș
 Constantin, servitorul lui Măică
 Petru, servitorul lui Ilie-Cădru
 Maria, soră lui Nărdănuș
 Săra, sora Mariei Nărdănuș
 Elena, fată adoptivă a lui Leziano

D-om DISTINGHAT:
 PASARĂ
 — Mihailcanu
 — Velenceu
 — Dragășel
 — Romanescu
 — Pălticcanu
 — Vidrescu
 — Săpănu
 — Feneșcu
 — Aberăndrescu
 Dom M. CONSTANTIN
 — Pascali
 — Eftreșian Sarandă

Scena se petrece în București la anul 1849.

Atragem băgară de seamă a cetățenilor, că pentru întinderea scenei se sînt trebuind, de căci d-ștețur lok în toate de rîndul al treilea va dăa ka ul stăle de urcătoare, ca să se poată lua un sînuș lok ka urcări de 4 stîngi.

PREȚURILE LOCURILOR.

50 lei de rîndul întâi și al doilea
 40 lei de rîndul al treilea
 30 lei de rîndul al patrulea
 20 lei de rîndul al cincilea
 10 lei de rîndul al șaselea
 5 lei de rîndul al șaptelea

INCEPUTUL LA TOARE SEARA PUNȚI

o școală pentru ridicarea gradului de profesionalizare a actorilor. Militant fervent pentru unirea forțelor actricești (dispersate în felurite înjghebări ocazionale), a reușit să grupeze în timpul cît a condus teatrul din București pe cei trei ctitori și capi de școală : C. Caragiale, M. Millo, M. Pascaly.

Al. Odobescu, scriitor, istoric, filolog, critic de artă, de numele căruia se leagă schimbarea denumirii Teatrului Mare în *Teatrul Național*, denumire oficială păstrată pînă astăzi, a adus atîtea înnoiri și a imprimat atîtea impulsuri de progres în organizarea instituției și în concepția regizorală a spectacolelor, încît reprezintă unul dintre pragurile cele mai înalte ale evoluției teatrului românesc în a doua jumătate a secolului trecut.

Noul director (1875—1876) venea în fruntea Teatrului Național din București cu prestigiul omului care fusese ministru al instrucțiunii publice și cultelor în timpul lui Al. I. Cuza, care ocupa un fotoliu la Academia Română și ținea un curs de arheologie la Universitatea din București și care era autorul recent apărutei cărți *Pseudokyneghetikos* (1874), ce avea să se impună ca unul dintre monumentele literaturii române. Preocupat din tinerețe de teatru (încercase poemul dramatic), omul de gust și de mare cultură Al. Odobescu reprezenta o autoritate unanim recunoscută în materie de artă. În programul său au intrat ca principale puncte restaurarea edificiului teatrului (ajuns aproape de nerecunoscut, într-atît de mult se degradase), utilarea scenei cu aparatură modernă, iar pentru stimularea dramaturgiei originale înființarea unor premii de creație acordate lucrărilor dramatice care „vor prefera subiectele naționale, alese din istoria și din moravurile poporului român”⁸. Asigurarea unei vieți mai bune, mai demne, lipsite de privațiuni, pentru slujitorii teatrului l-a preocupat, de asemenea, pe Al. Odobescu.

De un prestigiu asemănător s-a bucurat Ion Ghica, director general al teatrelor între 1877 și 1881, fost ministru, membru al Academiei, vicepreședinte al Senatului. Bun prieten al actorului Matei Millo și al teatrului în general, Ion Ghica a fost sufletul acțiunii care a dus la crearea Societății dramatice a actorilor în martie 1877. Conform noii legi, directorul este ajutat de un comitet teatral alcătuit din șase persoane. Primul comitet care lucrează sub conducerea lui Ion Ghica are următoarea componență : P. Grădișteanu, G. Sion, C. I. Stăncescu, V. A. Urechia, Ed. Wachmann — propuși de Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor — și Al. Băicoianu — re-

⁸ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național, dosar 369/1875, fila 122.

prezentantul primăriei. Ion Ghica a contribuit, în timpul directoratului său, la consolidarea Societății dramatice, la promovarea spiritului de conlucrare profesională între actori, reușind, ca și înaintașii săi, să strângă pentru un timp într-un singur mănunchi valorile actoricești dezbinat. A îndrumat cu competență pașii unor tineri actori aflați la început de carieră și a susținut cu prestanță și autoritate cauza teatrului în fața autorităților vremii.

Toți acești remarcabili animatori, legați de teatru mai mult prin pasiune decât prin preocupări personale directe, au sprijinit edificarea repertoriului pe treapta înaltă la care putea aspira un teatru evoluat la vremea aceea, imprimându-i o ținută artistică



Fig. 10. — Ion Ghica (Muzeul Teatrului Național București).

elevată. În cîte o stagiune pe scena Teatrului Național din București se jucau *Macbeth*, *Don Carlos*, *Wilhelm Tell*, *Nathan înțeleptul*, din dramaturgia universală, iar din cea românească valoroase comedii de V. Alecsandri și M. Millo. Pe lângă energice măsuri în materie de repertoriu, acești directori se preocupă insistent și foarte apropiat de actori. Ei încearcă să determine la acești „copii răsfățați ai publicului”, cum vor fi denumiți mai târziu actorii, o mai mare emulație, o superioară înțelegere a artei lor ca artă emina-mente colectivă, o creștere a spiritului de unitate, o întărire a legăturilor etico-profesi-onale, aceasta întrucît existau într-o vreme la București mai multe trupe, cu activitate paralelă, una condusă de M. Millo, alta de M. Pascaly, alta de Costache Dimitriadi, alta de Theodor Theodorini, între care nu domneau totdeauna cele mai ferme relații de concordie. Încercările acestea s-au soldat cu unele rezultate fructuoase, din păcate

nu de prea lungă durată, cele mai bune forțe actricești ajungînd să se grupeze cînd și cînd într-un singur mînunchi, în jurul Teatrului Național din București, și să ofere publicului spectacole de artă incomparabile cu improvizațiile pe care le ofereau prin turnee sau prin diferite săli improprii.

Un moment de triumf al forțelor artistice autohtone, de afirmare plenară, este stagiunea 1885—1886, în care Direcția generală a teatrelor propune ministerului să înlocuiască trupa italiană de operă cu o trupă românească, așa încît toate zilele săptămîinii să fie ocupate de reprezentații românești. Poate că propunerile și adresele directoriale ar fi rămas simple acte de arhivă, dacă entuziastul muzician G. Stephănescu nu s-ar fi preocupat intens de acest lucru, izbutind într-adevăr să înjghebeze o trupă română de operă, care a înlocuit treptat trupele străine. Acest succes are o semnificație deosebită, prin aceea că marchează pentru prima dată în istoria teatrului nostru dramatic și liric dobîndirea unei independențe depline. După șaptezeci de ani de regim de coexistență și concurență, teatrul românesc frînge supremația trupelor străine și devine stăpîn la el acasă. După șapte decenii de vitregii, de piedici puse în calea dezvoltării teatrului, autoritatea de stat este nevoită să-i recunoască emanciparea, maturizarea și să-i acorde locul prim în viața culturală a țării.

Pentru o singură stagiune (1888—1889) teatrele din România au în frunte un director pe măsura aspirațiilor și a obiectivelor noi, moderne — I. L. Caragiale — care, continuînd tradiția strălucită a înaintașilor săi în această funcție, duce mai departe spiritul înnoirilor, cultivă căutările, frînează calea rutinei și a prostului-gust.

În chestiuni de organizare artistică și administrativă, de angajări, de repetiții și pregătire minuțioasă a spectacolelor, de disciplină și spirit colegial între artiști, el este permanent și pretutindeni prezent în calitate de director, autor, regizor, sfătuitor, prieten. Anul directoratului lui Caragiale, în care, printre altele, se joacă în

supravegherea sa *Avarul* și *Vicleniile lui Scapin*, este fără îndoială unul din cei memorabili în istoria teatrului nostru. Conducerea Teatrului Național este deosebit de dificilă în acest an, în care au loc valuri de răscoale țărănești. Nemulțumirile și revolta trezesc atenția aparatului de stat și înăspresc relațiile dintre asupriți și asupritori.

În asemenea condiții, libertatea de gîndire, de acțiune și de decizie a directorului I. L. Caragiale este simțitor stînjenită. Măsuri de „precauție”, diferite cerințe și îngrădiri cultural-politice vin să se opună vederilor progresiste ale marelui om de teatru. Ca

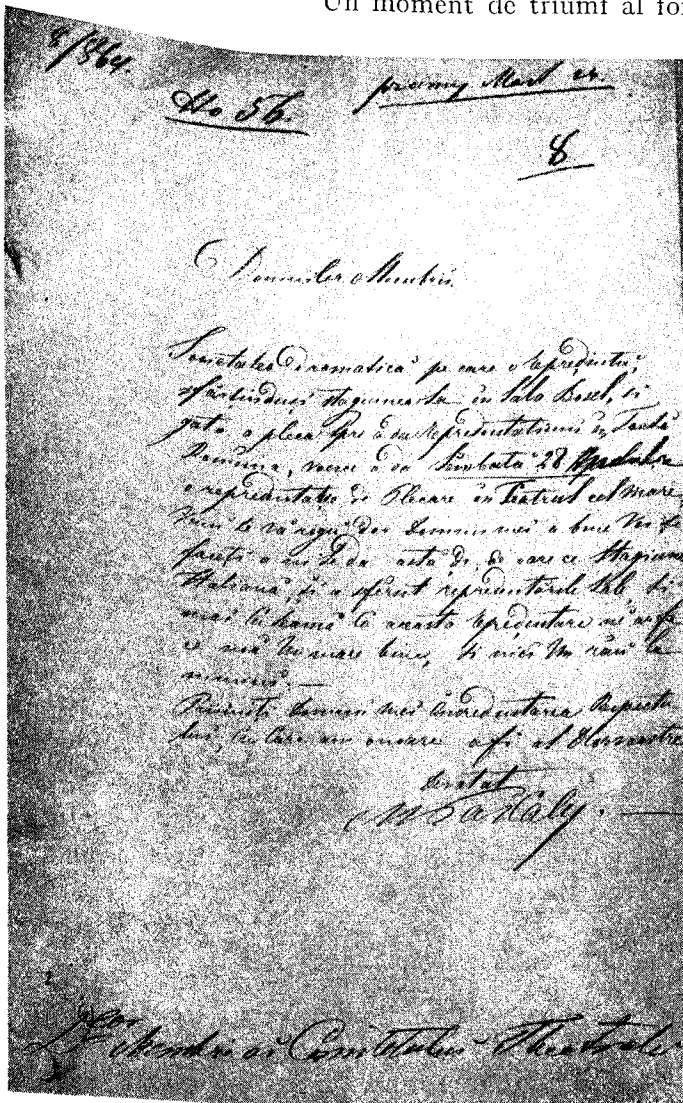


Fig. 11. — Cereca lui M. Pascaly adresată comitetului teatral, prin care solicită permisiunea de a da un spectacol pe scena Teatrului cel Mare, 1864 (Arhivele statului, București).

Ami iari libertatea de a fi recorman-
dat pe asa ca trebuie accesat apitib.,
omni ali liberebri, si luma romani
humanitat. Daru h. h. recomanda
lume omni. Strana Romani din Moldova,
in statul ferminali in Crisanta,
faptu multe fapte abstrada in nume
scintila innumerate de literatura po-
miana si Romani. Este urasu si
pe drumuri, luma omni. Inflari cu
nume; pe langa scrierea sub laborator,
artura; exacta si fapte lui si care
Daca mi puter si. accesat. luma
si ali. Inflari cu hata ca fapte si
fapte henu puter luma inlem; si
fapte lui recomari servitii, cum mare
hata care aru si prin stapla accesat

Ami iari libertatea de a fi recorman-
dat pe asa ca trebuie accesat apitib.,
omni ali liberebri, si luma romani
humanitat. Daru h. h. recomanda
lume omni. Strana Romani din Moldova,
in statul ferminali in Crisanta,
faptu multe fapte abstrada in nume
scintila innumerate de literatura po-
miana si Romani. Este urasu si
pe drumuri, luma omni. Inflari cu
nume; pe langa scrierea sub laborator,
artura; exacta si fapte lui si care
Daca mi puter si. accesat. luma
si ali. Inflari cu hata ca fapte si
fapte henu puter luma inlem; si
fapte lui recomari servitii, cum mare
hata care aru si prin stapla accesat

Fig. 12. — Recomandarea lui M. Pascaly pentru angajarea lui Mihai Eminescu ca sufleur la Teatrul cel Mare, 1868 (Arhivele statului, București).

urmare a neînțelegerilor survenite între el și oficialitate, autorul *Scrisorii pierdute* demisionază la 5 mai 1889. Directoratul său marchează efortul îndreptat spre așezarea teatrului pe baze democratice, lupta artistică cinstită împotriva dramaturgiei, la modă pe atunci, cu „pistoale” și cu „foc bengal”, bază a unor mutații în conștiința publicului și actorilor.

Plecînd, I. L. Caragiale știa că supărase multe obraze, subțiri sau mai puțin subțiri, din lăuntrul și din afara teatrului, cu părerile sale despre modul în care trebuie întreținut spiritul de emulație în artă, despre rostul criticii oneste, păreri exprimate încă dinainte de ocuparea fotoliului directorial: „Noi, artiștii, scriitorii, cronicarii, publiciștii, sîntem oare o familie în sînul căreia trebuie să ne tîmîiem reciproc și mutual spre a face admirația unui public de gură-cască? Ar fi trist să fie așa.

Nu. Noi sîntem o seamă de oameni pe care dispozițiile noastre intelectuale și morale ne-au abătut de la o cale mai utilitară în viață și ne-au împins la niște cariere, a căror răsplată completă nu poate sta decît în înalta satisfacție morală că, supunîndu-ne unei irezistibile vocațiuni, am muncit pentru cultura poporului nostru cu sinceră iubire de adevăr”⁹.

În măsura în care de dramaturgia originală — ca principală componentă a repertoriului național —, de traduceri, de frecvența spectacolelor românești se ocupă, prin lege, comitetul teatral, apoi comitetele de lectură, situația lucrărilor dramatice originale la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, creația autohtonă, peisajul producțiilor proprii, agenda dramaturgilor vremii, afișul teatral nu sînt

⁹ *Voința națională*, București, 1885, octombrie 18.

numai chestiuni de exegeză istorico-literară, ci comportă și delimitări, observații de ordin administrativ-organizatoric. Stăruința, pledoaria pentru a se scrie și a se juca piese originale cu prioritate nu țin numai de un deziderat valabil permanent, de o continuitate a spiritului de afirmare, ci și de un curent conjunctural, care ia forma unor dispoziții și prevederi legale, a unor articole și alineate de regulament. De la I. L. Caragiale pînă la Delavrancea, dramaturgia noastră nu produsese decît o singură capodoperă, *Vlaicu Vodă*, de A. Davila, și era firesc ca oamenii de teatru să-și manifeste îngrijorarea.

O cale de a se produce revirimentul atît de mult dorit era stimularea producțiilor proprii și jucarea lor cu preponderență. Este ceea ce stipulează cîteva paragrafe de lege :

pe scenele Teatrului Național din București și ale celorlalte teatre naționale nu se poate juca decît în limba română (se exceptează reprezentațiile artiștilor străini de reputație excepțională, care ar putea servi ca model actorilor noștri); teatrele naționale au obligația să joace cel puțin o dată pe săptămînă o piesă românească și minimum două lucrări originale noi în cursul fiecărei stagiuni; o piesă nouă va fi programată de cel puțin trei ori pe săptămînă; în fiecare an se va întocmi lista pieselor vechi, neperimate încă, așteptate și dorite de public, pentru ca împreună cu cele nou admise să alcătuiască *repertoriul definitiv al Teatrului Național*; în scopul limitării dramaturgiei străine și pentru promovarea traducerilor de valoare consacrată, se impune Teatrului Național din București și celorlalte teatre naționale să nu reprezinte decît traduceri după piese care în țările de origine au fost jucate pe scene similare.

Punctele de vedere asupra dramaturgiei proprii, deși exprimate de oamenii de cultură și animatorii teatrului la date diferite, sînt convergente: să se scrie cît mai mult, să fie adoptată o atitudine indulgentă, să fie protejată piesa autohtonă. În 1896 V. A. Urechiă, membru în comitetul teatral, propune, pentru a se putea sesiza distanța între treapta atinsă de dramaturgia noastră în ultimii ani ai secolului și pragurile începutului, să se reia comedii ca *Iorgu de la Sadagura*, *Piatra din casă*, opereta *Baba Hîrca* etc. Susținînd regimul preferențial pentru creațiile proprii, chiar cînd nu ating plafonul valoric maxim, V. A. Urechiă ține să se

justifice: „Copilul cade de multe ori pînă ce învață a merge în picioare, Piese neizbutite au și ele folosul de a face atmosfera literară - dramatică, în care naște scriitorul dramatic de merit”¹⁰. În 1912, I. Al. Brătescu-Voinești, membru în comitetul de lectură al Teatrului Național din București, deci unul dintre cei chemați să diriguiească producția originală hărăzită scenei și să vegheze la destinele ei, se plasează pe aceeași poziție de susținere îngăduitoare, de încurajare amabilă a autorilor noștri, de așteptare a operelor și numelor de răsunset. Într-unul din nenumăratele referate, pe care le redactează cu răbdare și meticulozitate, își explică părerea favorabilă asupra unei piese minore, semnată de un autor cvasi anonim, într-o modalitate care îmbracă de fapt un principiu: „În starea în care se găsește astăzi literatura noastră dramatică, am fi

¹⁰ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național București, dosar 1230/1897, f. 2.



Fig. 13. — Afișul spectacolului din 8 iulie 1856, dat de trupa lui M. Millo (Muzeul Teatrului Național București).

excesivi dacă am pretinde numai capete-de-operă și sîntem, cred, datori să încurajăm lucrările numai onorabile, cum mi se pare că este aceasta”¹¹ (*Puterca vieții* de Gh. Carapanca — *n.n.*).

De aceea nu este de mirare că se scrie și se joacă foarte mult. În primul deceniu al secolului al XX-lea există aproximativ patruzeci de autori dramatici¹², aproape toți reprezentați pe scenele naționale, iar anual comitetul de lectură al Teatrului Național din București este bombardat de peste o sută de lucrări originale. Calitatea celor mai multe dintre acestea este submediocră și, cu excepția unor piese de Mihail Sorbul, Zaharia Bârsan, Haralamb Lecca, A. de Herz, Caton Theodorian, Corneliu Moldovan, Victor Eftimiu, care au înfruntat timpul, celelalte, imensa majoritate, au murit ca fluturii, după o viață de o stagiune sau două.

Cu nenumărate lucrări de umplutură și cu foarte puține titluri de valoare, directorii aveau totuși temeuri de mîndrie cînd raportau ministerului date statistice reprezentînd, cel puțin cifric, un sensibil progres față de trecut. Profesorul universitar Pompiliu Eliade, continuator de prestigiu al tradiției marilor directori, schițînd o comparație între prima stagiune din directoratul său (1908-1909) și trei stagioni imediat precedente, desprinde aceste constatări elocvente: în 1908—1909 s-au montat pe scena Teatrului Național din București cinci piese originale, față de trei în sezonul 1907—1908, două în 1906—1907 și nici una în 1905—1906. Iar numărul de 38 de reprezentații acordat de către direcțiune repertoriului național, adică o cincime din totalul spectacolelor unei întregi stagioni (1908—1909), i se pare lui Pompiliu Eliade un veritabil record și faptul nu ține de o impresie subiectivă a directorului, ci constituie un adevăr și o performanță încă neatinsă în istoria de pînă atunci a teatrului nostru.

Drumul acesta va fi continuat și lărgit, frecvența dramaturgiei pe scenele naționale va cunoaște un ritm rapid de creștere, așa încît un director îndrăzneț și hotărît, ca I. C. Bacalbașa, va putea ajunge să ofere publicului peste cîțiva ani mai multe opere dramatice românești decît străine: „În stagiunea 1911—1912 s-au realizat cele mai însemnate încasări, jucîndu-se un număr de piese originale mai mare ca acela al pieselor traduse. Faptul acesta s-a produs pentru prima oară și este în interesul rolului ce este chemată să îndeplinească prima noastră scenă, ca să-l semnalăm”¹³. Din păcate însă, I. C. Bacalbașa nu-și poate duce mai departe, nu-și poate consolida acțiunile care-l conduseseră la acest rezultat răsunător — culme neatinsă pînă la acea dată de teatrul românesc. Motivul este expus lapidar într-un raport ținut în fața membrilor comitetului de lectură și ai consiliului de administrație: „Situția politică schimbîndu-se și trebuind, prin urmare, după o procedare nouă, să părăsesc imediat direcția Teatrului Național, mă simt dator să vă pun în cunoștință cu întreaga situație ce las în urma mea”¹⁴. Și după ce expune starea bugetului (încasări, cheltuieli etc.), din care rezultă un echilibru mai mult decît satisfăcător, își dă demisia, forțat de împrejurările politice.

Dintre personalitățile care au însemnat o epocă și au încetățenit un spirit nou, A. Davila, director general al teatrelor în 1905—1908 și 1912—1913, își înscrie numele

¹¹ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național București, dosar 5/1912—1913, f. 40.

¹² Alexandrescu Dorna, V. Alexandrescu, Em. Antonescu, I. C. Bacalbașa, cpt. V. Bacaloglu, Zaharia Bârsan, Gh. Bengescu-Dabija, I. L. Caragiale, Ludovic Dauș, A. Davila, B. Delavrancea, Mircea Demetriade, Dușu Dușescu, Al. G. Florescu, C. Grigoriu, P. Gusty, C. Hodoș, H. Lecca, V. Leonescu, Al. Macedonski, Panait Macri, Ion Malla, C. Mărculescu, I. S. Miculescu, Șt. Mihăileanu-Stem-

po, I. Negruzzi, Cincinat Pavelescu, Polizu Micșunești, N. D. Popescu, N. G. Rădulescu-Niger, G. Ranetti, D. R. Rosetti-Max, Iuliu Roșca, N. Ținc, V. Toneanu, maior G. Ursachi, alcătuiesc adunarea autorilor dramatici care desemnează un reprezentant în comitetul de lectură al Teatrului Național din București în anul 1910.

¹³ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național București, dosar 88/1912—1913, f. 16.

¹⁴ Ibidem.



Fig. 14. — Al. Flechtenmacher (reproducere după G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941).

de scrimă la Teatrul Național. Atrage în jurul teatrului numeroase personalități ale vieții școlare și universitare, ca I. Bianu, M. Dragomirescu, I. Tanoviceanu, P. Haneș, prin intermediul cărora difuzează în rîndurile tineretului bilete la reprezentații de matineu selectate dintre cele mai de prestigiu spectacole ale Teatrului Național din București. De la A. Davila și P. Eliade a rămas tradiția ca la matinee să se ofere publicului capodopere clasice din dramaturgia națională și universală, ca: *Răzvan și Vidra*, *Ovidiu*, *O scrisoare pierdută*, *Miles gloriosus*, *Vicleniile lui Scapin*, *Bărbierul din Sevilla* etc.¹⁵.

Iași. Situația Iașului în contextul provinciei este oarecum specială: capitală pînă în 1859, devine după Unire al doilea oraș al țării, păstrîndu-și însă nimbul gloriei trecute. Conștiința unei tradiții literare și artistice imprimă evoluției sale o linie mai fermă, o mișcare mai profundă, o calitate mai înaltă. Prin oamenii săi și prin instituțiile sale de cultură, Iașul continuă să fie în toată această perioadă — 1849-1918 — un centru intelectual și artistic de egală importanță cu Bucureștiul. În această perspectivă trebuie înțeleasă și istoria Teatrului Național ieșean din aceeași epocă, începută și încheiată cu două directorate ilustre: M. Millo (1848—1852) și M. Sadoveanu (1910—1919).

Îndată după 1848, beizadea Neculai Șuțu dîndu-și demisia de la direcția teatrului, ocîrmuirea îi încredințează această sarcină actorului Victor Delmary, care conducea trupa franceză. Delmary, om priceput și cu un simț mai exact al situațiilor, și-l asociază pe M. Millo, care în urmă rămîne singur director peste trupa românească și izbutește, grație inteligenței, talentului și energiei sale, să dea bune stagiuni, frecventate asiduu

în rîndul regeneratorilor, al celor care au înfăptuit reforme radicale. Om de teatru cu un profil complex (autor dramatic, regizor, actor, director al primei companii particulare de mare autoritate), A. Davila s-a dovedit un înnoitor în organizarea echipei teatrale, în înțelegerea atribuțiilor animatorului cultural, în munca de punere în scenă. Spirit modern, el a neglijat într-o anumită măsură clasicii și valorile perene, oferind în schimb autori și piese foarte la modă pe atunci, care întîlneau copios gustul epocii. A. Davila arată imensă dificultate în care se găsește un conducător de instituție culturală, atunci cînd este pus în situația de a lua decizii categorice în materie de artă. Potrivit punctului său de vedere este imposibil, în aprecierea valorii unor spectacole, să te ghidezi după regulamente, întrucît acestea au în principal un caracter normativ-administrativ, în timp ce teatrul, dramaturgia, arta spectacolului se guvernează după legi ale esteticii.

A. Davila inițiază cursuri pentru desăvîrșirea măiestriei actorilor și înființează o sală

¹⁵ Sint titluri reproduse de pe afișele matineelor din stagiunile 1905—1908.



Contract document in Romanian, detailing the agreement between the government and V. Alexandru for the theatre in Iași from 1854 to 1864. The text is handwritten and includes various clauses and dates.

Fig. 15. — Contract între guvern și V. Alexandru pentru antrepriza teatrului din Iași pe termen de zece ani, 1854—1864 (Arhivele statului, Iași).

Handwritten document in Romanian, dated 10 September 1871. It discusses the concession of the National Theatre in Iași to Neculai Luchian. The text is written in a cursive script.

Fig. 16. — Neculai Luchian primește concesiunea Teatrului Național din Iași, 1871 (Arhivele statului, Iași).

1852

КІРЦА ІН ПРОВІНЦІЯ.

КОМЕДИЯ ВЪ ДВѢ ДѢЙСТВІЯ

24

В: Александрі.

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ НА ТЕАТРА НАЦИОНАЛА ДОН ІАШИ НА СЕНТЯБРИА ДАНИ 1852.

| ИРОСАНИ | АКТОРИ | ИРОСАНИ | АКТОРИ |
|---------------------------------|-------------|-------------------------------|-----------|
| Корова КИРЦА | Дж. МІЛЛО. | Дж. ШАРАБ, профессор | |
| Гр: БЪРЗОШ, суга ет | Н. ТЕРОВОС. | Франка | Дж. ГЛУГО |
| ГЪЛУЦЪ, соніа ет | ЛЕОНАН | ЛЕОНАН, танцор Іаши | Борн |
| АБІЦА, сръна | Дон ГАРЦИА | ІОН, фелдшер воерск | ШЕКАНИ |
| САФТА, сора ет Бартош | СЪФИКА | Трол Іаши | |

ЦАРАНИ-ХАНДАГЪНИ-НОРТИЦИ ЗА НАСА-НН КИРЦАН.

Fig. 17. — Afiş al teatrului din Iași, 1852 (Fondul Teatrului Național, Iași).

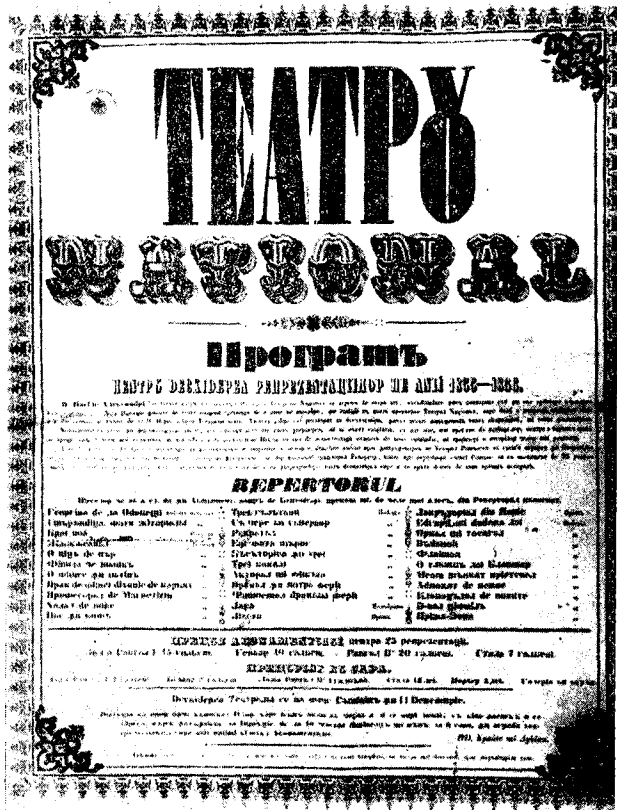


Fig. 18. — Programul teatrului din Iași pe stagiunea 1855—1856 (Fondul Teatrului Național Iași).

Fig. 19. — Teatrul din Iași. Afișul unei reprezentații din ziua de 21 decembrie 1861 (Fondul Teatrului Național Iași).

Театръ Националь.

Акъва ййинъ ꙗн 21 Дѣкемвриѣ 1-61.

REPRESENTATIE EXTRAORDINARA.

ЧИНЕЛ ЧИНЕЛ

*Индустрия къ театру ꙗн акъс де Д. В. АЛЕКСАНДРЪ.

Мѣстѣ Чинѣл, вѣрѣ де 30 анъ
Сѣкънѣтѣ, вѣрѣтѣ де
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Фѣрѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ

Дѣлѣ, Чинѣл, Чинѣл.

О Касѣ де Лебѣнѣ.

Касѣ де Лебѣнѣ, вѣрѣ де Д. В. АЛЕКСАНДРЪ.

Мѣстѣ Чинѣл, вѣрѣ де 30 анъ
Сѣкънѣтѣ, вѣрѣ де
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Фѣрѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ

Дѣлѣ, Чинѣл, Чинѣл.

Сора де Жокрис.

Сора де Жокрис, вѣрѣ де Д. В. АЛЕКСАНДРЪ.

Мѣстѣ Чинѣл, вѣрѣ де 30 анъ
Сѣкънѣтѣ, вѣрѣ де
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Фѣрѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ
Тѣлѣкѣ, вѣрѣ Чинѣлѣ

Дѣлѣ, Чинѣл, Чинѣл.

de public. Din ansamblul său fac parte regizorul Alexandru Gatineau, unul din viitorii stâlpi ai teatrului, și șeful de orchestră Al. Flechtenmacher.

În primăvara anului 1849 actorii moldoveni dau o reprezentație în folosul refugiaților transilvăneni, partizani ai lui Avram Iancu, Așadar, chiar și în acest moment de reflux postrevoluționar, teatrul rămâne o tribună deschisă pentru exprimarea unor aspirații naționale și sociale comprimate de autorități. Directoratul lui Millo se face simțit printr-un plus de profesionalizare, de organizare a vieții teatrale ieșene și printr-un repertoriu mult ameliorat, totodată național și străin. În ciuda succeselor morale, teatrul o duce greu cu finanțele, mulți actori, neplătiți, se angajează pe la teatrele din Bîrlad și Bacău, iar Millo e urmărit de creditori. Din pricina operi italiene, care puseseră stăpînire pe Teatrul cel Mare de la Copou, Millo e nevoit să-și strămute trupa în fostul teatru de varietăți, clădire periferică, veche și incomodă. Neprimind nici un ajutor de la guvern, în decembrie 1852 pleacă din Iași.

După diverse alte conduceri (N. Luchian, J. Poni, Al. Gatineau), în 1854 e numit director V. Alecsandri, care vine cu intenția de a îmbunătății radical starea precară a teatrului ieșean. Din nefericire, condiții obiective, politico-financiare, îl împiedică să-și realizeze hotărârile și în 1855 îi trece direcția lui N. Luchian. Dar subvenția acordată de primărie fiind mult mai mică, teatrul decade din ce în ce, actorii se răspîndesc prin provincie, publicul e nemulțumit. Un articol apărut în gazeta *Zimbrul și vulturul* analizează lucid faptele, arătînd că principala vină nu e a directorului, fie el și abuziv ca Luchian, ci a guvernanților, care nu susțin instituțiile obștești. „Teatrul Național, părăsit în trista neîngrijire, ca și toate celelalte, și lăsat fără cea mai mică priveghere în mîna unui particular, are și el soarta tuturor celorlalte...”¹⁶

Într-un efort solidar de a redresa trupa ieșeană, actorii se unesc într-o asociație teatrală (N. Luchian, M. Galino, C. Bălănescu, Smaranda Merișescu etc.), care însă durează doar o stagiune (1861—1862). Guvernul acordă teatrului din Iași o subvenție de 30 000 lei și aduce îndărăt trupa românească în sala de la Copou. În anii următori se perindă pe scena ieșeană actori ca : Matilda și Mihail Pascaly, C. Dimitriadi, Șt. Vellescu, Th. Theodorini, Nini Valéry, Smaranda Merișescu, I. Lupescu. În stagiunea 1870—1871 director de

¹⁶ I. D. Fătu, în *Zimbrul și vulturul*, Iași, 1858, noiembrie 17.

scenă e M. Pascaly (secundat de V. Delmary), șef de orchestră E. Caudella, iar suflour fînărul I. L. Caragiale. Se joacă *Hamlet*, *Cabală și amor*, *Ruy Blas*, *Dama cu camelii*, *Răzvan Vodă*, *Alexandru Lăpușneanu* și altele. Între 1871 și 1876, director al Teatrului Național e avocatul T. Aslan, bun administrator și om de gust, ajutat de un „comitet teatral”, din care fac parte literați subțiri ca Vasile Pogor și Iacob Negruzzi. Regizor artistic era pe atunci V. Delmary, acest francez atât de devotat teatrului românesc, despre care, debutînd la Iași în 1873, A. Romanescu avea să scrie mai tîrziu : „Sub conducerea lui am învățat ce va să zică a juca un rol, nu la întîmplare, din instinct [...], ci studiat”¹⁷. Printre noii angajați se află Gr. Manolescu.

În timpul războiului de independență se dau spectacole în folosul răniților și se joacă piese patriotice, ca *La Plevna* de G. Sion sau *Curcanii* de Gr. Ventura.

Anul 1879 marchează o nouă etapă în dezvoltarea echipei ieșene : ea se constituie în *Societate dramatică*, cu 12 societari, 6 gagiști, 10 elevi și 6 eleve. De aici înainte activitatea Teatrului Național iese din perioada „aventuroasă” căpătînd echilibru și consecvență. Între 1880 și 1890 la Iași, ca și la București, ca și la Craiova, au loc marile premiere caragialiene *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului* și se reprezintă dramele antice ale lui Alecsandri, *Ovidiu* și *Fîntîna Blanduziei*, în interpretări strălucite. În 1886 e angajată, fiind încă elevă la Conservator, viitoarea mare actriță, glasul de aur al scenei ieșene, Aglae Pruteanu.

În seara de 17 februarie 1888, după terminarea repetițiilor, un incendiu distruge clădirea teatrului de la Copou pînă în temelii, cu tot cu decoruri, mobilier și costume. Din teatrul mare și bogat se pot salva doar cîteva cărți, cîteva costume, doi arapi de bronz cu candelabre (care se află și astăzi în incinta Teatrului Național din Iași) și ceasul cel mare din cabinetul fostului domnitor, Grigore Ghica. Un scurt anunț din *L'Indépendance roumaine* informează publicul că membrii Societății dramatice din Iași, „aproape reduși la mizerie”, cer printr-un delegat al lor ajutorul guvernului pentru construirea unui teatru provizoriu¹⁸. Teatrul însă nu se construiește și trupa Teatrului Național joacă un timp în sala restaurantului „Pastia”, apoi în arena circului Sidoli. Din punct de vedere al artei interpretative e însă o epocă fecundă : sosesc aici Aristizza Romanescu și Gr. Manolescu, care rămîn la Iași toată stagiunea 1888—1889 și revin în 1891 ; lucrînd cu trupa ieșeană, cei doi mari actori creează aici o tradiție de interpretare. Se joacă la Sidoli (unde „prin plafonul de scînduri și pereții scenei se zărea pe alocuri cerul și pătrundea vîntul”¹⁹) *Hamlet*, *Macbeth*, *Don Carlos*. „Hamlet în circ ! ironică împerechere de cuvinte! ...”²⁰. Tot în anii 1890—1891 sînt angajați la teatrul ieșean cîteva tineri actori care vor face epocă : Petre Liciu, State Dragomir, Constantin Penel, Petre

¹⁷ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 13.

¹⁸ Scapin, *Théâtre et concerts*, în *L'Indépendance roumaine*, București, 1888, martie 20/aprilie 1.

¹⁹ A. Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, 1921, p. 80.

²⁰ A. Romanescu, *op. cit.*, p. 97.

Teatru Național
din Iași.

PROGRAMUL

Pentru Iarna 1866-67.

Când Generalul au propus Consiliului Comunal din Iași o nouă direcție Teatrului Național pentru Iarna aceasta Consiliul a avut o hotărîre deosebită de interesantă, pentru că se va cere organizarea unui nou institut Teatral deosebit de interesant, și în care dispozițiile cele bune, nu pot să fie cîntărite. Deși direcția Teatrului nu sînt din țară, totuși Consiliul a fost o putere națională pe Public, amănunțit pe Artă și în toate rîndurile cunoștință, iar arare prețioasă și pot să rămînă cu mijlocurile de care dispunem.

Consiliul Teatrului se va organiza și va avea în fruntea lui artiștii rîndurile români, angajați să facă un contract, care să fie în interesul Teatrului.

Consiliul la aprinderea sa și Publicul să aprindă și să lărgăscă înfrînările Teatrului, pentru a face un reprezentare în Iarna aceasta Teatrului Național, Drama, Fetele, și Comedii, care sînt cel mai util.

PERSONALUL

| | |
|--|---|
| <p>ACTRIȘTE</p> <ul style="list-style-type: none"> Mihail Găliga, Constantin Alădușanu, Alexandru Georgeșcu, Mihail Alădușanu, Ioan Lupșanu, Alexandru Kozlitchi. | <p>ACTORI</p> <ul style="list-style-type: none"> Mariașcuța Mărdăreanu, Maria Cămban, Mariașcuța Mărdăreanu, Elena Popovitch, Elena Georgeșcu, Maria Verșan. |
|--|---|

E L E V I

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>ACTRIȘTE</p> <ul style="list-style-type: none"> Elena Popovitch, Elena Georgeșcu, Elena Verșan. | <p>ACTORI</p> <ul style="list-style-type: none"> Elena Popovitch, Elena Georgeșcu, Elena Verșan. | <p>ACTRIȘTE</p> <ul style="list-style-type: none"> Elena Popovitch, Elena Georgeșcu, Elena Verșan. | <p>ACTORI</p> <ul style="list-style-type: none"> Elena Popovitch, Elena Georgeșcu, Elena Verșan. |
|--|--|--|--|

Pretul Abonamentului pentru 25 Reprezentanții:

| | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|
| 100 | 200 | 300 | 400 | 500 | 600 | 700 | 800 | 900 | 1000 |
| 10 | 20 | 30 | 40 | 50 | 60 | 70 | 80 | 90 | 100 |

DESCHIDEREA TEATRULUI NAȚIONAL

AMORUL CLEOPATREI

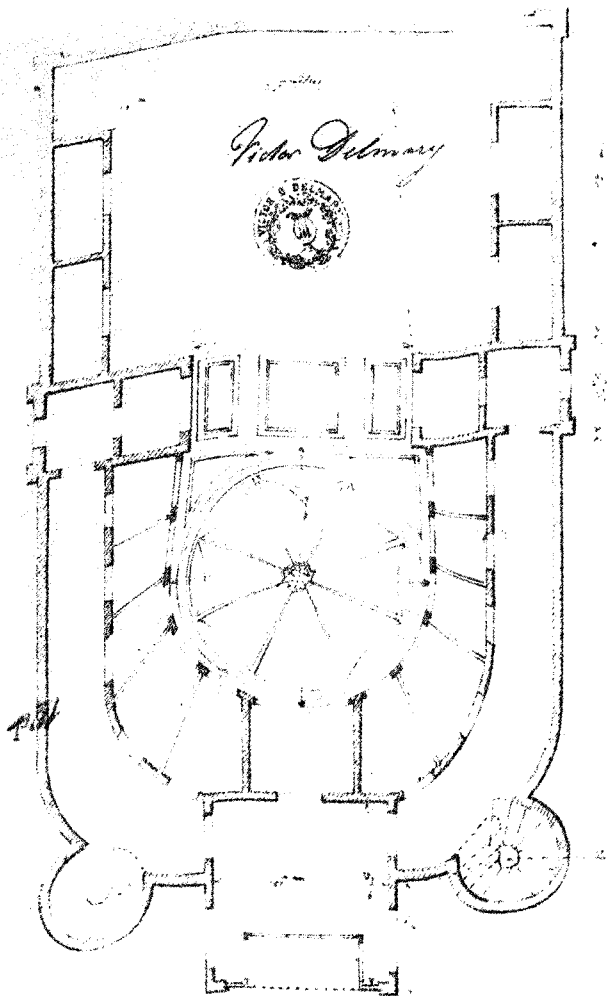
L. M. Sînzaru, I. C. Iorga, Th. Codrescu

Fig. 20. — Programul teatrului din Iași pe stagiunea 1866—1867 (Fondul Teatrului Național Iași).



Fig. 21. — Afișul spectacolului Ștengariul din Paris, Iași, 1869 (Muzeul Teatrului Național București).

Fig. 22. — Planul Teatrului de la Copou, executat de V. Delmar (Fondul Teatrului Național, Iași).



Sturza. Animator al vieții teatrale ieșene, artist cult și deprins cu meditația (era și profesor de filozofie la liceu), State Dragomir va căuta să continue opera lui Manolescu, atât în alegerea repertoriului (totodată clasic și modern), cât și în stilul de joc.

În 1896 se inaugurează în sfârșit, „grație stăruinței și influenței marilor cetățeni ai Iașului”²¹, noul local al Teatrului Național, clădit de arhitecții vienezi Fellner și Helmer, în stil baroc, cu 1000 de locuri și o scenă vastă. Localul, elegant, îndeplinește condițiile unui teatru modern, costumele și decorurile sînt aduse din străinătate. La această dată, trupa ieșeană e aptă să abordeze orice gen : tragedie, dramă modernă, comedie, farsă, feerie, avînd „toate caracterele necesare unui bun ansamblu”²². Actorii sînt pasionați de munca lor, i se dăruie cu entuziasm. Aglae Pruteanu povestește cum, în 1897, primind rolul Julietei, „în bucuria mea nici nu mi-a trecut prin minte să fac mofturi sau să cer reglementările 15 zile de repetiție... înlocuind cu talentul și cu voința cele 15 repetiții...”²³. Repertoriul ibsenian (*Dușmanul poporului*, *Strigoii*, *Nora*, *Hedda Gabler*) e acclimatizat la noi de actorii ieșeni și răspîndit prin turnee în întreaga țară.

Din octombrie 1905 pînă în aprilie 1909, vine ca director unic, pentru a remedia neajunsurile conducerii mai mult formale și supuse intemperțiilor politice a comitetelor teatrale, scriitorul Haralamb Lecca. Printr-o disciplină severă, el caută să pună ordine în Societatea dramatică, dar îi indispuie pe societari prin măsuri arbitrare, așa că demisionează.

În 1910 este numit director Mihail Sadoveanu. Sub direcția acestuia teatrul ieșean cunoaște o perioadă de prosperitate. Scriitorul, dornic de a-și extinde și de a-și educa publicul, micșorează prețurile de intrare, introduce matineurile și inițiază editarea revistei *Teatrul* (1912), care se vinde în sala de spectacol alături de program. E unul din directorii preocupați de îmbunătățirea situației actorilor. „Dacă un teatru poate trăi fără prea mare lux în cele necesare montărilor — declară el în toamna anului 1911 —, nu poate merge însă înainte fără artiști. Or, ca să ai artiști, trebuie să le crezi o cît mai bună stare materială...”²⁴. În ceea ce privește repertoriul, el pune accent pe dramaturgia

²¹ A. Pruteanu, *op. cit.*, p. 110.

²² *Ibidem*, p. 128.

²³ *Ibidem*, p. 142.

²⁴ Al. Mavrodi, *Ce spune d. M. Sadoveanu, directorul Teatrului Național (Convorbiri artistice)*, în *Dimineața*, București, 1911, nr. 26—29, octombrie 5.

românească contemporană (Delavrancea, Eftimiu, Șt. O. Iosif, A. de Herz, Z. Bârsan, O. Goga), iar dintre străini sub directoratul său se joacă Ibsen, apoi Tolstoi (*Ana Karenina*, *Cadavrul viu*, *Învierea*), Dostoievski (*Crimă și pedeapsă*), Gogol, Sudermann, Hugo, Racine, J. Richepin, Tristan Bernard etc.

În 1916, Sadoveanu fiind mobilizat, direcția teatrului e girată de Garabet Ibrăileanu, membru al comitetului de lectură. După retragerea în Moldova, Iașul devine o capitală a refugiului. Teatrul ieșean își îndeplinește și el „datoria ospitalității”, cum spune Aglae Pruteanu, reunind cele trei trupe dramatice compuse din bucureșteni, craioveni și ieșeni. Clădirea teatrului, amenințată să fie transformată în spital, scapă de această soartă datorită intervenției lui Al. Mavrodî, director general al teatrelor. Actorii sînt mobilizați pe loc și spectacolele, un timp întrerupte, se reiau, cu sălile pline. Se află aci, strînși laolaltă într-o aleasă pleiadă, străluciți actori ai scenei românești: Aglae Pruteanu, Marioara Ventura, Maria Ciucurescu, Elvira Popescu, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Tanți Cutava, C.I. Nottara, I. Brezeanu, Ion Manolescu, Tony Bulandra, Al. Critico, State Dragomir și alții. Repertoriul cuprinde un mare număr de piese cu caracter patriotic, dar și obișnuitele drame și comedii clasice sau moderne. Din dramaturgia românească contemporană se reprezintă, de pildă, *Dezertorul* și *Patima roșie* de M. Sorbul, *Pe aicea nu se trece* de Mircea Rădulescu și Corneliu Moldovanu, *Învierea lui Ștefan cel Mare* și *Doamna lui Ieremia*, de Nicolae Iorga, *În întuneric* de N.N. Beldiceanu, *Zile vesele după război* de M. Sadoveanu, *Trandafirii roșii* de Z. Bârsan, *Domnul notar* de Octavian Goga.

În afara trupei oficiale, alcătuită din actori ai celor trei societăți dramatice (București, Craiova și orașul gazdă), își duc aici activitatea și formații particulare, care alternează spectacolele de teatru cu cele de operă și operetă, sau cu cele de divertisment, atît de necesare în asemenea momente grele, girate de Niculescu-Buzău și Constantin Tănase, noua stea a revistei umoristice. În felul acesta teatrul „și în timpul războiului a fost o binefacere pentru toată lumea”, va scrie marea actriță Aglae Pruteanu²⁵. Pacea revenită îi împărtășie pe actori prin orașele lor și redă teatrul din Iași destinului său.

Craiova. În Craiova începuturile activității dramatice se leagă de numele marelui animator al teatrului românesc, Costache Caragiale. Suspect autorităților din capitală în urma revoluției din 1848, pleacă din București și, însoțit de actorii C. Serghie și I. Mihăileanu, se refugiază la Craiova. Important vad comercial al țării, oraș mare, cu tradiție istorică și cultu-

²⁵ A. Pruteanu, *op. cit.*, p. 233.

Teatrul Național, așadar se încheie și așa zisul epocă de migrație. În acest timp teatrul românesc, și mai presigaș în deosebitele țări și în țara noastră, a avut o perioadă de înflorire și de dezvoltare. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică.

Teatrul Național a avut o perioadă de înflorire și de dezvoltare. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică.

1. Acest Teatru este situat în orașul Iași, în strada nr. 40, a 50 ani în urmă și este în prezent în stare de ruină. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică.

2. Din acest Teatru s-au jucat în orașul Iași, în strada nr. 40, a 50 ani în urmă și este în prezent în stare de ruină. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică. În această perioadă s-au jucat în România și în străinătate numeroase opere de mare valoare artistică și științifică.



Fig. 23. — Chibzuire de zidirea unui teatru în orașul Craiova (caietul-program Centenarul Teatrului Național din Craiova).

Fig. 24. — Afîșul unui spectacol dat de trupa M. Millo — C. Mihăileanu la Craiova în 1854 (caietul-program Centenarul Teatrului Național din Craiova).

16 IANUARIE 1934

TEATRU ROMANESK MILLO-MIHAILEANU

Artăstul Național la 28 Mai 1854

SE VA REPRESENTA ÎN TEATRU NOU

PENTRU BENEFIȚIUL

D-^{na} R. STORNESCU.

PENTRU PRIMA ORĂ

PRESA

O DRAMĂ DE FAMILIE

Drama în 4 acte, scrisă de Eugène Scribe.

PROGRAM
 Reprezentanți de Teatru
 M. Millo
 C. Mihăileanu
 ...
 ...

TEATRU VALAHU MILLO-MIHAILEANU

Artăstul Național la 28 Mai 1854

UN DRAME DE FAMILIE.

Drama în 4 acte, scrisă de Eugène Scribe.
 ...
 ...

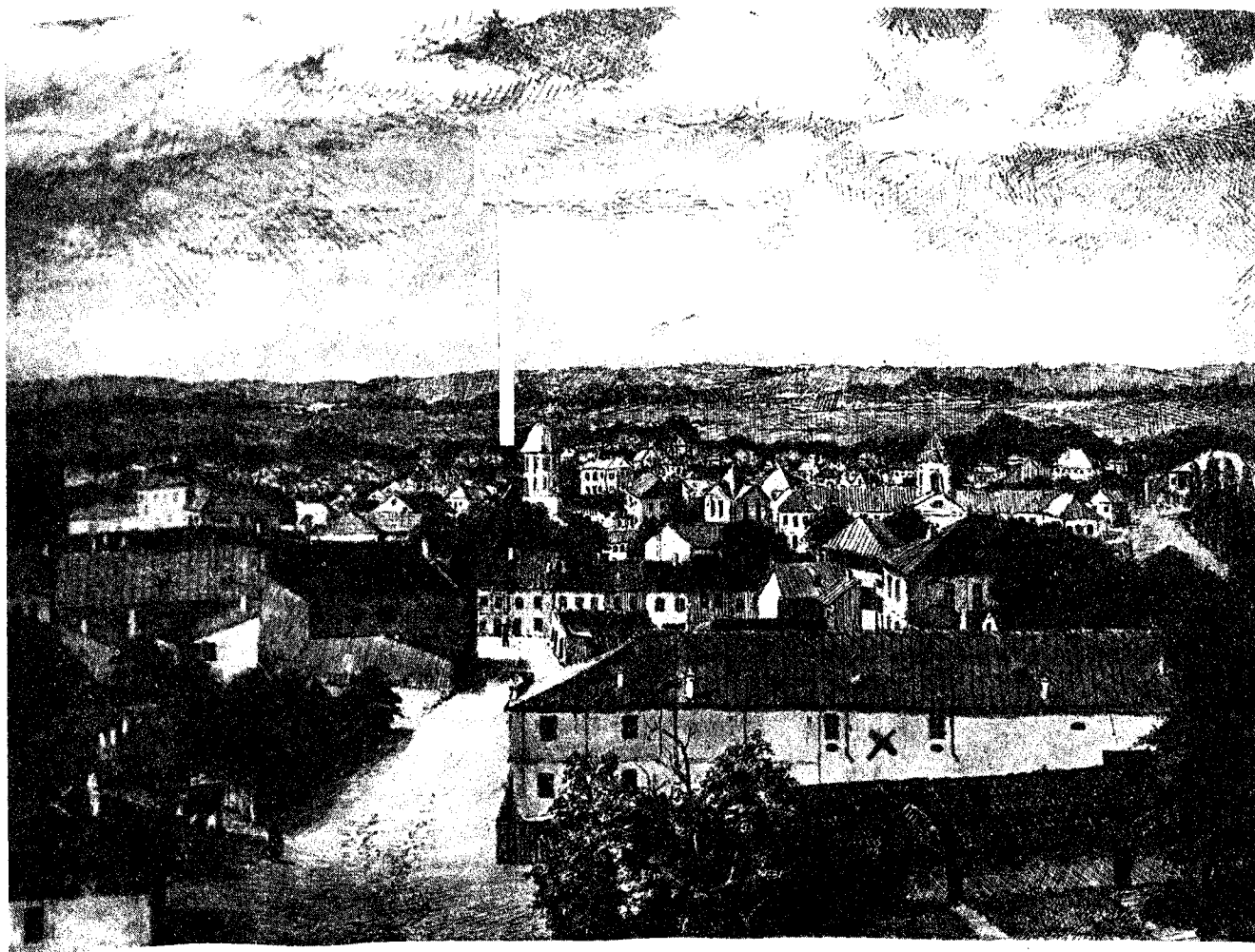
rală, cu o populație numeroasă, Craiova oferea un climat deosebit de prielnic înfloririi teatrului. Găsind aici echipa de amatori a lui Corcoveanu, cei trei fugari intră în legătură cu el și se încheagă astfel, sub conducerea lui C. Caragiale, o formație căreia curînd i se mai adaugă și alți actori bucureșteni (I. Vlădicescu, Marița Constantinescu-Blonda, Costache Dimitriadi și alții). Această trupă joacă, în sala școlii Lazaro-Oteteleșeanu, un repertoriu de drame, comedii și vodeviluri. În toamna anului 1850 un incident ridicul îi întrerupe activitatea abia începută : asistînd la opereta *Baba Hîrca* și văzînd, într-una din scene, dracii care ies din cazanul babei, episcopul Rîmnicului îi afurisește pe „nelegiuți” și determină interzicerea spectacolelor. Descurajat, C. Caragiale părăsește orașul, lăsînd soarta trupei în seama lui I. Mihăileanu, gospodar destoinic, care reușește să continue spectacolele. În 1853, cînd pleacă și el la București, director al teatrului devine boierul Pera Opran, unul din susținătorii culturii românești în Oltenia.

Cu doi ani înainte se întocmise o *Chibzuire de zidirea unui teatru în orașul Craiova, după sfătuirea a mai multor persoane doritoare de asemenea întreprindere* (datată 2 iunie 1850)²⁶ și se lansase o listă de subscripție. Ca și la Iași, ca și în alte orașe ale țării, construirea unei săli de teatru depindea adesea de inițiativa și de generozitatea unui mănunchi de particulari luminați. În orice caz, în 1851, pe locul viran de lîngă școală se

²⁶ Pentru istoria teatrului din Craiova, în

Arhivele Olteniei, VI (1927), iulie—octombrie, nr. 32—33, p. 376—378.

Fig. 25. — Vedere generală a Craiovei. În prim-plan, în dreapta, teatrul lui Theodor Theodorini (Muzeul Teatrului Național București).



ridică noul local, din birne și paiantă. În 1854 la conducerea trupei dramatice craiovene vine primul din cei trei importanți directori pe care i-a avut teatrul din Craiova până la primul război mondial: Th. Theodorini, Gr. Gabrielescu și E. Gârleanu.

Theodor Theodorini a condus acest teatru, cu întreruperi, aproape 20 de ani. Actor de o cultură superioară, interpret de tip romantic, în calitate de director de scenă cerea trupei sale disciplină de lucru și o interpretare inteligentă, nu mecanică, a personajelor. Deși se bucura de o mare popularitate (într-un rînd a fost ales primar al Craiovei), Theodorini s-a zbatut toată viața în mari dificultăți financiare, fiind permanent urmărit de creditori. Pe vremea lui, în ansamblul craiovean joacă surorile Maria și Raluca Stavrescu (prima devenită Maria Theodorini), C. Dimitriadi, Șt. Vellescu, Nina Valéry, Matilda Maior (viitoarea soție a lui Mihail Pascaly), C. Serghie, I. Vlădicescu, I. Tănăsescu, I. Anestin etc. În decembrie 1856 un incendiu nemițește teatrul. Cu concursul mai multor familii craiovene (Aman, Brăiloiu, Glogoveanu, Opran), e repede refăcut și dat în folosință în 1857. Sala era luminată cu lumînări de seu, iar scena, rampa și culisele cu lămpi primitive, în formă de rață, umplute cu ulei de rapiță²⁷. Un an mai târziu, localul devine proprietatea lui Th. Theodorini.

Teatrul, în continuu progres, e foarte frecventat, dar succesul moral nu merge mîna în mîna cu succesul material, și Theodorini e neîncetat hărțuit de griji. După moartea lui Th. Theodorini îi urmează la cîrma teatrului, în 1870, soția sa, Maria Theodorini. Fire energetică, acrită pricepută, ea va conduce trupa dramatică din Craiova (intitulată deseori, în anunțurile din gazetele timpului, „trupa Theodorini”) pînă în 1889.

Repertoriul epocii „se compunea în majoritate din melodrame, ca: *Ben Leil fiul nopții*, *Don Cezar de Bazan*, *Cei șapte cavaleri de Lara*, *Noaptea venețiene*, *Caterina Howard*, *Două orfeline*, *Pirații*, *Cerșetori în haine negre*, *Curierul din Lyon*, *Mușchetarii...*”²⁸, la care publicul plîngea cu candoare. După 1880 se manifestă și prezența viguroasă a comediilor lui I. L. Caragiale. Comparînd repertoriile teatrelor din București, Iași și Craiova, foarte asemănătoare între ele, se observă la cel din urmă o pondere mai mare a pieselor istorice naționale (montarea costisitoare a lucrării lui D. Bolintineanu, *Mihai Viteazul*, s-a făcut numai cu ajutorul unei colecte spontane a craiovenilor, dornici să-l vadă pe marele domnitor în carne și oase). În serile cînd se reprezentau asemenea piese, publicul era anunțat cu două ore înainte de spectacol prin pseudolovituri de tun.

²⁷ Al. Olăreanu, *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean. 1850—1927*, f. a., Edit. Ramuri, p. 17.

²⁸ I. Anestin, *Schită pentru istoria teatrului românesc, Vremea*, 1938, p. 130—131.

GRADINA GHICHARD

TEATRU DE VARA

Stagiunea 1879

SOCIETATEA DRAMATICĂ din CRAJOVA

Sub direcțiunea D-lor

G. THEODORINI și TH. VASSILIU

PROGRAMUL

DE ARTISTI CARE COMPUN TRUPA SI PIESELE DIN CARE SE VA
COMPUNE REPERTORIUL

| | | |
|--|---|--|
| <p>VODEVILE</p> <p>Geofil Bernard Circandăreasa Sergentul Friedrich Doșna Danchei Căda Dracului Soorul fără voină Flicca subțire Cămpul Dracului Judith și Oloferne Junetea Mușchetarilor</p> <p>COMEDI</p> <p>Este usbură</p> | <p>PIESELE:</p> <p>Gingulitul Fa curto nevastă mele Jurământul lui Oras Scurturile de Pădure Femeile care plang Supliciul unui bărbat Bărbatul nervos Incurșările lui Ite se vad Amorul Plaut Domnul incurat tot Disciplină Busucea Dacă Junetea ar ști și bătrânica ar putea Bismatul unei femeie necaste</p> | <p>Mănușa și Evariantulul Iați fata din Balcon Domn Despărțutul Dot English Căutarea Verde Morăria de la Maril Revisorul General Un cântec în broșea</p> <p>DRAME</p> <p>Nella (dracina țărănească) Rita Spaniola Orbul și Căcișorul Mila lui Busucea</p> |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|---|
| <p>DOAMNE</p> <p>D-na M. V. Theodorini D-na G. Adamoli D-na T. Pasigianu D-na Eug. Acoștito</p> | <p>DOMNI</p> <p>D-na A. Crețea S. Costandinescu E. Vîlcu D-na O. Adoniță D-na O. Andreișcu</p> | <p>DOMNI</p> <p>D-na C. Theodorini Th. Vassiliu I. Caragiale I. Crețea</p> |
|--|---|---|

Direcțiunea face cunoscut Onor. Public ca localul va fi bine întreținut.

Prevenție intrării tar: Locul I, 2 fr. Locul II, 1 fr.

Prima reprezentație se va anuncia prin afiș special

Tip. Al. A. Găvruta

Fig. 26. — Afișul Societății dramatice din Craiova pentru stagiunea de vară 1879 de la grădina Guichard din București (Arhivele statului, București).

Venirea în țară a cîntăreței Elena Theodorini și ajutorul dat de ea mamei sale Maria Theodorini fac posibilă, între 1886 și 1888, renovarea localului (trupa joacă între timp la Caracal). Se reface fațada, se introduce electricitatea (cu motor propriu), se clădesc magazii pentru decoruri și recuzită, se înnoiesc decorurile. Inaugurarea teatrului are loc în seara de 18 septembrie 1888. Asistînd la festivitate, cronicarul monden Claymoor notează impresia „proaspătă și cochetă” pe care o dă sala, toată în stuc alb și pluș roșu, cu trei rînduri de loji, separate prin coloane. Dar ceea ce-i impresionează îndeosebi pe contemporani e lumina în care se răsfață acest „templu dramatic”. Claymoor îl descrie



Fig. 27. — Maria Theodorini (Muzeul Teatrului Național București).

întîi din ulița unei Craiove folosind încă gazul aerian : de pe fronton atîrnă o mare lampă electrică ce aruncă „lumini fantastice în stradă”²⁹. Pătrunzînd în interior, înregistrează pe coridoare candelabrele în formă de treflă, iar în sală cele „patru mari stele” din plafon. Poetul Traian Demetrescu e fermecat și el de „albele și dulcile candeli electrice”³⁰. În schimb, după ce laudă frumusețea localului, el se arată nemulțumit de jocul și de pregătirea actorilor, de repertoriul învechit (numai „melodrame și vodeviluri — putreziciuni dramatice”), de textele rău traduse și de distribuția defectuoasă a rolurilor³¹.

Pentru a se remedia aceste lipsuri, legate în mare măsură de hazardul finanțelor și de fluctuația publicului, la propunerea Mariei Theodorini ia ființă, în 1889, Societatea dramatică craioveană. În același an, în toamnă, Maria Theodorini demisionează de la direcție, nefiind de acord cu introducerea operetei în Teatrul Național. Într-adevăr, în anii următori, succesul ansamblului de operetă (condus de A. L. Bobescu) eclipsează cu totul și reduce activitatea echipei de dramă și comedie, care atinge un nivel destul de scăzut. O trupă alcătuită din actori talentați și experimentați, ca Maria Petrescu, Clotilda

²⁹ *Carnets du High-Life*, în *L'Indépendance roumaine*, București, 1888, septembrie 10/22.

³⁰ *Teatrul Teodorini (Cronica teatrală)*, în *Revista olteană*, I (1888), p. 347.

³¹ *Ibidem*.

Calfoglu, Profira Fărcășanu, Maria Anestin, Ion Anestin, I. Stăncescu, I. D. Crețu și alții, nu poate realiza spectacole de calitate sub patronajul unor conducători de soiul „liderului” local I. Ciocazan, de pildă, personaj rudimentar sub raport artistic și cultural, chiar dacă este bine intenționat. Teatrul nu realizează beneficii, actorii au lefuri mici, solicită adesea „defeuri” și avansuri „pentru a putea acoperi oarecum cheltuielile ce necesită zilnic existența noastră și pentru a ne putea plăti chiria pe unde ședem”³².

Examinînd starea în care se află teatrul craiovean, un colaborator al ziarului *Românul* exclamă : „Parcă ar fi un făcut, că de cînd s-a constituit Societatea dramatică din Craiova să fie membri în comitet tot dintre acei care de toate s-au îngrijit, numai de soarta teatrului, nu !”³³. În 1897 clădirea teatrului e degradată, costumele și decorurile „de neîntrebuințat”, mobilierul de scenă și recuzita „lipsește cu desăvîrșire”, venitul seral este „aproape neînsemnat”, artiștii sînt în mizerie³⁴. Cam aceeași e situația Teatrului Național craiovean și la venirea ca director, în 1904, a lui Gr. Gabrielescu.

Din motive bugetare, ansamblul de operetă, numeros și greu de întreținut, se desființase în 1900. Revenirea la spectacolele de dramă și comedie e însă dificilă, repertoriul fiind vechi, iar publicul fiind obișnuit cu genul mai ușor al operetei. Om de meserie, inteligent și energic, Gr. Gabrielescu salvează teatrul din pragul falimentului, obținînd de la stat un spor substanțial la subvenție, iar de la creditori, lucru miraculos, renunțarea la o parte din datorii. Renovează localul, completează decorurile, costumele și recuzita și angajează actori noi (C. Radovici, R. Bulfinski, V. Antonescu etc). În vederea alcătuirii unei trupe omogene și valoroase, el ia măsuri pentru întărirea autorității directorului de scenă, care asigură unitatea de interpretare, și nu mai admite actorilor „a improviza jocul de scenă”, iar pe de altă parte înființează un sistem de premii bănești pentru încurajarea artiștilor care se disting fie prin talent, fie prin conștiinciozitate. Tot pentru ridicarea nivelului spectacolelor, angajează pentru un șir de reprezentații artiști de prim rang, ca Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu (în *Fîntîna Blanduziei*, *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Daniel Rochat*). Preocupat de cuprinderea unui public cît mai larg instituie reprezentațiile „populare” cu prețuri minime, în virtutea principiului că Teatrul Național este o școală de la care „nu e just să se excludă poporul, partea cea mai numeroasă”³⁵. Impulsul dat de Gr. Gabrielescu trupei craiovene continuă să acționeze și după moartea lui (se sinucide în 1907).

În 1911 vine la direcția Teatrului Național din Craiova scriitorul Emil Gîrleanu (secretar literar fiind, un timp, Liviu Rebreanu). El renovează clădirea și pune la punct instalația tehnică, reface decorurile, angajează actori noi (printre care Agatha Bârsescu), aduce săptămînal în reprezentație pe P. Liciu, Ar. Demetriade, Tony Bulandra, N. Soreanu,

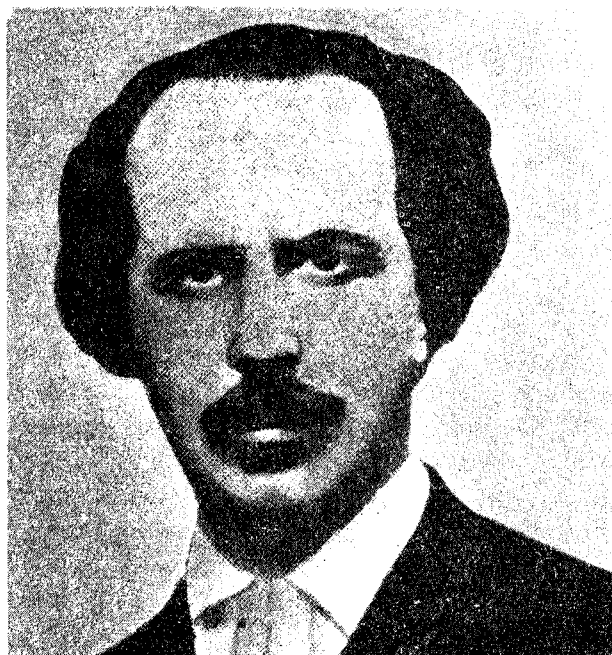


Fig. 28. — Costache Serghie (reproducere după caietul-program Centenarul Teatrului Național din Craiova).

³² Arhivele statului, Craiova, fond Teatrul Național, dosar 10/1923 (inv. 1), septembrie 23.

³³ Floreal, *Teatrul din Craiova*, în *Românul*, București, 1896, februarie 6.

³⁴ Dare de seamă a comitetului teatral, Arhivele statului, Craiova, fond, Teatrul Național, dosar 11/1897 (inv. 2), ianuarie 17.

³⁵ Arhivele statului, Craiova, fond Teatrul Național (inv. 2), 1905, decembrie 29.

I. Livescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza, Maria Filotti; cît despre repertoriu, dă o atenție specială pieselor românești, apoi teatrului străin contemporan, francez, german și rusesc. Pentru prima dată pe scena craioveană se joacă Gorki (*Azilul de noapte*) și Cehov (*Aniversarea*). Editează o bibliotecă de popularizare a dramaturgiei originale jucate pe scena craioveană, iar programul de sală ia aspectul unei adevărate reviste de literatură și artă. În amintirile lui, I. Anestin îl vede pe E. Gîrleanu desfășurînd „o activitate uluitoare, neezitînd să îmbrace la nevoie bluza albastră a lucrătorilor și trecînd pe scenă, să lucreze alături de tapițeri . . . ”³⁶. Ca și M. Sadoveanu, se îngrijește de starea materială a actorilor, îi avansează și le mărește lefurile. În 1914 are loc schimbul de 30 de spectacole între teatrele naționale din Iași și Craiova, soldat cu un însemnat folos artistic și moral. Trupa craioveană repurtează un mare succes la Iași. Inițierea unor șezători literare la care au participat Liviu Rebreanu, Ion Minulescu, Mihail Sorbul, Cincinat Pavelescu a dat vieții teatrale craiovene o strălucire aparte, atmosfera de emulație și dăruire asigurînd teatrului noi premise de prosperitate. După moartea prematură a lui E. Gîrleanu (1914), urmează la direcție Al. G. Olteanu.

Războiul rupe echipa în două : o parte se refugiază la Iași, o parte rămîne, clădirea teatrului e rechiziționată de ulani, iar directorul (care a protestat) e internat în lagăr. Stagiunea 1916 — 1917 nu are loc. În sala de repetiții plouă prin tavan. Dar în 1917 decanul teatrului, I. Anestin, și actorul Al. Nanu vin la București și obțin de la comandamentul german reluarea reprezentațiilor, bineînțeles sub supravegherea autorităților militare de ocupație. Deși prețurile fixate de comandatură sînt foarte scăzute, rețetele sînt bune, publicul românesc umplînd sala pînă la ultimul loc. Se joacă, printre altele, comedii franțuzești anunțate sub nume fictive de autori germani ! Din încasări se dau ajutoare pensionarilor și familiilor de actori mobilizați. Dacă la Iași, în refugiu, au loc strălucitele stagioni ale trupelor teatrale reunite, în țara ocupată, în condiții materiale și morale mai dificile, actorii izbutesc, cu o perseverență eroică, să mențină continuitatea teatrului românesc. Sfirșitul războiului și întoarcerea celor plecați pe front sau în Moldova refac unitatea Teatrului Național din Craiova.

Fig. 29 — Afișul spectacolului *Creditorii*, dat de diletanții români la teatrul din Brașov în 1852 (Bibl. Acad. Rom.).

CU ÎNALȚĂ ÎNVOINȚĂ.

Duminică în 29. August 1852 se va reprezenta de către diletanții în teatrul din Brașov:

CREDITORII.

Comedia în două acte de V. Alexandri.

(Die Gläubiger).

(A HITELEZŐK).

Persoanele:

| | |
|--|---|
| Albu. Agbă. Fata deșertă (20 ani). Fata eroină, fugeasă. Un călăreț, străin. | Un călăreț, zăcă. Un carab, plebeu. Un însoțitor, străin. Un doctor, lipovian. |
|--|---|

Seria se joacă în luna 1851.

După aceea urmează:

Pétra din casă.

Vodevilă într-un act de V. Alexandri. Muzica pentru cantece așezată de un naționalist.

(Der Stein im Hause).

(A H Á Z I K Ö).

Persoanele:

Chelnerul Grigore Péter.
 Nera, fiul său.
 Virsom Zsuzsa, văduvă.
 Margholla, fiica sa.
 Herr Franz Hermann, bălăre și om al lui Zsuzsa.
 Lovalla, văduvă și sora lui Margholla.
 Janak, în serviciul lui Herr Zsuzsa.
 Seria se joacă în casa Comitetului Zsuzsa în 1851.

Biletete pentru toate locurile se află în ziua reprezentării dela 9-12 ore toată ziua și dela 2-5 după amiază în sala de buclă în teatru, și sepa la casa teatrului.

Prețul biletelor de intrare:

| | |
|--------------------|--------------------------------------|
| Galeria 30 cr. em. | Un scaun închis în parter 24 cr. em. |
| Parter 16 cr. em. | Ultimul loc în parter 10 cr. em. |
| | Primum în buclă at. 6 cr. em. |

Începutul punte în 8 ore.

Cluj. Considerat pe bună dreptate cel mai important centru cultural al Transilvaniei, Clujul a reprezentat simbolul unirii tuturor forțelor care luptau în această parte a țării, pentru afirmarea conștiinței naționale, pentru dobîndirea de drepturi egale cu cele ale celorlalte naționalități, pentru libertăți sociale, politice, culturale acordate românilor. Adevărată citadelă a spiritului militant, Clujul a polarizat energii, talente, condeie și a iradiat, la rîndu-i, lumină în toate orașele transilvănene. Un scriitor care publica la Cluj, un actor care juca aici trăiau bucuria unei veritabile consacării, a unui prestigiu rîvnit de mulți. Dintre toți actorii români veniți din principate în Transilvania în secolul trecut, numai Matei Millo a avut cîntea să joace pe scena clujeană, în atmosfera de caldă receptivitate a publicului deosebit de exigent din acest oraș.

Clujul sintetizează cea mai valoroasă experiență a cărturarilor, artiștilor, diletanților; chiar dacă nu a găzduit totdeauna mani-

³⁶ I. Anestin, *op. cit.*, p. 137.

festărilor diferitelor grupări și asociații, le-a transmis însă acestora o anume orientare, le-a insuflat o anume incandescență, constituind, în acest fel, un *spiritus rector* al întregii mișcări cultural-artistice din Transilvania.

Crearea *Astrei* (Asociațiunea transilvană pentru literatură română și cultura poporului român) în 1861 reprezintă un prim moment important în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în lupta continuă dusă de românii transilvăneni pentru afirmarea tot mai energică, plenară pe plan cultural. Izvorită din aceleași necesități, *Societatea pentru fond de teatru românesc* (1870) pune în circulație, în mod susținut, ideea creării unui teatru românesc ca mijloc de atingere a acelor scopuri nobile pentru care militau și *Astra* și cercurile de studenți români din Pesta și Viena (*România jună*, *Petru Maior*) și publicațiile periodice cultural-politice din ce în ce mai numeroase și mai combative (*Concordia* — 1861, *Aurora română* — 1863, *Familia* — 1865, *Federațiunea* — 1868 etc.), scopuri exprimate adesea de Iosif Vulcan, Vasile Goldiș și de alți patrioți transilvăneni. Membrii societății, protestând împotriva oficialității austro-ungare care încerca în felurite chipuri să limiteze drepturile politice ale populației românești, să frâneze folosirea limbii române în instituții, să reducă numărul școlilor românești, își propun ca țel imediat crearea unui fond din care să se poată pune bazele teatrului național în Transilvania.

Un continuu imbold pentru acțiunile culturale ale românilor din această parte de țară îl constituie legăturile neîntrerupte, contactul structural, pe coordonate comune, cu ideile, personalitățile și realizările de dincolo de Carpați. După circulația în dublu sens a valorilor spirituale de la mijlocul secolului al XIX-lea, în cadrul cărora inițiativele *Filarmonicii* și programul complex, unitar al *Daciei literare* alcătuiseră pivotul cultural al apropierii multilaterale între provinciile românești, revista *Familia*, condusă de Iosif Vulcan, păstrează și întărește relațiile cu fruntașii literelor românești din Moldova și Muntenia, oferindu-și coloanele unor condeie de mare prestigiu, cum erau V. Alecsandri, M. Eminescu, B. P. Hasdeu, Delavrancea.

Preocupați de soarta țărilor române, de destinele culturii noastre, cărturari transilvăneni, munteni, bănățeni, moldoveni manifestă un interes unanim față de mersul artelor, fac să circule cărți dintr-o provincie în alta, sînt la curent cu noutățile care apar în literatură, în mișcarea teatrală, în muzică și în artele plastice la București, la Iași, la Cluj, la Craiova. Așa se explică faptul că peste tot se joacă aproape aceiași autori și aceleași piese, fie că este vorba de formațiile conduse de actorii Costache Caragiale, Mihail Pascaly, Matei Millo, care se preumblă în Moldova și în Muntenia (făcînd însă turnee și dincolo de munți), fie de trupele de diletanți ce iau ființă pe lîngă *Societățile cantatoare teatrale* din Transilvania și Banat, în componența cărora intrau, pe lîngă români, actori și coriști maghiari, germani, sîrbi, care cîntau și interpretau și în limba română și în limbile celorlalte naționalități conlocuitoare.

I se va forma o Societate pentru crearea unui fondu spre a infiintati unu teatru nationalu romanu.

Spre acestu scopu:

I) Se caute unu comitetu de cinci membri, care:

a) va elabora unu proiectu de statutu pentru acestu Societate, si lu-va publica in diasporele romanu, pentru a pute fi discutatu de catre publicu;

b) in trei luni dupa publicare va convoca o adunare generala in Dava, pentru a discuta proiectulu de statutu si sa se constituia Societate in actiune adunarea se va organiza toti socii, carei vor fi contributu sau oferiti la fundulu teatralu nationalu romanu, precum si socii, carei vor dori a contribui sau oferi acelu.

Si pana atunci comitetulu constituindu-se.

III Chiamarea lui va fi:

a) a emitu unu apelu catre publiculu romanu, in care va explica mai pe largu intentiunea societi intreprindute;

b) a aduce la a freptulu sau prin orice tanti binevoitori contributiu in bani sau oferte pentru acestu scopu;

c) a aloca sumele adunate la locu siguru pentru freptiune;

d) a publica in diaspore sumele adunate, precum si numele binevoitorilor a contributiu si prete totu;

e) a regala incasarea si administrarea baniloru si efectelor.

IV Dupa infiintarea si constitutia Societatii, comitetulu va depune la masinile acestora unu raportu cu tote actele si conturile relative la activitatea sa.

Pesta 21 martiu 1870.

Comitetulu de cinci
constituie catre inteligentia romana
din Huda-Pesta

V. Babeșiu,
Costache Caragiale,
Petru Hildaly,
Alexandru Niculescu,
Sodiu Valeriu.

Pentru discutarea acestui programu societatii compuse va avea ca scopu pro intregu inteligentia romana din Huda-Pesta la o conferinta, care se va tinu la unu in 20 martiu 1870, dupa urindu si precepu la patru ore, in rectoratulu scoliiu orasulu.

Fig. 30. — „Programul preparativ” pentru înființarea unui fond de teatru românesc, 1870 (reproducere după A. Buteanu, Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944).



Fig. 31. — Iosif Vulcan (Bibl. Acad. Rom.).

Teatru în toate ținuturile românești — acesta este cuvântul de ordine, cel mai frecvent repetat în presă și în adunări, discursuri și articole de gazetă, cuvânt ce sintetizează gândirea și voința tuturor românilor transilvăneni, uniți în dorința lor legitimă de a avea acolo, între Apuseni și Carpați, un teatru național, care să-i înalțe spiritual: „Teatrul este cea mai mare școală de educație, pe lângă biserică și școală; el este un templu al moralității, al inimii și al științei. Prin el se dezvoltă și cultivă simțămintele cele mai nobile și înalte, simțămintele generoase, umanitare și naționale; el ne arată calea virtuții și a onoarei, dezvoltă în noi gustul frumosului, gustul bunei-cuviințe”³⁷.

La Cluj influența lui M. Millo s-a exercitat în primul rând asupra tineretului din școlile românești, determinând o accentuare a mișcării teatrale de diletanți. Societatea de lectură a studenților gimnaziului romano-catolic din Cluj („lepturiștii”), în cadrul căreia se crease în 1864 și o „secție dramatică” cu sprijinul lui Iacob Mureșanu și al protopopului Gavril Pop, își va îndrepta atenția spre teatru în așa măsură, încât va deveni cea dintâi „societate teatrală română ambulantă din Transilvania”³⁸. Urmind exemplul lui M. Millo și însușindu-și o parte din repertoriul lui, dar și datorită iscusinței lui I. Baciuc,

regizor improvizat, pictor decorator și organizator al trupei, micul grup al elevilor gimnaziului va da o serie de reprezentații la Cluj în toamna anului 1870 și în anii următori, jucând piesele *Nunta țărănească*, *Lipitorile satelor*, *Mania posturilor*, *Rusaliile*, *Cuiul lui Pepelea*, *Soldatul român*, *Paracliserul*, *Muza de la Burdujeni*, *Baba Hîrca*, la care se adaugă *Răscoala lui Horia* de I. Vulcan, *Balul mortului* de V. A. Urechia și altele, însoțite de „cînticele” și versuri patriotice. Esențial era, în afara curajului întreprinderii, progresul realizat în jocul scenic, adoptarea unor mijloace specifice tehnicii spectacolului (grima, machiajul), respectarea unei perfecte discipline în muncă și învățarea rolurilor.

Membrii „societății teatrale”: I. Baciuc (interpret al rolurilor titulare din *Baba Hîrca*, Millo director, *Cuiul lui Pepelea*), V. Filip (Gaitanis în *Nunta țărănească*, Gînju în *Baba Hîrca*), A. Centea, Maria Centea, J. Găvruc, V. Gheție, V. Micle și V. Podoabă erau îndrumați de soții Margareta și G. Alexandrescu, actori din trupa lui Pascaly, rămași, cu ocazia celui de-al doilea turneu al său, cîtva timp în Ardeal, trecuți apoi în Banat. Grație acestor doi actori, care jucau rolurile mai dificile ale repertoriului și care, cu experiența lor profesională, contribuiau efectiv la organizarea trupei ce număra opt actori diletanți, au fost organizate și primele turnee în sudul Transilvaniei: Abrud, Arad, Deva, Hațeg (1870 — 1872)³⁹.

³⁷ Iosif Vulcan, *Pantheonul român*, Pesta, 1869, p. 150.

³⁸ V. Podoabă, *Prima societate teatrală română ambulantă în Transilvania*, în *Anuarul Societății*

pentru fond de teatru, Brașov, 1900—1901, p. 28 și urm.

³⁹ V. Podoabă, *op. cit.*, p. 34—35.

Cu concursul unor profesori înțelegători și iubitori de artă, studenții gimnaziului clujean au reușit să dea o serie de spectacole și în anii următori. Repertoriul lor se reînnoia continuu. Printre piesele reprezentate de către actorii-studenți, se menționează drama *Tribunul* de I. Lepădat, precum și *Muza de la Burdujeni*, comedie mult mai gustată în cercurile culturale ale românilor ardeleni. La Turda, la Abrud, Zarand, Brad, Deva, Baia de Criș și Hațeg, actorii au fost primiți cu însuflețire, fiind ovaționați de public și reținuți pentru a-și continua reprezentațiile. Trupa studenților din Cluj va organiza în fiecare vară a anilor următori, până în 1875, când își încetează activitatea, mici turnee la Gherla, Șomcuta Mare, Beclean, Dej, Năsăud, ducând în colțuri îndepărtate cuvântul românesc de pe scenă, îndeplinind un rol de pionierat cultural.

În desfășurarea activității *Societății pentru fond de teatru* se precizează anumite etape progresive. Încă de la prima adunare generală de la Lugoj (1876) raportul pune problema grijii pentru compunerea „fondului intelectual” (actori și repertoriu), alături de crearea fondului material de teatru. Cea mai acută preocupare în atenția comitetului societății era creșterea numărului aderenților și a fondului național. O imagine de ansamblu oferă datele prezentate de *Anuarul societății*, marcând îmbogățirea an de an a repertoriului și înmulțirea reprezentațiilor cu piese inedite în principalele orașe, printre care și Clujul.

O nouă însuflețire, un reviriment considerabil în sînul și în afara societății au loc după 1895, când sediul ei este mutat de la Pesta în Transilvania. Crește impresionant numărul manifestărilor teatrale și muzicale : în sate spectacolele sînt susținute de către țărani amatori (Poiana-Arieș), în centre muncitorești pregătirea reprezentațiilor revine asociațiilor de meseriași (Reșița, Arad, Lugoj), în orașe cu profil școlar mai pronunțat protagoniștii reuniunilor teatrale și corale sînt elevii și studenții (Blaj, Năsăud, Bistrița). Anuarele Societății pentru fond de teatru consemnează 73 de reprezentații în 1899, iar în 1903 numărul lor crește la 114. *Biblioteca teatrală*, după un început foarte timid (10 broșuri în 1903), ajunge să-și sporească zestrea la peste 1 400 de titluri în 1914.

Pînă în preajma primului război mondial, trupele de diletanți (meseriași și intelectuali) din Cluj și din alte orașe transilvănene vor prezenta *Năpasta*, *Făt-Frumos* (versiune a feeriei *Înșir' te mărgărite* de Victor Eftimiu), *Trandafirii roșii* de Z. Bârsan, precum și piese din dramaturgia universală ca *Slugă la doi stăpîni* de C. Goldoni, *Ursul* de A. Cehov și altele.

Înființarea unei trupe stabile, a unei trupe profesioniste permanente, rămîne încă un imperativ cultural nerealizat. Dr. V. Goldiș subliniază cu fermitate în 1913 sarcina creării unei asemenea trupe : „Necesitatea teatrului românesc la românii din Ungaria și Ardeal a devenit o realitate simțită, care se impune. Amînarea înființării trupei teatrale ar fi un păcat național”⁴⁰. Proiectul înființării unei trupe ambulante permanente, alcătuită din actori profesioniști, nu va fi realizat decît în anul 1920. Din acest moment însă, activitatea *Societății pentru fond de teatru* va intra în faza finală, întrucît visul întemeierii unui teatru românesc va fi îndeplinit prin inaugurarea Teatrului Național din Cluj în 1919.

⁴⁰ *Românul*, Arad, 1913, decembrie 6.

3. Difuzarea teatrului dinspre centru spre orașe și târguri de provincie reprezintă, poate, cel mai caracteristic fenomen care definește profilul mișcării teatrale de la noi în a doua jumătate a secolului trecut. Apariția unui public și a unor nuclee de teatru dincolo de perimetrul marilor orașe, București, Iași, Craiova, Cluj, pe o arie ce se confundă cu suprafața ținuturilor românești, corespunde unei necesități istorice, unei aspirații naționale către cultură, către formarea și educarea gustului pentru frumos, teatrul, ca și literatura, muzica, artele plastice, fiind în ultimă instanță produsul întregii spiritualități românești.

După o perioadă de relativă somnolență, de tihnă provincială, petrecerile din timpul carnavalului se înmulțesc, „soarélele” și balurile se succed săptămînal, tot mai multe familii se întrec în a pregăti primiri și jocuri pentru plăcuta trecere a timpului. Societatea „înaltă” frecventează cercurile închise, înfilnirile și divertismentele ce au loc în casele de boieri ori de burghezi înstăriți; lumea „de jos” se grămădește la balurile publice ori la noua distracție care atrage cu forță magnetică întreaga populație a urbei: *teatrul*.

În anii care urmează revoluției de la 1848, încă din 1852 Departamentul din Lăuntru înregistrează cereri și dă aprobări pentru înființarea unor teatre în diferite orașe din țară, Comitetul teatral din capitală fiind invitat să redacteze și un „memoar teatral complet”, în care să precizeze normele de funcționare a acestor teatre și îndatoririle antreprenorilor. Se răspîndește ideea că teatrul e un ferment de viață spirituală, o instituție care face cinste unui oraș. Inițiative locale (amatori sau chiar profesioniști) și turnee ale teatrelor din Iași, Craiova și București, cărora li se adaugă trupe de diletanți din Transilvania, se străduiesc și izbutesc să stîrnească printre provinciali îndemnul către petreceri „mai nobile, mai raționale și mai iconomice” decît jocul de cărți și „societatea rigilor”, după cum scrie un cronicar⁴¹.

Cînd perseverentul boier liberal Alecu Vilner din Bacău își reînființează trupa de diletanți, formată din tineri și domnișoare „din societate”, un memorialist al orașului notează că toți, „de la boier pînă la gospodarul tăcut de prin mahala năvăliră la teatru”⁴². La Cîmpulung, de asemenea, un document din iulie 1851 semnalează un grup de tineri localnici care cer ocîrmuirii învoirea de a reprezenta cîteva piese în limba națională, „pentru buna întrebuințare a ceasurilor de seară”⁴³. Galații, unde exista precedentul societății *Filodramatica*, posedă o sală de teatru încă din 1852, ridicată de profesorul de canto Luigi Ademolo pentru a adăposti reprezentațiile (unele din ele în limba română) date de trupa sa de opere și operete italiene. Sala fiind vîndută de el în 1853 Sfatului orașenesc, acesta încheie un contract de șase ani, cu Victor Delmary, antreprenorul ansamblului de operă din Iași; cum însă Delmary nu organizează nici un spectacol, consiliul administrativ îi atrage atenția în legătură cu „susținerea teatrului în Galați, pentru ca să nu se prilejuiască nemulțumiri din partea publicului prin lipsa de teatru”⁴⁴.

Înființat în 1852, înregistrat la Departamentul din Lăuntru, teatrul din Pitești își deschide stagiunea 1852—1853 înaintea inaugurării Teatrului Național din București, beneficiind la acea dată de prezența trupei lui Halepliu. Decorurile și cortina proaspătului teatru se fac pe cheltuiala cetățenilor orașului. La Botoșani, în iarna 1857—1858 joacă o trupă compusă din „tineri nobili și dame” sub direcția lui Costache Bălăcescu și a pitatului Costache Vasiliu. Ca urmare, în primăvară, 70 de boieri și neguțători din oraș înaintează Departamentului din Lăuntru o suplică prin care cer să susțină și pe viitor această

⁴¹ *Cronica provincială*, în *Gazeta de Moldavia*, Iași, 1852, iulie 14.

⁴² Radu Costache, *Bacăul de la 1850—1900*, Bacău, 1906, p. 71—72.

⁴³ Arhivele statului, București, fond. Ministerul de Interne, Țara Românească, divizia administrativă, dosar 1300/1851, f. 1.

⁴⁴ Arhivele statului, Galați, fond. Primăria orașului, dosar. 33/1853, f. 153.

trupă, căci „prin înființarea unui asemenea teatru se aduce chiar orașului înfrumusețare”⁴⁵. În 1865 se fac noi eforturi pentru crearea unui teatru stabil, dar abia în 1867 antrepriza teatrului îi este încredințată actorului Costache Dimitradi. Nu se ajunge însă nici de astă dată la alcătuirea unei formații permanente.

În toamna lui 1858, municipalitatea din Brăila acordă italianului Iacob Beli un împrumut de 100 de galbeni, pentru a întocmi o trupă românească de teatru, vodevil și balet, „cu recunoștință din partea orașului că dobândește asemenea distracție”⁴⁶.

În 1858 fenomenul e destul de amplu pentru a-l determina pe ministrul din Lăuntru, Ion Ghica, să dea o circulară prin care interzice deschiderea vreunui teatru fără o autorizație prealabilă din partea ministerului din Lăuntru, sub al cărui control se află până în anul 1867 teatrele.

Administrația din Ploiești obține în septembrie 1859 de la ministrul din Lăuntru aprobarea de a înființa un „Teatru Național în acel oraș”, aprobare însoțită de recomandarea de a i se încredința direcția actriței Fani Tardini. Dar bugetul comunal modificându-se în același an, proiectul cade. O a doua tentativă o întreprinde un grup de cetățeni „decși a face oarecari sacrificii” pentru întemeierea unui teatru în Ploiești și care cer primăriei asigurarea unei subvenții anuale. Semnatarii petiției (printre care se află Luca și Iorgu Caragiale, tatăl și unchiul scriitorului) aduc un argument de ordin cultural: teatrul constituie o „trebuiță ce astăzi este de mare necesitate pentru lumina și progresul obștii” și un altul de ordin civic: „spre a putea fi și noi mândri în fața celorlalte orașe”⁴⁷. În 1871 — 1872, Iorgu Caragiale (care se intitulează „director al Teatrului Național din Ploiești”) și trupa sa, compusă din „șase dame, trei prime și trei secunde, șase bărbați asemenea, trei coriste dame, trei bărbați asemenea, un sufler, un mașinist și opt persoane pentru orchestră”, reușesc timp de o stagiune să se stabilească la Ploiești, dar primăria le taie subvenția făgăduită pe trei ani.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mișcarea teatrală din Transilvania și Banat devine, prin extinderea și diversitatea manifestațiilor ei, un puternic mijloc de afirmare a conștiinței naționale. Ceea ce caracterizează mișcarea teatrală în primii ani ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea este continuarea activității trupelor de diletanți, efemere în majoritate, dar în măsură a pregăti manifestări artistice muzicale și teatrale în diferite orașe ale provinciei. Ideea de teatru trece astfel din stadiul căutării și al pledoariei în acela al acțiunii directe. Brașovul este centrul cultural din care radiază activitatea îndrumătoare a lui G. Barițiu. Sub influența și din îndemnul său, presa, și îndeosebi *Gazeta Transilvaniei*, susține ideea de teatru românesc și contribuie la intensificarea manifestațiilor artistice teatrale. Diletanții brașoveni joacă în 1852 două piese din dramaturgia originală: *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi și *O soare la mahala* de C. Caragiale, iar în anul următor — alături de *Prețioasele* lui Molière — *Nunta țărănească* de V. Alecsandri și *Doi țărani și cinci cirlani* de C. Negruzzi, spectacole împrumutate din repertoriul teatrului din București și cunoscute aici prin stăruința unor oameni de cultură, printre care trebuie amintit I. Barac. În 1854 sînt menționate alte reprezentații date de diletanții din Brașov, printre care o prelucrare după *Hoții* de Fr. Schiller, care, deși prea grea pentru începători, a satisfăcut o bună parte a publicului.

⁴⁵ T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, vol. I, 1915, p. 154.

⁴⁶ Arhivele statului, Brăila, fond. Primăria orașului, dosar 48/1859 (cf. Nae A. Vasilescu, *Schițe, documente și însemnări din orașul și județul*

Brăila, 1828—1929, Brăila, 1929, p. 13).

⁴⁷ M. Apostol, *De la Iorgu Caragiale la teatrul de stat din Ploiești*, în *Revista arhivelor*, București, IV (1961), nr. 2, p. 134 (actul original e expus la Muzeul Caragiale din Ploiești).

Duminică în 12. Septembrie 1852

se va reprezenta de către diletanți în sala teatrului din Brașov:

PĂSTORUL SĂRACŪ.

Dramă în trei acte.

(Der arme Hirt).**(A SZEGÉNY PÁSZTOR).****Personete:**

Dn. de Holbein, Gouverneur.
 Lichein, fiu sa.
 Kossberg, unu junc bogat.
 Villam, intrigant.
 Zeg, unu păstor sărac.
 Berla, soțu sa.
 Unu soldat bătrân.
 Uvula, unu țărân.
 Flora, nepoțică a sa.
 Unu notariu.
 Țărani, Soldați. Scena este în Elveția.



Biletetele pentru toate locurile se află în ziua reprezentării de la 9—12 ore înainte, și de la 2—5 după mișcăți în sala de bufet la teatru, și seara la cassa teatrală.

Prețul biletelor de intrare:

Galeria 30 cr. em. — Unu scaun închis în parteră 24 cr. em. — Parteră 16 cr. em. — Ultimul loc 10 cr. em. — Pruncii în locul ultim 6 cr. em.

Începutul punctă la 8 ore.

Tipografia de tipografie din Brașov & Kassel

Fig. 32. — Afișul spectacolului Păstorul sărac, dat de diletanții români la teatrul din Brașov în 1852 (Bibl. Acad. Rom.).

juca un fragment din *Baba Hîrca*, omagiu adus lui M. Millo în amintirea turneului întreprins de el în acelan în Transilvania.

Sibiul a fost sediul celei mai puternice organizații culturale, *Astra*. Analele ei dezvăluie o amplă activitate, care consta în inițiativele de încurajare a manifestărilor culturale și artistice, în instituirea de concursuri pentru piese originale, destinate a îmbogăți repertoriul trupelor de diletanți etc.

Ramificațiile asociației în Maramureș (Sighetul Marmăției) și la Arad au contribuit după 1870 la organizarea a numeroase reprezentații teatrale, ridicînd actori din rîndurile tinerilor intelectuali și dezvoltînd gustul publicului român pentru repertoriul original și interpretii lui. La prima reprezentație din ținutul Marmăției, din 23 iulie 1872, s-a jucat *Rămășagul* de V. Alecsandri, actori fiind I. Mureșanu, frații Caracioni și alții⁴⁹.

În Banat, la Oravița, mișcarea teatrală de diletanți se afirmă chiar de la mijlocul secolului al XIX-lea. Cea mai veche „reuniune” artistică română din Oravița — oraș unde se află cel mai vechi local de teatru — își bazează activitatea îndeosebi pe un repertoriu muzical, paralel cu trupa germană locală; „reuniunea” ajunge să-și serbeze „jubilul” de 50 de ani în 1880, reprezentînd opereta originală *Nașa Trina*, inspirată din viața românilor din Banat.

Celălalt centru românesc al provinciei, Lugojul, cunoaște de asemenea manifestări de artă teatrală. Astfel, încă din 1851 trupa de sub conducerea lui Albini, compusă mai

⁴⁸ G. Crăciunescu, *Echo din Banat (Temiș) la fondarea unui teatru național*, în *Familia*, Pesta, 1869, nr. 40, p. 469.

⁴⁹ Șt. Mărcuș, *Thalia română*, Timișoara, 1946, p. 97—98.

mult din diletanți localnici ⁵⁰, a jucat piesele *Jianu Haiducu*, *Opincărița făloasă* sau *Ciutura îngîmfată*, ultima datorată scriitorului bănățean Iuliu Neagoe, și *Vicleniile lui Scapin* în traducerea lui G. Berceanu, reprezentațiile fiind date în folosul văduvelor și orfanilor români din luptele de la 1848. Interpreți au fost M. de Feyer Fany, D. de Teodory, V. Brediceanu, I. Popovici și alții. „Reuniunea de cîntări” organizează în anul 1871 o serie de turnee în orașele Caransebeș, Arad, Oradea, Reșița. În anul 1874, tinerimea română din Lugoj a oferit publicului timișorean două spectacole cu un program ce îmbină teatrul dramatic cu cel liric: *Drumul de fier* de V. Alecsandri, *Zece bărbați și o femeie* de Fr. Suppé, *Violina magică* de Offenbach. O preocupare artistică specifică Lugojului a fost „teatrul de copii” de sub conducerea Sofiei Vlad, care anticipa teatrul de păpuși al lui Victor Vlad de la Marina, actor și animator cunoscut în ultimele decenii ale veacului.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, multe din aspirațiile *Societății pentru fond de teatru* — subvenționarea unor trupe ambulante, întărirea asociațiilor de diletanți, stimularea creației dramatice — deveniseră realitate. În continuare, în anul 1905 se hotărăște înființarea a două burse de cîte 1200 coroane, pentru formarea artistică a unui actor de dramă-tragedie și a unui actor de comedie, menținerea premiilor pentru cele mai bune piese originale, contribuția de 6000 coroane pentru construirea unui local de teatru. Primul bursier al societății a fost actorul și viitorul poet și autor dramatic, Zaharia Bârsan.

Un fenomen specific mișcării artistice din Transilvania și Banat îl constituie spectacolele organizate de *Reuniunile de meseriași* cu începere de la 1880 în diferite orașe. Scopul lor era promovarea culturii artistice în mediul muncitoresc și țărănesc, dar mai ales întărirea solidarității naționale prin întrunirea laolaltă a intelectualiilor, țăranilor și meseriașilor români, în cadrul manifestărilor teatrale. Sibiul pare a se fi situat în fruntea manifestărilor, organizînd în cursul anului 1897 cinci reprezentații teatrale cu comediiile lui V. Alecsandri *Rusaliile* și *Iorgu de la Sadagura*, *Vlăduțul mamei* de I. Lupescu, alături de unele localizări dramatice fără valoare.

În 1906 se construiește la Năsăud un teatru, iar în 1909 se constituie *Reuniunea română de cîntări*. Un an mai tîrziu, *Reuniunea* dispune chiar de o trupă teatrală de diletanți, alcătuită din intelectualii orașului.

Uneori inițiativa personală se dovedește mai viabilă. Focșanii avînd norocul să numere printre locuitorii săi pe „artistul pe comic” Ioan Lupescu, acesta își întocmește o trupă cu care joacă ani de zile în propria lui sală și cu care pleacă și în turnee (în unul din ele e însoțit de un tînră suflor care îi mai scrie și cuplete și, la nevoie, îi dă și replica pe scenă: viitorul filozof Vasile Conta. Un suflor „celebru” avea în acel timp și trupa Tardini: pe Mihai Eminescu).

⁵⁰ Printre membrii trupei întîlnim numele tenorului George Seracin, al lui Iuliu Brediceanu, Dem. Vancea (Date și reminiscențe pentru istoria reuniunii de cîntări și muzică din Lugoj, culese de Coriolan Brediceanu, Lugoj, 1900).

Fig. 33. — Afiș-manuscris al spectacolului Ciutura îngîmfată sau Opincărița făloasă, dat de diletanții români din Lugoj în 1849 (reproducere după A. Buteanu, Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944).

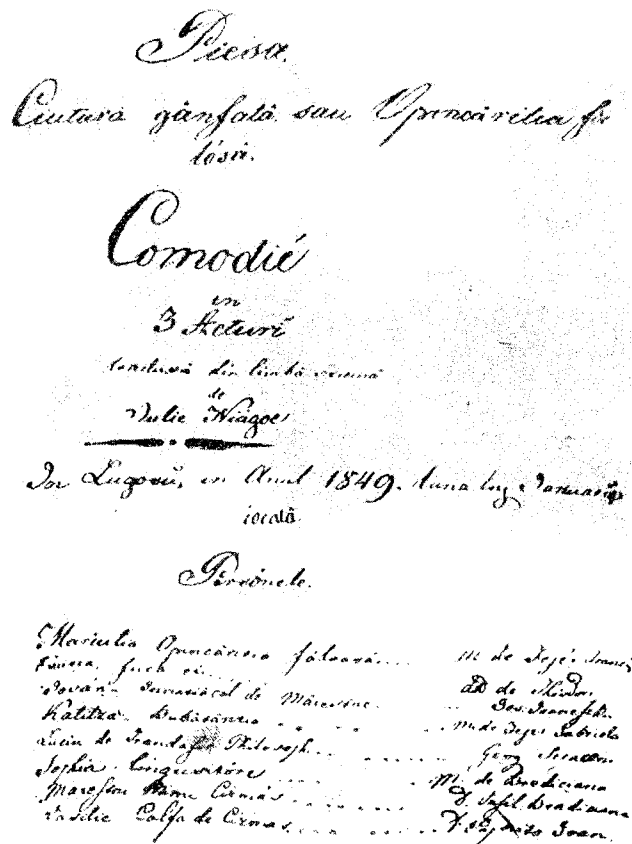




Fig. 34. — Diletanți hugojeni în piesa *Drumul de fier de Iosif Vulcan*, reprezentată în 1874 (reproducere după A. Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944*).

Fani Tardini-Vlădicescu și I. Lupescu, pune bazele *Societății de teatru român din Ungaria și Transilvania*, deschizând astfel drum formațiilor teatrale românești cu caracter stabil. Încercând să găsească un mijloc de asigurare a continuității spectacolelor și de întreținere a trupei (care numără inițial 6 membri, iar mai târziu 18), el inaugurează sistemul „abonamentelor”, primit cu solitudine și bune sentimente atât în rîndul populației românești, cât și al celei de altă naționalitate.

Repertoriul care se prezintă pe scenele de provincie este, grație turneelor, grație cenzurii, cam același : Racine, Molière, V. Hugo foarte puțin, fiind contemporan și suspect de opinii revoluționare (*Angelo, tiranul Padovei* fusese în unele orașe interzis), V. Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, M. Millo, I. Vulcan. Genurile abordate sînt : din ce în ce mai rar tragedia, din ce în ce mai des drama, melodrama, vodevilul, comedia ușoară.

Dificultățile cu care are de luptat teatrul în provincie sînt mari. Publicul abia începe a se deprinde să vină la teatru. Restricțiile în urma revoluției de la 1848 sînt încă aspre,

Fig. 35. — Diletanți hugojeni în piesa *Un tutore*, reprezentată în 1877 (reproducere după A. Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944*).



iar relativa izolare a orașului de provincie permite abuzul. Dacă „înalta cîrmuire” aprobă în general cererile de înființare a diverselor teatre pe întinsul țării, cereri care au ca scop propășirea unei instituții folositoare pentru „dezvoltarea moralului și a civilizației”, așa cum declară autorizația dată în 1852 lui A. Vilner⁵¹, tot ea își rezervă însă dreptul de a le îngrași. În primul rînd, orice trupă teatrală trebuie să supună textele cenzurii de la centru, care taie jumătate sau mai mult de jumătate din piesele înscrise pe listă. Obligația de a trimite piesele spre aprobare tocmai la Iași sau la București frînează de asemenea activitatea înjghebărilor teatrale din provincie. Zădarnic sugerează antreprenorul trupei din Pitești, în 1852, înființarea unor comitete locale de cenzură,

⁵¹ Arhivele statului, Bacău, fond. Primărie, dosar 29/1852, pachet 17, f. 1.

sugestia rămîne fără efect. Pe de altă parte, în ciuda numeroaselor solicitări, guvernul nu acordă nici o subvenție micilor trupe de provincie, care se destramă din pricina greutăților bănești. În fața acestei triste panorame, exclamă Aricescu, în 1859 : „După exemplul junilor cîmpulungeni, brăilenii, piteștenii, ploieștenii au improvizat la dînșii asemenea teatruri, dar, fatalitate, n-au ținut mult ! Ignoranța, cupiditatea, ispravnicii, intrigile de orașe, intrigile actorilor etc. au paralizat nobila dorință a celor ce luară inițiativa unor asemenea întreprinderi, de un folos imens pentru o societate ca a noastră ! Fie ca orașele, în interesul lor și al nației, să fondeze teatruri naționale !”⁵².

În ceasurile mari ale istoriei noastre, teatrul este alături de spiritele cele mai luminate și mai clarvăzătoare, alături de conștiințele înaintate, care află în el tribuna rostirii unor înflăcărâte idei patriotice, a unor nobile chemări democratice. În perioada realizării visului de veacuri al românilor — Unirea — , teatrul, care biruind multiple piedici continuă să cîștige teren în provincie, își manifestă solidaritatea cu cei care militează pentru înfăptuirea istoricului eveniment. În toți anii premergători, teatrul avusese un rol activ în difuzarea ideii de unire, în influențarea opiniei publice pentru a sprijini pe luptătorii unioniști. Lucrări dramatice scrise în anii 1856 — 1858, ca dialogul politic *Păcală și Tîndală și Cinel-cinel* de V. Alecsandri, *Trîmbița unirii* de C. D. Aricescu, *Viitorul României* de M. Pascaly, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei* de P. Grădișteanu, *Cometul* sau *Astronomul voiajor* de Iorgu Caragiale și altele, constituie un buchet de piesete, monoloage, canțonete care, cu toată modesta lor valoare literară, au meritul de a fi agitat ideea de Unire în rîndul publicului, mai ales că au fost jucate în diferite orașe : București, Galați, Cîmpulung-Muscel etc. Versurile satirice ale lui Alecsandri ori stanțele înflăcărâte ale lui Pascaly, scenele naive ale lui Iorgu Caragiale ori tiradele patriotice ale lui Aricescu poartă de la inima autorului și a actorului la inima celor mulți, din sală, dorința fierbinte de unire națională, îndemnul deschis de a fi părtași la cauza ei.

Vestea alegerii lui Alexandru Ioan Cuza ca domn al Moldovei și Munteniei, urmată de constituirea unui guvern de la care se așteaptă stîrpirea abuzurilor, reforme democratice, măsuri menite să ducă țara spre progres și înflorire, este salutată de către actori, atît în București cît și în provincie, cu un entuziasm de nedescris. Într-un spectacol festiv se joacă două piese de V. Alecsandri, apoi spectatorii ascultă un imn închinat lui Cuza (textul aparținînd lui M. Millo, iar muzica lui Ioan Wachmann), cîntat de toți actorii și toate actrițele teatrului din București. Reprezentația se termină în chip apoteotic, cu *Hora Unirii*. Un martor ocular, Pantazi Ghica, a lăsat o succintă dar sugestivă descriere a momentului : „Artiștii jucau hora strigînd urra ! trăiască Unirea ! trăiască M. S. Prințul Cuza ! Publicul răspundea prin aplaudări, aclamări și strigăte de entuziasm ; teatrul în acea seară reprezenta senzațiunea țării”⁵³.

S-ar putea să nu ajungem niciodată să cunoaștem pe toți cei care și-au dat cu mîndrie osteneala, în templul Thaliei, la cîntarea Unirii Principatelor. Vor rămîne, probabil, pentru totdeauna neștiuți cei care ridicau și coborau cortina, cei care aprindeau și stingeau lumînările sau lămpile la rampă și în sală, cei care apăreau în „țărani, țărance, oșteni, popor” și atîția alții. Au ajuns însă pînă la noi, alături de nume consacrate, ca cele ale lui Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Caragiale, Eufrosina Popescu, și numele unor entuziaști amatori din orașe de provincie, ca Ovid Rudeanu, Elena Albescu, G. Slăniceanu etc. Și unii și alții, protagoniști sau figuranți, au meritul de a fi înțeles semnificația momentului pe care l-au trăit și de a-și fi unit talentul și forțele pentru slăvirea lui, lăsînd urmașilor o pildă vie de patriotism și de artă cetățenească.

⁵² *Românul*, București, 1859, decembrie 8/20.

⁵³ *Dîmbovița*, București, 1859, ianuarie 31.

În această perioadă trupa locală stabilă e un fenomen întâmplător și prea puțin durabil. Inițiative în acest sens au existat totuși, așa cum s-a putut vedea din cele câteva exemple aduse. Într-o adresă din 1870 către primarul capitalei, adresă însoțind noul *Regulament de funcționare al teatrelor*, se specifică în mod expres că el e valabil și poate „să serve ca normă” și pentru înființarea sau reorganizarea unor teatre în alte orașe. Din acest document semnificativ mai reiese că adrese asemănătoare s-au trimis primarilor din Galați, Ploiești, Focșani, Pitești, Bîrlad, Turnu-Măgurele, Turnu-Severin, Brăila, Craiova, Iași, Botoșani⁵⁴. Alte documente ale vremii atestă înjghebări teatrale ocazionale și la Rîmnicu-Vîlcea, Giurgiu, Bacău. Asemenea încercări au însă o existență efemeră, iar acolo unde se bucură totuși de o anume perseverență sînt în cele din urmă sufocate de dificultăți materiale.

Animatorul unor tentative de a se întemeia trupe stabile în Transilvania a fost actorul Zaharia Bârsan. În intenția de a-și alcătui o trupă proprie, acesta a vizitat orașele Brașov, Sibiu, Săliște, Orăștie, Deva, Blaj, Hațeg, Lugoj, Oravița, Timișoara și multe altele. Cu un repertoriu care îmbina drama cu comedia (*Necinstiții* de Fr. Copée, *Papa Lebonard* de J. Aicard, *Slugă la doi stăpîni* de C. Goldoni, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Ovidiu*, *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, *Cîrlanii* de C. Negruzzi ș.a.), cu concursul actriței Olimpia Brașoveanu-Bârsan, Z. Bârsan a știut să însuflețească și să dea strălucire mișcării teatrale românești din Transilvania pînă în preajma primului război mondial.

Edificii teatrale

4. Teatrul e o artă care are nevoie de un spațiu material, de o sală și de o scenă. Lipsa acestora a fost una din piedicile mari întâmpinate de dezvoltarea vieții teatrale în provincie. Strîngerea banilor necesari pentru construirea unei săli de către municipalitate dura uneori zeci de ani. Între timp, actorii își improvizau singuri cîte o așa-numită sală de spectacol din scînduri și pînză sau închiriau sala amenajată, de obicei la etaj, de patronul hotelului ori cafenelei din localitate. Sau erau speculați la sînge de proprietarul vreunei barăci sordide din paiantă, fragilă și insalubră, supusă deteriorării și incendiilor. Sau pur și simplu ocoleau orașele care nu le ofereau condiții cît de cît satisfăcătoare. Vara, o grădină cu scaune și estradă oferea o soluție mai ușoară (pînă începeau ploile!). Luminate cu lumînări, mai apoi cu gaz aerian și, spre sfîrșitul secolului, cu instalații electrice imperfecte, sălile de teatru ale vremii ardeau cu ușurință, făcînd scrum și decorurile.

În ultimul sfert de veac teatrele se înmulțesc. Cresc și pretențiile publicului care nu se mai mulțumește cu o simplă șandrama, mobilată cu scaune aduse de acasă în loji sau la parter. Interioarele sălilor, cum ar fi cele din Cluj, Iași, Focșani, Galați, Caracal, devin mai îngrijite, luxoase chiar, iar exteriorul lor vădește o anumită preocupare de stil arhitectonic. Sub presiunea crescîndă a fenomenului teatral, municipalitățile se conving de necesitatea unor edificii demne de a fi „temple ale luminii și ale științei”, cum se spune în stilul epocii. Se impune ideea unor localuri de teatru elegante și înzestrate cu aparatura modernă, conforme și cu „rangul” economic al orașului. Prin constituirea unor societăți pe acțiuni, prin obținerea de credite, comunele se străduiesc să împlinescă aceste cerințe, dar lipsa unor fonduri suficiente, inerția administrației sau opoziția subterană a proprietarilor de săli particulare zădărnicesc deseori aceste eforturi. Totuși după 1900 (și chiar înainte), în multe orașe din țară există, ori se înființează, teatre comunale. Pe lângă ele, funcționează și recent apărutele săli de teatru-cinematograf.

⁵⁴ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 317/1870, f. 481.

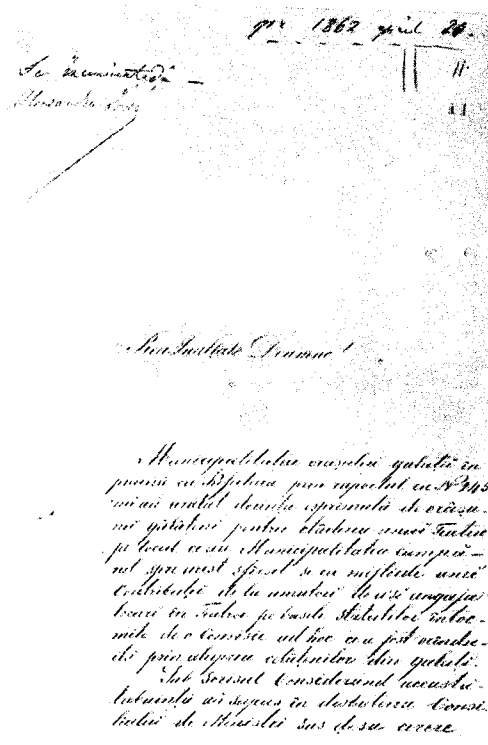


Fig. 36. — Alexandru Ioan Cuza încuviințează ridicarea unui teatru la Galați în 1862 (Arhivele statului, București).

măriei și înălța îndată „o baracă de scînduri, o hardughie mare în care se făcea loji, staluri, scenă și toate cele necesare; încăpea în ea peste 700 de oameni”⁵⁵.

În 1860 se ridică la Botoșani *Teatrul lui Petru Crîstea*, cu parter și loji de scînduri, și un mare candelabru cu lumînări atîrnînd din plafon. Prin 1869 mai funcționează și o sală improvizată în fostele case Sommer, mai tîrziu Panu. După 1875 se joacă vara în grădinile Belvedere și Petrino („Petru Nou”, cum îi ziceau lipovenii, în mahalaua cărora se afla). Pentru cîțiva ani Botoșanii pot găzdui spectacole în Sala meseriașilor, pînă ce în 1914 se dă în folosință *Teatrul Eminescu*, ridicat prin colectă publică. Această construcție există și astăzi.

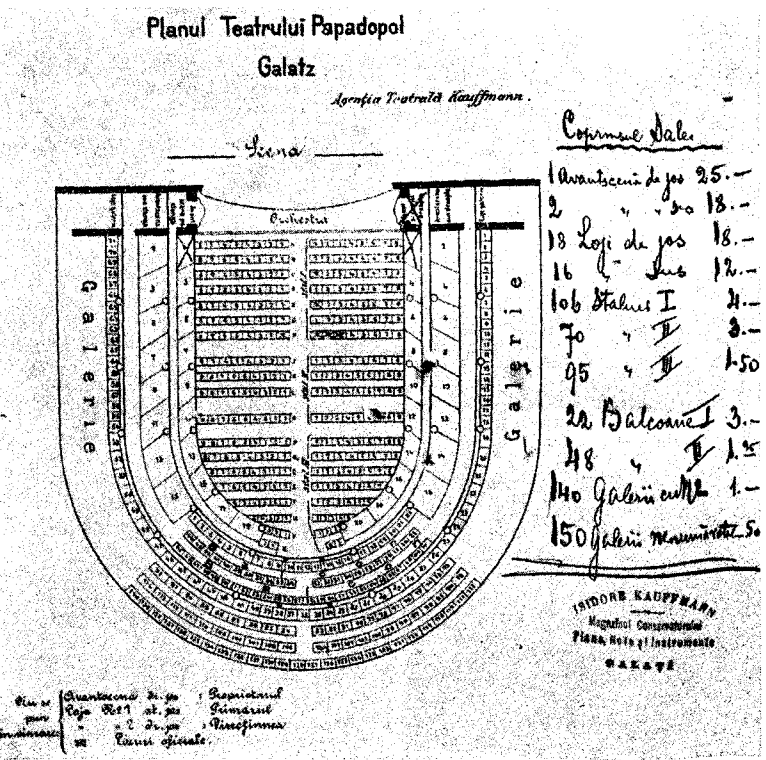
La Caracal, oraș foarte amator de teatru, în jurul anului 1886 trupele dramatice în trecere dau spectacole în „teatrul Jianu”, instalat de localnici în fostul grajd al haiducului. Pe la 1864 la Ploiești e semnalată „grădina Lipănescului”. După 1900, revin în anunțurile din gazete sălile de teatru și cine-

⁵⁵ Costache Radu, *op. cit.*, p. 71–72.
⁵⁶ *Ibidem*, p. 73.

Sosind la Focșani în 1851, Millo fusese silit să închipuie o sală într-o mare magazie de sare, tapisată cu pînză, fundalul și culisele fiind un bordei de birne și niște copaci. Abia în 1872, actorul focșănean Ioan Lupescu își înzestrea orașul natal cu o sală de spectacole, avînd două rînduri de loji, stal și galerie, totul garnisit cu pluș roșu. Între anii 1862 și 1865 trupa Mariei Vasilescu, pornită în turneu, joacă într-o baracă ridicată de actori la Roman, într-un hambar amenajat tot de ei la Piatra-Neamț, în cafenea orașului la Vaslui, într-o sală așezată deasupra cafenelei centrale la Tulcea, în schimb la Bîrlad în *Teatrul lui Ganciu* (tot o baracă probabil), cu loji, parter și decoruri.

La Bacău, trupa locală de diletanți dispuseseră de o clădire în care, la 1858, se mută isprăvnicia ținutului, întrerupîndu-i activitatea. Pînă spre 1866, „se mai făcea teatru prin case particulare, unde repede se înjgheba cîte o scenă, și mai cu seamă elevii de la Academie cînd veneau în vacanțe, plăcerea lor era să facă teatru”⁵⁵. După 1869, începe să vină la Bacău trupa Tardini-Vlădicescu, care poposea în curtea primăriei și înălța îndată „o baracă de scînduri, o hardughie mare în care se făcea loji, staluri, scenă și toate cele necesare; încăpea în ea peste 700 de oameni”⁵⁶.

Fig. 37. — Planul Teatrului Papadopol din Galați (Arhivele statului, București).



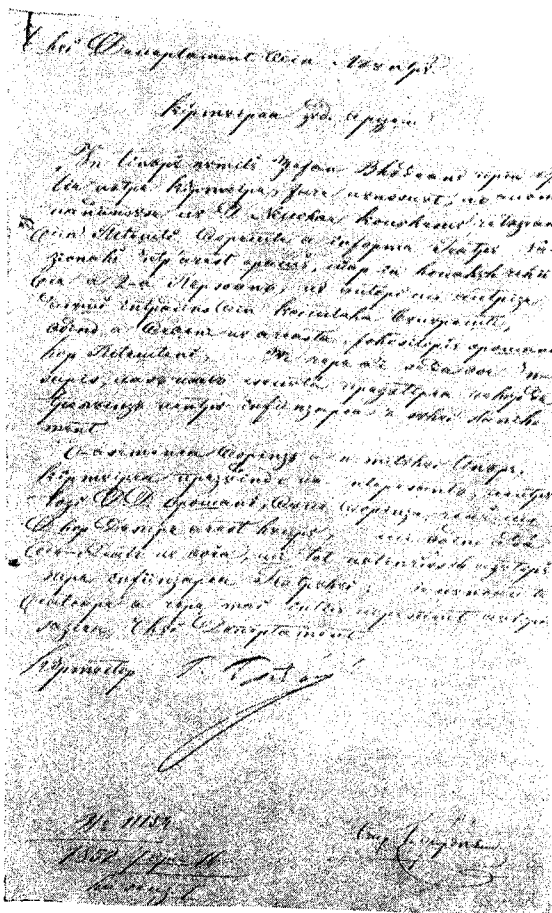


Fig. 38. — Ștefan Vlădeanu și Nicolae Coculescu aduc la cunoștința cîrmuirii dorința de a înființa un teatru în Pitești la 1852 (Arhivele statului, București).

matograf Cooperativa și Grivița. La Brăila, în afară de sala hotelului Ralli, în jurul lui 1860 mai erau: „cazinul” Armelin, casele Caiafa (unde încăpeau 150 de persoane) și Palatul de flori⁵⁷.

La Galați spectacolele societății de diletanți *Filodramatica* avuseseră loc în 1848 într-o clădire despre care în presa vremii se spune că era atît de strîmtă, iar spectatorii atît de aproape de actori, încît erau lipsiți de „ce-i mai frumos la o ștenă, adică dipartarea, impresia viderei și iluzia”⁵⁸. După cîteva improvizății lîngă hotelul Moldavia sau pe locul hanului numit Ventura, Galațiul, port fluvial, oraș de negustori și armatori prosperi, hotărăște, fără a izbuti însă, să-și clădească un teatru⁵⁹. Multă vreme trupele dramatice continuă să joace în săli de ocazie. În oraș mai erau pe atunci sala de la etajul al II-lea al cafenelei Inglesi, amfiteatrul din vila Filatoff și, începînd din 1865, baraca speculantului Bogdan Ceacîru. Strîngîndu-se din nou fonduri, un anume Wolf depune un proiect pentru zidirea unui teatru „ce va fi demn prin frumusețea și eleganța sa să treacă între cele mai frumoase edificii ale unei țări poleite”⁶⁰. În ciuda faptului că răspundea unei necesități stringente, și acest proiect cade, ca și un altul din 1869⁶¹. Către 1900 și după, la Galați se deschid însă și se amenajează în raport cu necesitățile spectacolului modern mai multe săli și grădini. În 1911, documentele menționează la Galați sălile (în care se dădeau alternativ filme și piese de teatru): Papadopol, Apollo (fost Alcazar), Salonul berăriei Opler și altele. Dar despre un teatru comunal anume clădit nu se pomenește încă.

În 1869, primăria din Pitești⁶² cade la învoială cu un particular pentru construirea unui local de „teatru, cazin și birt” lîngă grădina publică, local care, după 15 ani, ar fi devenit „proprietatea de veci” a orașului. Concesionarul pornește lucrările dar le abandonează, așa încît un act al poliției consemnează în 1875 starea de paragină și murdărie a respectivei binale. În 1909—1910 consiliul comunal al orașului se preocupă din nou de ridicarea unei clădiri de teatru (și băi) pe strada prin-

⁵⁷ Prin 1868—1869, se întemeiază o societate pentru clădirea unui teatru. Primăria acordă o subvenție anuală de 1 000 galbeni. Doamna Elena Cuza acceptă ca viitorul teatru să-i poarte numele, ministerele de interne și domenii își promit concursul, dar totul eșuează. Situația se repetă aproape identic și în 1905—1906. Rămînînd principala sală de spectacole a orașului, sala Ralli, renovată, adaptată noilor exigențe, va deveni la un moment dat teatru comunal.

⁵⁸ Albina românească, Iași, 1848, februarie 5.

⁵⁹ După tot soiul de tribulații, în 1861 municipalitatea deschide o subscripție publică și se întocmește un proiect — care nu se realizează — pentru ridicarea „unui teatru proporțional cu viitorul măreț al acestui oraș”. În 1864 un alt proiect, al venetianului Enio Travinato, e respins de arhitectul orașului sub cuvînt că e necesar „un stil de arhitectură mai modernă” (Arhivele statului, Galați,

fond. Municipalitate, dosar 3/1861, f. 29; dosar 97/1864, f. 24).

⁶⁰ Arhivele statului, Galați, fond. Municipalitate, dosar 97/1864, f. 48.

⁶¹ Cu un an înainte se construise pe locul negustorului Sacomanu un teatru căruia locuitorii îi vor zice „teatrul cel mare”. Cum arăta acest teatru, situat pe artera principală a orașului, în 1887, adică după numai 20 de ani, reiese din rapoartele consiliului de igienă și salubritate care-l declară „foarte periculos în caz de incendiu pentru spectatori”, căzut în ruină și amenințînd să se prăbușească „la cel mai mic vînt sau zguduitură” (Arhivele statului, Galați, fond. Municipalitate, dosar 160/1887).

⁶² Către finele secolului, sînt numite în cererile de autorizație pentru spectacole ale actorilor în trecere prin Pitești: sala Universala Uklar (mai apoi Lehrer), salonul lui Agop Artonovici, sala Coculescu, sala și grădina hotelului Dacia.

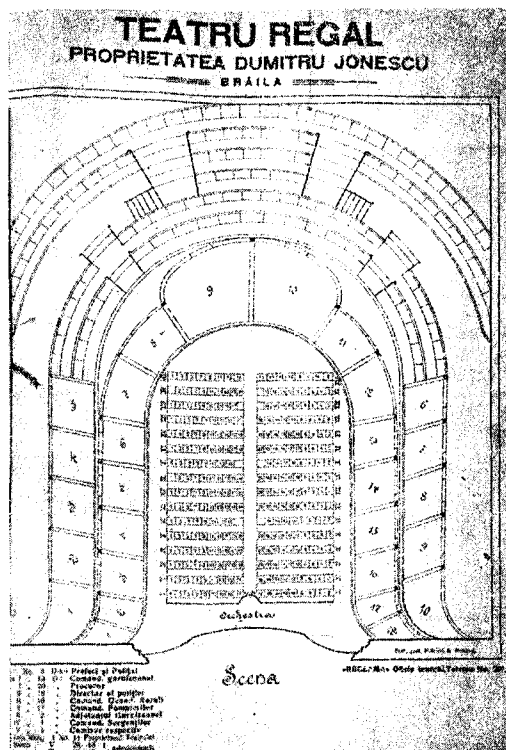


Fig. 39. — Planul teatrului din Brăila (Arhivele statului, București).

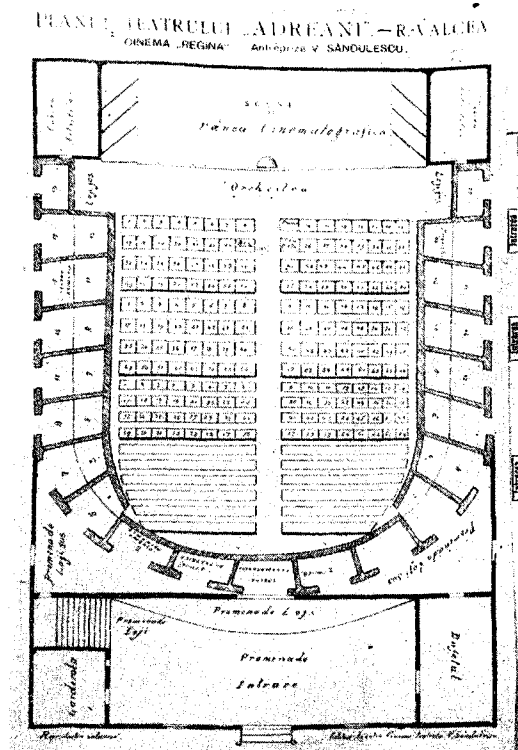


Fig. 40. — Planul teatrului „Adreani” din Râmnicu-Vilcea (Arhivele statului, București).

cipală. Datorită neglijenței antreprenorului și lipsei de fonduri, lucrările vor dura cinci ani. În 1915, piteștenii își inaugurează noul Teatru comunal⁶³. Clădirea, solidă și lucrată cu grijă, în mai multe rînduri reparată și mărită, există și astăzi, devenită Teatrul de Stat din Pitești.

Două modeste hîrtii, de valoare insesizabilă la prima vedere, rețin atenția cercetătorului: una datează din 1897 și ne dă posibilitatea să aflăm localitățile unde se juca teatru atunci⁶⁴; cealaltă datează din 1908 și este adresată de Pompiliu Eliade primarilor din 29 de orașe, rugîndu-i pe fiecare să comunice dacă în urbea lor există vreo sală care ar putea găzdui spectacole date de Teatrul Național. Din răspunsuri rezultă că în foarte puține locuri (Dorohoi, Piatra-Neamț, Călărași, Slatina) nu se găsesc; în cele mai multe se află fie săli de teatru anume ridicate (Botoșani, Galați, Brăila, Buzău, Caracal, Constanța, Râmnicu-Vilcea), fie grădini de vară, hoteluri, săli de baluri care pot fi amenajate pentru reprezentații teatrale.

Dacă acestei enumerări li se vor adăuga sălile și grădinile bucureștene (*Orfeu*, *Sotir*, *Sidoli*, *Dacia*, *Eforie*, *Pațac*, *Jignița*, *Concordia*, *Liric*), ieșene (*Pastia*, *Sidoli*), precum și cele din orașele de peste munți, unde Iosif Vulcan reușise să întretină ca pe o torță curentul

⁶³ Decorurile fuseseră comandate încă din septembrie 1913 la casa Baruch din Berlin, specificîndu-se în contract că „materialul furnizat va fi de calitate egală instalațiilor din cele mai bune teatre din București” (Arhivele statului, Pitești, fond. Primăria orașului, dosar 31/1914, vol II).

⁶⁴ Aceste localități sînt: Bacău, Bîrlad, Botoșani, Brăila, Buzău, Călărași, Caracal, Cîmpina, Cîmpu-

lung-Muscel, Constanța, Craiova, Dorohoi, Fălticeni, Focșani, Galați, Giurgiu, Huși, Iași, Mizil, Piatra-Neamț, Piatra-Olt, Pitești, Ploiești, Râmnicu-Vilcea, Roman, Sinaia, Slănic-Moldova, Slatina, Tg.-Jiu, Tecuci, Titu, Turnu-Măgurele, Vaslui. (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1216/1897, f. 43).

favorabil teatrului, iar Zaharia Bârsan preluase această torță și o purta aprinsă prin toată Transilvania, din Sătmar pînă-n Săliște și din Hațeg pînă-n Năsăud, se va contura imaginea acelei largi, cuprinzătoare difuziuni a teatrului peste tot întinsul țării.

Urmărită simptomatic în aceste cîteva orașe, sala de teatru în provincie pornește din patriarhalul hambar de scînduri, luminat de licărirea fumegîndă a lumînărilor, pentru a ajunge, în preajma primului război mondial, la clădirea modernă, spațioasă și confortabilă, scaldată în strălucirea luminii electrice. Întorcîndu-se dintr-un turneu în luna decembrie a anului 1914, A. de Herz notează : „Sînt orașe, foarte multe, în care, după stăruința cu care ești privit cînd treci pe stradă sau după graba cu care se rezervă bilete, înțelegi cît de amator e publicul de acolo ; dar sînt și orașe în care pricepi numai decît situația cînd vezi în drumul tău că se ridică deodată, în mijlocul unei străzi principale, o clădire uriașă : *Teatrul* [. . .]. Era o vreme, îmi povestea maestrul Nottara, cînd se juca în provincie pe scene improvizate. Pe patru capre ale tăietorilor de lemne se așezau scînduri, și Iulian, Manolescu, Pascaly, Nottara, Liciu, jucau Hamlet, Regele Lear și Lipitorile satelor [. . .]. Cei care mă întovărășeau nu spuneau nimic și se bucurau de surprinderea mea cînd am găsit la Corabia, la Vaslui, la Ploiești, la Roman, la Bacău, și în atîtea alte părți, teatre în care joci cu plăcerea cu care Soreanu sau Tony Bulandra ies pe scena de la București”⁶⁵.

*Memorii,
proteste,
revendicări
privind arta
actorului și
condiția lui
de viață*

5. Prezența în comitetul teatral, iar mai tîrziu în comitetele de lectură, a unor distinse personalități, ca Garabet Ibrăileanu (la Iași), I. L. Caragiale, George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești, Iacob Negruzzi, Mihail Dragomirescu (la București), figuri proeminente ale literelor românești, conferă măsurilor luate, atît pe planul repertoriului, cît și pe cel al asigurării unei vieți demne actorilor, girul deplinei înțelegeri, al unei înalte responsabilități și al integrității morale. O puternică rezonanță găsesc în aceste conștiințe luminate memoriile în care artiștii protestează împotriva condițiilor de viață, a nesiguranței în care sînt nevoiți să-și poarte destinul, ei și familiile lor. În repetate rînduri ei își aștern semnăturile pe cereri care aduc la cunoștința autorităților influența nefastă a acestui trai asupra creației lor artistice, creație ce se resimte de pe urma neîncrederii cu care începe să-i privească publicul improvizînd penibil prin grădini și localuri prost famate. Aceasta se întîmpla în special vara, care pentru actori dura de fapt șase luni, din aprilie pînă în septembrie, cînd nu erau plătiți sau erau plătiți cu 25% — 30% din gaj. Adresîndu-se deputaților și președintelui Camerei, actori dintre cei mai distinși, ca P. Liciu, I. Brezeanu, Ar. Demetriade, P. Gusty, V. Toneanu, I. Livescu și mulți alții, pribegi „fără existență și fără iluzii”, nu se sfiesc să spună adevărului pe nume : „Toate greutățile, căroră Dumnezeu știe cum le facem față iarna, cînd avem o leafă, devin cu atît mai insuportabile și mai covîrșitoare vara, cînd n-avem nici un ban de undeva, astfel că sîntem nevoiți a face teatru vara prin localuri care ne degradă și ca oameni și ca artiști, a rătăci din oraș în oraș, mare parte din noi împovărați de neveste și copii, în condiții umilitoare”⁶⁶.

Este greu de imaginat cîtor situații jignitoare se expuneau actorii, chiar și cei mai reputați, pentru a-și plasa bilete la spectacolele de la care așteptau prelungirea existenței și alungarea grijilor pentru încă o lună sau două. Presa timpului, documentele de arhivă, precum și memoriile, publicate ulterior, evocă vremurile de restriște cînd și bătrînul Millo, decanul scenei românești, admirat și venerat de publicul mai multor generații,

⁶⁵ A. de Herz, *Teatrul în provincie*, în *Ilustrațiunea română*, București, 1914, nr. 10—11, p. 129.

⁶⁶ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1066/1893, f. 37.

putea fi văzut prin anticamerele guvernanților, pe la ușile Camerei și ale Senatului implorînd generozitate, căreia poporul îi spunea mai simplu și mai dureros : milă.

În pofida profesiei lor, care sugerează uneori un ușor romantism și o notă de boemă, actorii s-au dovedit adesea spirite dîrze și lucide. Ei au participat activ la destinele instituției teatrale, au opus rezistență unor politicieni care se manifestau neprielnic dezvoltării teatrului, au luptat pentru ameliorarea condițiilor lor de viață și de creație. C. Caragiale, M. Pascaly, M. Millo, Șt. Vellescu, C. Dimitriadi au adresat, împreună sau separat, nenumărate memorii în care cereau oficialității soluționarea unor probleme privind organizarea teatrului, mărirea subvenției, traiul cotidian al actorilor, în ultimă instanță condiția profesării artei lor. Un memoriu din 1878, semnat de Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Ion Petrescu și alți societari ai Teatrului Național din București, tratează aspecte esențiale ale activității teatrale, începînd cu repertoriul și interpretarea și pînă la chestiuni de ordin financiar⁶⁷. Un document similar, printre ai cărui autori se numără Ștefan Iulian și Frosa Sarandi, elaborat în 1882, într-un moment de criză financiară a teatrului, vizează aspecte de interes imediat : suspendarea biletelor de favoare, interzicerea oricărei cheltuieli fără aprobarea comisiei financiare, numirea a doi membri pe lîngă această comisie în scopul verificării bugetului anilor precedenți⁶⁸.

Unul dintre permanentele motive ale revendicărilor actorilor l-a constituit situația lor materială. Cererilor individuale de ajutorări și pensii, solicitărilor pentru organizarea de spectacole în beneficiu sau de retragere, de care abundă arhivele instituțiilor teatrale, li se adaugă un număr considerabil de memorii și acțiuni colective. Un larg ecou l-a avut acțiunea actorilor angajați ai Teatrului Național din București din anul 1893. Presa publică, la începutul anului, memoriul colectiv al gagiștilor adresat directorului general al teatrelor cu cererea de a fi plătiți pe timpul verii. La sfîrșitul aceluiași an ei vor fi nevoiți să-și reînnoiască intervenția, de data aceasta printr-o petiție către corpurile legiuitoare semnată, printre alții, de P. Gusty, I. Brezeanu, P. Liciu, Ar. Demetriade, V. Toneanu⁶⁹. Situația s-a ameliorat de abia în 1896, cînd a fost alocat un fond de 10 000 lei pentru plata salariilor și pe timpul verii, fond înjumătățit însă față de cel din cursul stagiunii. Cum însă și această parțială rezolvare va fi în curînd amenințată, presa prevede iminența unei greve a actorilor⁷⁰. Tulburările din teatru ajung în atenția parlamentului, fapt care atestă amploarea lor. Dezbaterile sînt fur-

⁶⁷ *Românul*, București, 1878, ianuarie 11/23.

⁶⁸ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 651/1882, f. 2.

⁶⁹ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1066/1893, f. 36—38.

⁷⁰ *Greva de la Teatrul Național*, în *Românul*, București, 1896, februarie 22.

APELU

PENTRU

O REORGANISARE NEAPERĂTĂ TEATRULUI NAȚIONALE

93

URMATĂ DE

O SCIȚE DE UNŪ PROIECTŪ

PENTRU A ÎNCEPEREA UN ÎNCEPUTŪ DE REFORMARE

98

DE-NE M. PASCALY, C. DIMITRIADI ȘI D-NA MAT. PASCALY



BUCUREȘTI.

Typographia Casei Școlilor. Căminul Măgulești Oțelu Roșu Nr. 34.

1863

Fig. 41. — Proiectul de reorganizare a Teatrului Național, elaborat de M. Pascaly, C. Dimitriadi și Matilda Pascaly în 1863 — copertă (*Arhivele statului, București*).

Fig. 42. — Proiect de reorganizare a Teatrului Național, elaborat de M. Pascaly, C. Dimitriadi și Matilda Pascaly — text (*Arhivele statului, București*).

Subiecu puii proiectului de Reorganizare a Teatrului Național, pentru început pînă cînd Tera și Guvernul va putea de cavintă săl dea o dezvoltare mai mare și mai bună.

Art. I. Artizii vor chema ca să e-
siste în capitală societăți (forum care vor
să o într-oacă) și să sibi mîndre ju-
rului, sau semitotă compozi de 5 per-
soane salariate, și compozi în oca-
sionea Teatrului. Una din aceste per-
soane va fi numită de Guvernul cu în-
aprobare guvernului, care va asista totuși
și care va invita la reînnoirea Jurului
și societății societăților, ca să fie
scelte. Acești jurii va judeca și va
vota pe față și motivată, conștientă de
guvernul reînnoirea societăților. Se va pro-
cede în modurile următoare:

a) Jurii rite se scarpă unde asistă
tot actorii Români de toată condiția și
Jurii va alege dintre dînși pe șase
care îl credă superior, ca să dia-
vize împună și să voteze adunarea
societăților, și în care ponderea
societăților, și în care ponderea
societăților.

b) Apoi se scarpă din societăți un
nume de artizii, și început a discuta
dacă sech. are dreptul de a face par-
te din societăți, și în ce parte poate
fi asistat.

c) Jurii și artizii, alții, vor pleca
vor arata motivele și calitățile, pentru
care apără sau blamează, prințipa soci-
etății de societăți și în care cate-
gorie.

d) Se pune ca principiu ori ce re-
turo de față, și motivată.

2. Odată pînă în nouă luna socie-
tății cu părți întregi, sau cu trei părți
din patru, sau cu 1/2 acțiunii societății va
avea dreptul a vota cu jurii pentru
cel-lalt.

3. Societății se împart în patru cla-
se: 1. parte subșaga, 2. 1/2, 3. 1/4, 4. mi-
nimum.

4. La fine este doi ani, nu societăți
unde va asista Comitetul deșerul și
societăților și jurii. Dacă la fine se
prezintă publică, se decide dacă se
nel din societăți sau mîndrele car-
te și se votează reînnoirea sau se reîn-
noie cu o parte mai mare. Acestea se va
face pentru actorii angajați după to-
tă consecință de angajament pentru
ali artizii mai care trebuie reînnoie.

tunoase, iar presa consideră interpelările deputatului I. Malla, la care s-au asociat alți peste 60 de deputați, ca un caz unic în anele noastre parlamentare.

În urma tuturor acestor acțiuni, teoretic, subvenția nu este retrasă, dar practic ea se află deseori sub semnul incertitudinii. Amenințați de spectrul pierderii minimei subvenții, gașiștii vor reveni în 1901 cu plângeri și memorii pentru apărarea acestui drept câștigat ⁷¹.

În anul 1894, la Iași, protestînd împotriva dezorganizării și a lipsei de fonduri, societarii declară grevă și refuză să se prezinte la repetiții. În semn de solidaritate li se alătură și gașiștii. Date fiind manevrele la care recurge direcția teatrului față de gașiști, la 23 noiembrie 1894 societarii cer „un concediu pînă la 1 aprilie anul viitor” ⁷². În cele din urmă, actorii Teatrului Național din Iași au avut pentru moment cîștig de cauză. Dar asigurarea unor condiții demne de viață și de muncă va rămîne încă pentru mult timp un deziderat.

Cîteva ani mai tîrziu este rîndul actorilor bucureșteni să continue acțiunile revendicative și să se adreseze autorității. De data aceasta ei se referă nu numai la aspecte materiale, ci și la latura estetică a profesiei lor și la țelurile teatrului. O examinare a situației teatrului îi duce pe societarii la constatarea că instituția se discreditează, principalele imputări fiind legate de neglijarea repertoriului original și de greșita selectare a pieselor străine. Societarii cer direcției să acorde atenția cuvenită literaturii dramatice românești, ceea ce ar crea posibilitatea „de a da publicului spectacole instructive interesante și artis-

⁷¹ Arhivele statului, București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor, dosar 396/1901,

f. 10, 60.

⁷² Ibidem, dosar 235/1894, f. 30.

Fig. 43. — Un memoriu al actorilor Teatrului Național din București, adresat Camerei deputaților, pentru ameliorarea condițiilor lor de existență, 1893 (Arhivele statului, București).

*Domnule Președinte
Domnilor Deputați,*

Artiștii asigurați de Obștețului Național, adresîndu-se
la Mădăraș, au onora să vă raporteze situația
născută în cei doi ani de zile ne-amînd nici o
sursă de existență în timpul vacanței și lipsii
unei sume, pe timpul stagiunii, pentru a putea
realiza o economie

Domnule Președinte,
Amplasările impuse de administrație, necesitatea
de a plăti, înlocuiri de locuri, mijlocul necesar
trăirii de viață în societate, în care trăim, ne
determină să vă rugăm să dați atenție memoriei
noastre

Este gresit să de mai sus, careva sînt
deci să nu le facem față întrucît, cînd avem
lela - dar nu cu atât mai improprietate și
mai sărăcitate mare, cînd nu avem

M. M. M.
Domnului Președinte al Adunării
Deputaților

*Memoria societății regizorii noastre, de vîră
amiciștii, domnule Președinte și domnule
Deputați, a propune ca, în ziua 2-3 febr.
stațiunea următoare să se revizuiască iar ca
și să treacă, prelegînd și făcînd existența
fără iluzii.*

*Alina este domnule Președinte să primim
expansiunea oportunității noastre.*

| | |
|---------------|---------------|
| C. Mărculescu | Ștefan Ștefan |
| V. Lăunaru | M. Ștefan |
| M. Ștefan | J. Ștefan |
| E. Ștefan | J. Ștefan |
| E. Ștefan | P. Ștefan |
| E. Ștefan | E. Ștefan |
| E. Ștefan | G. Ștefan |
| A. Ștefan | V. Ștefan |
| N. Ștefan | J. Ștefan |
| L. Ștefan | M. Ștefan |
| P. Ștefan | P. Ștefan |
| A. Ștefan | M. Ștefan |
| C. Ștefan | P. Ștefan |
| N. Ștefan | M. Ștefan |
| N. Ștefan | M. Ștefan |

tului prilejul de a se produce în tipuri și caractere din propria noastră viață”. În aceeași ordine de idei, societarii arată că, în pofida mijloacelor materiale reduse și a timpului prea scurt de pregătire a rolurilor, spectacolele ar putea atinge un nivel artistic superior dacă ar fi dirijate de o conducere artistică imparțială și competentă, animată de urmărirea interesului general al instituției.

Dialogul actorilor cu ministerele se poartă uneori pe un ton foarte vehement. În anul 1900, protestul societarilor Teatrului Național din Iași este cit se poate de energetic, ajungând pînă la refuzul de a apărea pe scenă. În textul telegramei trimise ministrului de resort se spune răspicat: „Protestăm împotriva gravelor nereguli săvîrșite de comitetul teatral, care calcă legea și drepturile cîștigate, prin cheltuieli risipitoare pe seama noastră. Vă rugăm să trimiteți anchetă, în așteptarea căreia vă facem cunoscut că am părăsit repetițiile”⁷³. Telegrama poartă semnăturile celor mai marcanți actori ieșeni, printre care Aglae Pruteanu, D. Pruteanu, Vera și Vlad Cuzinski, Athena Georgescu. Mai tîrziu, aceiași actori vor reuși să împiedice o măsură arbitrară prin care se urmărea înlăturarea lui Mihail Sadoveanu de la direcția Naționalului ieșean.

Dificultățile — pregnant materiale — în care se zbat artiștii de peste Olt îl determină pe un contemporan să protesteze public, inserînd în presă un articol intitulat semnificativ *Mizeria de la Teatrul din Craiova*. Se semnaleză, de pildă, că aici „nu există ștate, nu există nici o încheiere a comitetului teatral, artiștii iau rar cîte 2—3 lei la casier. . .”⁷⁴.

Legile și regulamentele teatrale noi acordă o mare atenție vieții actorilor, nu numai repertoriului, și aceasta tocmai ca un ecou al nesfîrșitelor proteste, memorii, comentarii ale presei, care se țineau lanț an de an. Se mărește subvenția pentru a se putea asigura plata actorilor gagiști în tot timpul anului, se procedează la primirea mai judicioasă a societarilor spre a nu se încărca excesiv bugetul teatrelor, se creează comitete ale direcției de scenă pentru a se pune capăt „lipsei unei conduceri artistice serioase și imparțiale”, abuzurilor, greșelilor de distribuție, „monopolizării rolurilor”⁷⁵. Totodată se hotărăște îndepărtarea din teatru a stagiatorilor care în decurs de cinci ani nu obțin nici o înaintare într-o clasă superioară, se instituie principiul distribuirii rolurilor (în piesele românești) de comun acord cu autorii, se aprobă gratificații pentru cheltuieli de toaletă, se acordă premii de creație pentru unul sau mai multe roluri interpretate remarcabil într-o stagiune⁷⁶.

Ca unii care niciodată n-au fost lipsiți de spirit de inițiativă, de dorința de a se organiza în obști profesionale, actorii ajung să aibă din ce în ce mai dezvoltată conștiința rolului și a locului lor în societate, conștiința de grup, de breaslă și convingerea că uniți vor putea obține mai multe drepturi și legi mai omenoase. În această idee ei creează în 1908 *Sindicatul artiștilor dramatice și lirici din România*, printre ai cărui membri fondatori se

⁷³ Cf. Scarlat Froda, *Acțiuni de protest ale actorilor din Teatrele Naționale la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, București, 1954, nr. 1—2, p. 229.

⁷⁴ *Adevărul*, București, 1903, februarie 17. Ar fi demn de zimbete, dacă fondul n-ar ascunde o grea tristețe și o prea adîncă amărăciune, chipul în care funcționarii superiori, ca acel I. Ciocazan, președintele comitetului teatral craiovean, găseau potrivit să-i încurajeze pe actori, cînd unii dintre ei erau ajunși în pragul disperării. După o „intervenție” la minister, acesta expediază actorilor următoarea telegramă caragialescă: „Vorbîți ministru pentru voi; bine dispus; fonduri nu sînt; mîine vin; curaj pînă la moarte” (*Imparțialul*, Craiova, 1894, nr. 3).

⁷⁵ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1245/1897, f. 6.

⁷⁶ Concomitent cu aceste măsuri se înmulțesc bursele pentru studii și perfecționări profesionale în străinătate: numai între 1908 și 1911 sînt trimiși peste hotare, din fondurile teatrului, N. Soreanu, Tony Bulandra, C. Belcot, P. Gusty, Lucia Sturdza-Bulandra. O dată cu aceste înlesniri, se introduc și prevederi disciplinare severe, îndatoriri și obligații ultimative, a căror neîndeplinire se solda cu consecințe dintre cele mai grave, uneori absurde. Astfel, actorii sînt silți să-și radă barba și mustățile, dacă rolurile o cer, să învețe „100 linii de text pe zi (formatul teatrului)” și să poată pregăti o premieră după două săptămîni de la începerea repetițiilor. (*Regulament pentru aplicarea legii de organizare și administrare a teatrelor din România*, *Monitorul oficial*, nr. 255, din 16 februarie 1913).



Fig. 44. — Th. M. Stoenușcu (reproducere din volumul de poezii Zile negre de Th. M. Stoenușcu).



Fig. 45. — Afiș al agenției de publicitate Internațională din București, la începutul secolului al XX-lea (Arhivele statului, București).

află C. I. Nottara, Petre Liciu, Ion Manolescu, G. Niculescu-Basu. La fondarea sa sindicatul numără 127 membri definitiv și 29 membri provizorii, își elaborează un statut și editează, ca organ de presă, revista *Scena*. Sindicatul și revista au ca scop general formularea, apărarea și susținerea intereselor profesionale, morale, materiale ale artiștilor dramatici și lirici din toată țara, lupta pentru emanciparea teatrului din provincie, combaterea pieselor triviale, obscene, pernicioase pentru etica și gustul publicului, propagarea cunoștințelor și a învățămîntului special prin cursuri, conferințe, publicații, biblioteci cu profil teatral anume înființate. Și poate nu la întîmplare artiștii au ales în fruntea lor, ca președinte al sindicatului, pe omul de cultură Th. M. Stoenușcu, ca unul care, încă dinainte de 1900, milita, alături de actori, pentru o mai bună organizare a vieții teatrale.

Turneul intern — permanență a teatrului autohton

6. În toată lungă perioadă cuprinsă între Unire și primul război mondial, viața teatrală a provinciei e cu preponderență o viață de turnee. Pe toate drumurile țării, într-o harnică rețea, se succed, se încrucișează trupele dramatice pornite să-și caute noi vaduri. Numărul acestor trupe itinerante crește o dată cu numărul spectatorilor pe care-i câștigă, așa încît mișcarea teatrală capătă o amploare tot mai mare. Nu toate trupele care colindă provincia au aceeași valoare: unele sînt conduse de frunțași ai scenei, ca M. Millo, M. Pascaly, Gr. Manolescu, C. I. Nottara, Agatha Bărsescu, P. Liciu sau Ar. Demetriade; altele de actori cu experiență și autoritate personală, ca Fani Tardini, frații Vlădicești, Neculai Luchian; altele, în sfîrșit, de animatori entuziaști ca Iorgu Caragiale, Maria Vasilescu ori Ioan Lupescu.

Activitatea teatrală itinerantă sugerează imaginea unui uriaș păienjenis ale cărui fire invizibile, suprapunîndu-se și încălcîndu-se adeseori, au legat între ele centre culturale

importante cu localități vitregite sub aspectul vieții spirituale. Începutul acestei practici teatrale se plasează în jurul deceniului al V-lea al secolului trecut. În 1851, de exemplu, Matei Millo întreprinde primul mare turneu plecând cu o trupă de actori ieșeni la București. La întoarcerea din București se oprește și dă o serie de reprezentații la Galați, Brăila, Bacău, Roman, jucând printre altele și faimoasa *Baba Hîrca*, prima operetă națională atât de aplaudată pretutindeni. Personalitatea excepțională a marelui actor, calitatea spectacolelor sale au lăsat o impresie adîncă în amintirea localnicilor și au constituit un impuls și un exemplu pentru cei ispițiți de scenă. În vara anului 1858, alt actor de frunte al teatrului românesc din acea epocă, Mihail Pascaly, pornește cu trupa sa pentru a da „reprezentații românești” în provincie. Iar în toamna anului 1859, actrița Fani Tardini pleacă și ea în turneu prin „provinciile României”. Dar și trupe de teatru mai modeste, epuizîndu-și repertoriul în localitatea unde erau stabilite, sau din cauza unor vicisitudini, migrează din oraș în oraș în căutarea unui public proaspăt. Astfel, în 1855—1856, trupa de diletanți din Cîmpulung joacă pe scena teatrului din Pitești. În aceeași stagiune naufragiază aici un grup de actori veniți din Craiova, unde un incendiu nimicise clădirea teatrului. N-a fost actor proeminent care să nu fi întreprins de-a lungul întregii cariere lungi și istovitoare turnee, care să nu fi împărtășit soarta acelor „păsări călătoare”, cărora V. Eftimiu le-a închinat cu afecțiune și recunoștință cîteva pagini ⁷⁷.

Chemarea spre necunoscut, spre aventură, neastîmpărul boem erau considerate de către unii contemporani cauza peregrinării actorilor dintr-un oraș în altul. Evident, este vorba de o interpretare care nu ținea seama de adevărul, simplul și emoționantul mobil al activității de turneu a actorilor: difuzarea teatrului în cercuri cît mai largi de spectatori și, totodată, agonisirea existenței într-un mod onorabil. An de an, tineri contaminați de morbul scenei băteau la porțile teatrului. Dar instituțiile subvenționate nu puteau -- din motive financiare și organizatorice, dar și din motive de exigență artistică -- să satisfacă decît în mică măsură cererile lor. Unii din acești tineri, fie că beneficiaseră de cursurile conservatorului, fie că „furaseră” meșteșugul pe lîngă un actor mai experimentat, optau pentru situația de actor peregrin, fără a tenta accesul pe marile scene. Iar atunci cînd veleităților artistice li se asociază și talentul de organizare, se ivește directorul de trupă. Nu rare au fost cazurile cînd din interferarea trupei ambulante cu aceea a instituției stabile s-au selectat elemente de valoare pentru scena românească. Pasionatul actor focșănean Ioan Lupescu sau Ion Anestin, fruntașul scenei craiovene, interpretul plin de sensibilitate al lui Barbu Lăutaru, sînt numai două asemenea exemple.

⁷⁷ V. Eftimiu, *Oameni de teatru*, București, 1965, p. 113—116.



Fig. 46. — Afiș al Teatrului Național pentru un spectacol în beneficiu, 1857 (Muzeul Teatrului Național București).

Încercarea de a contura ambianța specifică în care au evoluat turneele teatrale în țara noastră impune o precizare cu privire la condițiile materiale și organizatorice ale teatrului nostru în etapa la care ne referim. Dezvoltarea teatrului românesc a fost în esență similară cu a altor teatre. Ca dovadă, interesul cu care teatre străine, în anumite momente ale propriei lor evoluții (mai ales în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea), solici- tătă informații în legătură cu modul de organizare și cu activitatea teatrului românesc ⁷⁸.

Pentru exercitarea meseriei de actor ambulant este necesară o aprobare specială a comitetului teatral. Fani Tardini, de exemplu, avea o asemenea autorizație din anul 1852. Cînd în 1864 Iorgu Caragiale a înaintat o „suplică” membrilor comitetului teatral pentru a putea întreprinde un turneu, comitetul a cerut la rîndul său aprobarea Ministerului de Interne, care i-a dat încuviințarea necesară cu indicația expresă, valabilă pentru toți actorii în turneu, și anume: „... D. Caragiali va fi datoriu ca în orice orașe va da specta- cole să avizeze mai întîi pe Prefectură înfățișîndu-i programul reprezentațiilor ce va fi să joace” ⁷⁹.

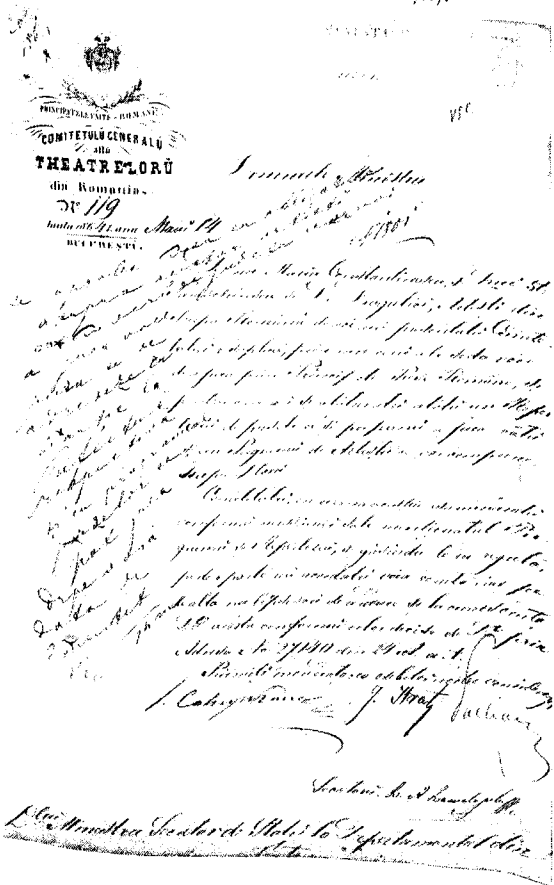
Dacă începutul „excursiilor teatrale” a determinat și primele măsuri de suprave- ghere și control, uneori cu efecte restrictive, Legea teatrelor din 1877 și regulamentul teatral stabilesc norme precise în această direcție. Li se interzice artiștilor societari să apară în timpul verii pe scenele teatrelor sau grădinilor de vară din capitală, iar turnee în țară pot întreprinde numai cu aprobarea prealabilă a Direcției generale și cu obligația de a nu lipsi la începerea repetițiilor pentru stagiunea următoare. Repertoriul trebuia de asemenea să obțină aprobarea Direcției generale a teatrelor. Prezența obligatorie, seară de seară, în sălile de spectacol a organelor polițienești avea drept scop să prevină orice atitudini „antisociale”. Pentru orașele București, Iași, Craiova, autorizația de a juca teatru în turneu prevedea o clauză specială: spre a nu face concurență teatrelor naționale, trupele nu aveau dreptul să prezinte piesele care se aflau în repertoriul acestora.

Fie că aparțineau unor trupe ambulante cu oarecare tradiție sau erau patronate de actori de prestigiu ai teatrelor naționale, fie că erau susținute de artiști mediocri, cvasi anonimi, spectacolele oferite publicului în turnee tindeau spre calificativul de „opere de artă”. Cu cele mai mari eforturi și cu cele mai bune intenții, nivelul acesta era însă greu de atins și se datora, mai întotdeauna, unor interpretări singulare de valoare excepțională. Matei Millo a cutreierat țara în lung și-n lat pînă aproape de 80 de ani, iar succesul și popularitatea turneelor sale se datorau în primul rînd marelui său talent. În cazul lui M. Pascaly, exigența artistică se extindea și

⁷⁸ Legația Belgiei în România se adresează prințului I. Ghica pentru a obține informații relative la organizarea teatrului românesc (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 563/ 1880, f. 6). Din adresa Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Instrucțiunii Publice din 5 august 1899 rezultă că Legația Greciei din București solicită un exem- plar al legii de organizare a Teatrului Național și a Conservatorului — secțiunea de dramă — și informații privind subvenția anuală acordată acestor instituții, numărul actorilor ce compun trupa Teatrului Național, salariile lor (maxim și minim), bugetul anual al teatrului, salarizarea per- sonalului în timpul verii (Arhivele statului, București, fond. Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor, dosar 49, vol. I, 4164/1899, f. 7).

⁷⁹ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 186/1864, f. 27, 28, 29, 31, 33.

Fig. 47. — Actorii Maria Constantinescu, Șt. Paraschivescu și D. Drăgulici primesc în 1864 încuviințarea să joace în provincie (Arhivele statului, București).



asupra ansamblului. Trupa Fani Tardini-Vlădescu și-a asigurat fidelitatea publicului printr-un repertoriu bogat și variat, prin omogenitatea și permanența ansamblului. Deseori, trupa solicita în spectacol câte un actor de prestigiu din teatrele subvenționate. De foarte multe ori au jucat în cadrul acestei trupe, împreună sau separat, Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. În septembrie 1886, la Galați, în sala Teatrului cel Mare, Aristizza Romanescu a interpretat, alături de Ion și Alexandru Vlădescu, scene din *Hamlet* sau *Romeo și Julieta* (Shakespeare).

Teatrul, cu puterea sa de penetrație, de convingere și de influențare, trebuia să activeze manifestările de artă și cultură românească în toată țara.

Începutul îl face trupa Fani Tardini-Vlădescu cu turneele sale în Bucovina și Transilvania cu o mică stagiun la Brașov (5 iulie—20 septembrie 1864), unde a revenit anul următor (27 mai—18 iunie 1865).

Este cunoscută înfrurirea pe care a avut-o asupra lui Eminescu primul contact cu trupa românească de teatru Fani Tardini-Vlădescu și care l-a determinat să îmbrățișeze un timp viața de pelerin alături de această formație, mai târziu alături de Iorgu Caragiale și M. Pascaly. Comparat cu turneele teatrale care vor urma, aportul trupei Fani Tardini-Vlădescu a fost desigur mai modest, dat fiind că s-a limitat la stagiuni în câte un singur oraș, iar trupa — deși în epoca respectivă era cel mai bun colectiv itinerant din Muntenia — nu dispunea de forțe artistice consacrate. Fani Tardini a fost unanim apreciată pentru calitățile ei de actriță și cântăreață, iar numele lui Al. Vlădescu a rămas în amintirea spectatorilor legat de cel al eroului întruchipat de el, Radu Calomfirescu.

În anii care au urmat, condiții economice și politice nefavorabile au sistat pentru un timp „excursiunile” artistice ale trupelor din București. Au fost ani de criză și de epidemii. A fost „intervalul mai multor ani lungi și fără sărbători”, cum a consemnat cu tristețe Alecu Hurmuzachi. Și în Transilvania, unde au intervenit impedimente mai ales de ordin politic, teatrului românesc „din țară” i-a fost pentru un timp oprit accesul. Așa se explică eșuarea tentativei lui M. Millo din 1867 de a veni în Transilvania. În anul 1868 însă, M. Pascaly și trupa sa vor da reprezentații dincolo de munți. A fost primul itinerar teatral care a atins mai multe centre culturale importante — Brașov (unde a rămas o lună), Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad, Oravița — și al cărui punct terminus, nerealizat, țintea să fie Budapesta și Viena.

Un public românesc masiv, cu largă participare a țăranilor, a meseriașilor și a intelectualilor (printre care Iosif Vulcan și Al. Mocioni veniți special din Budapesta), a asistat la spectacole. Aproape o jumătate de an presa română și



Fig. 48. — Alexandru Vlădescu (Muzeul Teatrului Național București).

Fig. 49. — Afiș din timpul turneului lui M. Pascaly la Sibiu în 1868 (Muzeul Teatrului Național București).

THEATRE COMIQUE EN SIBIU.
 Operete de Ambrose Ponsé et de Victorien de Sardou
Înnoirea la 9 21. Iunie 1868.
ADOUR REPRESENTAREZ
 se vor juca pentru întâia oară piesele:

**Strengariulu
 DIN PARISU**
Popera și noblette.

Dez Spectol Sangerioch. 1. putul oghep.

**FEMEILE
 CABE PLENGU.**

Atens Generala tortora. Mito amogul chon.

THEATRE COMIQUE EN SIBIU.
 Operete de Ambrose Ponsé et de Victorien de Sardou
 Înoirea la 9 21. Iunie 1868.
 ADOUR REPRESENTAREZ
 se vor juca pentru întâia oară piesele:
**Strengariulu
 DIN PARISU**
Popera și noblette.
 Dez Spectol Sangerioch. 1. putul oghep.
**FEMEILE
 CABE PLENGU.**
 Atens Generala tortora. Mito amogul chon.

maghiară s-au ocupat de acest turneu. În lipsa unui repertoriu adecvat — carență greu resimțită, comentată și parțial ameliorată spre sfârșitul turneului — cronicarii s-au ocupat mai ales de calitățile actricești ale trupei, de frumusețea și bogăția limbii române, de afluența și receptivitatea spectatorilor. Subliniind însemnătatea evenimentului, ziarul *Federațiunea* arăta: „Până acum, noi, românii ardeleni, eram nefericiți și osîndiți a participa tot în teatre străine, încît nu puteam să ne facem o idee adevărată despre teatru, dar acum vedem teatru român, un templu al adevăratei civilizațiuni”⁸⁰.

În anul următor, M. Pascaly a fost cu trupa în Bucovina în lunile iulie-august. În vara anului 1871 (mai-august) M. Pascaly și trupa sa au vizitat din nou orașele din Transilvania. Itinerarul — pornind tot din Brașov — a atins mai multe centre ca în primul turneu, dar Clujul a rămas din nou închis, cu tot sprijinul lui Gh. Barițiu și al lui Iosif Vulcan, cu toată declarația actorului că turneul său este o „excursie pur științifică, pur artistică, artă pentru toți în genere, pentru români în parte și contra nimănui”⁸¹.

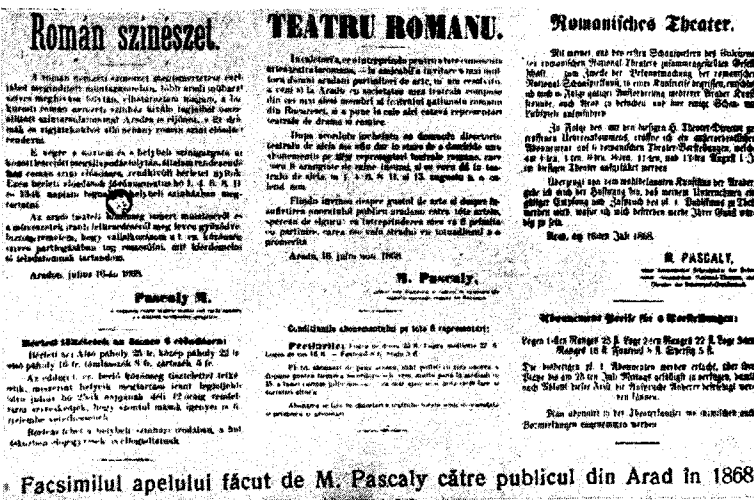
În 1870 între cele două turnee ale lui M. Pascaly, cu sprijinul aceluiași neobosit Gheorghe Barițiu, s-a desfășurat răsunătorul turneu al lui M. Millo în Transilvania. Cu această ocazie, directorul trupei „vrea a se informa despre gustul și trebuințele publicului ciscarpatean, pentru ca pe viitor să se știe întocmai conforma actualității stării și aspirațiilor românilor de aici”⁸². Intenția de a reveni și de a juca în continuare la Pesta nu s-a mai realizat.

De numele lui Millo se leagă prezența primei formații teatrale românești la Cluj, fapt ce va rămîne unic pînă în 1913. Atmosfera sărbătorească, manifestările entuziaste, alegerea lui Millo ca membru de onoare al *Societății de lectură română*, aprecierea publicului maghiar, atitudinea prevenitoare din partea autorităților, iată atmosfera generală în care a jucat M. Millo la Cluj⁸³. Interesul față de trupa lui Millo s-a manifestat nu numai prin prezența unui public numeros, ci și prin cronicile elogioase pe care ziare ca *Magyar Polgár*, *Kolozsvári Közlöny*, *Kronstädter Zeitung* i le-au consacrat. În vara anului următor, Matei Millo și trupa sa au dat zece spectacole în Bucovina. Comentate în modul cel mai favorabil au fost consemnate ca un mare eveniment cultural de I. G. Sbiera⁸⁴.

Spectacolele lui M. Pascaly și M. Millo, prin înalta lor ținută artistică, prin fervoarea cu care au transmis spiritul limbii și literaturii românești, stimulînd implicit conștiința și mîndria națională, au constituit impulsuri hotărîtoare pentru inițiative proprii, pentru crearea unui teatru național. Timp de aproape patru decenii ele au rămas modelul și termenul

de comparație pentru tot ce pe aceste meleaguri a însemnat activitate teatrală. Aceste turnee au creat între artiști și public relații

Fig. 50. — Apelul lui M. Pascaly către publicul din Arad (reproducere după A. Buteanu, Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944).




⁸⁰ *Federațiunea*, Pesta, 1868, iunie 15/27.

⁸¹ Cf. L. Gitză, *Mihail Pascaly*, București, 1959, p. 77.

⁸² Cf. I. Breazu, *Gh. Barițiu și mișcarea teatrală din Transilvania, în Studii și cercetări de istoria artei*, București, nr. 1—2/1956.

⁸³ În drum spre Cluj, la insistența invitație a românilor din Orăștie, trupa lui M. Millo s-a oprit și în acest orașel. Faptul a fost comentat cu multă simpatie; era o dovadă de patriotism și etică profesională. „Di Millo a știut din corespondența premergătoare că în Orăștie nu există teatru regulat; totuși, ca să nu se vază a disprețui patriotica invitațiune [...] și ca bărbat rar în arta sa, a grăbit spre a satisface dorul nostru cel mare” (cf. I. Pervain, *Trupa lui Matei Millo la Cluj în 1870, Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3—4, 1956).

⁸⁴ Vezi I. G. Sbiera, *Familia Sbiera*, 1899, p. 188.

Roman szineszet.  **Teatru romanu.**
A szinhazban. **In localul teatrului.**
 Bilet 4 k szam Abonement Nr. 4

Arad, penteken, augustus 21-en 1868.
 Follinus Janos helyi igazgalo mellett,
Pascaly M. ur bukaresti roman nemzeti szinhatarulatának
betedik es atolsó vendég előadása.

Aradu, Vineri, 21 Augustu nou, 1868.
 Pe langa directiunea locala a lui J. Follinus,
 Teatrului roman a Domnului M. Pascaly, henera primaru de rol dramatie si comice ale teatrului national
 român din Bucaresti, va da

Urm's reprezentare:

VOINICOSU

dar

FRICOSU.

(A félénk színhöz.)

Comedia in 3 acte de autorul cu numele de ale epocii: compoz de Hippolyte Luvra dela academi'a franceza; tradusa de D. M. Pascaly, si muzic pe teatrul impresiunii din Paris; adreptat de pe tute teatrul primaru de Europe.

PERSONELE:
 D. M. Pascaly (Voinicosu)
 J. Follinus (Fricosu)
 M. Pascaly (Marta)
 J. Follinus (Marta)
 M. Pascaly (Marta)
 J. Follinus (Marta)

Scenariu: M. Pascaly
 Musica: J. Follinus
 Teatru: M. Pascaly
 Bilet: 4 k szam
 Abonement: Nr. 4

Scenariu: M. Pascaly
 Musica: J. Follinus
 Teatru: M. Pascaly
 Bilet: 4 k szam
 Abonement: Nr. 4

Kezdeté posiban 8 órakor.
Inceputul la 8 óre preciziu.

Fig. 51. — Afişul spectacolului Voinicos, dar fricos, reprezentat de M. Pascaly la Arad în turneul din 1868 (reproducere după A. Buleanu, Teatrul românesc în Ardeal şi Banat, Timişoara, 1944).

Roman szineszet.  **Teatru romanu.**
A szinhazban. **In localul teatrului.**
 Bilet 4 k szam Abonement Nr. 4

Arad, kedden, augustus 11-en 1868.
 Follinus Janos helyi igazgalo mellett,
Pascaly M. ur bukaresti roman nemzeti szinhatarulatának
negyedik vendég előadása

Aradu, Marti, 11 Augustu nou, 1868.
 Pe langa directiunea locala a lui J. Follinus,
 Teatrului roman a Domnului M. Pascaly, henera primaru de rol dramatie si comice ale teatrului national
 român din Bucaresti, va da

A patra reprezentare:

MICHAIU BRAVULU

dupa batalia dela Calugareni.
 (Viteaz Mihai) a calugareni esau tatan.)
 Teatrul national in 3 acte. In versuri de D. Beldiceanu, celebru poezu romanu

PERSONELE:
 D. M. Pascaly (Mihai)
 J. Follinus (Viteaz)
 M. Pascaly (Marta)
 J. Follinus (Marta)
 M. Pascaly (Marta)
 J. Follinus (Marta)

Scenariu: M. Pascaly
 Musica: J. Follinus
 Teatru: M. Pascaly
 Bilet: 4 k szam
 Abonement: Nr. 4

Kezdeté posiban 8 órakor.
Inceputul la 8 óre preciziu.

Fig. 52. — Afişul spectacolului Mihai Viteazul după lupta de la Călugăreni, reprezentat de M. Pascaly la Arad în turneul din 1868 (reproducere după A. Buleanu, Teatrul românesc în Ardeal şi Banat, Timişoara, 1944).

spirituale ce se cereau continuate. Dovadă încercările ambilor artiști de a reveni — Pascaly în 1879 în Transilvania, Millo ceva mai târziu, în 1882, în Bucovina.

Au urmat ani de criză financiară și de condiții neprielnice cultivării teatrului românesc. Cu tot spiritul de sacrificiu al păturii românești avute, nu se mai putea asigura numărul de abonamente care să permită turnee reprezentative. În aceste condiții — fără a cunoaște hiaturi — activitatea teatrală a fost preluată de formațiile de amatori, din rîndul cărora s-au detașat figuri de animatori ca C. Lugoșeanu, Gh. Petculescu sau Aurel Berariu.

Pînă să atingă, în secolul al XX-lea, un nivel organizatoric și artistic superior, mișcarea teatrală itinerantă purta încă amprenta unor eforturi artistice improvizate, a insuficientei elaborări estetice a spectacolelor. Mulțimea de mici grupări, vremelnice înjghebate, continua să ducă o existență mizeră, asemeni primilor actori pribegi din secolul al XIX-lea, Maria Vasilescu, Iorgu Caragiale, Fani Tardini-Vlădicescu, Ioan Lupescu, sau celor care au urmat: Theodor Popescu, Gh. Moceanu (cunoscut prin spectacole de dansuri populare), A. Bobescu, Al. P. Marinescu (care timp de treizeci de ani a condus o trupă mixtă de operetă și comedie), Alecu Bărcănescu (în a cărui trupă de comedii, farse și cîntece a jucat un timp și George Niculescu-Basu).

Dintre actorii ambulanzii, Zaharia Burienescu, director de trupă, este, poate, cel mai reprezentativ pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea. În anul 1882, la Buzău, joacă

Teatru Romanu in Aradu.

Aradu, Marti la 16 Augustu nou 1870.

Pentru beneficiul Dⁿⁱ M. Millo

IN LOCALUL TEATRELU NE SA REPRESENTA.

LIPITORILE SATELOR.

A faluk nádalyai. — Die Blategel der Dörfer.

Comedia în 3 acte de Ilia V. Alexandri și M. Millo, muzica de Ilia Vachmann.

PERSONALIA.

| | | |
|--------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Ilia Vachmann, regizorul | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |

Stăte se potu scoti peste di în cancelaria teatrului, câte la canoa.

Prețurile biletelor: Loge de dinu 2 B. — Loge de mijlociu 1 B. — Loge de masă 1 B. — Parterul 1 B. 50 c.
 Parterul superior 1 B. — Parterul inferior 50 c. — Parterul inferior 50 c. — Parterul inferior 50 c.

Afișul trupei Millo, 1870

Fig. 53. — Afișul spectacolului Lipitorile satului, reprezentat de M. Millo la Arad în turneul din 1870 (reproducere după A. Buteanu, Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944).

Fig. 54. — Afișul spectacolului Jianu căpitan de haiduci, reprezentat de M. Millo la Arad în turneul din 1870 (reproducere după A. Buteanu, Teatrul românesc în Ardeal și Banat, Timișoara, 1944).

REPRESENTATIUNE ECSTRAORDINARIA.

Teatru Romanu in Aradu.

DOMNU MILLO,

cu compunsa sa teatrului de la Bucurșeni, are onore în înțeles să prin acestu onore o de rețera reprezentatiuni nationale romane.

Aradu, Marti la 9 Augustu nou 1870.

Pentru beneficiul D-lui ALEXANDRESCU I.

IN LOCALUL TEATRELU NE SA REPRESENTA.

JIANUL CAPITANU DE HAIDUCI.

A hajdu-kapitány. — Der Haidukencapitän.

Piesa nationala în 3 acte de Ilia V. Alexandri și M. Millo.

PERSONALIA.

| | | |
|--------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Ilia Vachmann, regizorul | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |
| Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant | Ilia Vachmann, muzicant |

Prețurile biletelor: Loge de dinu 2 B. — Loge de mijlociu 1 B. — Loge de masă 1 B. — Parterul 1 B. 50 c.
 Parterul superior 1 B. — Parterul inferior 50 c. — Parterul inferior 50 c. — Parterul inferior 50 c.

Biletete se găsesc la Dna Alexandri și la Popovici-Dava.

Afișul turneului Millo, în trecere prin Arad la 9 August 1870

rolul ce i-a făcut faima, cel al lui Jianu, căpitan de haiduci. În anul 1885 face o stagiune la Turnu-Severin, pentru ca iarna lui 1887 să-l găsească la Focșani. A cutreierat țara în lung și-n lat. N-a ocolit nici capitala, unde în anul 1890 a jucat revista de succes a epocii, *Viața la café-chantant*, de C. Bacalbașa. L-au cunoscut I. L. Caragiale, Aristide Demetriade, Gala Galaction. În amintirea tuturor prețuirea față de talentatul dar modestul actor s-a împletit cu nostalgia unor vremi în care Z. Burienescu a întruchipat în modul cel mai demn lumea actorilor „pribegi”.

I. D. Ionescu, cupletistul de la „Junion”, dar și de la teatrele Bossel, Dacia sau grădina Stavri, cel care a imaginat-o pe Coana Chirița a lui Alecsandri la Buda-pesta, Viena și Paris, a fost deseori nevoit, ca și celebrul său înaintaș Matei Millo, să-și sporească resursele în orașele de provincie. Cu un repertoriu de cântonete, cuplete și comedii, fără pretenții, gustate însă de public, cu trupe mai întotdeauna improvizate *ad-hoc*, el se oprea de cele mai multe ori la Galați, unde o dată, în iarna lui 1882, s-a asociat cu trupa condusă de Zaharia Burienescu, jucînd împreună la Teatrul cel Mare din acest oraș. A dat însă spectacole și la Iași, Constanța, Brașov, Sibiu, Blaj, Arad. În Transilvania era prezent aproape în fiecare an. În 1898, cînd Aristizza Romanescu juca la Focșani cu concursul actorului Alexandru Vlădicescu, I. D. Ionescu spunea cuplete între acte. Trupă nu mai avea de mult, erau ultimii săi ani de scenă și de viață.

La începutul secolului al XX-lea, Al. B. Leonescu-Vampiru era cel mai activ și popular director de trupă ambulantă. El însuși un comic cu oarecare talent — deși inclinat spre șarjă — era apreciat de public și nu numai de cel din provincie. Bucurîndu-se de stimă, în trupa lui au jucat nu o dată cei mai buni actori ai noștri: Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, C. Radovici, I. Brezeanu, V. Toneanu, P. Sturdza, iar Ion Luca Caragiale l-a însoțit în turneul din 1903, cînd a reprezentat printre altele și *O scrisoare pierdută*. Spectacolele erau precedate de lecturi făcute de Caragiale însuși din schițele sale. Repertoriul lui Al. B. Leonescu se compunea din tot ce apărea pe scenele teatrelor subvenționate și tot ce gustul spectatorilor îl determina să joace. În curînd însă, nici trupa lui Leonescu-Vampiru și nici repertoriul lui nu mai puteau rezista în fața unor spectacole ca cele prezentate în provincie de Compania Davila, de compania lirică Grigoriu sau de teatrele naționale.

Un eveniment artistic îl constituie scurtul turneu al *Societății dramatice bucureștene* în Bucovina între 15 și 23 iunie 1885. O distribuție în fruntea căreia figurau Aristizza Romanescu, Constantin și Amelia Nottara, tenorul Gr. Gabrielescu (Alexandrina Alexandrescu, Al. Catopol, D. Petreanu completau trupa al cărei regizor și suflor era P. Gusty) și un repertoriu ales (care cuprindea și *Fintina Blanduziei*) au constituit baza succesului.

APELU!

Subscrieți-vă cu societatea mea teatrală română din București, în trecere prin Arad, voi avea onoare a da câteva reprezentări teatrale, — luându-mi libertate prin această cu toată onoarea a invita P. T. publicii din Arad și ținându în corectarea soratelor mele teatrale, eu atâtu mai vertos, că repertoriul reprezentărilor va constă din cele mai alese și mai atragătoare piese originale naționale, cu cântări și costume, scoase din viața socială și națională a poporului român. — Prin această reprezentare se va ascuța în teatrul localu luni în 1 Augustu 1870 st. n. în abonamente suspenși, cu piesele:

MILLO DIRECTORU,

Comedia Vodevila în 1 actu de Domnu V. Alessandri, muzica de Domnul Ed. Wachmann.

CHERA NASTASIA

PENSIO-MANIA.
Consoneta comica de V. Alessandri executată în Costumu de Daulu Millo.

CORBULU ROMANU.

Vodevila națională în 1 actu cu cântece și coruri populare române de Dnu V. Alessandri.

Inceputulu la 8 ore se'ra.

Programu mai detaliat se va publica în afișulu specialu îndatînatu.

Pentru reprezentările mai de parte, ce se vor escuța în Aradu, în teatrulu localu MARTI în 2, — JOI în 4, — VENERI în 5, — MARTI în 9, — JOI în 11,

Fig. 55. — Apelul lui M. Millo adresat publicului din Arad cu ocazia turneului întreprins în 1870 (reproducere din Albina, 1870, iulie 23 august 4).

primiri calde, de manifestații emoționante. Pentru comentatorii străini necunosători ai limbii române, relevant a apărut jocul expresiv al actorilor — gestul, tonul, mimica,

Turneul a avut ecouri mai îndepărtate, fiind comentat de *Familia* lui I. Vulcan, de *Romänische Revue* din Viena, care a scris printre altele: „Fintina Blanduziei, minunata dramă a lui Alecsandri, a obținut succese extraordinare...”⁸⁵. Spectatorii veneau să asculte piesa „bardului de la Mircești și să admire jocul excelenților artiști români”⁸⁶.

Începutul secolului al XX-lea lasă să se întrevadă condiții prielnice pentru continuarea acestor turnee. Solicitat să vină în Bucovina, Petre Liciu, cu o trupă modestă și un repertoriu asemenea, joacă în 1910 la Rădăuți, Suceava, Gura Humorului, Cîmpulung, Siret. Un document purtînd amprenta ineditului și a autenticului, ca însemnările lui C. Belcot, permit realizarea unui succint tablou al acestui turneu. Spectacolele sînt întîmpinate cu entuziasm. La Siret s-a jucat pe mica scenă a cafenelei Bier-Palast. La Cîmpulung (unde trupa a fost întîmpinată de primarul orașului, îmbrăcat în costum național) teatrul era „o dărăpănătură, cu o scenă improvizată”, dar succesul a fost imens.

Cel de-al doilea turneu, din anul următor, s-a înscris în istoria teatrului nostru ca un turneu triumfal în toată accepția cuvîntului. Perspectiva unor interpretări excepționale prin prezența în trupă a lui Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Petre Liciu și spectacolul sosirii a trei camioane de decoruri promiteau un eveniment unic⁸⁷. Un sentiment de împlinire, de intensă vibrație a caracterizat starea de spirit generală. „Spectacolele ne-au făcut să ne credem în sala unui teatru din centrele cele mai mari de cultură omenească. Un fior de mîndrie a trecut printre rîndurile noastre, piepturile ni s-au umflat și ochii priveau cu bărbăție, căci am simțit cu toții că *suntem* ceva...”⁸⁸.

Moartea neașteptată a lui Petre Liciu părea să curme strălucitul început. Continuatorul lui a fost Cazimir Belcot, care participase la cele două turnee anterioare. Reprezentațiile din vara anului 1913 au cunoscut tot cortegiul de

⁸⁵ Cf. George Tofan, *Viața românească*, Iași, 1907, nr. 1, p. 116.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Decorurile și costumele au fost obținute de la Teatrul Național din București. Impresia puternică produsă de sosirea lor e plastic redată de Sextil

Pușcariu în comentariul asupra turneelor din această perioadă (Sextil Pușcariu, *Zile de sărbătoare*, în *Juiveea literară*, 1911, nr. 6).

⁸⁸ D. Timoteiu, *O trupă Nottara-Liciu în Bucovina*, în *Convorbiri literare*, iulie, 1911.

tăcerile —, care le-a permis urmărirea în cea mai mare parte a intrigii. Ei au remarcat jocul unor actori ca Al. Mihailescu, Șt. Braborescu, C. Belcot.

Turneul bucovinean al trupei *Petre Liciu* (efectuat în 1913 sub forma de turneu „oficial”), în care s-au prezentat *Răzvan și Vidra* și *Hamlet* în interpretarea lui Aristide Demetriade, s-a înscris printre marile evenimente teatrale. Succesul bucureștean al lui Demetriade în *Hamlet* a fost reeditat, interpretarea fiind calificată ca excepțională. Comparațiile cu Paul Wegener sau Al. Moissi (intrat în istoria teatrului european ca mare interpret al acestui rol) capătă greutatea unei consacărți pe plan european.

Exigența publicului, răsfățat de unele formații teatrale străine care se bucurau de un prestigiu recunoscut, nu putea fi satisfăcută decât prin producții românești de același nivel artistic. Succesiunea regulată cu care au fost organizate turneele originale, nivelul elevat al spectacolelor, asigurat de prezențe actoricești de prim rang, de un repertoriu valoros și de montări optime, au reușit să satisfacă pe deplin această exigență. Mai mult, ele au mijlocit o mai largă cunoaștere a nivelului pe care-l atinsese teatrul românesc în preajma primului război mondial. Competiția în care în mod implicit a intrat cu teatrul european — mai ales cu cel german — n-a fost, după cum s-a văzut, în defavoarea teatrului românesc.

Zaharia Bârsan, la început unul din cei mai activi actori diletanți, apoi primul burșier trimis de *Societatea pentru fond de teatru* la studii de specialitate la Viena, se angajează în 1905 ca actor la Teatrul Național din București. În această calitate a revenit an de an în Transilvania, unde a dat nenumărate spectacole. Cunoscând meritele dar și limitele teatrului de amatori, Zaharia Bârsan a fost animat de dorința de a regenera gustul publicului, de a-i schimba concepția despre virtuțile și menirea teatrului, care devenise sinonim cu noțiunea de *comédie*⁸⁹. Fără a avea o trupă constituită, secondat cu statornicie

de Olimpia Brașoveanu (viitoarea Olimpia Bârsan) și de amatori ocazionali, Zaharia Bârsan a cutreierat orașele, târgurile și satele transilvănene pînă în 1913. Deși condițiile în care-și desfășura turneele erau precare, el a prezentat un repertoriu de ținută. Zaharia Bârsan s-a bucurat de cele mai multe ori de succes de public — în rîndul căruia era foarte popular. Faptul că regăsim mai târziu în persoana primului director al Teatrului Național din Cluj pe același Zaharia Bârsan atestă recunoașterea activității lui de pionierat, a meritelor și capacității lui artistice.

Concomitent cu turneele lui Zaharia Bârsan, istoria teatrală înregistrează apariția ocazională, în Transilvania, a unor nume de actori români de prestigiu. În noiembrie 1908, Agatha Bârsescu a întreprins un turneu în mai multe orașe, cu scopul de a-și prelungi șederea în Transilvania două-trei luni. Intenția aceasta însă nu s-a realizat întrucît trupa, pe care inițial și-o formase din actori bucureșteni, nu a primit aprobarea autorităților maghiare. La Sibiu ea a avut concursul lui C. Radovici și a diletanțului Iuliu Enescu. În acest turneu Agatha Bârsescu a inaugurat spectacolul-recital. La Brașov, în sala Redutei, plină pînă la refuz, a susținut rolul Medeea. În a doua seară artista a fost sărbătorită în mod

Fig. 56. — Articol apărut cu prilejul turneului trupei V. Antonescu în Transilvania în 1913 (reproducere din Gazeta Transilvaniei, 1913, octombrie 20/noiembrie 2).



...ciodată
...ambin
...dici, dău
...arta lor,
...teori
...la fier
...în în
...s-au bucl
...metri să
...față de
...primul r
...Olimpia
...putea să
...goste
...a se mult
...lor Bârs
...postolat
...s'a regim
...Tâi
...mai mult
...teori, la
...pînă la
...în dîntu
...și, s'ar
...ata la e
...flicera -
...mai bîu
...indomîna
...cu nîle n
...teori a tea
...dolor n.
...Lă
...lele nout
...vîntes
...artist d
...Pascaly
...Pascaly
...fîntre
...cul dînt
...mai d
...patate
...a ajunse
...dă lumii

⁸⁹ Zaharia Bârsan, *Impresii de teatru din Ardeal*, Arad, 1908, p. 8.

excepțional, împlinindu-se 25 de ani de la debutul ei pe scenă, iar în cea de-a treia seară, la insistența publicului străin, a jucat în limba germană scene din *Deborah* și *Faust*. În continuare ea a jucat la Sibiu, Făgăraș, Blaj, Arad etc.

Cu ocazia sărbătorilor jubiliare ale *Societății pentru fond de teatru român* (1911) au venit la Blaj Petre Liciu, Aristizza Romanescu și soții Bârsan. În programul festiv au intrat lucrări dramatice, poezii și coruri. Revelația scrii au constituit-o recitățile Aristizzei Romanescu și ale lui Petre Liciu.

După 1900, un asiduu organizator de turnee este C. Ionescu, societar al Teatrului Național din Iași. În trupa sa îi vom întâlni adesea pe Agatha Bârsescu și C. I. Nottara. Marele artist a întreprins însă și turnee conduse de el însuși. Astfel, în anul 1912, în semn de omagiu adus lui I. L. Caragiale (decedat în acel an), a jucat *Năpasta*, interpretînd rolul lui Ion. Turneul acesta a oferit publicului din provincie spectacole de înaltă ținută artistică.

La sfârșitul primului deceniu al secolului al XX-lea încep turneele oficiale ale teatrelor naționale. Urmărind propagarea artei teatrale, aceste turnee au dovedit o exigență artistică sporită și au stimulat în același timp emulația dintre cele trei teatre subvenționate. La turneul organizat de Teatrul Național din București în iarna anului 1911—1912, prin orașele din Muntenia și Oltenia, au participat unii dintre cei mai buni actori: I. Brezeanu, P. Liciu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, N. Soreanu, Lili Liniver, Marioara Zimniceanu.

Teatrul Național din Craiova înscrie realizări deosebite în palmaresul activității sale de turneu. În 1908, când a avut loc confruntarea cu publicul bucureștean, presa centrală s-a exprimat elogios în privința calității spectacolelor prezentate la Teatrul Liric. Au fost subliniate și câteva succese actoricești remarcabile: Petre Sturdza în *Doctorul Stockmann* (*Un dușman al poporului* de H. Ibsen), C. Mărculescu în *Hamlet*. În anul 1910, continuînd activitatea de turneu, naționalul craiovean a vizitat unsprezece localități din Moldova și a inițiat un gen de stagiuni estivale regulate, întâi la Constanța, iar mai târziu și la Brăila.

Cu un an înainte de izbucnirea primului război mondial (octombrie-noiembrie 1913), un eveniment teatral destinat a întări legăturile culturale dintre românii transilvăneni și cei din România reedita succesele turneelor lui Millo și Pascaly. Obținerea din partea guvernului maghiar a autorizației de a se organiza un turneu de teatru românesc a căpătat în conștiința românilor de aici semnificația unui eveniment cultural și politic de mare amploare. O trupă condusă de V. Antonescu⁹⁰ alcătuită din 12 actori ai Teatrului Național

⁹⁰ V. Antonescu a debutat ca actor pe scena Teatrului Național din Craiova în stagiunea 1897—1898. În 1907—1908 era gagist clasa I. A participat la turneele Agathe Bârsescu, ale Aristizzei Romanescu și ale altor artiști de frunte. A luat parte la înființarea Teatrului Popular. A fost angajat în 1912 ca societar al Teatrului Național din București.

După o scurtă perioadă de absență îl regăsim în 1917 societar clasa a II-a. A desfășurat o bogată activitate de turnee în toate provinciile țării, însoțit adesea de colegul său C. Mărculescu. Actorul și-a încheiat cariera pe scena Teatrului Național „Ion Luca Caragiale” din București.



I. Brezeanu

V. Antonescu



Dna Maria Ciucurescu

Dna Maria Antonescu

Fig. 57. — Pagină-copertă a revistei Cosinzeana, consacrată turneului trupei lui V. Antonescu în Transilvania (reproducere din Cosinzeana, Orăștie, octombrie 19).

din București în frunte cu I. Brezeanu și M. Ciucurescu, secondați de C. Mărculescu, I. Costescu, Gh. Timică și alții, întreprinde un turneu de șase săptămîni în Transilvania. Începînd cu Alba-Iulia, actorii oaspeți s-au bucurat de cea mai caldă și entuziastă primire. Manifestările spontane, emoționante prin naivitatea sau puterea năvalnică cu care se exteriorizau, alternau cu primirile oficiale, cu grijă pregătite. Dar atmosfera sobră a acestora era deseori înviorată de exuberanța unui gest sau pigmentată de pitorescul unor obiceiuri specific locale. Sentimentele cele mai generoase i-au însoțit pe actorii români fără încetare. La Arad, unde condițiile păreau mai puțin prielnice, actorii români au jucat pe scena Teatrului Național, iar în seara premierei, din cauza afluenței publicului, circulația în fața teatrului a fost complet oprită. La aplauzele frenetice ale publicului care au răsplătit jocul actorilor, s-a adăugat omagiul colegilor maghiari⁹¹. La Lugoj au fost primiți de două coruri dirijate de I. Vidu, de corporațiile meseriașilor români cu steagurile breslelor în frunte, de toată intelectualitatea orașului⁹².

Presa românească — dar și maghiară — s-a dovedit deosebit de preocupată de evenimentul pe care l-a constituit turneul. În ziarele *Drapelul*, *Gazeta Transilvaniei*, *Liber-tatea*, ca și în periodicele literare *Luceafărul*, *Revista teatrală*, *Românul*, succesul turneului e apreciat în termeni entuziaști: „Turneul Antonescu ne-a dovedit că cele trei elemente care condiționează existența unui teatru de nivel sînt și la noi în Ardeal în deplină dezvoltare: autori dramatici, actori și public” — notează *Luceafărul*, în timp ce ziarul *Românul* subliniază „triumful trupei Antonescu”⁹³. *Nagybányai Hirlep* a avut aprecieri măgulitoare asupra nivelului spectacolelor prezentate la Baia Mare, iar într-un articol consacrat spectacolelor date la Oradea a arătat că publicul numeros, inclusiv cel maghiar, a aclamat pe actorii români, care au interpretat dramaturgia națională.

Turneele lui M. Pascaly, M. Millo, I. D. Ionescu, Zaharia Bârsan, Victor Antonescu, Petre Liciu, A. Bârsescu, C. Belcot reprezintă momente hotărîtoare în evoluția teatrului românesc în provincie. În măsură tot mai mare spectacolele acestor formații determină o creștere a gustului artistic al publicului, o cristalizare a exigențelor sale în materie de repertoriu, montare scenică, interpretare actoricească. Deceniul dinaintea primului război mondial — respectiv turneele românești desfășurate de-a lungul lui — se află la temelia viitorului teatral din provincie imprimîndu-i ritmul, orientarea, ținuta și nivelul artistic.

Repertoriul care circulă, purtat prin toată țara de diferitele companii, trupe sau înjghebări conduse de către un protagonist, este în general același cu repertoriul capitalei, tocmai turneele asigurîndu-i unitatea. În jurul anilor 1860 — 1870 se joacă drame istorice românești, drame și melodrame franceze, comedii, vodeviluri. Printre autorii mult jucați sînt Scribe, Dumas, Schiller (*Intrigă și iubire*), Alecsandri (mai ales comediile), Molière (farsele) și o sumedenie de vodeviliști francezi traduși sau localizați.

Trupele conduse de Fani Tardini-Vlădicescu și M. Pascaly au alcătuit afișul în funcție de preferințele publicului, în așa fel încît el să ofere cît mai multe lucrări originale — comedii satirice și drame istorice. S-au jucat astfel *Nunta țărănească*, *Kir Zuliaridi*, *Cinel-Cinel* și alte comedii de V. Alecsandri, lucrări de C. Negruzzi, M. Millo, precum și pagini dramatice de evocare istorică scrise de M. Pascaly (*Zavera lui Tudor*) sau de autori mai modești, ca P. Grădișteanu (*Umbra lui Mihai Viteazul*), N. Istrati (*Arderca tîrgului Baia*) și alții.

⁹¹ I. Paukerov, *Cînd joci teatru românesc în țara ungurească*, Budapesta, 1914, p. 98 și urm. Vezi și *Românul*, Arad, 1913, octombrie 29, *Gazeta Transilvaniei*, 1913, octombrie 18/31. Din partea teatrului maghiar li s-a oferit pe scenă o cunună de

lauri prinsă cu tricolor românesc și maghiar.
⁹² *Drapelul*, Lugoj, 1913, octombrie 22/noiembrie 4.

⁹³ I. Grecu, *Teatrul românesc în Ardeal*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1913, nr. 20, p. 646.

Matei Millo a înțeles mai bine decât Fani Tardini și M. Pascaly cât de acută era cerința de dramaturgie originală. Experiențele predecesorilor, sfaturile lui Gh. Barițiu, dar mai ales posibilitatea de a alcătui un asemenea repertoriu (cunoscută fiind ponderea pe care dramaturgia românească o avea în teatrul său) i-au asigurat lui Millo, sub acest aspect, o mai mare priză la publicul românesc, încă de la primele contacte cu ținuturile de peste munți.

Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, C. I. Nottara, Agatha Bârsescu, P. Liciu, Ar. Demetriade, care înnobilează cu prezența lor scenele din toată țara, se adresează cu precădere valorilor perene ale dramaturgiei naționale (*Ovidiu*, *Fintina Blanduziei* de V. Alecsandri, trilogia istorică a lui B. Delavrancea, *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Năpasta* de I. L. Caragiale) și marelui repertoriu universal clasic — *Hamlet*, *Othello*, *Fedra* —, fără a ocoli dramaturgia străină modernă : Ibsen (*Un dușman al poporului*), Pailleron (*Scînteia*), Giacometti (*Moartea civilă*), de Flers și Caillavet (*Măgarul lui Buridan*), Mirbeau (*Banii*), Wolff (*Păpușile*) etc.

În perioada de după 1880 și pînă la primul război mondial prezența tot mai simțită a teatrelor naționale din București, Iași și Craiova în viața provinciei influențează și repertoriul. Grație turneelor întreprinse de actori ai celor trei teatre, în afară de dramaturgia românească (este epoca dramelor antice ale lui Alecsandri și a comediei caragialiene), în afară de marile drame shakespeariene (*Hamlet* în mai multe interpretări : Gr. Manolescu — 1885, 1888, State Dragomir — 1911, Aristide Demetriade — 1913), își fac loc în conștiința publicului provincial piese din repertoriul nordic (Ibsen), rus (Tolstoi, Dostoievski, Gorki), francez contemporan (Zola, Al. Dumas-fiul).

Paralel cu teatrul de proză se produce o adevărată invadare a scenei de către operetă, purtată din oraș în oraș de numeroase ansambluri (ale lui Z. Burienescu, Al. Băjenaru, Al. Bărcănescu, A. L. Bobescu, C. Grigoriu sau Al. P. Marinescu). Spectacol fastuos, cu intrigă de comedie, cu muzică și balet, opereta e un rival primejdios al teatrului „grav”, întrunind sufragiile marelui public.

Turneele au constituit pentru mulți viitori actori primul contact cu teatrul, influențându-i în alegerea carierei lor. Unii au pășit pentru prima dată pe scenă, dîndu-și concursul în cîte o trupă itinerantă, înainte chiar de a se fi hotărît să devină actori, ca, de exemplu, Aristide Demetriade, care în anul 1889 a jucat la Tîrgoviște în trupa lui Leonescu-Vampiru. Pentru actorii debutanți care au avut ocazia să joace alături de mari actori, turneele reprezentau și o adevărată școală. Maria Filotti își va aduce aminte cu emoție de turneul din vara anului 1904, cînd, ca studentă la Conservator, a jucat alături de profesoara ei Aristizza Romanescu, sau de un alt turneu de la începutul carierei ei, alături de Agatha Bârsescu⁹⁴. Turneele dădeau ocazia actorilor tineri să atace unele roluri rîvnite, jucate de colegii lor consacrați. Unul din turneele companiei A. Davila i-a dat ocazia viitoare mari actrițe Alice Cocea să înregistreze un prim succes în rolul deținut de Maria Giurgea în *Rubiconul*, de E. Bourdet. Activitatea itinerantă oferea însă, mai ales pentru actorii tineri, două căi : școală, deci progres, ori rutină, manierism. Au reușit să se sustragă cabotinizării cei care, mai presus de talent și indiferent de împrejurări, credeau cu fermitate în demnitatea și etica profesiei lor.

Condițiile impuse de turneu făceau apel în mod complex la resursele actricești, dezvoltînd aptitudini polyvalente. În același timp, pentru actorii care în condițiile precare ale turneelor nu renunțau să promoveze arta, pentru care nevoia de a întreprinde turnee se îmbina cu dragostea pentru teatru și cu conștiința îndeplinirii unei îndatoriri patriotice

⁹⁴ Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1961, p. 41—42, 54.

și sociale, întâlnirile cu un public necunoscut erau prilejuri de autoverificare. Contactul cu spectatorii de cultură și sensibilitate foarte variate puneau pe acești actori în situația dificilă de a răspunde unor cerințe diferențiate, fără a renunța în același timp la idealul lor artistic.

În ceea ce privește orașele de provincie, cu excepția rară a celor care aveau o trupă stabilă — de cele mai multe ori de o durată sau calitate destul de incerte —, spectacolele în turneu însemnau singurul contact cu arta, singura posibilitate de a-i scoate pe oameni din monotonia unor preocupări mărunte. În provincie, unde viața e mai închisă și mai săracă în evenimente, lumea e mai dornică de teatru, mai puțin blazată decât în capitală. Ori de câte ori un director de trupă vrea să-și refacă finanțele, întreprinde un turneu în provincie. Prin 1870 — 1871, jucând pentru o ultimă oară *Mercadet* pe scena Teatrului Național din București, la sfârșitul reprezentației Millo apare la rampă și declară că, fiind la fel de înglodat în datorii ca și eroul său, „îmi iau rămas bun de la public și mă duc în provincie”⁹⁵. În 1888, o trupă de actori în frunte cu Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu venind la Botoșani stă aici o lună, în care timp nu numai locuitorii orașului, ci și cei de la moșiile de primprejur își rețin locurile, prin corespondență, cu patru-cinci zile înainte, astfel că la spectacole vine „atîta lume, încît eram siliți să repetăm piesele”⁹⁶. Un an mai târziu, într-un turneu făcut în provincie în primăvară, A. Romanescu și Gr. Manolescu adună destui bani pentru a petrece vara la Paris în scopul de a se perfecționa, iar în 1890 aceiași, sosind din București la Iași, „în mai puțin de șase săptămîni am cîștigat peste 10 000 de lei”⁹⁷. Evident, dat fiind prestigiul acestor stele de primă mărime, asemenea exemple se situează la extremitatea de sus a scării. Pe treptele intermediare vin reușitele mai modeste ale numeroaselor trupe dramatice sezoniere (actori de la teatrele naționale asociați pe timpul verii), itinerante sau vremelnic stabilite într-un oraș, care își cîștigă existența pe scenele provinciei. La extremitatea cea mai de jos se află însă necazurile: refuzul municipalității de a reduce taxa serală percepută cu strictețe și de la cele mai strîmătorate trupe, neplata abonamentelor, ori sălile goale datorită concurenței zdrobitoare a vreunui circ cu animale și saltimbanci, sau pur și simplu zgîrceniei opace a „comersantului” de provincie, care-și trece banii dintr-un buzunar într-altul și, vorba lui Jupîn Dumitrache, „zicem că ne-am dus”.

Prezența trupelor în turneu a produs o anumită efervescență în presa de provincie, unde critica teatrală își face cu stăruință loc. Deși lipsită de pretenții, cronică dramatică provincială a contribuit la formarea gustului publicului, la stimularea schimbului de idei privitoare la artă, a pregătit climatul favorabil pentru înțelegerea și aprecierea ei. *Adevărul* din Focșani poate fi amintit ca unul din ziarele de provincie în care critica teatrală se practica activ și competent. O cronică apărută aici este pilduitoare în această privință. Autorul ei (semnează cu pseudonimul Sim.) remarcă pe de o parte discernămintul publicului în materie de teatru, concretizat prin refuzul de a participa la spectacolele minore cu care era uneori îmbiat, și pe de alta fervoarea cu care asista la reprezentațiile trupei Fani Tardini-Vlădicescu. În comentariul la spectacolul cu *Avocatul sfios*, cronicarul, dovedind suficientă competență, se oprește asupra jocului actorului I. Vlădicescu: „... cu aerul sfios, vorbirea timidă, încurcată, cînd trebuia să-și facă cererea în căsătorie, contrasta foarte cu curajul avocaților, care nu se tem de a înșira vrute și nevrute, ca să zică că vorbește”⁹⁸. Cristalizarea unor preocupări de critică teatrală în provincie și apariția unor condeie de cronicari dramatici sînt atestate și de ziarele *Democratul* din Ploiești, *Trompeta*

⁹⁵ Cf. D. C. Olănescu, *Teatrul la români*, vol. II, p. 113.

⁹⁶ A. Romanescu, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 97.

⁹⁸ *Adevărul*, Focșani, 1882, aprilie 15.

din Brăila, precum și de bogata corespondență care apărea în presa centrală (*Românul, Lupta, Dimineața*).

Activitatea teatrală itinerantă a avut desigur o gamă mai largă de aspecte și implicații decât cele prezentate. Esențial este faptul că turneele au răspuns nevoii de teatru pînă în orașele cele mai îndepărtate de marile centre — București, Iași, Craiova, Cluj —, au format gustul și cultura teatrală a unui public foarte larg, au pus bazele viitoarei evoluții a teatrelor de provincie.

7. Depășind pragul secolului al XX-lea, teatrul românesc, maturizat sub aspect artistic, își desfășoară activitatea într-un cadru organizatoric stabil, iar evenimentele, mai mult sau mai puțin importante, care înviează din cînd în cînd cotidianul vieții teatrale nu păreau menite a-l scoate din făgașul lui.

Totuși mișcarea teatrală a înregistrat la sfîrșitul primului deceniu al veacului nostru un moment care a marcat o treaptă nouă, calitativ superioară, momentul înființării primei companii teatrale particulare, Compania Davila (1909). Criticul Emil Fagure saluta plin de încredere înființarea noului teatru, iar I. L. Caragiale întrezărea, datorită lui, „renașterea adevăratului teatru național”. Într-adevăr A. Davila n-a provocat un reviriment cu strălucire pasageră. Impunîndu-se prin virtuți care i-au rămas proprii — colectiv actoricesc tînăr și cu remarcabile resurse, repertoriu nou și spirit novator în regie — Compania Davila a sugerat și altor personalități artistice o cale de urmat. După încheierea primei stagiuni a noii formații, N. D. Cocea constata că, dincolo de valoarea pe care o reprezenta prin ea însăși, Compania Davila devine „inestimabilă prin faptul că a silit direcția Teatrului Național să-și caute o îndrumare pe alte căi decât pe cele bătătorite de rutina administrativă”⁹⁹. Or, coexistența de aici înainte a teatrului oficial, subvenționat de stat, cu teatrele particulare lărgeste conținutul ideii de emulație și o permanentizează, fapt care constituie implicit un factor de progres pentru teatrul românesc.

Cînd A. Davila, omul de teatru modern prin excelență, împiedicat să-și materializeze concepțiile estetice și principiile organizatorice în cadrul Teatrului Național, a pășit pe calea întreprinderii particulare, l-au urmat rînd pe rînd Marioara Voiculescu, soții Bulandra și alți actori, mai întotdeauna tineri, care se simțeau stingheriți în evoluția lor artistică de o anume rigiditate, închistare, lipsă de permeabilitate la nou a primei noastre scene. Motivelor de mai sus li se adăugau, în mod inevitabil, și nemulțumiri de ordin material. Dar dincolo de toate acestea, în cazul constituirii primei companii particulare, asupra actorilor care au părăsit Teatrul Național pentru a-l urma pe A. Davila a acționat hotărîtor mai ales personalitatea puternică a acestui excepțional om de teatru¹⁰⁰.

Spectacolul de la Teatrul Liric din 12 septembrie 1909 cu *Începem*, de I. L. Caragiale, și *Stane de piatră*, de H. Sudermann, inaugura în mod strălucit activitatea, pe cît de scurtă — doar trei stagiuni —, pe atît de meritorie a Companiei Davila. Spectacolele care au urmat au adus pe scenă piese semnate cu prioritate de dramaturgi străini, ca Tristan Bernard, Max Halbe, Carlo Bertolazzi, Dario Nicodemi, Georges Feydeau, Henry Bataille, Henry Bernstein și alții, asiduu prezenți, pe vremea aceea, pe scenele teatrelor europene.

⁹⁹ N. D. Cocea, *Cronică dramatică*, în *Viața românească*, București, 1910, nr. 5, p. 234.

¹⁰⁰ În prima perioadă de activitate, Compania Davila era compusă din următorii actori: Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Maria Giurcea, Ana Luca, Alexandrina Alexandrescu, Olga Culitza, Jeni Metaxa-Doru, Catușa Elvas, Elena Georgescu,

Aurelia Teodorian, Tony Bulandra, Ion Manolescu, George Storin, Romald Bulfinsky, N. Niculescu-Buzău, Ion Morțun, Alexandru Economu, Nicu Kanner, Grigore Brezeanu, V. Romano. A. Davila cumula funcțiile de director, actor și regizor, secundat în ultima ipostază de Vasile Enescu (Mihai Vasiliu, *Alexandru Davila*, București, 1965, p. 130).

Apariția companiilor particulare

Intenția de a îmbogăți sensibilitatea spectatorului și de a-i lărgi optica prin reprezentarea unei dramaturgii contemporane valoroase și variate a mărit puterea de atracție a teatrului față de public. Cu toate că pe parcurs Davila a trebuit să facă unele concesii, compania și-a câștigat merite incontestabile prin reprezentarea unor lucrări ca *Cidul* de Corneille, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Gringoire* de Th. de Banville, *Măgarul lui Buridan* de R. de Flers și A. de Caillavet, în traducerea lui Emil Gîrleanu, *Mugurul* de Georges Feydeau, sau *Manasse* de Ronetti Roman. Aceste piese și altele au adus actorilor ce le-au interpretat afirmarea sau consacrarea. Lucia Sturdza a repurtat un succes remarcabil în *Mugurul*, iar în *Maman Colibri* (Henry Bataille) l-a împărțit cu Tony Bulandra. Din aceeași perioadă datează creația lui Tony Bulandra din *Cidul*. Rolul titular din drama lui Wilde, *Salomeea*, a dat posibilitatea confirmării puternicului temperament artistic al protagonistei spectacolului, Marioara Voiculescu. Romald Bulfinsky în *Manasse*, Constantin Radovici (cu o scurtă prezență în cadrul companiei) și Gheorghe Storin în *Stane de piatră* constituie apariții actoricești elogios remarcate de critica vremii.

Cu toate datele personale ale artistului și directorului Davila, compania a cunoscut neîmpliniri și eșecuri. Și în cadrul ei au acționat, la un moment dat, interese de ordin personal care au dus la pierderea unora dintre cei mai prețioși colaboratori, ca Tony Bulandra, Lucia Sturdza, Maria Giurgea sau Ion Manolescu. După încheierea celei de-a treia stagiuni, în cursul căreia s-au înscris ca adevărate evenimente teatrale reprezentările pieselor *Samson* de H. Bernstein și *Scandalul* de H. Bataille (cel de-al doilea spectacol constituind o încununare a succeselor repurtate de Marioara Voiculescu în cadrul companiei) și după un lung turneu prin țară, Compania Davila se dizolvă în vara anului 1912. Dar, așa cum sublinia presa, compania nu și-a încetat activitatea înainte de a-și fi îndeplinit menirea, aceea de a promova o pleiadă de actori tineri și a stabli o tradiție.

Într-adevăr, la deschiderea stagiunii 1912 – 1913, pe scena Teatrului Modern debutează o nouă formație, Compania Marioara Voiculescu, cu drama lui Leopold Kampf, *Seara cea de pomină*. Această piesă inaugurală, a cărei reprezentare îi fusese interzisă lui A. Davila și aprobată după energice intervenții Marioarei Voiculescu¹⁰¹, se anunța ca lucrarea programatică a companiei, promițând o orientare nouă, socială, a noului teatru. „Ne pusesem mari nădejdi în această piesă care avea meritul de a aduce pe scenă o lume nouă, lumea cercurilor revoluționare, cu oamenii, problemele și ideile lor ...”¹⁰², va mărturisi mai târziu Ion Manolescu. Spectacolul nu s-a bucurat de aprecierea publicului teatral obișnuit, deși a înregistrat succese actoricești ca, de exemplu, acela al lui G. Storin în revoluționarul *Tantal*¹⁰³. S-a trecut deci la un repertoriu mai facil, la comedii și dramele mai mult sau mai puțin contorsionate ale triumphiului conjugal. Deci din nou Bataille, Francis de Croisset, Georges Ohnet, R. de Flers și A. de Caillavet. S-a făcut apel și la lucrări care își făcuseră proba de rezistență de-a lungul deceniilor, ca drama lui Al. Dumas-tatăl, *Kean*. Din repertoriul național, în afară de *Manasse* de Ronetti Roman, selecția a mai cuprins piesele *Ziua din urmă* de Caton Teodorian și *Ave Maria* de V. Eftimiu care, cu toată montarea bogată, nu s-a putut impune¹⁰⁴.

În trupă s-au produs fluctuații. La deschiderea celei de-a doua stagiuni, Ion Manolescu și Gheorghe Storin s-au întors la Teatrul Național, compania de la Modern fiind completată cu actorii Iancu Niculescu, Constantin Radovici și Achile Popescu. O comparație făcută de cronicarul revistei *Facla* din București între situația Teatrului Național

¹⁰¹ Arhivele Statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 35/1912 – 1913, f. 20, 21.

¹⁰² I. Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 118.

¹⁰³ M. Gheorghiu, *Teatrul Modern. Deschiderea stagiunii*, în *Rampa*, 1912, septembrie 16.

¹⁰⁴ Alexandru Cobuz, *Facla teatrală*, în *Facla*, București, 1913, noiembrie 27.

(după plecarea lui A. Davila) și aceea a Teatrului Modern releva energia cu care Marioara Voiculescu își conducea compania¹⁰⁵. Și totuși, la începutul următoarei stagiuni, pe scena aceluiași teatru va juca o nouă asociație teatrală — Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza și Tony Bulandra — , respectiv Compania Voiculescu — Bulandra.

Continuând tradiția Companiei Davila, noua formație teatrală urmărește să realizeze un teatru de artă. „Ne luasem angajamentul să creăm un teatru de bună calitate”, va scrie mai târziu, în memoriile ei, Lucia Sturdza-Bulandra¹⁰⁶. Cu *Soțul ideal*, de Oscar Wilde, s-a deschis șirul succeselor artistice care au însoțit prima stagiune a companiei. Despre interpretarea piesei lui Alexandre Dumas-fiul, *Dama cu camelii*, care nu se mai jucase pe scena românească de un sfert de secol, Emil D. Fagure a scris: „Cei trei protagoniști [...] Marioara Voiculescu, Tony Bulandra și Ion Manolescu au atins ceva mai mult decât un senzațional succes de teatru; ei au plătit, cu întreaga lor ființă de artiști, omagiul generos al unei epoci, al unei generații noi către marele repertoriu al epocii trecute”¹⁰⁷. *Ana Karenina* a prilejuit, după cum constata Liviu Rebreanu, o mare creație Luciei Sturdza-Bulandra: „Dna Bulandra n-a jucat încă un rol atît de potrivit ca Ana Karenina. De aceea niciodată n-am văzut-o atît de sinceră, atît de convinsă și atît de emoționată ca în Ana Karenina”¹⁰⁸. În *Moartea civilă* a lui Giacometti, în care Ermette Novelli jucase în maniera sa, veristă, unul din marile sale roluri, Ion Manolescu a dat viață unui Corrado simplu, uman, imprimînd întregii lucrări stilul teatrului realist.

Stagiunea următoare aduce trei evenimente importante în viața companiei: preluarea sălii Comedia, angajarea Mariei Ventura și plecarea, la sfîrșitul stagiunii, a Marioarei Voiculescu¹⁰⁹. După cîteva reluări și o premieră, *Tosca* de Victorien Sardou, s-au jucat în această ultimă stagiune *Îndrăgostita* de Porto-Riche, cu Maria Ventura, apoi *Fluturile de noapte* de H. Bataille, în care artista a fost secondată de Tony Bulandra. Compania a prezentat în continuare *Căminul* (H. Bernstein), *Să divorțăm* (V. Sardou), *Gioconda* (G. D'Annunzio), *Soțul ideal* (O. Wilde), *Poliche* (H. Bataille), iar spectacolul cu *Strigoii* de Ibsen a constituit un succes al lui Ion Manolescu, interpretul lui Oswald.

Ținuta artistică elevată a ansamblului, forțe actoricești de prim rang distribuite în rolurile principale, regia inspirată a lui Tony Bulandra, energia organizatorică a Luciei Sturdza-Bulandra au impus definitiv Compania Bulandra; intrarea României în război îi întrerupe însă brusc activitatea.

Apariția în România începutului de veac a teatrului particular, element surpriză pentru contemporani, n-a fost decît manifestarea unei reacții înnoitoare izvorîată din condițiile specifice ale teatrului nostru, propulsionată desigur de căutările pasionate ale marilor personalități artistice europene din vremea aceea. În acest context promotorul noului în teatrul românesc este A. Davila, care a urmărit nu numai cu un deosebit interes, dar și cu reală competență ideile și realizările unor pionieri ai teatrului contemporan, ca André Antoine, Henry Irving, Max Reinhardt sau K. S. Stanislavski.

Experiența lui Davila rămîne pilduitoare pentru teatrul nostru prin priceperea cu care și-a alcătuit un colectiv artistic valoros și omogen, prin ținuta de înaltă etică profesională pe care a imprimat-o trupei sale. Așa se explică faptul că spectacolele repre-

¹⁰⁵ Alexandru Cobuz, *Facla teatrală*, în *Facla*, București, 1914, ianuarie 23.

¹⁰⁶ Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri ... Amintiri ...*, București, 1956, p. 60.

¹⁰⁷ Emil D. Fagure, *Cronică teatrală*, în *Adevărul*, București, 1914, octombrie 22.

¹⁰⁸ Liviu Rebreanu, *Scena teatrală*, în *Scena*, București, 1914, decembrie 4.

¹⁰⁹ Asociindu-se cu Petre Sturdza, Marioara Voiculescu a întemeiat o altă companie care urma să joace la Teatrul Modern. Mobilizarea declarată la 15 august 1916 a împiedicat activitatea ei. (P. Sturdza, *Amintiri. 40 ani de teatru*, București, 1966, p. 258).

zentate pe scena Teatrului Liric, Modern sau în provincie au constituit fiecare în parte manifestarea unui act de cultură. Experiența lui Davila a deschis o tradiție, a dezvăluit un stil de muncă nou care a devenit apoi propriu multora dintre cei mai valoroși oameni de teatru români. Dar existența Companiei Davila, ca și a teatrelor particulare care i-au urmat, poartă amprenta atmosferei tulburi și nesigure a anilor antebelici. De aici, scurta lor vețuire, de aici inconsecvențele sau realizările parțiale ale programelor lor. Și totuși, și în aceste condiții, ele au produs o efervescentă creație în domeniul artei scenice, i-au lărgit teatrului românesc orizontul, i-au sugerat căi noi de urmat. Faptul va deveni și mai evident după 1918, când Compania Bulandra, continuatoarea demnă a Companiei Davila, își va relua activitatea.

Actori români peste hotare

8. Legăturile Teatrului românesc cu teatrul european datează din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Un timp contactul rămâne unilateral și teatrul nostru, mai tânăr, suferă influența celuilalt — a celui francez mai ales, dar și a celui italian — sub diverse forme. În domeniul artei interpretative — acesta este terenul pe care, pe o anumită treaptă a evoluției, se va tenta competiția internațională — prezența în turneu a unor trupe sau actori străini de mare reputație și-a avut însemnătatea ei.

Impresiile înregistrate rînd pe rînd și cumulate, ca și aprecierile străinilor care ne cunoșteau teatrul, au însemnat argumente pentru ceea ce actorii noștri intuiseră în privința propriei lor arte, fără a avea însă confirmarea străinătății, consacrarea pe plan extern. Conștiința acestor valori care se afirmă o dată cu maturizarea artei actoricești naționale a stimulat dorința de confruntare cu arta interpretativă europeană.

În toată îndelungata perioadă de care ne ocupăm nu se cunoaște nici o acțiune oficială care să fi oferit actorilor noștri posibilitatea unei evoluții pe scene străine. Și în acest domeniu inițiativa a fost particulară. Despre subvenții de stat în asemenea scopuri nu putea fi vorba și aceasta nu numai la noi. Nici actorii teatrelor de mare tradiție din alte țări, care apăreau pe scene străine — inclusiv pe cele românești —, nu s-au bucurat de ajutorul financiar al statelor din care veneau. Cu atât mai meritorie apare deci orice încercare de a prezenta spectacole românești în străinătate.

În 1874, după turneul său din acel an în Transilvania, I. D. Ionescu a plecat la Viena. În drum s-a oprit pentru două spectacole la Budapesta. Cu concursul soției sale Epifania Ionescu și al pianistului V. Engherliu, ei „au gravat un răvaș epocal în cartea vieții coloniei daco-romane” din Budapesta, după cum scria cronicarul *Albinei*¹¹⁰. Repertoriul de monoloage, cuplete satirice din *Chirița*, cântonete, doine, care nu o dată emoționaseră publicul transilvănean, a avut succes și la Budapesta și la Viena. În orașul în care alături de teatrul baroc de curte înflorea arta mimului și se bucura de largă audiență teatrul popular al lui Raimund și Nestroy, în atmosfera de bonomie a Vienei, Coana Chirița a făcut, la localul *Orfeu*, trei luni săli pline. Presa austriacă prin *Extrablatt* consemnează prezența repetată a lui Rossi la acest spectacol și aprecierile lui la adresa actorului român. La întoarcere I. D. Ionescu s-a oprit din nou la Budapesta și a jucat de data aceasta timp de trei săptămîni în sala *Neue Welt*. O corespondență apărută la Viena în *Federațiunea* subliniază cu prisosință însemnătatea acestei prime afirmări a unui actor român la Budapesta și Viena, chiar dacă n-a apărut pe marile scene ale acestor orașe¹¹¹.

Expoziția internațională din 1879 a atras spre Paris artiști din multe țări. Actorul ieșean M. Galino a intenționat și el să ajungă acolo. Cunoscînd hotărîrea „Comisiunii

¹¹⁰ *Albina*, Budapesta, 1874, ianuarie 2/14.

¹¹¹ Cf. Ioan Massoff, *I. D. Ionescu de la „Junion”*, București, 1965, p. 44 — 45.

Expoziției Universale din Paris, secțiunea artelor frumoase și teatru” de a da „subvențiune acelor trupe din diferite state care vor voi să reprezinte opurile lor naționale”, și-a pregătit o trupă compusă din 16 actori și un repertoriu de comedii, operete și drame naționale. Singurul rezultat al acestei încercări este corespondența păstrată în arhive. Deși „D. Galino este un artist destul de distins și merită orice încurajare”, Direcția generală a teatrelor nu-și poate asuma răspunderea dacă „întreprinderea sa va fi fructuoasă sau nu”¹¹². I. D. Ionescu însă a jucat la Paris în cadrul expoziției, ca și ansamblul de dansuri românești al lui Gheorghe Moceanu, avându-l în trupă și pe Ștefan Tulian.

În stagiunea 1888—1889, când Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu părăsiseră Teatrul Național din București și jucau pe scena ieșeană, au întreprins un turneu la Chișinău. Aici au dus piese de prestigiu ale dramaturgiei universale ca *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Luiza Miller* și au refăcut din memorie textul și muzica operetei lui Matei Millo, *Baba Hîrca*, pe care au prezentat-o câteva seri consecutiv¹¹³.

În 1891, teatrul românesc avea să fie cunoscut la Viena pe scena Carltheater-ului prin marii actori Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu. Repertoriul, alcătuit din lucrări clasice, *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, și altele reprezentative pentru gustul epocii, ca *Mîndrie și amor* de G. Ohnet și *Nerone* de Pietro Cossa, era accesibil unui public străin. Pregătiri minuțioase au precedat turneul, Grigore Manolescu dovedind o maximă exigență față de ținuta artistică a colectivului. El știa că publicul vienez avea termeni de comparație de cea mai înaltă valoare. N-a putut să prevadă însă faptul că după spectacolul cu *Hamlet*, pe scena Burgtheater-ului va fi reprezentată aceeași piesă, la fel ca și în cazul piesei *Mîndrie și amor*. Primirea caldă la sosire nu a putut înlătura primul semnal de alarmă: afișajul era ca și inexistent. În aceste condiții actorii noștri au apărut în fața unui public puțin numeros, compus din membrii coloniei române din Viena, a unor colegi vienezi printre care, alături de Agatha Bârsescu, se citează nume prestigioase ca Sonnenthal și Lewinsky, și a presei. De abia la al patrulea spectacol, în mod forțat și ultimul, sala a fost mai populată. Aristizza Romanescu, în volumul ei de amintiri, consemnează: „Teatrul gol” (primul spectacol cu *Hamlet*, în 4 iunie); „Iar lume puțină” (la al doilea, cu *Mîndrie și amor*); „Publicul același” (la al treilea, *Nerone*)¹¹⁴.

Paginile așternute de ea referitoare la turneu, în afară de înregistrarea unor satisfacții ca, de exemplu, aprecierile presei sau ale lui Sonnenthal după apariția ei în *Julieta* („Pareille diction, pareille douceur de voix, nous n’avons jamais entendu”), trădează o mare acumulare de amărăciuni. Și totuși turneul a fost cu certitudine un succes artistic. Ion Brezeanu, cu sinceritatea-i brutală uneori, recunoaște că deși spectacolele nu au „revoluționat” Viena, Gr. Manolescu a fost „formidabil”, „Romaneasca nu departe de

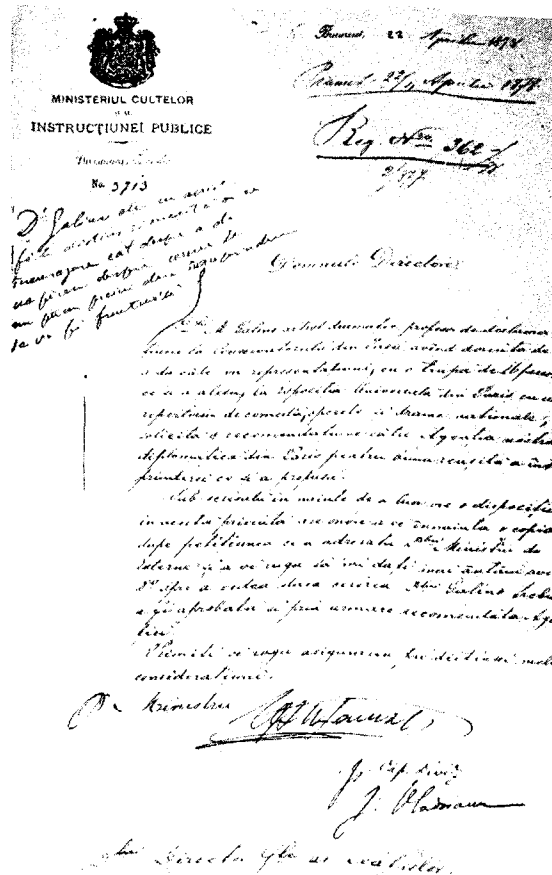


Fig. 58. — Corespondență privind cererea lui M. Galino de a participa cu o trupă de actori români la spectacolele organizate la Paris, cu ocazia Expoziției internaționale din 1879 (Arhivele statului, București).

¹¹² Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 476/1878, f. 5 — 7.

¹¹³ Cf. Virgil Brădățeanu, *Grigore Manolescu*,

București, 1959, p. 154 — 155 și Petre Sturdza, *Amintiri*, București, 1966, p. 26 — 27.

¹¹⁴ Aristizza Romanescu, *op., cit.* p. 103 — 104.

el”, iar Iancu Petrescu „a avut o magistrală creație subliniată de întreaga critică vieneză”. Tot I. Brezeanu își amintește de impresia produsă de Manolescu asupra lui Sonnenthal : „Nu-mi închipuiam — a declarat acesta — ca în țara românească să existe un artist de talia acestuia”¹¹⁵. Presa românească a reprodus o serie de cronică apărute în ziarele austriece, concluziile fiind mai optimiste decât cele ale Aristizzei Romanescu.

Soldat cu un mare eșec financiar, care a întunecat în ochii celor direct implicați, ca și ai majorității contemporanilor, rezultatele artistice reale, turneul lui Grigore Manolescu la Viena rămîne înscris în istoria teatrului nostru ca prima și pentru mult timp unica afirmare de prestigiu a artei teatrale românești peste hotare.

Există un proiect, rămas nerealizat, al lui Petre Liciu de a prezenta străinătății *Hamlet* în întruchiparea lui Aristide Demetriade. Artistul ridicase la apogeu arta interpretativă românească. Responsabilitatea resimțită față de acest rol rîvnit de oricare actor l-a determinat pe interpretul român să facă o călătorie la Berlin pentru a-și confrunta propria concepție cu o creație străină¹¹⁶. Proiectul de turneu viza Viena, Berlinul, Roma, eventual și Parisul, și ar fi trebuit să aibă loc în anul 1912. Din distribuție urma să facă parte Aristizza Romanescu (Regina Gertruda), C. Nottara (Regele Claudius), Iancu Petrescu (Actorul), Maria Giurgea (Ofelia). P. Liciu¹¹⁷, care-și asumase funcția de director al trupei, ar fi trebuit să-l interpreteze pe Laertes. A survenit însă moartea lui Liciu ca și a lui I. L. Caragiale — angrenat și el în acest proiect — și turneul n-a mai avut loc. Peste doi ani, Aristide Demetriade l-a jucat pe Hamlet, fiind comparat cu marii interpreți ai teatrului german. Această apreciere explică poate și oferta pe care a primit-o actorul de a juca în primăvara anului 1915 cîteva spectacole la Viena cu *Hamlet*, *Răzvan* și *Vidra* și eventual *Strigoii*¹¹⁸. Războiul a zădărnicit însă acest plan.

Stadiul atins de arta interpretativă românească și capacitatea ei de confruntare cu arta europeană sînt confirmate de succesul constant pe care l-au cunoscut pe scene occidentale reputați actori români, sau de origină română, ca Agatha Bârsescu, Maria Ventura, De Max, Yonnel, iar mai tîrziu actrițele Elvira Popescu, Alice Cocea și alții.

Trupe străine în turneu pînă la 1900

9. Trupele occidentale în drumul lor spre Constantinopol și Odesa, unde erau foarte solicitate, se opresc pe scenele noastre și fac popasuri mai mult sau mai puțin prelungite. Ansamblurile germane sau maghiare, în majoritatea lor, vin din Transilvania, unde funcționau ca trupe itinerante sau ca trupe locale fixate în centre stabile. Cîntăreți și instrumentiști italieni angajați de antreprenori din țară dau spectacole de operă la teatrul italian care exista la București din 1843. Și nu arareori se întîmplă ca actori și muzicieni străini, ca frații Foureau, familiile Hette și Valéry, Victor Boireau Delmary, Al. Gatineau, Al. Flechtenmacher, J. și E. Wachmann, Louis Wiest, să se stabilească pentru toată viața la noi.

În prima parte a secolului al XIX-lea aceste trupe sînt formate, de cele mai multe ori, din actori improvizați, din diletanți și umili actori de provincie; în a doua jumătate a secolului calitatea trupelor se îmbunătățește, ansamblurile sînt alcătuite din actori

¹¹⁵ Iancu Brezeanu, *Vinurile mele*, București, 1939, p. 62 — 63.

¹¹⁶ Cf. V. Bumbăști, *Aristide Demetriade*, București, 1957, p. 74.

¹¹⁷ Petre Liciu, *Acte, mărturii, gînduri...* (manuscris aflat la biblioteca Teatrului Național „I. L. Caragiale”, București).

¹¹⁸ Arhiva muzeului Teatrului Național „I. L. Caragiale”, dosarul Aristide Demetriade, fila 3. Artistul solicită directorului Teatrului Național aprobarea de principiu pentru a răspunde ofertei agenției teatrale vieneze Karl Krug de a participa împreună cu cîteva colegi la turneul ce i se propusese.

profioniști, uneori chiar din actori cu renume. Majoritatea acestor trupe sînt semnalate, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, la Iași, aceasta și din pricina vecinătății imperiului rus, un adevărat Eldorado pe acele timpuri pentru actorii francezi. În cea de-a doua parte balanța se înclină vizibil spre București, întrucît centrul se deplasază din vechea cetate a Iașului în noua capitală a țării.

După Unirea Principatelor importanța economică și culturală a noului stat național crește, sporind în același timp și puterea lui de atracție. Unul din elementele decisive

GRAND THÉÂTRE DE BUCAREST
SAISON DU PRINTEMPS 1871
THEATRE FRANÇAIS
PROGRAMME

| MESSIEURS | ARTISTES | MESDAMES |
|---|----------|--|
| Georges Bloum, premier rôle. Artiste du théâtre du Vaudeville de Paris | | Aline Darmonville, 1- ^{ère} générale (artiste étoile) |
| Chamouin, grand premier comique | | Tisserand, 1- ^{er} rôle grand coquette |
| Richard, jeune premier | | Iris, jeune première |
| Albert, jeune premier comique | | Belissou, soubrette coquette |
| Devaux, père noble financier | | E. Parrot, digne mère noble |
| Deville, comique grime | | Chamouin 2- ^{ème} soubrette |
| Jordanis, rôle de genre | | ADMINISTRATION |
| Bordet, 2- ^{ème} comique | | A. Guineau, G. Félise, G. Bertoni. |

RÉPERTOIRE
GRANDES COMÉDIES

Froufrou, Grande pièce, 5 actes, de Méliac et Halévy. — Maître Guérin, 5 actes, d'Emile Augier. — Paul Forestier, 4 actes, d'Emile Augier. — Le Gendre de M. r. Poirier, 4 actes, idem et Fondeau. — Les Inutiles, 4 actes de Cadol. Gavact, Minard et C. de. 3 actes, de Gondinet. — Un Ménage en Ville, 3 actes de Barrière, Le Jeune Mari, 3 actes, de Maxières. — La Joie de la maison, 4 actes, de Vaar. — Le Meurtrier de Théodore, 3 actes, de Labiche. — Les femmes terribles, 3 actes, de Dequanoir.

DRAMES

Le Médecin des Enfants, 5 actes. — Les Pauvres de Paris, 7 actes. — Lucrèce Borgia, 5 actes.

COMÉDIES EN 1 ACTE, VAUDEVILLES

La Cravate blanche. — Les deux timides — Les Jurons de Gaudillat. — Le piano de Berthe — Le feu au Convent. — La corde sensible. — Histoire d'un sou. — Edgard et sa bonne. — Les femmes qui pleurent. — Pauvre Jacques. — Un tigre du Bengale. — Une femme qui se grise. — Nos Gens. — Un Mari dans du coton. — Les petites misères de la vie humaine. — La partie de piquet. — John et Nanette. — La veuve au^{re} Capucines. — Les deux cordes. — Le Pour et le contre. — D'éméu. — Le feu d'en f... — Blacette. — La Grammaire.

Fig. 59. — Programul și repertoriul trupei Georges Bloum (reproducere din Le Journal de Bucarest, 1871, 6 aprilie).

pentru vizite cât mai dese rămîne afluența unui public tînăr, naiv și curios. Acest public este căutat de trupele străine în peregrinările lor nu numai la București și Iași, ci și în alte orașe: Ploiești, Brăila, Galați, Constanța, Craiova.

Repertoriul trupelor franceze în anii de după revoluție nu diferă mult de cel al trupelor din anii anteriori. Este alcătuit mai cu seamă din vodeviluri, comedii muzicale și farse, gen ușor, distractiv, axat pe *qui pro quo*. Mai cuprinde melodrame, comedii de salon și mai rar drame romantice. Autorii preferați sînt E. Scribe, A. Bayard, Ph. Dumanoir, V. Duncange, Ph. D'Ennery, Anicet Bourgeois și, în mai mică măsură, V. Hugo cu dramele sale istorice. Trupa franceză din Iași sub direcția lui Victor Boireau Delmary întreprinde în 1849, 1850 și 1851 turnee prin țară. În timpul războiului Crimeii echipele teatrale occidentale vin și atrase de armatele străine aflate pe teritoriul nostru. Trupa franceză Seguy și Varangot joacă în acești ani la noi vodeviluri și comedii la modă pe scenele teatrelor pariziene, și anume la *Palais Royal* (teatru care adoptă ca gen comicul îngroșat, grotescul), teatrul *Variété* (unde se cultivă vodevilul spiritual, spumos) și teatrul *Vaudeville* (pe scena căruia, în ciuda numelui, se reprezintă drama burgheză și comedia de salon).

Trupele germane — ca aceea condusă de Titus Richter — își compun repertoriul mai cu seamă din comedii muzicale și din farse populare (așa numitul Volksstück, jucat pe scena teatrelor din cartierele de periferie ale Vienei), din piese de autorul foarte la modă pe atunci A. von Kotzebue, ca și din alte piese de dramaturgii francezi E. Legouvé, E. Sue, L. Vanderburch etc.

Teatrul italian de operă atrage un public mai larg decît teatrul dramatic străin. Interesul pentru spectacolul muzical sporește din ce în ce. Opera se impune și cîștigă o anumită popularitate atît la București cît și la Iași, iar presa îi consacră lungi articole. Gustul pentru spectacolul muzical se manifestă cu prilejul prezenței la București în 1856 a unei trupe lirice franceze de mică formație (8 persoane), care obține un mare succes.

Se detașează reprezentațiile din primăvara 1860 date de trupa lui Pierre Levassor (1808 — 1870) de la teatrul *Palais - Royal*. Inventivitatea și mai cu seamă posibilitatea

de a se transforma cu o uluitoare rapiditate în personaje cu aspect divers, de un comic apăsător, șarjat, dar întotdeauna de un efect surprinzător, fac din comicul francez un excelent interpret al rolurilor de travesti. Mica trupă a lui Levassor interpretează scenete, comedii într-un act, romane, promovind cu talent pe scenele noastre genul scurt. În vara aceluiași an (1850) vine o formație lirică maghiară sub direcția lui Havy Mihaly, formație numeroasă, care posedă și un atrăgător corp de balet. În anii următori, 1861, 1862, se

perindă câteva trupe franceze, printre care trupa lui Guillemin, atacată în presă pentru frivolitatea textelor de Paul de Kock, Lambert Thiboust etc.

Teatrul german al acestor ani are un caracter mai mult muzical. Trupa de vodeviluri, operă, dramă și comedie, condusă în 1866 de avocatul Khern prin orașele din țară, își schimbă titulatura în 1867 și devine teatrul german de operetă cu un repertoriu compus din lucrări la modă de Suppé și Offenbach. O altă trupă germană, condusă de regizorul August Berau, cere permisiunea de a face turnee prin țară, considerând subvenția acordată de stat insuficientă. Nivelul artistic scăzut al unor trupe străine provoacă proteste în presă: „Atunci când un stat oferă o sală și subvenție unei trupe, acest stat are dreptul să pretindă ca trupa să aibă merite și cât de cât gust [...] e prea multă vreme de când auzim masacrându-se operele lui Offenbach, Suppé și ale altora într-o manieră barbară”¹¹⁹.

Se cuvine relevat elanul patriotic care animă reprezentanții date în 1866 la Teatrul cel Mare de un ansamblu de tineri amatori bulgari din Brăila. La 18 mai are loc spectacolul *Kneaghina Raina*, iar câteva zile mai târziu *Stoian Voivod*, drame istorice naționale de scriitorul Dobri Voinikov, pe atunci exilat politic la Brăila. Elanul juvenil al interpreților, elevi bulgari conduși de Voinikov, pune în valoare episoade din istoria națională bulgară, eroismul și bogăția tradițiilor artistice ale acestui popor. Nota de eroism romantic — în spiritul timpului — ca și originalitatea plină de prospețime a spectacolelor se bucură de succes.

Viața teatrală a Principatelor începând din 1868 se înviorează în urma spectacolelor date de trupa franceză a lui Raphaël Félix (fratele ilustrei tragediene Rachel). Trupa, în frunte cu vedeta teatrului *Palais-Royal*, P. A. Ravel (1814 — 1881), joacă întâi la Iași, apoi la Brăila, Galați și București, unde dă 24 de reprezentații cu piese de E. Augier, E. de Girardin, H. Murger, Labiche, Beaumarchais, și o seamă de vodeviluri la modă de autorii cunoscuți ai timpului, ca Lambert Thiboust, Th. Barrière, Ph. Dumanoir. Jocul spontan, viu al comedianului Ravel, joc bogat în acele „lazzi” pline de savoare și fantezie, în care replica de haz este împlinită de grotescul gestului și al mimicii, amintește de improvizatiile actorului din commedia dell’arte. Presa afirmă că Bucureștiul n-a avut pînă acum o trupă mai bună¹²⁰. Trupa Emiliei Keller va poposi în fiecare primăvară mai bine de zece ani, jucind un repertoriu substanțial alimentat de operele lui Offenbach, Suppé,

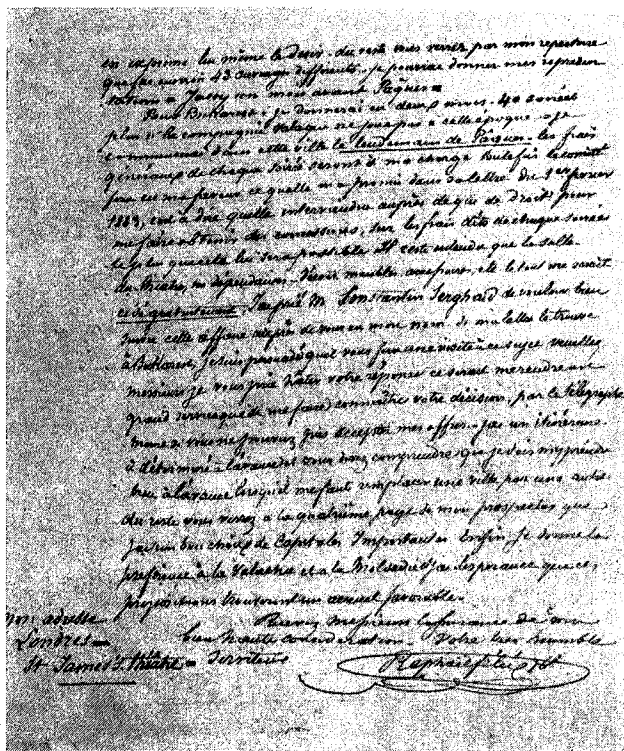


Fig. 60. — Fragment dintr-o scrisoare privind turneul trupei conduse de Raphaël Félix (Arhivele statului, București).

¹¹⁹ *Pressa*, București, 1869, martie 22.

¹²⁰ *Românul*, București, 1868, februarie 19 — 20.

Hervé, Lecocq, transpunând pe scenele noastre un teatru promovat de societatea burgheză și aristocrată a celui de-al doilea imperiu. Rînd pe rînd atacată pentru interpretările frivole sau lăudată pentru verva și muzicalitatea protagoniștilor, Emilia Keller devine o figură cunoscută, iar reprezentațiile trupei, care posedă un ansamblu numeros, fac săli pline. Trupa Emiliei Keller joacă pentru prima oară la noi *Cele două orfeline* de D'Ennery și Cormon, melodramă tradusă de M. Pascaly. Calitatea artistică a trupei Keller rămîne mediocră și este depășită de posibilitățile scenice ale actorilor români. „Interpreții români joacă și cîntă mai bine decît actorii francezi”, se scrie în *Le journal de Bucarest*¹²¹.

Se succed și dau reprezentații, singuri sau asociați în formații mici, numeroși mimi, gimnaști, dansatori, prestidigitatori; o lume ambulată, mărunță, în continuă mișcare



Fig. 61. — Anunț al unei reprezentații în beneficiul lui A. Gastineau (reproducere din *La Voix de la Roumanie, București, 1861, iunie 9*).

Turneul de largă respirație dintr-o țară într-alta și chiar dintr-un continent într-altul al marelui actor, care prin forța talentului depășește granițele țării ducînd mesajul artei sale și al națiunii din care face parte în lume, este un fenomen artistic și cultural care se afirmă cu precădere în ultimul sfert al veacului al XIX-lea. Dacă unele trupe de turneu străine, insuficiente ca nivel artistic, constituie un balast, o frînă în calea dezvoltării teatrului propriu, întîlnirea actorilor și a publicului nostru cu jocul actorilor de renume internațional, cu un repertoriu de valoare reprezentată un exemplu și un stimulent.

Actori italieni. Adelaida Ristori (1822—1906) inaugurează la noi seria de turnee a marilor actori străini, fiind prima tragediană de talie europeană

care apare pe scena românească. Creatoare a unui stil caracteristic epocii sale, tragediana italiană a stimulat creația dramatică (s-au scris piese anume pentru a fi interpretate de ea), și-a pus talentul în slujba unor idei avansate, relevînd fondul uman, generos al pieselor interpretate.

Adelaida Ristori vine la București la începutul lunii septembrie 1871 și dă douăsprezece reprezentații pe scena Teatrului cel Mare. Dramele și tragediile repertoriului poartă numele eroinei principale: *Medeea* de E. Legouvé, *Maria Stuart* de Schiller, *Marie Antoinette* și *Judita* (amîndouă scrise pentru Ristori de Paolo Giacometti), *Fedra* de Racine.

Cronicile din presă consideră spectacolele Adelaidei Ristori un eveniment artistic de mare importanță. Sînt relevate veridicitatea ambianței scenice, respectul pentru adevărul istoric în decor și costume, perfecta omogenitate a ansamblului. Iar jocul tragedienei impresionează prin complexitatea mijloacelor de expresie și perfecta lor armonizare: mimica, plasticitatea mișcărilor, frumusețea statuară a atitudinilor de mare efect scenic. Critica noastră înregistrează toate aceste calități, fără a omite însă și un anumit retorism convențional în arta interpretativă a tragedienei, care o situează pe linia unui stil pe cale de a fi depășit.

În iunie 1875 vine la București o altă tragediană italiană, Giacinta Pezzana (1841—1919). Republicană înflăcărată, mazziniană, Pezzana crede în scopul moral al artei,

¹²¹ *Le Journal de Bucarest, București, 1875, mai 20.*

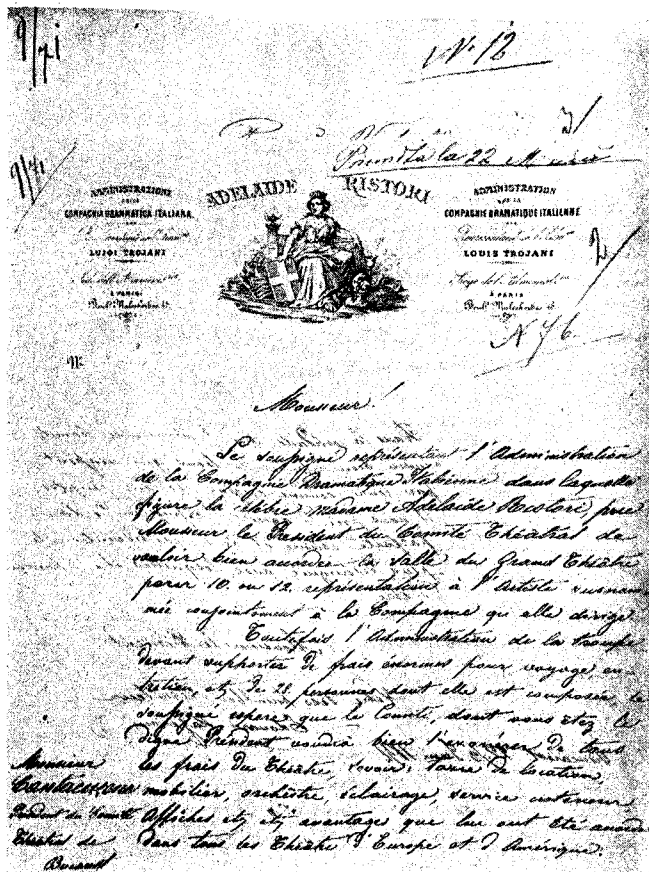


Fig. 62. — Fragment dintr-o scrisoare referitoare la turneul Adeladei Ristori (Arhivele statului, București).

deosebit de puternic. Cunoscut interpret al eroilor lui Shakespeare, Ernesto Rossi prilejuiește publicului și actorilor noștri o întâlnire fără precedent cu drama shakespeariană. „Am văzut pe Othello, pe Hamlet, pe Macbeth, pe Lear, pe Richard al III-lea [...], ne-am împărtășit și noi din neprețuita comoară a gândirii omenеști”, scrie Ion Slavici¹²². Ernesto Rossi, deși la o vîrstă mai înaintată, este un bărbat falnic, un temperament năvalnic, cu un joc spontan, vibrant, care se dezlănțuie în scenele de mare încordare dramatică; are acel patos romantic care îndreptățește porecla „le Talma italien” pe care francezii i-au dat-o cu prilejul marelui succes obținut în 1855 la Paris, cînd a apărut alături de Adelaida Ristori în *Hamlet* și *Othello*.

Pentru publicul nostru și mai cu seamă pentru critica timpului trăsăturile caracteristice ale artei lui E. Rossi își precizează conturul mai cu seamă prin comparație. Prilejul este oferit de prezența pe scena românească în martie 1880 a altui mare tragedian italian, Tommaso Salvini. „Numai după ce ai admirat un mare artist ca Rossi, poți judeca un și mai mare artist ca Salvini”, scrie Grigore Ventura¹²³. Posibilitatea unei astfel de comparații educă gustul publicului și stimulează spiritul critic, se fac judecăți subtile care definesc personalitățile celor doi mari actori, iar repertoriul bogat cu care se prezintă Tommaso Salvini, în parte asemănător cu cel al lui Rossi, alimentează această posibilitate. Salvini creează un Hamlet meditativ, interiorizat, un deziluzionat care filozofează.

¹²² *Timpul*, București, 1878, februarie 16.

¹²³ *L'Indépendance roumaine*, București, 1880, martie 12/24.

vibrația intensă a creațiilor sale scenice convinge și cucerește publicul. Repertoriul jucat de Giacinta Pezzana este în mare parte cel al mării sale compatriote care o precedase. Criticii consideră că interpretările foarte studiate ale Adeladei Ristori au noblețe și monumentalitate, dar că Pezzana are mai multă spontaneitate și viață, mai mult realism. Sînt anii de afirmare deplină ai tragedienei încă tinere, care se bucură și de avantajele calităților sale fizice. Este admirată în același timp punerea în scenă, autenticitatea istorică a decorului, frumusețea picturilor pe pînză, bogăția costumelor, lucruri neobișnuite pentru o trupă ambulantă. Arta Giacintei Pezzana evoluează în sensul curentului epocii, al verismului italian, curent ce se afirmă la începutul deceniului al nouălea al secolului trecut. Rolul bătrînei din *Thérèse Raquin* de Emile Zola creat de Pezzana în 1879 reprezintă o consacrare în acest sens. În acest rol o va admira și publicul nostru în primăvara lui 1881, cînd actrița, în fruntea companiei sale, revine în București și joacă *Thérèse Raquin* pe scena Teatrului Național.

Pezzana fusese precedată de doi mari actori italieni, Ernesto Rossi (1827—1896) și Tommaso Salvini (1829—1915). Spectacolele lui Ernesto Rossi la București și Iași la începutul anului 1878 (ianuarie și februarie) sînt un eveniment artistic cu un eou

Hamletul lui Rossi este mai puțin complex, cu efecte de scenă directe, strălucitoare, de îndată consumate.

Cîteva actrițe italiene de valoare inegală se perindă pe scenele din capitală și provincie. În 1883 trupa Teodor Cuniberti, avînd ca protagonistă pe Gemma Cuniberti, colindă teatrele din provincie cu un repertoriu de farse italiene. Mai tîrziu, în martie 1898, trupa dramatică a Tinei di Lorenzo joacă alături de Flavio Ando un repertoriu (excepție făcînd *Hangița* de Goldoni) alcătuit din piese franceze de Al. Dumas-fiul, V. Sardou, G. Ohnet.

În pragul sfîrșitului de veac, în 1899, arta teatrală italiană este prezentă pe scena Teatrului Național din București prin cea mai strălucită ambasadoare a ei, Eleonora Duse. Spectacolele date au fost *Magda* de Sudermann, *Dama cu camelii*, *Femeia lui Claudiu* de Al. Dumas-fiul, *Antoniou și Cleopatra* de Shakespeare și *Gioconda* de D'Annunzio. Din pricina sezonului prea timpuriu și poate din pricina crizei financiare, spectatorii acestor „sublime clipe de emoții”, cum numește Petre Sturdza spectacolele Eleonorei Duse, au fost în număr restrîns. Un contratimp nefericit survine și atunci cînd actrița revine în primăvara tragică a anului 1907: după o singură reprezentație, tulburată de evenimente, părăsește țara.

„Trupe de operetă, comedie și vodevil”. Publicul trupelor străine rămîne în marea lui majoritate, cum e și firesc, un public restrîns, reprezentînd păturile avute, atrase deopotrivă de așa-numitele „trupe de operetă, comedie și vodevil”. Mobilitatea caracterizează structura acestor formații, care se dezmembrează, se reconstituie, își măresc sau își micșorează componența. În general sînt ansambluri de a doua mînă. În această categorie se înscriu și se succed trupele franceze Jean Jarron (1878), Georges de Beer (1879), Sarah Raphael (1881), Suzanne Chal (1881), Taillefer (1882), Céline Chaumont (1884), al cărei debut fusese relevat de Al. Dumas-fiul cu douăzeci de ani în urmă.

În aprilie 1889 își începe spectacolele la București și în orașele de provincie Anne Judic. Admirabilă cupletistă, actriță plină de vervă și umor, cu un trecut actoricesc bogat pe scenele pariziene de varietăți, Anne Judic vine și în anii următori (1890, 1891, 1892 și 1896). Actrița nu mai e demult tînără, presa apreciază că sub raport artistic ansamblul nu e la înălțime, iar repertoriul cuprinde comedii cu caracter licențios. Croni-carul mînden Claymoor, reprezentant tipic al publicului „chic”, notează că unele cîntece nu-și au locul pe scena Teatrului Național, dar ele sînt aplaudate de un public „snob”.

Vizitele trupelor străine, mai cu seamă spre sfîrșitul deceniului care încheie secolul, devin tot mai numeroase. La această abundență se adaugă și prezența multor actori de pe scenele teatrelor de varietăți, așa-zisele „cafenele cîntătoare”, și din arenele circurilor. Din toată puzderia de dansatori, discuri, cuple-

Fig. 63. — *Adelaida Ristori în Elisabeta regina Angliei de P. Giacometti (reproducere după Enciclopedia dello spettacolo, vol. VIII, Roma, 1961).*





Fig. 64. — Giacinta Pezzana în *Thérèse Raquin* de E. Zola (reproducere după Enciclopedia dello spettacolo, vol. VIII, Roma, 1961).

tiști, merită reținută apariția — un spectacol ea însăși — cîntăreței Yvette Guilbert, descrisă de Claymoor, așa cum a rămas pe afișul lui Toulouse Lautrec. Yvette Guilbert interpretează în iarna lui 1894 un program cu celebrele ei cîntece înfiorate de acel bogat și divers suflu popular.

Multe din aceste trupe înjghebate în pripă, fără o grijă deosebită pentru calitatea actorilor, avînd ca scop cîștigul material, se izbesc totuși de o rezistență a publicului oricît de snob ar fi fost el; iar atunci cînd sînt și foarte numeroase, dau faliment. Unele dintre ele se prezintă onorabil, altele mediocru sau slab, iar uneori repertoriul pe care-l aduc este cu totul nepotrivit. Unele piese înfățișează o lume interlopă cu moravuri dubioase, deși în legile și regulamentele noastre teatrale sînt articole care stabilesc condițiile ce trebuie îndeplinite de trupele străine pentru obținerea autorizației de a juca.

În repertoriul care în deceniile opt și nouă continuă să promoveze teatrul burgheziei din cel de-al treilea imperiu, încep, spre sfîrșitul secolului, să apară, pe lîngă numele vechilor dramaturgi, cele ale lui H. Becque, P. Hervieu, G. Courteline, Pierre Wolf, Jules Lemaître. Este o nouă dramaturgie în care, mai pregnant sau mai șters, mai la suprafață sau mai în adîncime, potrivit forței de creație a dramaturgilor respectivi, se oglindește o nouă societate burgheză care, după zguduirea și experiența Comunei, strînge rîndurile și pornește la dobîndirea de noi bunuri în condițiile unei civilizații tehnice în plin avînt.

Alături de trupele franceze și în același timp cu ele, dau spectacole la București și în provincie trupe de operetă și comedie germane. În număr mai mic decît cele franceze, formațiile germane de acest gen se mențin în general la o constantă de mediocritate. În majoritatea lor sînt nuclee care își au sediul în orașele din Transilvania și în Bucovina. O cronică teatrală din 1881, pornind de la reprezentațiile unei trupe germane de operetă de la grădina *Rașca*, socotită de categoria a doua, deplînge faptul că Bucureștiul, un oraș de peste 200 000 de locuitori, nu are vara spectacole mai bune ¹²⁴.

Cîteva din aceste trupe, care joacă în provincie și în capitală în deceniile nouă și zece ale veacului trecut și se numesc, după numele directorilor, Joseph Blau, Friedrich Dorn, S. Wolff, E. Berger, Georg Eger, au un repertoriu format din operete de J. Strauss, Suppé, Millöcker, Zeller, Offenbach, din drame de Schiller, Shakespeare, Grillparzer, V. Sardou, Al. Dumas, K. F. Gutzkow, din comedii și vodeviluri de Fr. Schönthan, Gustav Moser, Paul Lindau. În 1882 Grigore Ventura apreciază că în trupa de operetă Wolff, d-ra Drucker susține întreaga reprezentație, ceilalți interpreți fiind foarte slabi, iar în 1891 Claymoor notează că la spectacolele trupei germane de la Eforie sala e goală ¹²⁵. O îmbunătățire o realizează directorul Georg Eger cu trupa de comedii și tragedii, care în stagiunea de iarnă 1895 joacă la București cu săli pline și public entuziast. Steaua trupei este Alexandrina Malten, căreia i se recunosc suplețea și buna stăpînire a artei scenice.

¹²⁴ *L'Indépendance roumaine*, București, 1881, august 9/21.

¹²⁵ *Ibidem*, 1891, martie 21/aprilie 2.

În primăvara anului 1896 vine în turneu trupa condusă de regizorul și actoru Hartman de la *Burgtheater*, socotită ca cel mai bun ansamblu german sosit la noi după multă vreme. Protagonista este Flora Kester, iar repertoriul cuprinde piese care se joacă în acel timp la *Burgtheater*: *Drepturile sufletului* de Giacosa, *Romanul unui tânăr sărac* de O. Feuillet, *Domnul Director*, comedie de Al. Bisson și altele.

Actori francezi. Este epoca de înflorire a vedetei, a mitului monstrului sacru. O astfel de vedetă este Sarah Bernhardt (1844 — 1923), care în trecerea spre Rusia se oprește în noiembrie 1881 la Iași numai pentru trei spectacole: *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, *Adrienne Lecouvreur* de E. Scribe și E. Legouvé și *Frou-Frou* de H. Meilhac. Cronica timpului vorbește de săli arhipline, strălucitoare. Sînt descrise toaletele doamnelor din sală, se scrie despre „vocea de aur” și dicțiunea perfectă ale marei actrițe, despre jocul elegant și pozele foarte studiate și, mai ales, cu lux de amănunte sînt descrise somptuoasele toalete ale Sarei Bernhardt. După doisprezece ani, în martie 1893 Sarah Bernhardt revine; de data aceasta joacă pe scena Teatrului Național din București și dă numai două spectacole la Galați. La cele trei piese jucate în 1881 se adaugă *Tosca* și *Fedora* de V. Sardou, o dramă-legendă *Jeanne D'Arc* de Jules Barbier cu muzică de Charles Gounod, *Fedra* de Racine și comedia *Francillon* de Al. Dumas-fiul. Personalitatea neobișnuită, jocul lucid, stăpînit, de o încordare de mare intensitate, impresionează prin ridicarea la un diapazon înalt, dincolo de realismul cotidian.

În 1887 joacă pe scena din București și provincie (Iași, Brăila, Galați) un alt mare actor francez, C. Coquelin-Aîné (1841 — 1909), angajat pe atunci într-un turneu în Europa și America. Societar al Comediei Franceze, autor al unor scrieri de teorie a artei actorului, jocul ca și scrierile sale stau sub semnul paradoxului lui Diderot. C. Coquelin-Aîné promovează în general un repertoriu clasic; apare în *Tartuffe*, în Mascarille din *Prețioasele ridicule* de Molière, în funambulescul *Don Cezar de Bazan* de D'Ennery, în *Gringoire* de Th. de Banville. El includea în reprezentațiile sale și monoloage pline de haz, recitate de faimoasa-i voce de trompetă, foarte gustate de public. Din trupa lui Coquelin-Aîné face parte și fiul său, Jean Coquelin.

După C. Coquelin-Aîné și Sarah Bernhardt, în 1894 vine Frédéric Febvre cu trupa sa. Este interpretul favorit și autorizat al lui Dumas-fiul, după cum o declară într-un interviu acordat presei bucureștene. Joacă, printre altele, *Tartuffe* de Molière, pe care-l interpretează pe linia tradițională, punînd accentul pe ipocrizia personajului, spre deosebire de Coquelin-Aîné, care făcuse o creație originală, întrupînd un Tartuffe ale cărui acțiuni sînt determinate de senzualitate, interpretare admirată și comentată în presa noastră.

Lui Febvre îi urmează în același an Mounet-Sully (1841 — 1916), una din marile personalități aflată atunci la apogeul carierei sale. Spectacolele lui Mounet-Sully fuseseră precedate în presă de o prezentare, cu date numeroase, asupra fiecărei piese ce urma să fie jucată la noi de ilustrul tragedian francez. Mounet-Sully este interpretul mării dramaturgii clasice și romantice. Apare în fața publicului nostru în rolul lui Oedip din *Oedip Rege* și în Creon din *Antigona* de Sofocle, în *Hamlet* de Shakespeare, Oreste din *Andromaca* de Racine, în *Cidul* de Corneille, *Hernani* și *Ruy Blas* de V. Hugo. Interpretările, de o mare intensitate patetică, au măreție. Spectacolele sînt ovaționate la București și în provincie de un public entuziast și numeros și dările de seamă din presă transmit ceva din ritmul precipitat care marchează prezența unui eveniment de importanță. După cinci ani, în octombrie 1899, Mounet-Sully revine și este primit cu aceeași admirație și ovaționat ca și în trecut. Sînt reluate piesele jucate în turneul anterior, la care se adaugă *Othello* de

Shakespeare. Costumele bogate, copiate după gravuri și lucrute în atelierele Comediei Franceze, sporesc atractivitatea spectacolelor.

În aprilie 1894 joacă pe scena *Teatrului Liric* din București o trupă de la *Théâtre Libre* în frunte cu cel care a creat-o, André Antoine. Repertoriul se diferențiază de cel al altor trupe străine; piesele fiind angajate social, iar lumea în care se petrece acțiunea lor fiind o lume mărunță, cenușie, publicul „înalt” nu se simte atras. Cronicile au în general un ton moderat, lipsit de efuziunile sau elanurile lirice cu care fuseseră salutate cu două luni înainte spectacolele lui Mounet-Sully. Este semnalată admirativ suplețea jocului lui Antoine în roluri variate, ca: tînăr, bătrîn, șarlatan, țăran sau om de lume. Interpretarea lui Oswald din așteptata piesă *Strigoii* de Ibsen este întîmpinată cu admirație, iar interpretarea rolului principal din *Jacques Damour* (Zola) este socotită de un realism „înfricoșător”.

O trupă în care figurează actori de la Comedia Franceză (actrițele Persoons, Ludwig, Bertiny și actorii Prud'hon, Boucher) în frunte cu Coquelin-Cadet dau spectacole în capitală și provincie în 1895. În stilul tradițional al Comediei Franceze, cu acea știință a rostirii, a dicțiunii impecabile, actorii societari împrumută unui repertoriu format în majoritate din comedii ușoare o vervă spirituală și spumoasă. Coquelin-Cadet, asemenea fratelui său mai mare cu care are multă asemănare, recită cu brio o serie de monoloage.

În februarie 1896, Suzanne Reichenberg (1853 — 1924), ingenuă plină de farmec și poezie a comediei Franceze a cărei societară este, împreună cu o trupă de bună calitate dă spectacole la București și în provincie. Repertoriul jucat nu aduce nimic nou. Piesele *Domnișoarele de Saint-Cyr* de Al. Dumas-tatăl și *Frica de bucurie* de Em. de Girardin figurau de mult în repertoriile teatrelor noastre. Mai nouă, piesa lui Jules Lemaître *Cășătorie albă* dă prilej eroinei principale să desfășoare o gamă sentimentală de mare sensibilitate și de forță emotivă în care Suzanne Reichenberg excela.

Un repertoriu mai interesant și o personalitate vibrantă, directă, cu mari resurse de inteligență și talent sînt reunite în actrița Réjane (Gabrielle Charlotte Réju) (1856 — 1920), care ne vizitează în 1897. Însoțită de trupa teatrului *Vaudeville* din Paris, Réjane interpretează *Îndurerata* (*La Douleureuse*) de M. Donnay, a cărei premieră la Paris avusese loc în aceeași stagiune, și, pentru prima oară la noi, *Casa păpușilor* de Ibsen. Tipurile pariziene din piesa lui M. Donnay sînt prea particulare pentru a trezi un ecou în publicul românesc, iar piesa lui Ibsen, mai curînd eroina ei, Nora, cu aspirațiile și revolta ei, nu-și află la data aceea cuvenita înțelegere. De aceea poate Réjane nu mai păstrează în repertoriul ei piesa lui Ibsen atunci cînd, după 1900, revine de mai multe ori pe scena românească.

Actori germani. Turneele trupelor de limbă germană, mai puțin numeroase decît cele franceze și în general sărace în personalități marcante, sînt înviorate în ultimii trei ani ai secolului trecut prin prezența unor formații și a unor personalități de elită artistică: în 1897 trupa teatrului Imperial Hofburg din Viena (*Burgtheater*), în 1899 actorul Adalbert Matkowsky și în 1900 actrița vieneză Agnes Sorma sînt oaspeții publicului românesc.

Emisar al unui teatru de tradiție și de prestigiu, ansamblul de la *Burgtheater*, avînd ca protagoniști pe soții Lewinsky, interpretează omogen, cu măiestrie egal stăpînită de fiecare actor, un repertoriu în care cea mai mare parte revine dramaturgiei germane: *Nathan Înțeleptul* de Lessing, *Faust* de Goethe, *Intrigă și iubire* de Schiller. Spectacolele sînt admirate pentru armonioasa lor corectitudine, costumele sînt menționate pentru autenticitatea lor istorică.

Spectacolele lui Adalbert Matkowski atrag la început, în afară de colonia germană, puțin public, actorul fiind necunoscut la noi. Meritele tragedianului nu sînt însă mai puțin mari. Cu bogate mijloace de exprimare scenică sînt interpretate piese din dramaturgia clasică universală : *Viața e un vis* de Calderon și *Othello* de Shakespeare. Trupa de care e însoțit e mult sub nivelul vedetei. În aceeași stagiune Mounet-Sully interpretase și el la București rolul gelosului maur și comparația între cele două creații este susținută la egalitate de forțe.

Agnes Sorma cucerește publicul românesc prin apariția sa fermecătoare, prin jocul firesc, vibrînd de un lirism delicat. Toate aceste atribute o apropie de vedetele scenei franceze, cu care publicul nostru era obișnuit. Agnes Sorma reia cu succes la București, după Réjane, pe Nora, eroina ibseniană.

10. Perioada de după 1900 pînă în pragul primului război mondial cunoaște o mare aglomerare de trupe străine. Predomină ca și înainte, poate chiar mai mult, trupele franceze și tot ca și pînă atunci ele sînt de valoare inegală. Primul deceniu al secolului este inaugurat de Réjane. Revenirile pe scena românească ale actriței Réjane se vor succede periodic (1901, 1905, 1910, 1914), actrița abordînd, pe lîngă marile succese ca *Mme Sans Gêne* de V. Sardou sau *La Parisienne* de Henri Becque, eroine din piese bulevardiere. Cînd în 1910 Réjane joacă *Fecioara răătăcită* de Henri Bataille, piesa nu era necunoscută publicului nostru, întrucît o juca în aceeași stagiune compania Davila cu Marioara Voiculescu în rolul principal. „Trupa română poate foarte bine sta alături de cea franceză”, este de părere un ziar ce se ocupă în mod deosebit de manifestările artistice străine și nu poate fi suspectat de xenofobie ¹²⁶.

O altă revenire de mari actori francezi o înscrie anul 1903 cu cei doi frați Coquelin. În ianuarie C. Coquelin-Ainé interpretează în fața unor săli pline rолuri din Molière, E. Augier, Ed. Rostand, cunoscute din anii trecuți, cărora le adaugă vestitele sale monoloage. Realizează o remarcabilă creație în rolul episodic Balthazar din *Arleziiana* de A. Daudet, cu muzica de Bizet ; la acest spectacol participă corul Carmen dirijat de Chiriac.

Repertoriul lui Coquelin-Cadet adus de data aceasta la București cuprinde și personajul Crainquebille din piesa cu același nume de Anatole France, pe care actorul îl interpretează cu luciditate și minuțioasă elaborare. Sînt admirate ca și în trecut, verva, expresivitatea de mim desăvîrșit a lui Coquelin-Cadet.

Sarah Bernhardt, însoțită de compania teatrală proprie care-i poartă numele, revine în 1904. Adevărată senzație și săli pline face spectacolul cu piesa *L'Aiglon* (Pui de vultur) de Ed. Rostand, în care marea actriță joacă în travesti rolul ducelui de Reichstadt.

O seamă de mari actori, societari ai Comediei Franceze, aduc în acești ani pe scenele noastre rолuri create pe prima scenă a Franței. Dintre aceștia, Le Bargy ne vizitează mai des (1904, 1906, 1911, 1912). Pe afișul turneului său figurează, printre altele, piesa *Marchizul de Priola* de H. Lavedan, care-i adusese un mare succes la Paris. Este de reținut faptul că în 1911 Le Bargy cu trupa participă la solemnitatea inaugurării teatrului *Comoedia* din București, jucînd actul IV din *Amicul femeilor* de Al. Dumas-fiul și actul IV din *Străina*, de același autor.

Soții Sylvain sînt prezenți pe scena românească în 1904 și în 1911. Sylvain are autoritatea unui încercat profesor și desfășoară siguranța și măiestria unui vechi societar al comediei Franceze.

¹²⁶ *L'Indépendance roumaine*, București, 1910, noiembrie 25.

*Trupe
străine în
turneu
după 1900*

Foarte admirată este arta lui Maurice de Féraudy, prezent la București în 1907, 1909, 1911. Formația de care e însoțit prilejuiește următoarea constatare : „În general marii actori cînd vin la noi sînt înconjurați de o trupă formată din elemente cu totul insuficiente; rezultatul —steaua trupei este aproape în imposibilitate de a-și valorifica jocul. De data aceasta ansamblul are o coeziune perfectă”¹²⁷.

În primii ani ai secolului nostru capitala primește vizitele unor trupe în fruntea cărora se află Jane Harding (pe adevăratul ei nume Jeanne Alfredine Trefouret), Georgette Leblanc, interpretă a recentelor drame simboliste ale lui Maeterlinck, Charlotte Wiehé, prima vedetă a teatrului *Capucines*, Marthe Brandès de la teatrul parizian *Renaissance*.

Se produc de asemenea în această perioadă de timp, în capitală și în orașele de provincie, o multitudine de trupe franceze de comedii mai bune sau mai slabe, ale căror repertorii se aseamănă. Se distanțează ca personalitate artistică Blanche Toutain de la *Vaudeville* cu trupa sub direcția lui Lugné Poe. Este admirată mai ales în rolul Yvette, pe care-l crease la Paris, în piesa cu același nume de G. de Maupassant.

Piesa în versuri *Chantecler* de Ed. Rostand este jucată la București și Iași de trupa teatrului *Porte Saint-Martin* în 1910, anul premierei absolute pariziene.

În octombrie 1913 are loc o serie de spectacole date de Sacha Guitry alături de actrița Charlotte Lysès, cu un repertoriu alcătuit în cea mai mare parte din comedii de Sacha Guitry, ca *Berg op Zoom*, *Păzitorul de noapte*, *Nono*. Din felul în care presa înregistrează această manifestare se poate constata că opinia critică se diversifică pe criterii de concepții estetice, de angajare, că s-a depășit stadiul unor aprecieri mai mult sau mai puțin impresioniste. E. Lovinescu nu are decît admirație pentru teatrul paradoxal al lui Sacha Guitry, „o asociație de fantezie slobodă, de tendințe sau efecte de vodevil, iar pe de alta de cel mai strîns realism în expresie”¹²⁸. Em. D. Fagure nu rămîne insensibil la verva, umorul și dezinvoltura parizianului Sacha, nu aprobă însă nihilismul moral care lipsește inspirația actorului dramaturg de o tendință mai generoasă. Teatrul lui Sacha Guitry „a fost gustat de elita noastră, libertinajul său spiritual și lipsa sa de « morală » sînt cu totul în nota « modernă » care place acestei elite”¹²⁹.

Reprezentant al unei arte în care predomină tonul simplu și grav al limbajului scenic despuiat de convenții dar nu de poezie, Lugné Poe, actor, regizor și director al teatrului *de l'Oeuvre*, joacă în fruntea trupei acestui teatru alături de Suzanne Desprès la București și în provincie în anii 1906, 1907, 1908, 1909, 1911 și 1915. Repertoriul bogat și divers întrunește, pe lîngă piese cunoscute și jucate, sumbra dramă *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal, comedia ușoară *Gelosul* de Antoine Bibescu și creația de mare succes a Suzanei Desprès—*Morcovăț* (*Poil de Carotte*). În 1915 Lugné Poe împreună cu soția sa, Suzanne Desprès, dau o serie de spectacole ale căror rețete sînt destinate ajutorării actorilor din Franța, lipsită în acele timpuri tragice de o viață teatrală. Cu acest prilej își dau concursul : Yonnel, Alice Cocea, Agepsina Macri-Eftimiu, R. Uhrinovsky, și scena românească reunește simbolic actori români și actori francezi.

Teatrul german după 1900 e reprezentat prin cîteva trupe de operetă și de comedii, ca trupa Eger (1902), care joacă piese de Moser, Sudermann, Feydeau și e compusă din actori cu forțe modice. O trupă de operetă socotită bună este trupa Zeller, cunoscută publicului nostru în 1904 și 1906. În martie 1907 întreaga formație de teatru de operetă *Theater an der Wien*, cu decoratori, regizori, mașiniști, vine în turneu. De astă dată avem de-a face

¹²⁷ *L'Indépendance roumaine*, București, 1909, octombrie 17/30.

¹²⁸ *Flacăra*, București, 1915, ianuarie 17.

¹²⁹ *Adevărul*, București, 1913, octombrie 23.

cu o trupă bine pusă la punct, echilibrată ca forțe artistice. În 1909 are succes și presă bună o trupă de comedie vieneză avînd ca protagoniste pe actrițele Ferida și Steffi Schaffenberger de la *Neue Wiener Bühne*.

Un loc special în istoria turneelor de trupe străine îl ocupă în această perioadă turneul marilor actori italieni. În 1906 și 1907 au loc cîteva spectacole cu Alfedro de Sanctis. În fruntea unui ansamblu apreciat de critica noastră drept una din cele mai bune trupe de turneu din cîte s-au perindat în ultimul timp prin București, de Sanctis promovează un repertoriu în care pe lîngă piese cunoscute se află și *Micii burhezi* de Gorki.

Cel de-al doilea actor italian care vine la sfîrșitul anului 1907 este Ermete Zacconi. Repertoriul acestuia cuprinde piese de Ibsen, Turgheniev, Tolstoi, iar arta lui continuă filonul bogat al verismului.

O apariție prodigioasă pe scena românească rămîne însă figura de mare forță de radiație a lui Ernesto Novelli (1851—1919). Începînd din 1903, în fiecare an (exceptînd anii 1909 și 1910) pînă în 1911 joacă pe scenele țării, în capitală și provincie, acela despre care Camil Petrescu, într-o privire aruncată retrospectiv asupra turneelor străine, va scrie : „Nu putem să uităm ce influență a avut acum aproape 20 de ani turneul lui Novelli asupra teatrului românesc”¹³⁰.

Nici un actor străin în trecere la noi nu a mobilizat atîtea condeie. Se scrie mult în presă și nu numai în timpul prezenței marelui actor în România, dar și multă vreme după aceea. Un excelent actor, dublat de un mim desăvîrșit, cu infinite resurse în exprimarea tragicului și a comicului, Novelli avea un repertoriu foarte bogat și variat, care se întindea de la numeroasele drame shakespeariene la comedii și vodeviluri de Goldoni, V. Sardou, J. Aicard. Unele piese modeste erau scoase la lumină o clipă de geniul lui Novelli, apoi erau pierdute în uitare. Numeroasele cronici apărute cu prilejul spectacolelor vorbesc de mijloacele artei sale scenice, simple, ponderate; totul era foarte condensat și din această pricină apărea de o intensitate de mișcare și de viață uimitoare. Cronicile vorbesc și despre săli „delirante”, despre public „fanatizat”. Exemplul cel mai grăitor îl oferă întîmplarea relatată de P. Locusteanu în legătură cu spectacolul *Moartea civilă* de P. Giacometti, la care lucidul și causticul I. L. Caragiale asista „cu gura înăbușită în pumn și plîngea cu pornirea nepotolită a unui copil”¹³¹. Și iată ce scrie un alt martor al acelor timpuri, V. Maximilian : „Actorii români în frunte cu Petre Liciu începuseră să învețe italienește. Unii chiar au și plecat în Italia să-și continue studiile de artă dramatică. O prietenie din cele mai frumoase se făurise între actorii noștri și cei italieni”. Și tot V. Maximilian adaugă : „Influența jocului lui Novelli s-a observat multă vreme la unii din artiștii Teatrului Național și le-a folosit în cariera lor”¹³².

Din aceste mărturisiri se desprinde concluzia că arta scenică românească receptează cu simpatia unei afinități electivă acel adevăr simplu, omenesc, acel verism din jocul actorilor italieni care corespunde unei plămăde intime, unui *ethos* al artei noastre actricești.

Pe lîngă turneele trupelor de limbă franceză, germană și italiană, a căror continuitate constituie o permanență și care sînt accesibile unui public mai larg, există turnee de trupe ale căror manifestări interesează numai publicul aparținînd unor naționalități conlocuitoare, sau formații artistice al căror popas rămîne un eveniment izolat. Din prima categorie fac parte trupele elene, prezente mai cu seamă la Brăila și Galați, unde se află o numeroasă colonie greacă. Între acestea se înscriu trupa Sofocles Tassoglu (1882), trupa Evanghelisti Paraschivopolu (1898), Societatea dramatică elenă sub conducerea lui Ema-

¹³⁰ *Universul literar*, București, 1928, aprilie 8.

¹³¹ *Flacăra*, București, 1912, iunie 23.

¹³² V. Maximilian, *Evocări*, București, 1962, p. 71.

noil Lorasidos (1901), trupa elenă N. Kardoville din Atena. Actorul Petre Sturdza amintește de „doi buni artiști greci, Dionisios și Andrei Tavularis care se aflau în țară (prin 1899) cu o trupă destul de bunișoară”¹³³. Repertoriul acestor trupe cuprindea tragedii și drame elene cu predilecție istorice, comedii și vodeviluri, piese clasice și moderne din repertoriul apusean.

O apariție izolată cu totul exotice este cea a trupei japoneze Sadda Yacco. În 1902 o trupă japoneză formată din 30 de actori de la teatrul imperial din Tokio, în frunte cu faimoasa tragediană Yacco (una din marile atracții ale expoziției universale din 1900 de la Paris) și cu actorul Kawakami, aflată în turneu prin Europa, se oprește pe scenele din București, Iași, Galați. Cele două spectacole cu dramele *Gheișa* și *Cavalerul și Kesa* sînt reprezentate în decorurile și costumele originale. Straniul amestec de gingășie și violență, atitudini hieratice alături de mișcări tumultuoase, timbrul vocilor, mimica de o intensă expresivitate, totul pare publicului nostru ciudat și fascinant.

În 1909 o trupă rusă de operete în trecere prin țara noastră dă spectacole la București, Iași, Galați, Brăila. Spectacolul prezintă dansuri, cîntece, coruri și este atrăgător prin armonia ansamblului. În 1911 joacă la noi o altă trupă. Frumusețea cîntecelor, a dansurilor și a costumelor căzăcești din piesa *Taras Bulba* după Gogol atrage un public numeros.

Paralel cu trupele teatrale și de operetă, abundă, pe scenele capitalei în special, formații de farse și comedii bufice (*La Roulotte*, *La boîte à Fursy*), cîntăreți, diseuri, mimi etc.

Cercul pe toată această perioadă, fie că se numește Deressin, Hütemann, Sidoli, Schumann sau Oppler, rămîne spectacolul cel mai popular al timpului, locul de înțilnire al unui public numeros din toate categoriile sociale.

Teatrul de limbă maghiară

11. După înfrîngerea mișcării revoluționare din 1848 au urmat ani în care instabilitatea conducerii administrative și artistice și fluctuația actorilor au adus teatrul maghiar într-o situație grea. Repertoriul este dominat de teatrul muzical. Sporadic se reprezintă și lucrări dramatice originale, ca *Atargull* de Molnár György, *Viola* de Farkas Lajos, după romanul *A Falujegyzője (Notarul satului)* de Eötvös. La Cluj, sub directoratul lui Károlyi Németh Lajos (1854—1856), alături de vechiul repertoriu apare genul numit *népszínmű* (teatru popular cu tematică din viața poporului). Presa clujeană¹³⁴ înregistrează printre altele: *Farsangi iskola* (*Școala carnavalului*), *Szent László kora* (*În vremea Sfîntului Ladislau*), *Zrinyi Miklós* de Th. Körner, *Czigány* (*Țiganul*) și *Nagyapó* (*Bunicul*) de Szigligeti Ede, *Jegygyűrű* (*Verigheta*), *Szép juhász* (*Frumosul păstor*) de Abony și *Csizmadia mint Kísértet* (*Stafia cismarului*) de Szigeti József. În repertoriu mai figurează *Maria Stuart*, *Femeia îndărătnică*, *Macbeth*, *Un pahar cu apă*. În 1858—1859 se reprezintă din dramaturgia maghiară *Árpád ébredése* (*Trezirea lui Árpád*) de Vörösmarty Mihály, *Hűség próbája* (*Încercarea fidelității*) de Kisfaludy Károly, *Egy királyné* (*Regina*) de Tóth Kálmán.

Comitetul teatral decisese ca începînd din stagiunea 1857—1858 direcțiunea teatrului din Cluj să fie concesionată pe perioade de cîte trei ani; se votează și o subvenție de 300 de forinți. Pe lîngă aceasta, președintele comitetului, contele Mikó Imre, propune o colectă publică pentru crearea unui fond permanent ale cărui dobînzii să poată fi utilizate de teatru.

¹³³ P. Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 160.

¹³⁴ *Magyar Futár* și *Kolozsvári Közlöny*, Cluj, 1856, martie 31.

Primul director subvenționat este Havi Mihály, a cărui activitate în timpul celor trei ani ai concesiiei a fost în genere bine apreciată de presa timpului în ceea ce privește rezultatele artistice. În vara anului 1860, Havi a întreprins cu trupa clujeană un turneu la București. Proiectat cu un an înainte în înțelegere cu Gh. Bengescu¹³⁵, turneul fusese pregătit de un comitet în frunte cu pastorul reformat Kóos Ferenc, editându-se și o foaie ocazională, *Bukaresti Magyar Közlöny*. Turneul a fost bine primit de public, deși s-a desfășurat sub semnul unor greutăți economice; din cauza acestor dificultăți o parte a trupei, în frunte cu Follinus János, se organizează separat și, încă pe drumul de întoarcere spre Cluj, dă spectacole de operă la Brașov și la Sibiu în timpul sezonului de vară.

Follinus János preia direcția teatrului din Cluj începând cu stagiunea 1861—1862, timp de șase ani la rând. Bun administrator și bun regizor, el redresează economia teatrului și organizează o trupă de ținută artistică¹³⁶. Grație bunei sale administrații, în 1865 încep lucrări de reamenajare a teatrului. În privința repertoriului, Follinus s-a străduit să-l mențină la un nivel literar ridicat, alegând piese clasice și încurajând teatrul de proză și dramaturgia originală maghiară. Se introduc în repertoriu *Szigetvári vértanúk* (*Martirii din Sighetvár*), dramă în patru acte de Jókai Mór, *Marót bán* (*Banul Marot*), dramă în cinci acte de Vörösmarty Mihály, *Kémény Simon* de Kisfaludy Károly, iar din repertoriul shakespearian, *Othello*.

În stagiunea 1862—1863 Follinus adresează comitetului teatral un memoriu în care arată că neputându-și plăti actorii, aceștia îl părăsesc; ca urmare teatrul rămîne cu un colectiv extrem de redus. Totuși se reprezintă *Bánk Bán* de Katona József, *Wilhelm Tell*, *Negușătorul din Veneția*, *Jó barátok* (*Prieteni buni*) de V. Sardou și *Kisértés* (*Ispita*) de O. Feuillet.

Deoarece repertoriul tinde să se axeze mai mult pe opere și operete, Follinus, cu aprobarea comitetului teatral, anunță un concurs literar pentru piese de teatru în proză. Regulamentul concursului prevede că după selecționarea lor de către publicul spectator, piesele premiate vor fi tipărite. Dintre piesele intrate în concurs, numai *Lelencz* (*Orfelinul*), dramă în trei acte de Szász Károly, întrunește sufragiile spectatorilor. În stagiunea 1865—1866 Follinus acceptă în continuare conducerea teatrului cu condiția să se asigure două seri pe săptămînă pentru spectacole de proză. Repertoriul dramatic prinde consistență. Sînt reprezentate *Regele Lear*, *Hamlet*, *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Dózsa György* de Jókai Mór, piese originale noi, *Fény arnyai* (*Umbrele luminii*) de Szigligeti Ede și opera muzicală *Bánk Bán*.

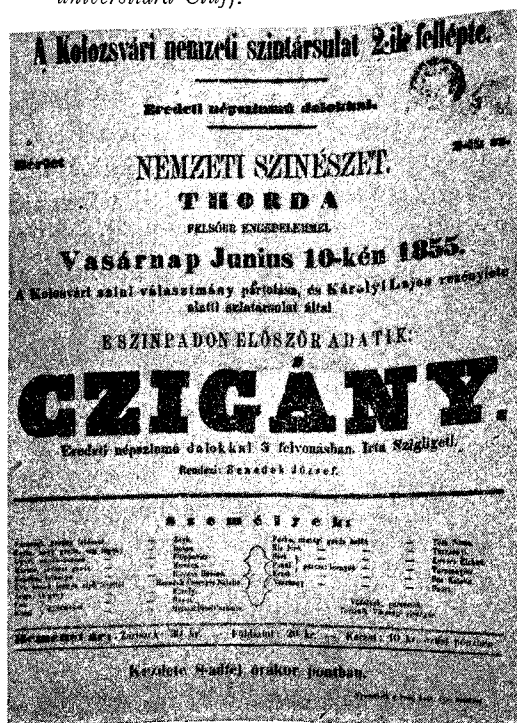
După Follinus, între anii 1866 și 1872 teatrul din Cluj e condus de Fehérváry Antal. Sub direcția acestuia se vor reprezenta, alături de dramele lui Shakespeare, *Aesopus*, comedie de Rákosi Jenő, *Femeile savante* de Molière, *Hero și Leandru* de Fr. Grillparzer, *Faust* de Goethe.

Sub direcția lui Fehérváry Antal spectacolele teatrului din Cluj și stagiunile de vară organizate în alte centre au avut o ținută artistică remarcabilă, iar din trupa cu care a lucrat mai bine de cinci ani s-au desprins cîteva personalități de seamă ale

¹³⁵ *Kolozsvári Közlöny*, Cluj, 1860, nr. 37, 46—48, 63, 88; *Kolozsvári Ssinházi Lap*, Cluj, 1860, nr. 77.

¹³⁶ În 1865, afișele teatrului îl anunță pentru prima oară la Cluj pe celebrul actor Ecsedy Kovács Gyula.

Fig. 65. — Afișul spectacolului Czigány (Țiganul) de Szigligeti, reprezentat la Teatrul maghiar din Cluj în 1855 (Biblioteca centrală universitară Cluj).



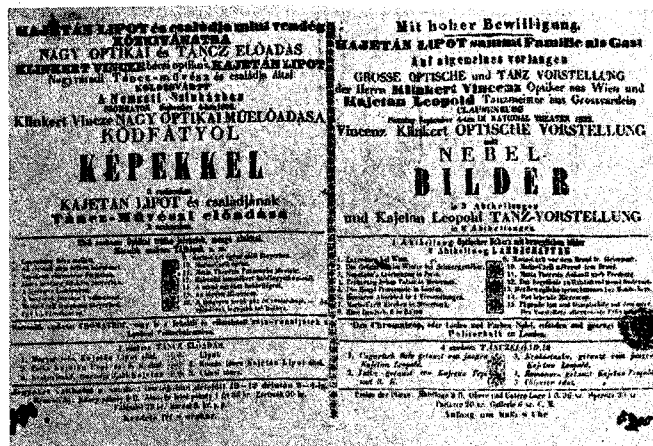


Fig. 66. — Afișul unui spectacol de varietăți reprezentat la Teatrul maghiar din Cluj în 1852 (Biblioteca centrală universitară Cluj).

teatrului de limbă maghiară din Transilvania : Ecsedy Kovács Gyula și Szentgyörgyi István, Odry Lehel, Ujházi Ede, Mátrai Beteg Béla și alții.

Ecsedy Kovács Gyula și Szentgyörgyi István sînt reprezentanții realismului în teatrul de limbă maghiară din Transilvania. Primul apare pentru prima oară pe scena teatrului din Cluj în 1865, celălalt în 1866. E. Kovács Gyula (1839—1899), originar din împrejurimile Sătmarului, își face școala la Debrețin. Debutează la Teatrul Național din Budapesta, dar întrucît teatrul din Cluj îi oferea mai mari posibilități de afirmare, vine în acest oraș unde va rămîne, cu scurte întreruperi, 35 de ani, ca actor, regizor, conducător de trupă. A fost prin excelență

interpretul rolurilor tragice, în special din repertoriul shakespearian.

După mișcarea revoluționară din 1848, la Oradea vor înregistra succese trupele conduse de Havi Mihály și Szabó József, iar mai tîrziu cele conduse de Molnár György și Budai József. Tot în această perioadă Oradea va fi vizitată și de trupele lui Szabó și Philippovich de la Arad, precum și de cea a lui Follinus János. Între 1865 și 1875 viața teatrală din Oradea cunoaște așa-numita „intendatură debrețineană”, cînd — vară de vară — teatrul din orașul de pe Tisa dă aici spectacole bine primite de public.

La Arad, teatrul a înregistrat o perioadă de înflorire artistică datorită directorului Csernovics Péter, care a montat un repertoriu bogat și valoros și a organizat deplasări și turnee pînă la Seghedin, Szabadka, Baja și Pécs. În anul 1856 trupa din Arad prezintă la Viena, cu mult succes, un repertoriu compus din drame istorice maghiare. Datorită amplitudinii pe care o ia teatrul din Arad, sala Hirschl devine necorespunzătoare ca scenă și cu totul neîncăpătoare pentru spectatori. În această situație, în 1868, la inițiativa baronului Bánhidly Béla, încep lucrările de construcție a Teatrului Orășenesc. Între anii 1875 și 1880 teatrul din Arad e în declin. Are directori și trupe slabe și, drept consecință, falimentul financiar e inevitabil. Pentru a se salva situația, se inițiază crearea unei societăți pe acțiuni care, timp de 10 ani, să coordoneze activitatea teatrului. În fruntea comitetului de conducere e ales Institoris Kálmán. Strădaniile comitetului nu dau rezultate și pentru acest motiv, în 1880, se autodizolvă.

La Timișoara au loc spectacole de teatru în primăvara anului 1848, date de trupa lui Feleky Miklós, iar în 1852 trupa lui Szabó József dă reprezentații timp de mai multe săptămîni. La 2 septembrie 1875 se inaugurează noua sală a teatrului din Timișoara. În fiecare an, între 1 februarie și Duminica Floriilor sala e la dispoziția trupelor maghiare ; în restul timpului, scena e ocupată de actori germani.

La Satu-Mare, prima sală de teatru este inaugurată la 20 martie 1848 de trupa lui Tóth István și Döme Lajos. Aici au dat spectacole de-a lungul unor stagiuni de vară mai multe trupe din Debrecen, Miskolc, Kassa, Györ, Pécs.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele două decenii ale secolului al XX-lea una din principalele trăsături caracteristice ale teatrului maghiar din Transilvania este aceea că alături de teatrul din Cluj, care își menține și în această perioadă rolul conducător, iau ființă teatre permanente și în alte orașe. Se înființează teatre stabile la Oradea, Arad, Tg.-Mureș, Brașov și Timișoara. Alături de aceste orașe mari, în unele orașe mai mici — îndeosebi acolo unde există clădiri potrivite pentru teatru —

activează pe o durată mai scurtă sau mai lungă trupe ocazionale sau fac turnee trupe teatrale din orașele mari. Asemenea orașe sînt : Dej, Turda, Satu-Mare, Baia-Mare, Sf. Gheorghe, Odorhei, Miercurea-Ciuc.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, dar mai ales la începutul secolului al XX-lea se semnalează un fenomen nou față de perioada mai veche : cresc tot mai mult rolul și influența muncitorimii. Acest proces se poate observa mai ales la Oradea, Arad și la Cluj, unde din partea muncitorimii se manifestă un viu interes pentru teatru. În orașele de mai sus și în orașele miniere muncitorii își afirmă tot mai energic cerința ca teatrul să reprezinte cît mai des piese ce promovează idei sociale progresiste.

O trăsătură caracteristică a acestei perioade o constituie și tendința ca teatrele să fie înzestrate cu clădiri permanente, utilaj corespunzător și ca fiecare trupă să fie în stare să reprezinte cît mai multe genuri de piese. Această străduință s-a soldat cu succes numai în orașele mari, dar chiar și trupele teatrale de aici au fost nevoite vreme îndelungată să dea spectacole în provincie, spre a-și asigura existența. În epoca aceasta un mare rol îl au turneele. În afară de trupele teatrale din București, Budapesta, Viena, artiștii de seamă apăreau vreme mai scurtă sau mai îndelungată și pe scenele orașelor mai mici din Transilvania. La sfîrșitul secolului, a dat spectacole la Cluj și celebra trupă italiană Salvini.

Ca un fenomen general se cuvine a fi amintită dezvoltarea criticii dramatice. În afară de gazetele de teatru și de publicațiile ocazionale care slujeau de cele mai multe ori numai scopurilor reclamei, în rubricile teatrale ale marilor cotidiane apar critici dramatice ample, substanțiale. Tînărul Ady Endre nu este numai un spectator entuziast al teatrului la Oradea ; printre principalele teme ale publicisticii sale revoluționare se numără drama europeană modernă și literatura dramatică maghiară. Tot el este acela care luptă consecvent, și în domeniul culturii scenice, pentru frăția dintre poporul român și maghiar, pentru lupta comună a forțelor lor progresiste împotriva regimului burghezomșieresc. La Tg.-Mureș Tolnai Lajos, la Cluj Petelei István și apoi Janovics Jenő ridică la un nivel înalt critica teatrală.

Repertoriul constituie și în perioada aceasta una dintre problemele centrale ale trupelor teatrale permanente și ocazionale. Lupta pentru un repertoriu progresist s-a desfășurat în două direcții, pe de o parte pentru reprezentarea permanentă a pieselor clasice (Molière, Shakespeare, Schiller), iar pe de altă parte pentru punerea în scenă a operelor marilor dramaturgi europeni ai vremii (Ibsen, Strindberg, Gorki, Hauptmann). Aceeași orientare vizau și piesele maghiare. Cele mai multe străduințe în interesul reluării și menținerii în repertoriu a pieselor maghiare clasice au fost depuse de Janovics Jenő. În repertoriul său, el asigura un loc de seamă și lucrărilor dramatice moderne, înnoitoare. Alături de Strindberg, Wedekind, Maeterlinck, lucrările marilor dramaturgi ruși au fost puse în scenă mai ales la teatrul din Cluj.

Atît la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cît și în primele două decenii ale secolului al XX-lea, drama populară (*népszínmű*) a fost mult apreciată. Dintre piesele autorilor de drame populare, s-au interpretat cu precădere cele ale lui Szigligeti Ede, Csiky Gergely și Szigeti József.

La începutul secolului nostru opereta ajunge să ocupe locul central. Popularitatea operetei este un fenomen european, răspîndirea acestui gen în Transilvania fiind în legătură cu cultul pentru operetă din Viena și Budapesta. Se știe că scriitorii de operetă ai acestor două metropole se numărau, pe plan mondial, printre cei mai populari autori ai genului. Mai întîi la Oradea, apoi la Cluj, iar mai tîrziu și în orașele mai mici opereta împinge pe al doilea plan teatrul de proză. Conducerea teatrelor, partea mai cultă a publicului și

critica luptau pentru punerea în scenă pe de o parte a pieselor clasice, pe de alta a celor care reflectă problemele sociale ale timpului. Această luptă se soldează uneori cu frumoase rezultate. Astfel, în 1902 se reprezintă la Oradea piesa *Militarii* de Thury Zoltán, care se bucură de un mare succes nu numai în acest oraș, dar și în alte părți, datorită satirei sale profunde la adresa militarismului.

Dintre lucrările aparținând unor dramaturgi ai literaturii universale, se reprezintă cu succes la Oradea și Cluj *Țesătorii* lui G. Hauptmann, punerea în scenă a piesei fiind privită favorabil atât de critica progresistă, cât și de intelectualitatea și cercurile muncitorești. La Arad, în anii 70—80 sînt des întîlnite manifestații muncitorești cu ocazia reprezentării unor piese cu conținut social radical (de pildă, cu ocazia spectacolului cu piesa *Dózsa* de Jókai Mór). La Oradea întîlnim spectacole muncitorești sistematic organizate începînd cu primii ani ai secolului. Cotidianul *Nagyvárad* face în repetate rînduri dări de seamă amănunțite despre succesul unor asemenea spectacole; astfel, la 30 ianuarie 1902 apare în ziar un articol scris pe un ton entuziast, cu titlul *Un spectacol al muncitorilor orădeni*.

În primele două decenii ale secolului al XX-lea, o acțiune ce merită a fi amintită a fost inițierea unor spectacole destinate anume tineretului. Cele mai bogate rezultate în acest domeniu le-a înregistrat teatrul din Cluj, unde Janovics Jenő organiza an de an spectacole de înalt nivel pentru tineret, montînd mai ales piese clasice menite a aprofunda predarea literaturii în școală.

O inițiativă însemnată, ținînd de activitatea de director a lui Janovics Jenő dinaintea primului război mondial, este legată de structura repertoriului; Janovics este partizanul creării unui echilibru corespunzător între reprezentarea pieselor de factură clasică și a celor care oglindesc tendințele moderniste. Alături de clasicii literaturii universale, a prezentat valori puțin cunoscute ale dramaturgiei maghiare vechi. El este cel dintîi director de teatru din Cluj care prezintă și piese ale scriitorilor dramatici scandinavi, ale celor englezi moderni, ale lui Gorki și Cehov.

Cel mai de seamă teatru în perioada aceasta rămîne tot cel din Cluj. În afară de tradițiile sale, mai mulți factori au contribuit la însemnătatea și faima acestei instituții: Clujul era un oraș universitar, cu o intelectualitate în continuă creștere, cu viață muzicală, literară și artistică. În a doua jumătate a secolului, vechea clădire corespundea tot mai puțin cerințelor teatrului modern, avînd nevoie de continue transformări. Teatrul nou a fost ridicat în Piața Ștefan cel Mare. Directorul teatrului a fost, începînd cu anul 1868, Féhérváry Antal. Un mare merit al său îl constituie faptul că în anul 1870 a făcut posibil turneul clujean al excelenței trupe conduse de Matei Millo.

Lui Féhérváry Antal i-a urmat la conducerea teatrului Korbuly Bogdán, prin al cărui spirit de sacrificiu a fost construită în 1874 scena de vară, cu scopul ca ansamblul să nu fie nevoit a peregrina în timpul verii. Dintre actorii celebri, el i-a angajat pe Ditrói Mór, Vidor Pál, Szacsvey Imre, Hetényi Béla. După directoratul lui Korbuly, un rol hotărîtor în conducerea teatrului clujean l-au avut, ca directori, regizori sau conducători tehnici, Szász Béla, Eszterházy Kálmán, Molnár György, Kovács Gyula. În anul 1880 teatrul a întreprins un turneu încununat de succes la Viena. Aici, la *Ringtheater*, au fost reprezentate piesele *Notarul din Peleske* (Eötvös József), *Stăvarul* (Szigligeti Ede) etc. Dramele populare au avut un succes deosebit de mare. Critica a scos în evidență stilul realist, popular al interpretării actorilor din Cluj.

După anul 1880 direcțiunea teatrului a invitat deseori actori celebri din Budapesta pe scena clujeană. Astfel au apărut la Cluj Jászai Mari, Prielle Kornélia, Márkus Emilia

și alții. Printre artiștii care jucau în permanență la Cluj, s-au remarcat în mod deosebit Kovács Gyula și Szentgyörgy István.

La conducerea teatrului din Cluj au urmat Csóka Sándor, Bölönyi József, Ditrói Mór, Megyeri Dezső, iar mai târziu, în primul deceniu al secolului al XX-lea, Janovics Jenő. Acesta a permanentizat legătura dintre teatru și public, a crescut un ansamblu actoricesc, a asigurat un nivel artistic elevat spectacolelor, ca regizor, și a transformat teatrul clujean într-un teatru modern.

Decenii de-a rândul, la Oradea au jucat mai ales actori clujeni. În anii 70 ai secolului al XIX-lea teatrul de aici se permanentizează, sub direcția lui Szabó József. Aici și-a făcut debutul una dintre cele mai cunoscute actrițe ale vremii, Blaha Lujza. În 1888—1889 la Oradea juca trupa teatrală clujeană a lui Bölönyi József. Teatrul, devenit permanent, a fost înzestrat în cele din urmă cu o clădire, inaugurată la 15 octombrie 1900.

Perioada de înflorire a teatrului din Oradea coincide cu anii petrecuți aici de Ady Endre ca ziarist și cu activitatea cenaclului scriitorilor grupați în jurul revistei *Holnap*. Prin articolele sale despre teatru, despre noile drame și tendințele novatoare în teatru, Ady Endre se situează pe primul loc. Alături de el, Juhász Gyula, Dutka Ákos, Miklós Jutka, Várady Zsigmond și mulți alții au contribuit prin piesele și critica lor la afirmarea unor idei sociale pe scenă. De asemenea, un merit al lui Ady Endre și al cenaclului *Holnap* este faptul că Oradea a devenit în această vreme un important loc de manifestare a legăturilor teatrale româno-maghiare. Prezentarea unor piese ale lui Iosif Vulcan, sărbătorirea acestui scriitor și animator, turneul unor actori bucureșteni marchează succesele obținute pe acest tărîm.

Continuînd vechile tradiții, Aradul ridică actorilor săi o clădire modernă pentru teatru. Noul teatru, construit de arhitectul Skalnitzky, a fost inaugurat în ziua de 21 septembrie 1874. Dat fiind că această clădire a fost pustiită de un incendiu, a trebuit să fie construit un teatru nou. Acesta s-a deschis la 1 octombrie 1885. În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea, directori ai teatrului au fost : Krecsányi Ignác, Leszkay András, Zilahy Gyula, Róna Dezső și Szendrey Mihály.

În această perioadă un rol însemnat l-a avut și teatrul din Tg.-Mureș. În anii 70 ai secolului al XIX-lea a trăit aici, desfășurînd o bogată activitate de scriitor și sprijinitor al literaturii, romancierul maghiar Tolnai Lajos. În revistele editate la Tg.-Mureș Tolnai se ocupă de problemele literaturii dramatice și ale culturii scenice moderne, luptă cu îndrăzneală pentru prietenia dintre scriitorii și savanții progresiști români și maghiari, pentru cunoașterea reciprocă a literaturii celor două popoare.

Paralel cu viața teatrală, aflată în permanentă îmbogățire, în presa zilnică și în revistele de beletristică se dezvoltă critica dramatică și literatura care se ocupă de cultura scenică. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, almanahurile teatrale erau mijloacele prin care se populariza cultura scenică, iar în a doua jumătate a secolului și îndeosebi în primele două decenii ale secolului al XX-lea, pe lângă fiecare teatru mai mare iau ființă săptămînale teatrale, foi pentru reclamă.

În anii 80 și 90, creșterea nivelului gazetelor clujene este marcată de articolele și studiile despre teatru ale lui Petelei István, Szász Gerő, Ferenczi Zoltán, Kovács Gyula, Bródy Sándor. În primele două decenii ale secolului al XX-lea, alături de scrierile lui Kovács Dezső și Gyalui Farkas, sînt relevabile, la Cluj, criticile teatrale și lucrările consacrate istoriei teatrului ale lui Janovics Jenő. Volumul intitulat *Direcțiile principale ale literaturii dramatice maghiare* și lucrările despre Csiky Gergely fac parte dintre cele mai de seamă scrieri ale literaturii de specialitate.

Pe lângă critica teatrală, se vădesc și preocupări privind istoria teatrului. Váli Béla publică istoria teatrului maghiar din Arad, Neményi pe cea a teatrului din Oradea, Fekete Mihály a celui din Timișoara. Apar de asemenea jurnale, scrisori, amintiri ale unor actori, surse prețioase pentru cercetările de istorie a teatrului, domeniu în care se remarcă în mod deosebit lucrările lui Bayer József.

Deoarece numeroși actori jucau ani de zile sau decenii întregi la același teatru, activitatea lor poate fi legată de istoria unui teatru, dând naștere profilului specific al acestuia. Asemenea actori au fost, de pildă, la Cluj, Kovács Gyula, Szentgyörgyi István, Janovics Jenő, Poór Lili și alții.

Timp de mai bine de două decenii cel mai desăvârșit stil de interpretare al dramei populare a fost creat de Szentgyörgyi István. Szentgyörgyi a apărut pe scenă încă din 1861, încheindu-și cariera înaintea celui de-al doilea război mondial. El avea o mare măiestrie în crearea figurilor maghiare specific populare. În afară de dramele populare, interpreta și roluri din opera lui Shakespeare; un excelent rol al său a fost ani de zile Tiborc din piesa *Bánk Bán* de Katona József.

Janovics Jenő a excelat nu numai ca director de teatru și regizor, ci și ca actor. Cel mai de seamă rol al său a fost Hamlet. Tot el a fost și interpretul strălucit al lui Tartuffe de Molière. Dintre actorii din Cluj, Arad, Timișoara, Oradea, s-au mai distins Fekete Mihály, Szendrei Mihály, Erdélyi Miklos, Szakács Andor, Váradi Miklós, Laczkó Aranka și alții.

Teatrul de limbă germană

12. După întreruperea activității teatrale în timpul revoluției de la 1848, teatrul de limbă germană din principalele centre ale Transilvaniei — Brașov, Sibiu, Timișoara, Arad — își recâștigă destul de repede o oarecare stabilitate, înfrângând greutățile cauzate de situația economică și socială postrevoluționară și de controlul riguros al statului habsburgic absolutist. Stagiunile, pînă atunci semestriale, se întind pe întreg parcursul anului, ajungînd pînă la un număr de aproximativ 300 reprezentații pe an. În același timp centrele mai mici sînt vizitate fie de trupe ambulante, fie de turnee ale teatrelor stabile. Viața teatrală este deosebit de vie în aceste decenii.

Această activitate neîntreruptă a avut efecte pozitive asupra formării unor trupe bine închegate, cu un repertoriu echilibrat și valoros. Un substanțial aport la acest progres îl aduc acei directori capabili, care dețin conducerea trupelor pe perioade mai îndelungate, cum sînt Eduard Kreibig la Sibiu, Carl Friese la Brașov, dar mai ales Friedrich Strampfer și Eduard Reimann la Timișoara. Între aceste teatre are loc un frecvent schimb de trupe și spectacole; astfel, actorii talentați își pot forma o solidă bază profesională, pe care o vor valorifica ulterior pe marile scene de limbă germană din Europa: A. Sonnenthal, L. von Ernest, M. Steiner, K. Blasel, A. Klein, C.A. Friese, J. Gallmeyer. Creșterea vădită a calității trupelor autohtone se explică și prin contactul cu importante centre ale teatrului german, cu numeroșii actori care poposesc ca oaspeți pe scenele teatrelor transilvănene, aducînd cu ei, pe de o parte, o înaltă artă interpretativă, iar pe de alta un repertoriu de calitate.

În aceste decenii se intensifică simbioza teatrului dramatic cu cel muzical, proces care începuse încă din secolul precedent. Interesul populației germane din Transilvania pentru muzică ia proporții din ce în ce mai mari, apar numeroase societăți care promovează teatrul muzical. Această preocupare crescîndă pentru operă și mai ales pentru operetă duce la o scădere simțitoare a interesului pentru teatrul de dramă, cu atît mai mult cu cît faptul coincide cu o perioadă de decădere a dramaturgiei germane.

La 25 august 1849, două săptămîni după ridicarea asediului cetății Timișoara de către trupele revoluționare, Eduard Kreibig obținînd aprobarea de a juca cu trupa sa, își reia activitatea în orașul grav avariat (chiar clădirea teatrului fusese bombardată în cursul luptelor) și bîntuit de criza economică, Dar teatrul nu reușește să cîștige adeziunea publicului. În 1851 Kreibig părăsește Timișoara, devenind directorul teatrului din Sibiu, unde desfășoară o bogată activitate pînă în 1854¹³⁷.

Activitatea lui Friedrich Strampfer¹³⁸ se înscrie ca una dintre cele mai rodnice din istoria teatrului timișorean. Pe lîngă operă, operetă și vodevil, el cultivă drama și comedia de înaltă valoare literară. În repertoriul teatrului apar piese de Shakespeare, Goldoni, Goethe, Schiller, iar dintre contemporani: Fr. Hebbel, O. Ludwig, dar mai ales J. N. Nestroy, autorul preferat al publicului timișorean.

În primăvara anului 1861, Strampfer preia, pe lîngă conducerea teatrului din Timișoara, și pe cea a teatrului din Sibiu. În 1862 el pleacă la Viena și devine directorul teatrului *An der Wien*, jucînd mai tîrziu un rol însemnat în istoria teatrului vienez. Strampfer avea un deosebit dar de a descoperi și a educa tinere talente. Exemplul cel mai de seamă este actorul Adolf Sonnenthal¹³⁹, care în stagiunea 1850—1851 apare pe scena din Timișoara. Fost ucenic de croitor, originar din Pesta, el debutează la 30 decembrie 1850 în *Clopotarul de la Notre Dame* de Birch-Pfeiffer după V. Hugo. În 1851, împreună cu Kreibig vine la Sibiu, unde se afirmă în scurt timp mai ales ca interpret al rolurilor din piesele lui Schiller, contribuind în mare măsură la înflorirea teatrului din Sibiu sub directoratul lui Kreibig¹⁴⁰.

Tot lui Strampfer îi revine meritul de a-i fi descoperit pe marele comic Karl Blasel, pe regizorul Maximilian Steiner și pe cîntăreața Josephine Gallmeyer, care vor deveni actori de frunte ai teatrului vienez¹⁴¹.

Cel care reușește să asigure și teatrului din Brașov stabilitate și continuitate este actorul Carl Friese, care mai fusese director în 1849 și care după plecarea directorilor Kammauf și Folnes preia conducerea din nou în 1853, dînd cîteva reprezentații reușite cu piese de Schiller (*Hoții*, *Don Carlos*) și Shakespeare (*Hamlet*, cu Sonnenthal în reprezentație). El este totodată un sprijinitor al activității teatrale românești din Brașov; pune în repetate rînduri scena la dispoziția amatorilor români, iar în ziua de 15 ianuarie 1854 reprezintă cu trupa sa *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, cu muzică de St. Emilian.

¹³⁷ Dintre conducătorii scenei sibiene, înainte și după Kreibig, pot fi menționați; actorul Emil Antony, care preia în 1848 conducerea teatrului și reprezintă pentru prima dată la Sibiu în 1850 *Faust* de Goethe, și actorul Josef Klement, care se stabilește aici în 1870 pentru trei ani și prezintă un repertoriu de drame clasice și comedii de calitate.

¹³⁸ Fiu de actor, și-a început cariera la Viena, de unde prin nora lui Goethe a fost recomandat teatrului de curte din Weimar. Aici activează alături de Franz Liszt și de marea actriță Wilhelmine Schröder-Devrient. Exilat, părăsește Weimarul și ia parte în 1848 la revoluția din Viena.

¹³⁹ Carl von Wurzbach, *Bibliographisches Lexicon des Kaisertums Österreich*, vol. 35, Viena, p. 345 — 350; E. Jekelius jun., *Sonnenthal in Hermannstadt*, Klingsor III, 1962, p. 149 — 153.

¹⁴⁰ Pentru cariera sa au fost decisive două vizite la Sibiu ale vestitului tragedian al *Burgtheater*-ului, Ludwig Löwe (1851 și 1853). Löwe joacă la Sibiu: *Hamlet*, *Egmont*, *Holofernes Judith* de Hebbel, *Goetz von Berlichingen* etc. Văzînd realizările excepționale ale tînărului Sonnenthal, îl determină să vină la Viena. După ce dă un ultim spectacol cu *Hamlet* (1854), Sonnenthal pleacă în capitala monarhiei, unde va deveni cel mai vestit tragedian al *Burgtheater*-ului. În 1858 el va face o vizită de trei săptămîni la Sibiu, care va constitui un adevărat apogeu al vieții teatrale a timpului.

¹⁴¹ K. Blasel și J. Gallmeyer, ajunși actori renumiți, se vor întoarce de două ori ca oaspeți pe scenele transilvănene, unde vor da reprezentații de mare succes.



Fig. 67.— Adolf Sonnenthal, tînăr (portret de Horowitz).

Afișele sînt tipărite în cele trei limbi vorbite la Brașov. După plecarea lui Kreibitz, Friese preia și direcția teatrului din Sibiu.

După moartea sa, activitatea e continuată de fiul său, Carl Adolf Friese, care introduce în repertoriu piese de Kleist, Hebbel, O. Ludwig, Freytag, Laube. După plecarea lui Friese, teatrele din Sibiu și Brașov trec sub conducerea lui August Schulz (fost actor al *Burgtheater*-ului) și Karl Gustav Paul. Între 1859 și 1861 Friese revine la conducerea teatrului din Brașov, pe care-l părăsește pentru a merge la Viena, unde ajunge unul dintre actorii marcanți ai teatrului *An der Wien*.

La Timișoara, urmaș al lui Strampfer la conducerea teatrului este Eduard Reimann, fost director al mai multor teatre (Cracovia, Lvov, Petersburg, Riga, Weimar, Frankfurt, Hamburg). Reimann încheie cu autoritățile un contract pe opt ani, asigurînd astfel o continuitate binefăcătoare. În materie de repertoriu el continuă pe Strampfer : Shakespeare (*Negușătorul din Veneția*), Goethe (*Egmont*), Schiller (*Hoții*, *Logodnica din Messina*). Raimund, Nestroy etc., punînd un accent deosebit pe montare. Totodată are loc pătrunderea masivă a operetelor lui Offenbach și Suppé. Între 1864 și 1868 Reimann preia și conducerea scenei sibiene. În aprilie 1868 el înființează o școală de teatru ale cărei cursuri sînt gratuite.

Începînd din noiembrie 1868, apare și un cotidian local pentru literatură, artă și teatru cu titlul *Der Zwischenakt* (*Antractul*), condus de Max Felsenthal, redactor al ziarului *Temesvarer Zeitung*. În 1870 Reimann preia pe neașteptate conducerea teatrului din Würzburg, predînd funcția sa la Timișoara regizorului și actorului Karl Stelzer¹⁴².

Între anii 1848 și 1877, și alte localități din Transilvania și Banat au fost cutureate de numeroase trupe de actori. Există date răzlețe despre un număr destul de mare de „prințipali” : Matthias Ottepp (fost director la Sibiu și Brașov), J. L. Weber, care a jucat și la București și Constantinopol, F. Dorn, J. Pionta, J. Fritsche, J. Jeschek, S. Neumann, G. Pfalz, J. Senzel, Karl Zeh, Carl Remay cel bătrîn, actor și autor, care cu mai multe trupe face turnee prin tot Banatul.

În Transilvania, pe lângă trupele ambulante, orașele mai mici și satele însemnate au fost vizitate de trupele teatrelor din Brașov și Sibiu. În 1859 se încheie între aceste teatre un acord, prin care Bistrița, Mediaș, Sebeș și Orăștie vor fi vizitate de teatrul din Sibiu, iar Reghin, Sighișoara, Rupea și Făgăraș de cel din Brașov.

Un tip deosebit de teatru îl constituie „teatrul de castel” al contelui Johan Nakó din Comloșul Mare. Acest conte de origine macedo-română a cheltuit sume mari cu pasiunea sa pentru teatru. El a construit în grădina castelului un teatru bine înzestrat, angajînd trupe și orchestre. Spectatori, pe lângă invitații castelului, erau și locuitorii satului¹⁴³.

Repertoriul teatrului de limbă germană reflectă în general curente de teatru vienez. Apar însă din cînd în cînd și piese inspirate din mediul transilvănean sau chiar producții autohtone. Pe lângă piesa actriței Franul von Weissenthurn, *Pădurea Sibiului*, rejucată la Sibiu în 1850, 1853 și 1856, apar unele piese care încearcă să aducă pe scenă momente din trecutul Transilvaniei. Astfel, în 1850 la Sibiu și Brașov se joacă piesa *Batori Gabor und Michael Weiss*, scrisă de actorul Karl Folnes, iar în 1870 la Brașov tragedia actorului Franzelius, *Stefan Stenner und die Bürger von Kronstadt*, care preamărește răscoala bres-

¹⁴² În toamna anului 1876, fostul regizor al teatrului, Carl Remay, înființează în suburbia Fabric, în sala *La mielul alb*, un fel de teatru de estradă — *Singspielhalle* — cu o scenă pentru opere, vodeviluri, scenete etc. Prețul билетelor fiind

mai redus, iar gustul publicului mai puțin exigent, acest teatru mic devine o concurență „periculoasă” pentru teatrul mare.

¹⁴³ M. Kurzhals, *Die Vergangenheit des Dorfes Grosskomlosch*, Timișoara, 1940, p. 136 — 137.

Sonntag, den 28. November 1868.

**BENEFIZE DER SCHAUSPIELERIN,
Fr. Anna Bomara.**

Die Jungfrau VON ORLEANS.

Romanische Tragedie in 3 Aufzügen von Schiller.
Schauspieler: Anna Bomara

Verzeichn:

| | | | |
|--|--|--|--|
| Der Kaiser Benedictus Der Herzog Johann Die Königin Margarete Der Bürger Karl Der Scherz Ludwig Der Page Der Bedienter Der Wächter Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat | Der Kaiser Benedictus Der Herzog Johann Die Königin Margarete Der Bürger Karl Der Scherz Ludwig Der Page Der Bedienter Der Wächter Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat | Der Kaiser Benedictus Der Herzog Johann Die Königin Margarete Der Bürger Karl Der Scherz Ludwig Der Page Der Bedienter Der Wächter Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat | Der Kaiser Benedictus Der Herzog Johann Die Königin Margarete Der Bürger Karl Der Scherz Ludwig Der Page Der Bedienter Der Wächter Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat Der Soldat |
|--|--|--|--|

Die p. 1. Verordnung gegen das Spielwörterbuch werden hiebei ersucht, ihre Widersprüche wegen Befreiung der Linie und Zeit für folgende 11 Uhr Vorlesungen in der Theater-Kasselerien, da nach dieser Zeit die noch verbleibende Lage in die anderwärts verfügt wird.

Der gemeinsame Bescheid der p. 1. Theater-Kasselerien werden die 3 Commissionen der Herren Pappe und Braun von 3 Uhr bis 4 Uhr die Theater-Kasselerien besitzend, für den 28. Nov. 1868.

Die Theater-Kasselerien ist täglich von 10 - 12 Uhr Mittags und von 3 - 4 Uhr Nachmittags geöffnet.
Anfang präcise 7 Uhr.

Fig. 68. — Afişul spectacolului Die Jungfrau von Orleans (Fecioara din Orleans) de Fr. Schiller, la Teatrul german din Timişoara în 1868.

laşilor braşoveni împotriva armatei austriece din 1688. Dintre operele dramatice apărute în prima jumătate a secolului, sînt reluate dramele *Hans Benkner* (Braşov, 1849, 1851, 1866, 1867, Sibiu 1870), *Meinhard oder die Kreuzritter im Burzenland* (Braşov 1868) de Christian Heyser și *Der Königsrichter von Hermannstadt* de Daniel Roth (Braşov 1857). Directorul școlii germane la București, profesor de limbă germană la colegiul Sf. Sava, Rudolf Neumeister (1822–1909) scrie două tragedii, *Herodes* și *Hannibal*, despre care nu se știe dacă au fost jucate vreodată. Acest pasionat traducător al poeziei populare românești are și meritul de a fi introdus în dramaturgia de limbă germană legenda Meșterului Manole, prin drama sa muzicală *Der Baumeister (Constructorul)*. În aceeași perioadă, tînărul chirurg sibian Wilhelm Hufnagel (1828–1898) scrie *Die Hexe (Vrăjitoarea)*, operă dramatică inspirată din viața satului românesc, reprezentată la Sibiu la 29 decembrie 1855. Acțiunea piesei este urmată de cîntece și dansuri românești. Lucrarea lui Hufnagel este prima încercare a unui dramaturg german de a pătrunde în viața satului românesc. Tot el este autorul altei drame, *Der Rächer (Răzbunătorul)*, prezentată în 1856.

Mai importantă este tragedia romancierului Traugott Deutsch: *Harteneck*, apărută în 1874. Eroul, comitele sașilor pe la 1700, luptînd împotriva privilegiilor feudale, își atrage ura cercurilor aristocratice și cade jertfă ideilor sale înaintate, fiind decapitat în piața Sibiului. Piesa, reprezentată la Sibiu în 1876 și la Braşov în 1879, a avut un mare răsunet¹⁴⁴.

Johann Nepomuk Preyer (1805 – 1888), primarul Timişoarei înainte și după revoluția de la 1848, și-a publicat dramele în edituri renumite: *Canova* și *Die Subiuten* (1853, 1854) la Brockhaus din Leipzig, iar *Huniady Laszlo* și *Hannibal* (după 1880) la Viena. În același timp, consulul turc Murad Efendi, de fapt un austriac, Franz von Werner (1836 – 1881), tipărește în timpul șederii sale la Timişoara piesele *Selim III* și *Inez de Castro*, ultima fiind reprezentată cu succes în 1872.

Un loc de cinste în istoria teatrului de limbă germană îi revine lui Karl Zeh. El este nu numai fondatorul teatrului din Vrşac, dar și conducătorul mai multor trupe ambulante, interpret pasionat al rolurilor Shylock, Othello, și autor a 26 piese de teatru: *Nero, Walda, oder Stürme des Herzens (Walda sau furtunile inimii)*, opereta *Geisterschlacht (Lupta fantomelor)* etc. Comedia sa *Knopflochschmerzen (Dureri de butonieră)* s-a jucat și la Viena. În 1883 apare în localitatea Ciacova primul volum al operelor sale dramatice¹⁴⁵.

Deși trupa lui Löcs reprezintă la Sibiu în 1877 o serie de spectacole noi, *Käthchen von Heilbronn* de Kleist, *Sperjurul* de Anzengruber, opere de Mozart, Halevy, Weber, Offenbach, interesul publicului este absorbit de evenimentele politice, iar teatrul este din ce în ce mai puțin frecventat. La sfîrșitul sezonului trupa lui Löcs pleacă la Timişoara. În septembrie au loc cîteva spectacole de diletanți compuse din fragmente din piesele *Nathan cel înțelept* de Lessing, *Faust* și *Fecioara din Orléans*; unul dintre interpreți era

¹⁴⁴ Subiectul s-a dovedit a fi cea mai atractivă temă a dramaturgiei germane din țară, fiind tratată de Marlin (1848), Michael Albert (1886) și Otto Fritz Jickeli (1956).

¹⁴⁵ Karl Zeh, *Dramatische Werke*, Tschakowa, 1883.

Eugen Filtsch, acela care mai târziu va scrie prima istorie a teatrului din Transilvania. Pe rînd, mai multe companii încearcă să se stabilească la Sibiu, dar nu reușesc să joace decît foarte sporadic. În 1880, trupa lui Dorn, după ce încearcă zadarnic să se stabilească la Sibiu, face un turneu la București, unde cunoaște un mare succes după care se întoarce la Sibiu.

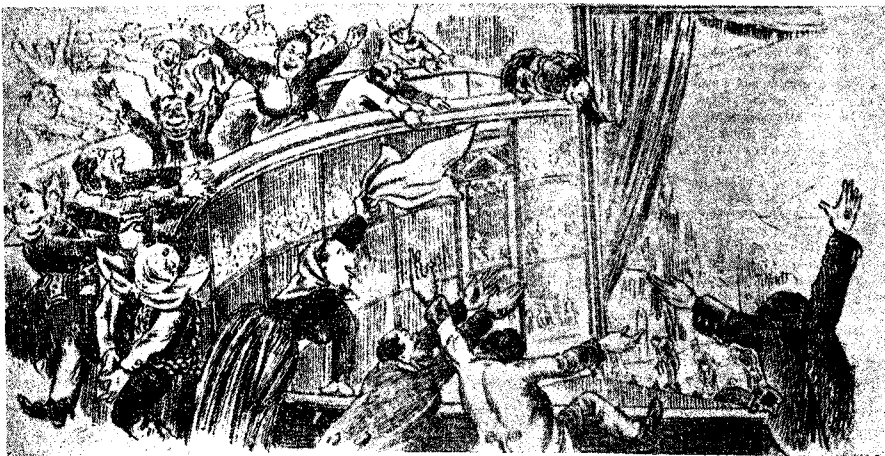
Încercările de opresiune din partea autorităților maghiare devin din ce în ce mai evidente. La 22 decembrie 1884, la Timișoara, printr-o manevră de vot în adunarea orășenească, se reduce perioada de joc a teatrului de limbă germană la patru luni pe an, în folosul unor trupe maghiare¹⁴⁶. Trupelor Dorn și Köstler li se refuză prelungirea concesiunilor. În 1886 se votează legea naționalităților, potrivit căreia în Ungaria nu ar exista decît o singură și indivizibilă națiune : cea maghiară.

În 3 septembrie 1837, cu ocazia a 100 de ani de la inaugurarea clădirii teatrale sibiene, stagiunea este deschisă de către trupa St. și B. Wolf cu un spectacol remarcabil : *Faust* de Goethe. Clădirea fusese complet renovată și scena înzestrată cu cele mai noi cuceriri ale tehnicii teatrale. Dar acest spectacol inaugural promițător deschide o stagiune deosebit de slabă. Deși trupa va avea o activitate permanentă la Sibiu timp de șase ani, spectacolele de calitate sînt rare, atît repertoriul cît și interpretarea lăsînd mult de dorit. Paralel cu această stare, și condiționată de ea, mișcarea de amatori devine din ce în ce mai susținută.

La Timișoara se reușește în această perioadă, deși cu stagiune redusă, să se atingă un nivel apreciabil în activitatea teatrală prin realizarea unei stagiuni combinate Timișoara-Karlsbad-Pressburg. Teatrul va face însă față cu greu dificultăților de tot felul pînă în 1899.

La Sibiu, în toamna anului 1893 direcția teatrului va fi preluată de fostul actor al trupei Wolf, vienezul Leo Bauer, care va reuși în condiții din cele mai grele să conducă destinele teatrului german timp de 28 de ani. Născut la 28 mai 1848 la Viena, el va acumula experiență ca actor al unor trupe instabile, va cunoaște viața teatrală din multe orașe ale imperiului și își va valorifica experiența într-o activitate care, între 1893 și 1921, va însemna un timp de înflorire pentru teatrul sibian. Meritele lui nu constau numai în alcătuirea unei trupe care, cu toate fluctuațiile, se menține întotdeauna la un nivel superior, ci și în alegerea repertoriului care, pe lîngă marii clasici, cuprinde, cu un instinct selectiv surprinzător, pe cei mai importanți autori ai dramaturgiei contemporane : Sudermann, Ibsen, Hauptmann, ale căror piese sînt jucate uneori la numai cîțiva ani de la premiera absolută. Dotat cu un talent organizatoric remarcabil, reușește să atragă un public permanent, deosebit de atașat, făcînd astfel din teatru un factor social și cultural important al orașului.

Fig. 69. — Spectatori în sala Teatrului german din Timișoara — caricatură (reproducere după săptămînalul umoristic Posanne, Timișoara, 1876, nr. 41).



Începutul activității lui Leo Bauer stă sub semnul unor multiple greutăți. Teatrul de limbă germană din Budapesta fusese închis. Lui însuși i se refuză concesiunea. În urma unor intervenții care ajung pînă la primul ministru al Ungariei, el obține în sfîrșit o

¹⁴⁶ Franz Liebhardt, *Ein Theaterjubiläum und sein gesellschaftlicher Hintergrund*, în *Neue Literatur*, București, 1968, nr. 5—6.

concesiune provizorie. După închiderea definitivă a teatrului din Timișoara -- ultimul spectacol are loc în 19 martie 1899 --, teatrul lui Bauer va rămîne timp de mai bine de două decenii singura instituție teatrală profesionistă de limbă germană.

Datorită atragerii unor pături foarte largi de spectatori, Bauer reușește să mărească simțitor numărul de reprezentații cu aceeași piesă. Pe cînd precursorii lui jucau un spectacol de cîte două-trei ori, Bauer reușește să ajungă pînă la 25 de reprezentații consecutive, număr cu totul remarcabil pentru un teatru de provincie în acea epocă. Aceasta se va repercuta pozitiv și asupra nivelului spectacolelor, Bauer avînd posibilitatea să insiste timp mai îndelungat la repetiții, fără coșmarul permanent al unor premiere noi.

Un alt factor care a stimulat creșterea nivelului interpretativ al trupei a fost legătura permanentă cu marile centre ale teatrului german și în special cu teatrul vienez. Bauer aduce în reprezentație pe unii dintre cei mai mari artiști ai timpului, al căror joc constituie o permanentă confruntare a localnicilor cu actori de nivel mondial și nu permite provincializarea trupei.

Astfel, în ultimul deceniu al secolului, Sibiuul va găzdui pe cei mai de seamă actori ai *Burgtheater*-ului : Hugo Thimig în *Truffaldino (Slugă la doi stăpîni)*, Adam (*Ulciorul sfărîmat*), Zettel (*Visul unei noapți de vară*), Agatha Bârsescu, atît de apreciată de publicul vienez, în *Magda (Heimat de Sudermann)*, în *Medeea* și *Sapho* de Grillparzer, în *Dama cu camelii*, Ferdinand Bonn în *Hamlet* și *Kean*, ale căror spectacole constituie evenimente culturale de mare răsunset. Bauer organizează și turnee ale unor trupe ; astfel în 1901 și 1905 el va aduce renumitul *Ibsen-Theater* de la Berlin, cu care ocazie vor fi jucate un număr însemnat din cele mai reprezentative opere ale dramaturgului norvegian, obiect de controverse pasionate în public și presă. Un alt turneu al formației *Überbrettl* din Berlin, sub conducerea scriitorului Hans Heinz Ewers, aduce primele manifestări ale expresionismului.

Dar nu numai actorii oaspeți susțin nivelul spectacolelor. În decursul anilor se formează un nucleu permanent al trupei, care prin unitatea de stil și prin coeziunea jocului poate concura cu bunele scene ale Germaniei și Austriei. Actorii ca Ida și Karl Günther, Alfred Viehbach, Franz Redel, Josefina Makesch, Mitzi Günther, Kurt Wonger și alții cunosc succese cu atît mai remarcabile, cu cît condițiile în care au profesat au fost deseori vitrege, iar perspectiva umbrită de nesiguranță.

Trupa permanentă a lui Bauer fiind o trupă de dramă, el aduce la sfîrșitul fiecărei stagiuni pentru o serie de 12 -- 16 spectacole o trupă de operă din Linz sau Troppau, care pe lîngă repertoriul obișnuit joacă și opere deosebit de pretențioase, ca *Siegfried* de Wagner, iar uneori creații autohtone, ca *Stephania* de Hermann Kirchner (1902). Bauer urmărește cu interes creația dramatică locală, punînd în scenă o serie de piese de proveniență transilvăneană, unele efemere, altele de valoare perenă, din care se cuvin menționate : *Frau Balk* de Johann Leonhardt (11 noiembrie 1896), *Honterus* de Traugott Teutsch (22 noiembrie 1902) și *Gewalt und Recht (Violență și dreptate)* de Michael Königes și Gustav Hackenschmied, piesă care a figurat și în repertoriul *Burgtheater*-ului și care într-o recităntă recitare și-a dovedit viabilitatea.

O contribuție de seamă la activitatea teatrală în aceste ultime decenii a avut-o presa. Cronica teatrală, nelipsită din publicațiile zilnice, atît la Timișoara, cît și la Brașov și Sibiu, a consemnat cu o precizie și cu o promptitudine exemplare orice eveniment, devenind sursa principală pentru cunoașterea vieții teatrale. Presa a militat permanent, prin articole deseori vehemente, pentru un repertoriu de calitate, pentru menținerea unui nivel superior al spectacolelor, pentru educarea nuanțată a publicului. Scrierile

lui Ernest Jekeliussen, publicist cu o îndelungată și rodnică activitate, constituie o adevărată cronică a activității teatrale sibiene.

Izbucnirea războiului îl pune pe Leo Bauer în fața unor noi greutăți. Unii membrii ai trupei sînt înrolați, publicul devine mai rar, dificultățile financiare din ce în ce mai accentuate. Totuși bătrînul om de teatru, care în 1918 își va sărbători jubileul de 70 de ani, urcînd pentru ultima dată pe scenă în rolul inspectorului Prell din *Flachsmann als Erzieher (Institutorii)* de Otto Ernst, reușește să-și mențină trupa și într-un oraș cu o populație parțial refugiată, în mod inerent dezinteresată de probleme culturale.

Teatrul de limbă idiș

13. Improvizații teatrale de limbă idiș au avut loc în România încă înainte de 1876, anul venirii lui Avram Goldfaden la Iași. Goldfaden însuși vorbește în autobiografia sa de cîntăreții de altădată — „Brodsinger” (cîntăreții din Brod) — care au pregătit, ca un preludiv, terenul pentru viitorul teatru al populației evreiești.

Unul dintre acești cîntăreți, devenit foarte popular, a fost Benjamin Volf Ehrenkranz, cunoscut sub numele de Velvl Zbarjer. Născut în 1826 în orașelul Zbarj din Galiția, a venit în România în 1845 și s-a stabilit într-un sat de lîngă Botoșani ca educator al copiilor unui arendaș. Zbarjer recita poezii și improviza cîntece, devenite mai tîrziu un bun al publicului de limbă idiș. Cu timpul, Velvl Zbarjer a încetat să-și prezinte cîntecele în saloanele celor bogați și a început să se producă în cîrciumile și cafenelele din Botoșani, Iași și Galați, unde se adunau meseriașii. El a devenit și a rămas pentru aceștia „cîntărețul și trubadurul” evreilor din România.

Un alt cîntăreț popular, „talentatul Grodner”, este descris de Goldfaden ca un om de spirit, de inițiativă, curajos și energic. În timp ce alții rătăceau prin orașele și cîntau în case sau prin cîrciumi, el se îndrepta spre orașele mari, unde căuta un local încăpător, improviza o scenă, așeza scaune numerotate și tipărea mici afișe în care anunța că prezintă cele mai bune cîntece ale iubiților poeți populari Eliukem Țunzer, Velvl Zbarjer, Linețki și Goldfaden. Apărea întotdeauna costumat și încheia orice cîntec, chiar și pe cel mai sobru, cu un dans.

Despre existența teatrului evreiesc din România vorbesc și recenziiile publicistului și istoricului M. Schwarzfild. Unul dintre articolele sale, apărut în 1877, începe astfel : „Sînt vreo trei ani de cînd evreii din România au căpătat mai multe trupe ce reprezintă piese teatrale în limba evree grăită azi. Mai multe ziare române au aplaudat această idee”¹⁴⁷.

A. Goldfaden și-a început activitatea teatrală cu texte și materiale dramatice concepute anume pentru scenă. De aceea abia de la spectacolele acestuia se poate vorbi despre teatrul evreiesc propriu-zis. Puterea sa de observație, vibrația poetică, simțul muzical, totul la Goldfaden a fost subordonat omului de teatru, care a ridicat regulile scenice la rangul de lege, ținînd totodată seama de particularitățile naționale ale publicului.

Goldfaden descrie astfel înființarea teatrului evreiesc : „În diferite saloane cîntăreții distrau publicul ieșean cu melodii evreiești. Și deoarece acești cîntăreți prezentau și multe creații de-ale mele, m-a împins curiozitatea să aflu ce se alege din cîntecele mele în interpretarea altora. Aflîndu-mă o dată într-un asemenea salon, mi-a venit ideea să leg unele din aceste cîntece cu puțină proză și o mică intrigă și să le prezint ca pe o piesă de teatru. [...] Gîndurile mele au fost stăpînite de o singură dorință : să fiu în stare și să am posibilitatea să-mi realizez visul. [...] Mi-am definitivat planul și, în perioada sărbă-

¹⁴⁷ *Calendar pentru israeliți*, Bacău, 1877, nr. 1, p. 91 — 97.

torilor de toamnă, am pus piatra fundamentală a teatrului evreiesc”¹⁴⁸. Într-o scrisoare din 4 octombrie 1876, Goldfaden i se adresează astfel unuia dintre primii actori evrei — Moise Finkel — care trăia pe atunci în Rusia : „M-am hotărît, la cererea generală, să alcătuiesc o trupă din cei mai buni artiști și s-o organizez în stil european, așa cum se întâmplă pretutindeni, pentru a deveni o instituție ca lumea. Aici, la Iași, se va înființa un teatru evreiesc stabil, a cărui direcție mi-a fost încredințată [...]. Am dat o reprezentație în grădina lui Șimen Mark. Locurile au fost vândute începînd de la 3 mărci pînă la 50 centime. De cînd există grădina nu a fost realizată o asemenea rețetă”¹⁴⁹.

Vremea s-a răcorit însă repede și spectacolele n-au mai putut fi continuate în grădină. Goldfaden a hotărît atunci, împreună cu actorii, să plece la Botoșani, unde erau populari „cîntăreții din Brod”. Aici el a închiriat o sală mare, în care a dat mai multe spectacole.

Mai tîrziu, cu prilejul unor reprezentații date la Galați, el pomenește pentru prima oară de decoruri speciale. La Galați trupa s-a îmbogățit cu prima artistă a teatrului evreiesc, Sofia Carp. Era în vîrstă de 16 ani cînd a început să joace alături de Grodner și Goldstein, cei dintîi actori ai lui Goldfaden. În general, spectacolele lui Goldfaden au fost bine primite la Galați, totuși trupa nu a putut rămîne prea multă vreme aici și, după trei săptămîni, a plecat spre cel mai apropiat oraș, Brăila.

În paginile autobiografice Goldfaden arată că a jucat la București, în primăvara anului 1877, pe scena permanentă a salonului *Lazăr Cafegiu* de pe Calea Văcărești. Dintr-un anunț rezultă că „Goldfaden a rămas la București cu renumita sa trupă pentru un ciclu de 12 spectacole”¹⁵⁰. Formația teatrală a lui Goldfaden s-a mărit cu repeziciune, datorită atragerii unor noi forțe actricești din rîndurile cîntăreților din sinagogi, cum au fost Zeilig Mogulescu, Lazăr Zuckermann, Moişe Zilbermann, Simche Dimann.

O dată cu venirea lui Goldfaden la București, viața teatrală a populației evreiești cunoaște o rapidă înflorire. Atît spectacolele date de el cu diferite trupe înjghebate pe loc, cît și spectacolele unor actori care, după o scurtă colaborare cu Goldfaden, și-au creat singuri trupe, erau anunțate de afișe care invitau publicul la teatrul evreiesc din București de sub direcția lui A. Goldfaden, la *Lazăr Cafegiu*, la *Grădina Jignița*, la *Pomul verde* etc., unde puteau fi văzute : *Bancherul tiran*, melodramă în trei acte cu cîntece și dans de Moişe Horovitz, *Vă las sănătoși*, vodevil într-un act de A. Goldfaden, *Bărbatul încornorat*, comedie în două acte cu dansuri, tradusă din franțuzește de „madam Goldfaden”, *Fabricantul de nasturi*, melodramă într-un act, în care rolul principal era interpretat de artistul Davidov, renumit cîntăreț de șansonete evreiești, românești, germane și franțuzești. Goldfaden juca el însuși alături de colaboratorii săi, uneori în piese scrise de alți autori, alteori în lucrări dramatice proprii, cum era *Bunica și nepoata* etc. Între anii 1887 și 1897 afișele anunță piese istorice scrise de Goldfaden, *Sulamit*, *Iosif în Egipt*, *Don Iosef Abrahamel*, *Jehudit și Olofern*, *A zecea poruncă*, piese jucate în orașe cu populație evreiască mai

¹⁴⁸ A. Goldfaden, *Die Biografie fun dem idisen teater*, în *Minikes Iontev-Bleter*, New York, 1927, p. 12.

¹⁴⁹ M. Ștarkman, *Materiale pentru biografia lui Goldfaden*, în *Arhiv far ghesichte fin iidishu teater in drame*, Vilna — New York, 1930, vol. I, p. 255.

¹⁵⁰ *Der iidisher telegraf*, București, 1877, aprilie 29.



Fig. 70. — Avram Goldfaden.

numeroasă. În același timp, în repertoriul teatrului evreiesc intră numeroase piese franțuzești și germane.

Teatrul de limbă idiș devine, datorită lui Goldfaden, o instituție față de care toate păturile populației evreiești din România iau atitudine. Reprezentanții clerului îl acuză de lipsă de pietate și îl boicotează; unii burghezi îl disprețuiesc la început, pentru ca apoi să-l considere o instituție al cărei rol în cultivarea celor din clasele de jos nu putea fi contestat; în schimb, dragostea și sprijinul publicului de rînd îi asigură durabilitate, îi dă puterea să se răspîndească.

Popularitatea operei lui Goldfaden se datorește puternicei sale ancorări în viața socială. „În fiecare țară unde veneam -- scrie Goldfaden -- m-am străduit să țin seama de împrejurările locale, de timp și de gusturile publicului și să aleg mereu alte teme” Goldfaden a fost influențat de creațiile dramaturgiei românești, și ea la începutul dezvoltării ei în acea perioadă. Piesa *Șmendrik* are multe asemănări cu *Vlăduțul mamei* a marelui actor român Matei Millo, iar *Vrăjitoarea* are asemănări cu *Baba Hîrca* de același autor.

Stabilindu-și drept criteriu de creație adaptarea la nivelul și cerințele spectatorilor, Goldfaden nu a renunțat la tendințele sale educative. Tematica i-a fost întotdeauna inspirată de vremea sa, de evenimentele pe care le-a cunoscut, de condițiile sociale în care a trăit. Chiar și piesele cu subiect istoric au răspuns unei cerințe a contemporanilor. Rezervele care pot fi formulate în legătură cu valoarea literară a unora dintre lucrările lui Goldfaden nu scad cu nimic meritele sale de întemeietor al teatrului evreiesc și creator al muzicii scenice evreiești.

Spre sfîrșitul veacului al XIX-lea, piesele lui Șalom Aleichem, Gordin, Hirschbein au îmbunătățit simțitor repertoriul teatrului evreiesc. Perioada de la 1876 pînă în 1916 este luminată de spiritul goldfadenian, dar întunecată de imitatorii lui și de antreprenorii de teatru în mîinile cărora se afla scena evreiască.

Cu sprijinul cercurilor socialiste din România își începe activitatea teatrală poetul și regizorul Iacov Șternberg, al cărui debut este legat de genul revuistic. Șternberg a dat acestui gen un conținut legat de problemele vieții, un conținut de idei morale și tendințe progresiste. Spectacolele sale revuistice au avut o deosebită valoare artistică și educativă. Ele au pregătît publicul pentru reprezentațiile *Trupei din Vilna* și ale altor ansambluri și maestri ai scenei evreiești care au trecut prin România.

Viața teatrală și publicul

14. Între anii 1916 și 1918 teatrul, alături de celelalte instituții, alături de întreaga țară, trece prin împrejurări istorice deosebite, cruciale. Din 1915 încep să apară în actele referitoare la viața teatrală formule restrictive ca „actualele împrejurări” sau „în caz de război”, semne prevestitoare ale apropiatelor evenimente. Sînt ani grei, de război, ani de lipsuri, de foamete, de tifos, de doliu, apoi de victorii militare, de victorii politice care au dus la desăvîrșirea unității statale, la unirea Transilvaniei cu România. Actorii plecați pe front, cenzura germană, localurile teatrelor folosite de ocupanți în scopuri militare sau administrative (teatrul din Craiova este transformat în grajd pentru ulanii Kaiserului), toate acestea dau o grea lovitură mișcării teatrale. În decembrie 1918, în frumoasa clădire nouă a Teatrului Comunal din Pitești plouă prin tavan, iar acoperișul amenință să cadă.

Refugiul și mobilizările răresc atît rîndurile spectatorilor, cît și pe cele ale actorilor, iar căderea capitalei sub ocupație germană îndurerează și mai mult inimile, și așa cernite, ale populației. Centrul de greutate se mută la Iași, dar aceasta nu înseamnă că Bucureștii, Craiova și orașele transilvănene se golesc de viața teatrală. Unii dintre actori

rămân în localitățile vremelnice ocupate. Dincolo de munți, corurile, rapsozii, diletanții îmbărbătează inimile și pregătesc publicul pentru marele act ce se va desfășura la 1 decembrie 1918. La București, conduce teatrul ca director general-delegat Aristide Demetriade, ajutat de N. Soreanu, V. Toncanu și de autoritarul director de scenă Paul Gusty.

În timp ce la București, datorită ocupației germane, Teatrul Național e nevoit să reducă substanțial salariile actorilor (societarii de clasa I primesc 700 în loc de 1200 de lei) și să programeze un mare număr de lucrări dramatice din literatura germană (*Intrigă și iubire, Institutorii, Heidelbergul de altădată*), la Iași, acolo unde se plămădea istorica întoarcere a armelor și a destinului țării, actorii joacă, umplind de mândrie și înflăcărare sufletele populației, un repertoriu preponderent național. Dar chiar înainte de sfârșitul războiului, trupele teatrale împrăștiate încep să se regrupeze și să-și reia o activitate încă lăncedă, care, o dată cu pacea, va izbucni în inflorescențe noi.

În zugrăvirea unui tablou al vieții artistice din România la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, este de reținut fenomenul de diversificare a ceea ce se numește îndeobște spectacol, tendința de delimitare, de demarcare tot mai netă a genurilor, speciilor, stilurilor, precum și persistența, încă, a unor interferențe, a unor încălcări de teritorii. Așa opera este operă, opereta este operetă, vodevilul este vodevil, spectacolul de varietăți este spectacol de varietăți, cinematograful este cinematograful (din 1906 diferiți antreprenori încep să solicite autorizații pentru a oferi publicului „vederi cinematografice”: *Lapte negru, Regele aurului, Zece neveste pe un bărbat, Dansul piticilor, O nuntă pe bicicletă, Comisarul magnetizat* etc.), dar în comitetele teatrale se mai poartă discuții aprinse dacă pe scena Teatrului Național să fie îngăduite și reprezentațiile muzicale sau numai cele dramatice, iar direcția generală achiziționează mari cantități de intermezzo-uri cu valsuri, potpuriuri, uverturi, pentru acoperirea antractelor.

Pe scenele naționale, precum și pe alte scene, publicul se grăbea să ia cunoștință de arta unor celebrități europene ca Mounet-Sully și Sarah Bernhardt, Ernesto Rossi și Ermette Novelli, Réjane și frații Coquelin, se obișnuise să aștepte cu înfrigurare tiradele inegalabil rostite de Agatha Bârsescu și Maria Ventura, ori fulgerarea arcușului lui George Enescu pe coardele vioarei. Și tot acum, în acest prag de secol nou, lumea începea să frecventeze cu fervoare și un considerabil plus de competență sălile de expoziții, unde căuta brumele argintii ale lui Pallady, nudurile lui Petrașcu, țărani și Răssu sau chivuțele lui Steriadi, să ceară de la chioșcuri revista simbolistă *Viața nouă* a lui Ovid Densusianu, să urmărească în *Viața românească* articole și cronici teatrale semnate de Tudor Arghezi, să citească în gazete știri despre minunatele isprăvi ale lui Aurel Vlaicu, ori să cumpere volumul *Plumb* de G. Bacovia, ce va apărea în 1916.

Luxoasei clădiri a Teatrului Național din București i se adăugase, peste drum, Teatrul Comedia, considerat un gen de studio în care și verificau forțele actorii tineri, absolvenți ai Conservatorului. Aceste săli noi reprezintă adevărate studiouri nu numai pentru actori, dar și pentru publicul nou, tot mai affluent, mai pretentios și mai dornic de diversitate, de variație în materie de repertoriu, optică regizorală, stiluri interpretative.

Cu totul nouă și demnă de subliniat pentru nota aparte pe care o aduce în viața artistică a țării este tentativa oficială de a se crea un *teatru sătesc* în anul 1914. În presa din principate, dar mai ales în cea din Transilvania, se consemna prezența unui mare număr de țărani la spectacolele românești. Se tipăresc formulare pentru deschiderea unei colecte care să sprijine organizarea *Teatrului ambulant sătesc*, încep să fie strânse și trimise unele donații, pe lângă direcția generală a teatrelor ia ființă serviciul *teatru sătesc*, dar ideea nu se materializează pînă la capăt și rămîne în stadiul de inițiativă. Tot sub egida *teatrului sătesc*, în vara anului 1915 o mîna de tineri actori ai Teatrului Național,

conduși de regizorul Emil Bobescu, întreprind un turneu în câteva așezări din mediul rural (Băilești, Strehaia, Segarcea, Mărășești, Odobești, Panciu); țărani „lipsiți” sînt invitați la spectacole fără plată, iar celor „cu dare de mină” li se vînd bilete cu preț scăzut.

Și pentru ca peisajul pe care-l schițăm să aibă și o notă de picanterie, s-ar cuveni surprinse ecouri ale deselor și iritatelor proteste ale reprezentanților opiniei publice, dar mai ales ale celor încărcăți cu răspunderi oficiale, care, în presă sau în corespondență confidențială, puneau la stîlpul infamiei pe îndrăzneții cupletişti ce strecurau în texte jocuri de cuvinte și expresii mai decoltate. Protestul lua uneori forme de vehemență maximă, iar rezistența vinovaților se solda cu măsuri regulamentare drastice: amenzi sau suspendarea spectacolelor, indiferent dacă era vorba de antreprenori români sau străini. Directorul general Ștefan Sihleanu a dispus în noiembrie 1901 interzicerea reprezentațiilor trupei franceze de varietăți *La Roulotte*, din pricina trivialității și obscenității textelor, cerînd în acest scop concursul prefecturii. De cu totul altă natură erau intervențiile unor generali de la Ministerul de Război care, „ofenșați” de comedii ca *Moș Teacă*, cereau direcțiunii „a dispoza să se aplice acestor piese cenzura”, situîndu-se astfel nu în postura de apărători ai moralității publice și ai onoarei militare, ci în aceea de exemplare multiplicat ale prototipului incriminat.

Cînd devin creditorii artiștilor, negustorii îi execută fără milă: în arhivele epocii revin adesea reclamațiile și cererile de sechestru pe leafa actorilor sau pe averea teatrelor (în 1861, pentru 56 de galbeni, un creditor îi sechestrează directorului craiovean Theodorini pînă și ceasornicul!)¹⁵¹. De altminteri, în mentalitatea burghezului provincial, teatrul și slujitorii lui ocupă un loc echivoc: pe de o parte admirați, pe de alta disprețuiți, actorii sînt totodată regi și bufoni plătiți, alcătuiind o castă cam suspectă. În anii 1858 — 1859, un biet profesor de la gimnaziul din Bîrlad, Ulis Filaletis, e dat afară pentru că juca în trupa locală, compromițînd „misia de profesor”¹⁵², după cum se exprimă însuși capul intelectualității locale, țică directorul liceului.

Toate aceste umbre din tablou sînt însă covîrșite de fenomenul central: aderarea tot mai mare a provinciei la viața teatrală în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului nostru. Orașele și țîrgurile, intrate în circuitul comercial și industrial, locuite de o burghezie activă și înstărită, încep să aspire la viața „mondenă”. Se organizează baluri costumate, tombole, bătaii cu flori și se pun măști de carnaval. Iau ființă societăți muzicale de amatori, iar în saloane se joacă șarade și tablouri vivante. Se înmulțesc din ce în ce berăriile și cafenelele care țin deschis pînă la trei dimineața și oferă consumatorilor numere cu iluzioniști, dansatoare, gimnaști, cupletişti și cîntăreți sau, în anumite seri, „varietate familiar”, adică nejnind pudoarea domestică a micului burghez venit la local cu familia. Duminica, în pavilionul din grădina publică fanfara regimentului din localitate desfășoară publicul ieșit la promenadă, aceeași fanfară care cîntă și în pauzele dintre acte la teatru. Își fac apariția diferiți „profesori” de dans, care deschid „școli” frecventate adesea de meseriași (măcelari, croitori, cizmari etc.). De sărbători, pe maidanul orașului răsar ca din pămînt corturile cu „fenomene” (pitici, uriași, atleți sau femei-șarpe), panoramele („salon optico-academic”), corturile cu pantomime, păpuși sau cu „fantosche mecanice”, dulapurile, tragerile la țintă, menajeriile, călușeii și jocurile pe frînghie. Pe străzi circulă mai tot anul specia umilă și prigonită de vardist a ambulanților cu flașnete, papagali, maimuțe, cîini dresați sau pianе portative. Agențiile

¹⁵¹ Arhivele statului Craiova, Trib. Dolj, S. III, dosar 104.

¹⁵² Gh. Vrăbice, *Bîrladul cultural*, București, 1938, p. 56.

teatrale proliferază, dovadă că organizarea turneelor e o afacere rentabilă, și în jurul lui 1910 aproape toate orașele și orașele țării își au agențiile lor.

În această ambianță în care, într-o ipostază mai mult sau mai puțin rudimentară, la un nivel mai sus sau mai jos, revine ideea de spectacol, teatrul ca atare, dincolo de îmbulzeala la petreceri, este simptomul și mesagerul unui climat cultural. Pentru spectatori reprezentanța dramatică e un moment de meditație asupra unor destine sau unor vicii și, în același timp, un moment de inițiere artistică.

Cu toate acestea, spre sfârșitul secolului publicul mai trebuie să accepte unele concesii făcute gustului scăzut al unor pături, să asiste la irosirea talentului vreunui protagonist în felurite combinații mercantile ori să se consterneze în fața unor bizare succesiuni de nume și opere pe scenele lăcașurilor de artă. Așa, examinînd afișul unor stagiuni din această perioadă, întîlnim : pe de-o parte titluri răsunătoare, ca *Hamlet*, *Macbeth*, *O scrisoare pierdută*, *Intrigă și iubire*, *Răzvan și Vidra*, pe de alta „mare bal mascat” dat de *Societatea presci* în aceeași sală în care jucaseră M. Mîllo, Gr. Manolescu, în care cunoșteau mari triumfuri Aristizza Romanescu și C. I. Nottara. Anunțul întreg, pitoresc dar și trist, pentru că angaja prima scenă a țării, are următorul cuprins : „Ultimele noutăți ale anului, bătaie de confetti, serpentine, baloane-torpilă, bombe explozibile, numeroase intrări comice, pitici, uriași, procesiunea călugărilor, orchestra mascată, zarzavaturile ambulante, mascarada călărească, tombolă, 50 la sută cîștiguri obiecte de valoare, intrarea clovnilor, taleru cu două fețe, mare cancan balet, patru muzici etc.”¹⁵³. Teatrul Național, „casa” lui Hasdeu, Alecsandri și Caragiale, era în acei ani transformată în sală de distracții ocazionale, mondene, pentru protipendadă.

În conturarea tabloului epocii merită reținut „amănuntul” că deși se făcuseră pași mari și mulți în secolul al XX-lea, deși țara era bine brăzdată de căi ferate și telegraf, iar deplasarea unei trupe se putea efectua în condiții de confort și rapiditate incomparabile cu cele din timpul lui Costache Caragiale și al fraților Vlădicesți, în popasurile lor prin provincie actorii, chiar cînd soseau sub egida Teatrului Național din capitală, tot mai erau la cheremul cîte unui primar și al cîte unui comisar de la Corabia care, sfidînd viza severă a Direcției generale a teatrelor, opreau spectacolul după actul I sub pretext că piesa ar fi „indecentă”, spre disperarea șefului trupei, nevoit să restituie spectatorilor costul biletelor ; după cum se cuvine reținut și faptul că mulți dintre cei cu care se tranșau afacerile teatrale (repertoriu, decoruri, afișaj, închirieri de săli, prețuri etc.) și de care depindeau destinele unei trupe sau ale unui turneu nu erau decît rareori oameni de teatru, principalele lor îndeletniciri și interese fiind de obicei altele, legate de artă numai în măsura în care se admite că există o „artă” de a face bani¹⁵⁴.

Și pentru a rotunji acest tablou al vieții teatrale, mai este nevoie să arătăm că tot lungul și trudnicul efort de a întreține un climat teatral sănătos, elevat, efervescent era destinat publicului. Acelui public care, de la 1848 și pînă la 1918, în decursul a trei sferturi de veac, a trăit o neîntreruptă evoluție structurală, a cunoscut adînci și importante transformări în materie de gust, exigențe, grad de cultură, s-a lărgit și s-a stratificat atît de divers.

¹⁵³ *Românul*, București, 1896, ianuarie 27 — 28.

¹⁵⁴ Nu mai trebuie deci să surprindă opacitatea în fața unei cauze estetice, insensibilitatea la frumosul autentic, neîngăduința vreunei cît de mici pagube materiale în favoarea artei, atîta vreme cît cartea de vizită a unui asemenea om sună astfel : „Donig K. Theodor, mare depozit Buzău și gara Măgura, de peatră de taliiu, mozaic, brută, trepte de

scări, bordură, pereu, colaci și obezi, hotare și kilometri, muloane de fundații etc., antreprenorul Marelui Hotel Moldavia, Berăria Moldavia, Teatrul Moldavia, Cinematograful Moldavia, Cariera de peatră Măgura-Nifon, Atelierul de monumente și sculptură Buzău” (Arhivele statului, București, fond Teatrul Național, dosar 48/1915 — 1916, f. 110).

În provincie ca și în capitală, alături de publicul care se așază în stal numai ca să se amuze, există și un public mai cultivat, mai sensibil, care vine la teatru dintr-o nevoie de ordin spiritual și care, în contact cu marile opere ale literaturii dramatice și cu stilul de joc al feluriților actori, se rafinează, se deprinde să discearnă, învață să fie exigent. Procesul educativ teatru-public nu se desfășoară însă fără șcuri. O excelentă echipă de actori ai Teatrului Național din București (A. Romanescu, Șt. Iulian, M. Mateescu, Amelia Welner etc.) jucând la Turnu-Severin *O noapte furtunoasă*, publicul fluieră piesa. Titu Maiorescu, aflat atunci în oraș, replică dînd un banchet în onoarea autorului, lecție care nu putea trece neobservată¹⁵⁵.

Teatrul este o „petrecere” la care participă laolaltă toate clasele societății, ucenicul de la balcon și negustorul din lojă avînd același drept să aplaude și să fluieră din întunericul anonim al sălii. De asemenea, teatrul pîrînd înainte de toate o „distracție”, nu intimidează, ca act de cultură, pe spectatorul mediu, încă nedeprins cu exercițiile intelectuale, care nu citește, dar se duce la „comèdii”. Unii antreprenori și impresari, pentru a-și asigura și protecția protipendadei și prezența oamenilor de rînd, cînd anunțau spectacolele se adresau, fie prin presă, fie prin afișe, „înaltei noblețe și onorabilului public”, formulă care lăsa să se întrevadă o distincție netă pe scara socială, o ierarhizare a spectatorilor: „noblețea” era boierimea și moșierimea, erau înalții demnitari, politicienii, oamenii din preajma tronului; „onorabilul public” era alcătuit din burghezia tîrgurilor și orașelor, din negustori, precum și un număr de oameni „de jos”, care lucrau în ateliere și manufacturi, iar în unele părți — în Transilvania și Banat mai frecvent — chiar din locuitori ai satelor, care se îndreptau spre orașe cînd se anunța că trece vreo trupă de teatru.

Meritul marilor actori ai vremii — C. Caragiale, M. Millo, M. Pascaly — este de a fi înțeles acest public, de a-i fi intuit gîndurile, gusturile, de a-i fi oferit, după împrejurări, cînd o dramă istorică jucată patetic, răscolitor, cînd o comedie cu haz și cuplete satirice suculente, cînd o melodramă cu acțiune sfîșietoare și risipă de lacrimi. Se vădea tot mai mult nevoia unor permanențe spirituale dorite de „publicul numeros care, sătul de plăcerile vieții materiale și desgustat de uricioasa monotonie, dorea cu ardoare să guste și să cerce și niște alte plăceri cu mult mai sublime, cu mult mai morale”¹⁵⁶.

Într-o primă perioadă a existenței sale, teatrul românesc a întrunit, în ciuda structurii diverse a publicului, a apartenenței lui la diferite clase și pături sociale, o anumită majoritate în receptarea spectacolelor, o largă, binevoitoare și încurajatoare îngăduință. Dar aceasta era o majoritate relativă, uneori foarte fragilă, aflată permanent sub semnul incertitudinii, al conjuncturii, în funcție de bunul plac al cîte unei autorități sau de gustul vreunei persoane influente. De aceea nu trebuie să surprindă faptul că uneori, fie în sală fie în presă, se mai făceau auzite glasuri ostile, care proferau cuvinte grele la adresa autorilor și a actorilor autohtoni. Ostilitatea unor spectatori apare de înțeles dacă se ține seama de compoziția neomogenă a publicului. Este adevărat că pe măsură ce se înaintea în timp publicul se lărgește, ajungînd să cuprindă meșteșugari, calfe, dascăli, tineri elevi, poate și slugile, vizitii care ducîndu-și stăpîinii la teatru pătrundeau uneori la „galerie”. Dar ponderea hotărîtoare în conturarea curentului de opinie o dețin tot elita, boierimea, dintre care unii mai retrograzi sau mai obtuzi nu înțeleg „comediile” și „mofturile” jucate de actori și, neînțelegîndu-le, se tem de ele și le condamnă. Din fericire însă, glasurile acestea nu vor reuși să oprească teatrul din mersul său firesc, nici să-l scoată din rîndul instituțiilor pe care societatea românească și le crease ca indispensabile receptacule pentru absorbirea luminii și a frumuseților veacului.

¹⁵⁵ A. Romanescu, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁶ *Vestitorul românesc*, 1850, iulie 18.

Poetul Dimitrie Bolintineanu sublinia faptul că, după o perioadă de încercări, de confruntări cu tot felul de greutăți materiale, de ingerințe ale cercurilor ostile sau pur și simplu cosmopolite, teatrul izbutise să-și traseze un drum propriu de pe care nu mai putea fi abătut, aceasta și datorită cuceririi publicului, captivării, în jurul său, a lumii aceleia de țărani și „meseriași români, care singuri nu se crezură înjosiți a asculta limba dulce a părinților lor”¹⁵⁷.

Mai indulgent la început, mai tolerant față de stingăciile și imperfecțiunile jocului actorilor, publicul devine din ce în ce mai pretențios și suportă tot mai sporadic mediocritatea, cartea de vizită a unor trupe insuficient reputeate fiind supusă unui examen minuțios¹⁵⁸.

În funcție de strălucirea trupei, de fama protagoniștilor, de alcătuirea repertoriului, reacțiile publicului sînt foarte diferite. În jurul anilor 1870 presa și documentele vremii consemnează în unele cazuri o afluență neobișnuită : la spectacole date de Matei Millo se revînd bilete cu prețuri îndoite și întreite ; la reprezentațiile lui Mihail Pascaly galeria cîte unei săli este supusă primejdiei de surpare. Două decenii mai tîrziu ziarele, corespondența actorilor, memoriile oamenilor de teatru subliniază apariția unor evidente fenomene de criză. Succesiunea prea deasă a pieselor străine în repertoriu, prezența a numeroase trupe din afară pe scenele românești nu atrag păturile populare : sălile se golesc, actorii își agonisesc tot mai dificil existența, publicul este derutat, teatrul trăiește cînd și cînd ani de criză.

În condițiile în care Ministerul Instrucțiunii și Cultelor cerea reducerea bugetului Teatrului Național „la ultimele lui limite”, un director general explica pe bună dreptate că este dator să încerce toate formulele pentru a-și păstra publicul, mai eficientă pîrîndu-i-se aceea de a grămădi pe scena cea mai consacrată a țării toate genurile de spectacole : dramă, comedie, operă, operetă, farsă, feerie. Formula aceasta reprezenta însă o amăgire, un compromis și susținătorul ei, Petre Grădișteanu, s-a trezit curînd în fața unor opinii contrare, a unor critici vehemente, a unor disensiuni chiar în cadrul comitetului.

După 1900 teatrele naționale încep să-și recîștige publicul. La București, Craiova. Iași se stabilesc relații mai apropiate între spectatori și instituțiile teatrale, se extinde metoda abonamentelor, se acordă reduceri de prețuri la bilete pentru elevi, studenți, funcționari, actorii cei mai proeminenți devin din nou răsfațații publicului. În Transilvania și Banat mișcarea teatrală cunoaște după 1880 un fenomen specific : extensia considerabilă a spectacolelor organizate de *Reuniunile de meseriași*. Activitatea acestor grupări (una la Cluj, două la Alba-Iulia, trei la Brașov, cinci la Sibiu etc.), mai accentuată îndeosebi după 1900, va continua, cu o putere de atracție progresivă, polarizînd în jurul ei un public numeros, recrutat din toate păturile sociale.

În publicații cu caracter la prima vedere strict bilanțier sau în notații de interes aparent exclusiv documentar, spirite luminate de la începutul secolului al XX-lea fac remarci și constatări ce se înfățișează ca puncte de vedere programatice, fundamentate estetic. Clarviziunea și capacitatea de a descifra exact conexiunea elementelor din relația subvenție-teatru-public l-au dus pe Pompiliu Eliade la expunerea unor păreri ce impre-

¹⁵⁷ *Dîmbovița*, București, 1858, octombrie 18.

¹⁵⁸ Lui I. Bucureșteanu, fost director al unor trupe din Brăila, Galați, Timișoara, necunoscut însă în orașul Giurgiu (mult mai mic decît celelalte), i se cere de către autoritatea locală să prezinte atestate sau recomandări legalizate din care să rezulte pregătirea profesională și stagiul actorilor

care urmau să joace împreună cu el în Giurgiu. Numai după ce I. Bucureșteanu înaintează actele cerute, atît pentru el (și se pare că pentru perfecționarea artei voiajase la Veneția, Triest, Viena, Budapesta), cit și pentru componenții trupei, obține autorizația să dea spectacole la Giurgiu în iarna anului 1862.

sionează și astăzi prin fondul lor neperimat, prin rezonanța lor modernă: „Banul este mijlocul, nu scopul la teatru; într-o instituție de cultură a Statului, nu ne trebuie excedent la Casă, ne trebuie excedent în suflete. [. . .] Distracția nu este un scop la teatru, este un mijloc: scopul e educația publicului prin piese de teatru instructive sau înălțătoare”¹⁵⁹.

Unii membri ai Comitetului de lectură judecă piesele originale prin prisma aderenței lor la gustul publicului, prin șansele pe care le-ar avea de a satisface acest gust. Duiliu Zamfirescu, reprezentant al Academiei în Comitetul de lectură al Teatrului Național din București, solicitat să refere asupra a două piese de Samson Bodnărescu (înaintate postum de către văduva acestuia), își expune un punct de vedere din care se desprinde succint, embrionar, întregul proces de evoluție a gustului public de-a lungul câtorva decenii: „Amîndouă dramele domnului Bodnărescu, *Lăpușneanu Vodă* și *Ilie Vodă*, se pot juca. Ele au calitățile și cusurile timpului în care au fost scrise, [. . .] sînt gîndite, dar greoaie. Succesul lor scenic va fi nul, mai ales astăzi (1914 — n. n.), cînd publicul aleargă după emoțiuni ieftine”¹⁶⁰. Duiliu Zamfirescu nu are dreptate cînd supune întregul public aceleași judecăți, privindu-l nediferențiat, dar observația sa cuprinde mult adevăr.

Căutarea „emoțiunilor ieftine” de către acea parte a publicului care frecventa cu precădere spectacole de varietăți și filme cu scene și texte licențioase ducea la slăbirea discernămîntului artistic și în rîndul altor categorii de spectatori, la confuzie de valori. De aici intervenția autorității pentru interzicerea frivolităților, pentru amendarea făptașilor și pentru apărarea gustului public de degradare și pervertire. În acest sens trebuie înțeleasă ordonanța Prefecturii poliției capitalei, din februarie 1915, pentru constituirea unei comisii însărcinate cu supravegherea modului în care se fac reclamele pentru filme și pentru programele de variétés din pauze. Din comisie (care avea mandatul să aprobe titlurile filmelor, textele cupletelor și monoloagelor din antracte, afișajul) fac parte reprezentanți ai Ministerului Cultelor și Instrucțiunii, Direcției generale a teatrelor, presei, poliției sociale. Ordonanța este motivată prin aceea că se constată încălcarea bunelor moravuri de către unii antreprenori care, în goană după public, anunță filme „numai pentru domni și doamne”, cu „scene picante” care nu pot avea vreo rezonanță educativă, ci doar scopul, după cum glăsuiește documentul, de „a atrage spectatorii tocmai prin solicitarea directă a imaginațiunii atît de sugestibilă la mințile prea tinere sau prea puțin culte”¹⁶¹.

Dincolo de formularea amuzantă, este de reținut realitatea efectivă, care făcea necesară o astfel de măsură oficială din partea statului. În asemenea perioade gustul unor categorii de public este foarte labil, incert; el se poate plia cu ușurință după o anumită vogă, după unele curente, ajungînd să nu mai recepteze valorile și să prefere opere inconsistente. De aceea G. Ibrăileanu propune adoptarea unui punct de vedere care să recunoască raportul de determinare reciprocă, de influență activă din ambele părți, în relația public—operă: „Dacă există o părere că opera trebuie să se adapteze gustului publicului, apoi mai este și alta, anume că opera literară are datoria să forțeze publicul să se ridice pînă la dînsa, fie chiar violentîndu-l”¹⁶².

Apariția, la începutul secolului nostru, a unor companii și întreprinderi particulare a operat repercusiuni și asupra publicului, asupra capacității sale de a se orienta între

¹⁵⁹ P. Eliade, *Teatrul Național din București în 1908 — 1909*, București, 1909, p. 6.

¹⁶⁰ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național, dosar 103 bis/1914 — 1915, f. 114.

¹⁶¹ Arhivele statului, București, fond Teatrul Național, dosar 79/1914 — 1915, f. 67.

¹⁶² *140 de ani de la primul spectacol în limba română (1816 — 1956)*, Iași, f. a.

repertorii diferite, între trupe de prestigiu diferite, între tendințe artistice diferite, uneori contradictorii. Cu puterea de a sesiza rolul fiecăreia dintre instituții, cu acea rară artă de a intui adevăruri fundamentale și a le transcrie aproape vizionar, același Pompiliu Eliade, despre care s-a mai vorbit, a decantat pentru posteritate gânduri, actuale și azi prin limpezimea și valabilitatea lor: „Oricât de iubitori am fi al întreprinderilor și al inițiativelor particulare, ni se pare că e indispensabil să existe un teatru de stat, un teatru clasic de artă pură, de artă națională, în înțelesul sănătos al cuvântului, un teatru care să călăuzească gustul publicului, în loc de a se lăsa călăuzit de caprițile publicului”¹⁶³.

Astfel se înfățișează, sumar schițat, publicul teatrului românesc în evoluția sa de la mijlocul veacului trecut pînă la primul război mondial : un public la început amestecat, greoi, apoi stratificat, mobil, suplu, cu un orizont cultural tot mai deschis înnoirilor, un public devenit, treptat, factorul dinamic care a influențat direct teatrul, determinînd succese și căderi, mode, stiluri, stimulînd sau făcînd să dispară opere și maniere interpretative. Este publicul înflăcărat, patriotic, care înțelege momentele istorice mari, cruciale, din viața țării și se situează alături de teatru, de actori, la unirea din 1859, în anii consolidării independenței de stat, 1877 — 1878, în războiul din 1916 — 1918, sprijinind activ unirea Transilvaniei cu România. Publicul acesta ajunge să-și dobîndească teatrul de care are nevoie, impunînd inițiative, mișcări, transformări, declanșînd procese și restructurări radicale ; este publicul conștient, pârtaș, cu drepturi și răspunderi egale, la destinele teatrului, alături de autori și actori, așa cum îl visase C. Negruzzi, cum îl elogiase D. Bolintineanu și cum îl vedeau, în pragul secolului nostru, P. Eliade și G. Ibrăileanu. Este publicul care va genera efervescența teatrului în epoca dintre cele două războaie mondiale și va pregăti premisele saltului istoric de după august 1944.

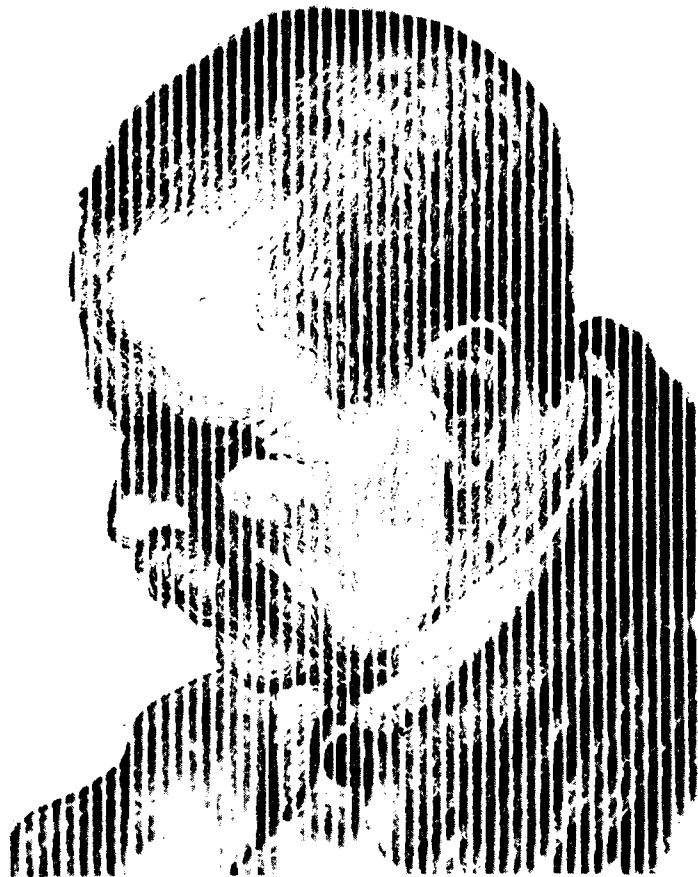
B I B L I O G R A F I E

- Fond *Teatrul Național (1877—1918)*, Arhivele statului, București.
 Fond *Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice (1877—1918)*, Arhivele statului, București.
 Fond *Teatrul Național (1877—1918)*, Arhivele statului, Iași.
 Fond *Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice (1877—1918)*, Arhivele statului, Iași.
 Fond *Teatrul Național Craiova (1870—1918)*, Arhivele statului, Craiova.
 Fond *Primăria orașului (1848—1918)*, Arhivele statului, Galați.
 Fond *Primăria orașului (1848—1918)*, Arhivele statului, Pitești.
- ALTERESCU, S. și FL. TORNEA, *Teatrul Național „I. L. Caragiale” (Monografie) 1852—1952*, București, 1955.
 ANESTIN, I., *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, 1938.
 APOSTOL, M., *De la Iorgu Caragiale la Teatrul de Stat din Ploiești*, în *Revista arhivelor*, 2, 1961.
 BÂRSAN, Z., *Impresii de teatru din Ardeal*, Craiova, f. a.
 BOERIU, I. V., *Date noi asupra turneelor teatrale Tardini la Brașov*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 2, 1968.
 BOGDAN, N. A., *Orașul Iași*, Iași, 1913.
 BRĂDĂȚEANU, V., *Grigore Manolescu*, București, 1959.
 — C. I. Nottara, București, 1966.
 BREAZU, I., *Gheorghe Barițiu și mișcarea teatrală din Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1—2, 1956.
 BREZEANU, I. și V. ȚURLAN, *Momente din istoria teatrului gălățean*, în *Studii și articole de istorie*, XI, 1964.

¹⁶³ P. Eliade, *op. cit.*, p. 120.

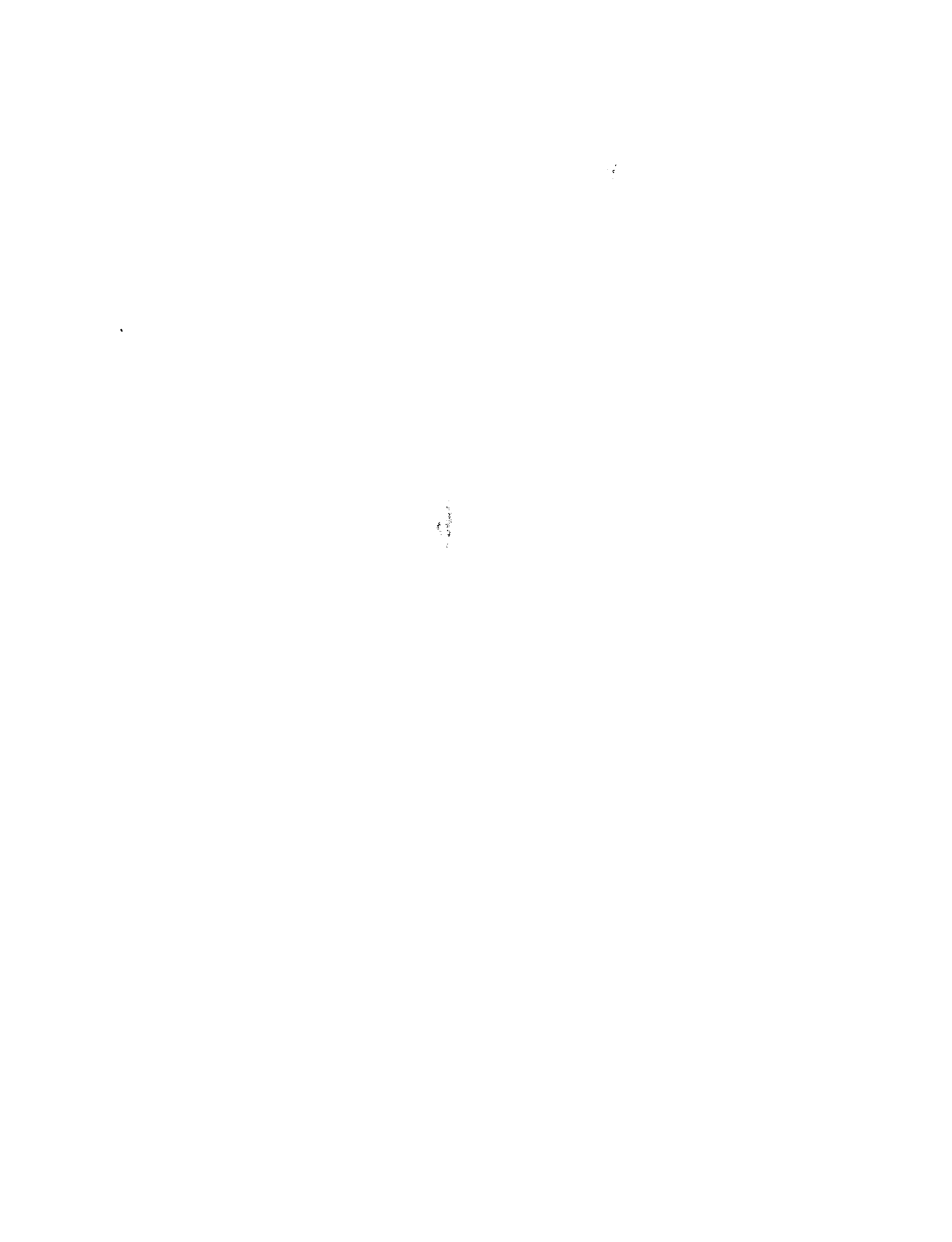
- BREZEANU, V., *O viață de actor*, București, 1965.
- BUMBĂȘTI, V., *Aristide Demetriade. Un mare actor ... un caracter*, București, 1957.
Paul Gusty, București, 1964.
- BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I--II, Iași, 1915, 1922.
- BUTEANU, A., *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Timișoara, 1944.
- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.
Viața lui Mihai Eminescu, București, 1968.
- Centenarul teatrului din Craiova*, Craiova, 1955.
- CIOCULESCU, Ș., *I. L. Caragiale*, București, 1967.
- CIUȚĂ, I., *Contribuții privind mișcarea teatrală din Bacău în secolul XIX*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963.
- CONSTANTINESCU, I., *Din trecutul teatrului românesc*, București, 1938.
- CRÎȘAN, I., *Teatrul din Oravița*, Reșița, 1968.
- DAFIN, I., *Iașul cultural și social. Amintiri și însemnări*, I--II, Iași, 1928, 1929.
- EFTIMIU, V., *Oameni de teatru*, București, 1965.
- ELIADE, P., *Histoire de l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1905.
Teatrul Național din București în 1908--1909, București, 1909.
- FAUST-MOHR, M., *Amintirile unui spectator. Mișcarea teatrală în capitală între anii 1899--1910*, București, 1937.
- FILOTTI, M., *Am ales teatrul*, București, 1961.
- FLOREA, M., *Matei Millo*, București, 1966.
- FRANGA, G., *Din trecutul teatrului nostru. Actorii. Drama unei lumi...*, București, 1939.
- FRODA, S., *Achiziții de protest ale actorilor teatrelor naționale la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1--2, 1954.
- GÎTZĂ, L., *Mihail Pascaly*, București, 1959.
- GOROVEI, A., *Monografia orașului Botoșani*, Fălțiceni, 1925.
- GRĂMADĂ, I., *Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași (1816--1966)*, București, 1967.
- GRIGOROVICI, GR., *Bacăul din trecut și de azi (Culegeri monografice)*, Bacău, 1933.
- IORGA, N., *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, I--II, București, 1907, 1908.
- LIVESCU, I., *Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, București, 1925.
Amintiri și scrieri despre teatru, București, 1967.
- MĂNCAȘ, M., *Aristiză Romanescu*, București, 1957.
- MANOLESCU, G. și GH. LEAHU, *Două decenii de teatru românesc în Timișoara*, Timișoara, 1965.
- MANOLESCU, I., *Amintiri*, București, 1962.
- MANOLIU, EM., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi și pînă în anul 1924*, Iași, 1925.
- MASSOFF, I., *Viața lui Tony Bulandra*, București, 1948.
Teatrul românesc -- privire istorică, I--II, București, 1961, 1966.
I. D. Ionescu de la „Junion”, București, 1965.
- MAXIMILIAN, V., *Evocări...*, București, 1962.
- MĂRCUȘ, ȘT., *Din trecutul teatrului românesc din Ardeal și Banat*, în volumul *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Timișoara, 1944.
Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene, Timișoara, 1945.
- MIHĂLCESCU, M., *Istoria teatrului muntean de la 1800--1859*, București, 1935.
- NEBUNELLI, T., *Amintiri din tinerețe*, Galați, f.a.
- NICULESCU-BĂȘU, G., *Amintirile unui artist de operă*, București, 1962.
- NOTTARA, C., *Amintiri*, București, 1960.
- OLĂREANU, AL., *Contribuții pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania și Bucovina pînă în 1906*, Craiova, f.a.
Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean, Craiova, f.a.
- OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români. Partea a II-a. Teatrul în Țara Românească, 1798--1898*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii literare*, seria II, tom XX, 1899.
- PAJURĂ, C. și D. T. GIURESCU, *Istoricul orașului Turnu-Severin (1833--1933)*, București, 1933.
- PAUKEROW, I., *Cînd joci teatru românesc în țară ungurească*, Budapesta, 1914.
- PERVAIN, I., *Trupa lui Matei Millo la Cluj în 1870*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3--4, 1956.
- PRODAN, P., *Teatrul românesc în război. I. Teatrul refugiului. II. Teatrul păcii separate. 1917--1918. Cronici și însemnări*, București, 1921.

- PROTASE, M. și G. ANTONESCU, *Turneele românești în Transilvania între 1861 și 1900*, în *Studia Universitatis Babeș et Bolyai, Series Philologia*, fasc. 2, 1965.
- PRUTEANU, A., *Amintiri din teatru*, Iași, f. a.
- RADU, C., *Bacăul de la 1858—1900*, Bacău, 1900.
- RĂDULESCU, J. H., *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, București, 1935.
- ROMANESCU, A., *30 de ani. Amintiri*, București, 1960.
- SBIERA, G., *Familia Sbiera*, 1899.
- SEVASTOS, M., *Monografia orașului Ploiești*, București, f. a.
- STURDZA, P., *Amintiri. 40 ani de teatru*, București, 1966.
- ȘTEFULESCU, AL., *Tîrgul Jiului*, Tîrgu-Jiu, 1906.
- Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. 140 ani de la primul spectacol în limba română, 1816—1956*, Iași, 1957.
- Teatrul românesc. 150 ani de existență. Iași 1816—1966*, t. 1., 1967.
- TELEAJEN, S., *Teatrul Național din Iași*, în *Boabe de grâu*, III, 1932.
- TEODORESCU, S., *O pagină din trecutul teatrului românesc*, în *Flamura Prahovei*: I martie, 1966.
- TONEANU, V. V., *Vasile Toneanu*, București, 1966.
- VASILESCU, N. A., *Schițe, documente și însemnări din orașul și județul Brăila, 1828—1929*, Brăila, 1929.
- VASILIU, M., *Alexandru Davila*, București, 1965.
- VÎRGOLICI, T., *Doi nuvelești. Emil Gârleanu, I. A. Bassarabescu*, București, 1965.
- VRABIE, GH., *Bîrladul cultural*, București, 1938.
- VULCAN, L., *Pantheonul român*, Pesta, 1869.



CAPITOLUL AL II-LEA

REPERTORIU
ȘI
DRAMATURGIE



Față de perioada începuturilor, repertoriul teatral între 1848 și 1918 oferă o hartă modificată, în care, ca un corolar al sporirii creației dramatice, diversitatea de preocupări și de mijloace se accentuează. Producția, numeric mare, datorată unor autori de formații și de capacități felurite, are, cum este și firesc, un caracter compozit, nivelul artistic nu poate fi continuu. De altfel nu toate piesele scrise pentru teatru în această perioadă se și joacă. Unele au rămas necunoscute, în manuscris sau închise între pagini de revistă. Textul altora, destul de numeroase, jucate ocazional, dar netipărite, n-a ajuns pînă la noi. Oricît de prolifici ar fi autorii, literatura dramatică românească nu exprimă la început nici suficient, în raport cu nevoile mereu mai numeroase ale unui teatru în plin avînt, și nici exemplar, comparativ cu ce oferă dramaturgia universală. Maturizarea dramaturgiei noastre este un proces în curs; în alcătuirea repertoriului teatral apelarea la fondul străin și intensă folosire devin explicabile în condițiile înmulțirii trupelor și reprezentațiilor teatrale, ca și în dorința „europenizării” mișcării noastre teatrale, așa încît o însemnată răspundere revine în continuare activității de traducere.

Răstimpul relativ scurt, de 70 de ani (1848 — 1918), are o istorie bogată în evenimente, rezumînd experiența uneori seculară a altor state. E de la sine înțeles că dramaturgia nu rămîne străină de nici una din datele lui capitale, pe care le oglindește direct sau aluziv, fie că prezentul oferă motivele de inspirație, fie că alegerea subiectelor se face din trecutul național. Amploarea cîștigată de drama istorică nu poate fi desprinsă de apariția unor lucrări de cercetare asupra trecutului, de publicarea izvoarelor. Interesul pentru istoria națională este un fenomen literar care aparține unui ansamblu mai larg și nu se menține numai în cadrul literaturii noastre naționale; circulația lui e internațională și firească în secolul înfloririi romantismului în întreaga Europă. Romantismul românesc este o mișcare influențată direct de descoperirea revelatoare a propriei noastre creații populare, dar și de schimbul de idei care frămîntă Apusul. Dintre motivele romantice, romantismul nostru reține mai cu seamă poezia trecutului glorios, a mîndriei patriotice. Însușit adînc și transformat „în acea substanță proprie de care au nevoie toate

organismele în procesul lor de creștere sau de întreținere a vieții”¹ este motivul patriotic, autentic la noi pentru că el corespunde conștiinței naționale, rezistenței în fața amenințărilor de deznaționalizare într-o lungă epocă de împilare străină. Fondul de spirit autohton, în care realismul este o trăsătură distinctă, ca și umorul ca element al realismului, reacționează în fața romantismului de împrumut și efectul este caracteristic: întrepătrunderea de aspecte romantice și realiste este în favoarea trăsăturilor realiste. Bivalența aceasta specifică, relativitatea aderării la romantism reies și din disponibilitatea dublă a autorilor vremii: de cele mai multe ori același scriitor compune și dramă și comedie.

Comedia vremii vădește preocuparea pentru exactitate și efortul de oglindire a realității este prima ei veleitate. Cu ochi de caricaturist ea descoperă o lume în care resorturile intrigii sînt mai cu seamă căpățuirea, parvenitismul, mezalianța, jocurile frivole ale noii aristocrații. Permanentă solicitare exercitată asupra autorului dramatic de către actualitate duce în această perioadă de dispute lingvistice la inserarea problemelor de limbă în tematica socială a pieselor. Parodia limbajului a atras întotdeauna atenția dramaturgilor, care îi cer efecte comice. Susținerea limbii vorbite, combaterea purismului și a pedanteriei etimologice nu pot găsi un aliat mai nimerit decît dialogul teatral, nu pot sconta rezultate mai directe decît prin literatura dramatică. Strîns legată de ambianța ideologică generală, comedia originală devine astfel la nevoie o tribună de dezbateră a viabilității limbii într-o vreme cînd scrierea și vorbirea sînt implicate în lungi și contradictorii argumentări.

Teatrul atrage pe cei mai mulți dintre autorii vremii, fie că sînt scriitori consacrați, fie că acordă doar temporar teatrului o parte a activității lor. Nici unul din autorii pieselor de teatru ale timpului nu este exclusiv dramaturg; toți împletesc o activitate literară multiplă cu una politică, cetățenească. Între numeroasele glasuri patriotice ale vremii, cele ale lui Hasdeu și Alecsandri au o intensitate specifică. Singuri ei rezistă probei timpului. Saltul calitativ pe care-l reprezintă marchează desprinderea din mediocritate, trasează un hotar în literatura dramatică originală între opera de imitație și de improvizație și opera de gîndire originală. Nici teatrul lor nu este în întregime de calitate egală; dar ei impun o originalitate care fixează în literatura noastră dramatică un nivel superior de exigență, o originalitate care consistă la Alecsandri nu atît în fericita împletire a situațiilor dramatice, cît în absoluta fidelitate a transcrierii artistice față de realitatea românească și la Hasdeu în atacarea curajoasă, cu sensul nuanțelor, din perspectiva nu a marilor figuri, ci a celor umili, a unor subiecte spinoase, de amploare epică (*Răzvan și Vidra*). Le vor urma tot soiul de epigoni, reeditînd eroi de tipul Răzvan sau Despot, tentați însă, în dramele cu subiect antic, mai degrabă de evocarea unui Orient barbar și fastuos, propice marilor desfășurări scenice.

Sinteza artistică cea mai viguroasă și mai nobilă a perioadei o reprezintă fără îndoială teatrul lui I. L. Caragiale; pe planul construcției teatrale, în realizarea de caractere dramatice, în siguranța stăpînirii resurselor limbii, în general în posibilitățile de expresie, dar și prin consistența tematicii, prin experiența general umană pe care o comunică, opera lui cîștigă o autoritate și o popularitate care depășesc perioada prin durabilitatea lor.

La începutul veacului al XX-lea, dezacordul dintre individ și societate se acuză, ducînd, în literatură, fie la o viziune sumbră, deliberat brutală, fie la încercarea de a o revitaliza prin întoarcerea către mediul țărănesc ori către istoria națională, fie la cultivarea unui lirism compensatoriu, deseori alegoric, fie la un psihologism între patru

¹ T. Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, București, 1955, p. 289 – 290.

pereți. În această vreme, în repertoriul teatral își face loc dramaturgia germană naturalistă. Evident, teatrul francez contemporan — naturalist, simbolist, neoromantic ori salonard — continuă să se joace intens pe scena românească : Zola, Bataille, Bernstein, Mirbeau, Porto-Riche, Crommelynck, Rostand. Pe afișele teatrelor sînt prezenți însă și Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Gorki. Aria de cuprindere a repertoriului străin s-a lărgit așadar considerabil, contribuind, prin aceste contacte multiple, la modelarea noii creații dramatice autohtone. Într-adevăr, dacă în secolul trecut liniile ei principale de dezvoltare au fost două : drama istorică și comedia de moravuri, se observă acum o mai mare diversitate în modul de abordare a materiei dramatice (nu întotdeauna însă în favoarea calității literare). În comedie, de pildă, alături de epigonii, palizi, ai lui Caragiale, apare comedia sentimentală de salon, umorul „duios”. Paradoxal, satira caragialiană e preluată uneori de teatrul grav, atunci cînd un personaj sau altul are funcția de a dezvălui turpitudinile politicianismului. În dramă, în afară de cea istorică, sînt la ordinea zilei dramele „cu teză” și dramele de idei cu preocupări filozofice. Piese de acest tip alternează — sau asociază — naturalismul crud cu sentimentalismul fad, studiul patologic cu filantropismul, protestul social cu obsesia erotică. În fine, elanurile lirice ale epocii dau naștere așa-zisului teatru poetic, alimentat de folclor în feerii și de pretextul istoric în grațioase, dar subțiratic divagații neoromantice ori simboliste. Dar i-a fost dat tot dramei istorice să zămislească marile opere ale timpului prin doi mari scriitori : Davila și Delavrancea.

REPERTORIUL TEATRAL ȘI DRAMATURGIA NAȚIONALĂ ÎNTRE 1848 ȘI 1877

1. Repertoriul Societății Filarmonica din 1834, în care figurau piese de Molière, Voltaire, Alfieri, Metastasio, ca și de prolificul și nelipsitul Kotzebue, nu mai este pus în valoare după ce societatea își încetează activitatea. Reluarea, după aproape un deceniu, a unei activități teatrale naționale mai susținute aduce pe scena teatrului ieșean un repertoriu sărac, ca și cel jucat de trupe improvizate, în jurul anilor 1848, la București, în cîteva săli mici și improprii. Scena Teatrului cel Mare din București, principala scenă a țării, strînge laolaltă în 1852 cîteva actori în frunte cu Costache Caragiale, creînd un serios stimul în viața teatrală. Alcătuirea unui repertoriu este o problemă esențială în tînăra existență a teatrului românesc. Integrarea culturii noastre în circuitul european se manifestă în sfera teatrului în primul rînd prin introducerea textelor dramatice străine. Este o epocă de receptare și acumulare, cînd criteriul estetic nu primează. Se traduce intens ; se apelează aproape în exclusivitate la dramaturgia franceză ; chiar atunci cînd piesele sînt din alte literaturi, ca în cazul celor de Shakespeare sau Schiller, se recurge la intermediarul francez. Fenomenul este explicabil atît prin momentul politic, prin legăturile țărilor române cu Franța, cît și prin prestigiul literaturii dramatice franceze, bogată și diversă, care cunoaște o mare expansiune și alimentează uneori chiar scene europene cu tradiție teatrală proprie. De altfel Parisul în primele decenii ale secolului al XIX-lea devine centrul unei vieți teatrale deosebit de interesante, un for de mare competență care dă tonul în mișcarea teatrală europeană. Un important rol în difuzarea materialului dramatic îl au numeroasele trupe străine care ne vizitează țara. Contactul cu cultura franceză e înlesnit și pentru că limba e cunoscută la noi ; pe lîngă fiii

*Repertoriul
străin*

de boieri, se duceau acum la studii la Paris artiști, actori, oameni de cultură. Marii noștri animatori de teatru cunosc fenomenul teatral francez la locul de origine : M. Millo, V. Alecsandri, C. Caragiale, M. Pascaly, T. Theodorini, N. Luchian, C. Bălănescu sînt principalii inițiatori în acțiunea de transpunere pe scena românească a pieselor străine. Ei, antrenînd și pe alții, sînt fermentul, în acest proces de ebuliție, de efervescentă, în care se traduce mult, se localizează intens, se prelucrează, se adaptează. Traducerile nu sînt totdeauna bune, uneori sînt chiar foarte slabe, și nu o dată apar proteste în presă ; limba este scîlciată, sînt introduse neologisme care suferă o artificială adaptare dînd naștere unui jargon neplăcut, dar apar și cîteva traduceri de C. Negruzzi, I. Ghica, D. C. Ollănescu-Ascanio și I. L. Caragiale, în care limba românească dovedește mlădie și claritate. Toate aceste personalități din lumea teatrului sînt conduse în alegerea lor de valoarea pieselor achiziționate, de gustul timpului, dar și de o afinitate artistică cu un anumit gen dramatic. De aceea repertoriul lui M. Millo are o amprență caracteristică față de cel al lui M. Pascaly, care se diferențiază la rîndul său de repertoriul lui N. Luchian sau T. Theodorini. Există un fond comun, anumite piese se regăsesc în repertoriile tuturor teatrelor, din București, Iași, Craiova și alte teatre de provincie, datorită faptului că actorii circulă de la un teatru la altul, de la o trupă la alta, ducînd cu ei și repertoriul lor. Structura repertoriilor este mai mult sau mai puțin asemănătoare, accentele cad însă diferit, se insistă mai mult pe latura realist-comică la M. Millo, de exemplu, se pedalează asupra pieselor de factură romantic-eroică la M. Pascaly sau asupra melodramei sumbre în repertoriul craiovean. Sînt o seamă de piese care-și datorează vitalitatea interpreților, difuzarea lor fiind înlesnită de creațiile actoricești de seamă ale timpului și cîștigînd de pe urma lor ².

O urmărire a repertoriului de la stagiune la stagiune înregistrează, pe lîngă ritmul de acumulare a pieselor noi, momentele importante cînd sînt reprezentate piese de valoare universală care contribuie la cristalizarea unui fond permanent.

Autorii clasici. Opera lui Shakespeare apare în repertoriul teatrului românesc pe la jumătatea secolului trecut ; cunoașterea tragicului englez de către cărturarii noștri este însă un fapt de cultură anterior, după cum o dovedesc traduceri, mai numeroase decît reprezentațiile, care le succed la o distanță de cîteva ani, ca și păreri cuprinse în publicațiile unora dintre acești cărturari. Cezar Bolliac îl numește, într-un articol din revista sa *Curiosul*, „cel mai mare geniu al teatrului englezesc” și are pe deplin cunoștința universalității sale. Pictorul Ion Negulici îl impune în atenția literaților noștri. N. Bălcescu îi consideră opera „cel mai mare monument al scepticismului omenesc” și creația shakespeareiană îi apare o creație plenară ce întrunește cele două coordonate ale structurii umane : afectul și rațiunea ³. În general, pentru frunțașii mișcării patruzeoptiste, Shakespeare întruchipează o culme a creației romantice în forma ei cea mai reprezentativă. Receptarea operei lui adaugă culturii noastre o trăsătură importantă la fizionomia europeană pe care și-o făurește, este un act de participare mai tîrzie la acea „bătălie pentru Shakespeare”.

Reprezentațiile încep pe scena Teatrului Național din Iași în stagiunea 1850 — 1851, cînd se joacă drama *Șeiloc*, reluată în stagiunea următoare, 1851 — 1852, sub titlul *Șeiloc sau Zaratul din Veneția*. La București, rolul Shylock este deținut de

² Sînt nenumărate creațiile de acest fel ale actorilor vremii. M. Millo însuflă viață pe scena românească figurii lui Sancho Panza din *Don Kvesada de la Mancha*, traducere din limba franceză de A. Vasiliu ; tot el este și ingeniosul Figaro din piesa lui Beaumarchais. M. Pascaly prezintă

publicului românesc pe Hamlet. Matilda Pascaly interpretează o Marguerite Gautier evocată cu infinită emoție, după moartea ei, de B. P. Hașdeu și se mai pot da încă multe alte exemple.

³ N. Bălcescu, *Opere alese*, București, 1960, p. 128.

M. Millo, în stagiunea 1854 — 1855: *Shylock evreul sau Învoiala de sînge, dramă în patru acte de d'Alboaz* (intermediarul francez Jules Edouard Alboize de Pujol, autorul unor prelucrări dramatice după Shakespeare).

În repertoriul trupei de diletanți a lui Costache Caragiale este semnalată în stagiunea 1851 — 1852 piesa *Romeo*; se pare însă că nu este vorba de cunoscuta piesă a lui Shakespeare, tradusă în 1848 de Toma Bagdat, ci de vodevilul *Romeo și Mariella*, de Dumanoir, Siraudin și Moreau.

Hamlet este interpretat pentru prima oară pe scena Teatrului cel Mare din București, în stagiunea 1860 — 1861⁴; peste cîțiva ani, în stagiunile 1865 — 1866 și 1866 — 1867, se joacă pe scena teatrului Bossel cu M. Pascaly. Reprezentația este socotită un eveniment cultural și piesa o culme a creației dramatice universale⁵.

Drama maurului din Veneția *Othello*⁶ este semnalată la Teatrul cel Mare în stagiunile 1862 — 1863 și 1864 — 1865, concesiunea fiind a lui M. Millo. Inițiativele în introducerea acestor piese în repertoriu aparțin deci celor două forțe actricești ale vremii, M. Millo și M. Pascaly, care, deși nu se înțeleg, se întîlnesc totuși, și nu o singură dată, în actul de cultură.

În repertoriul teatrului din Pitești figurează tragedia *Macbeth* (stagiunea 1852 — 1853), în mediocra traducere semnată de St. Bîrgescu. Piesa se va bucura mai tîrziu de traducerea, făcută de data aceasta din original, de P. P. Carp.

Comedia lui Molière a fost înscrisă în repertoriul Filarmonicii și traducerea din piesele marelui comedian au constituit o preocupare încă din prima parte a secolului al XIX-lea. În 1847, se joacă la Iași *Femeile savante* (în traducerea lui C. Negruzzi) și tot la Iași în stagiunea 1850 — 1851 comedia *Neguțătorul înnobilit*⁷, în rolul principal fiind conducătorul trupei, M. Millo. Între reprezentațiile date de M. Millo în 1851 la Focșani, pe o scenă improvizată într-o magazie, se numără și piesa *Căsătoria silită*; farsa molierească, cu truculența ei populară și coloritul viu, i se potrivește lui Millo. Cu plecarea din Iași a Molierului românesc încetează și reprezentațiile de acest autor; tîrziu, în stagiunea 1872 — 1873, este înregistrată o prelucrare de Dr. Obedenaru, *Amorul doctor*, care se jucase cu un an înainte pe scena Teatrului cel Mare din București, sub direcția lui M. Pascaly. La Craiova, în 1851, sub conducerea lui Costache Mihăileanu, sînt înregistrate trei spectacole cu piese de Molière: *Don Juan sau Ospățul de piatră*, tradusă de M. Costiescu, *Doctorul fără voie* și *Avarul*. În stagiunea 1855 — 1856, M. Millo prezintă și bucureștenilor pe domnul Jourdain, infatuatul naiv din *Burghezul gentilom*, și în aceeași stagiune joacă și comedia *Georges Dandin*. Urmează după cîțiva ani, în

⁴ *Hamlet*, tradus în 1855 de P. Economu, în proză (*Hamlet, principele Danemarcei*, dramă în cinci acte și opt părți, tradusă de P. Economu, București, 1855). Traducerea se face, după părerea lui I. H. Rădulescu, după traducerea franceză în versuri a lui Al. Dumas-tatăl și Paul Meurice (I. H. Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée*, Paris, 1938, avril-juin, p. 266).

⁵ Se-Pu-ki [B. P. Hasdeu], *Compania drama-*

tică. Hamlet — principele Danemarcei, tragedie în cinci acte de W. Shakespeare, în *Satyru*, București, 1866, aprilie 3.

⁶ Tradusă pentru prima oară în 1848, după intermediarul francez Letourneur. În limba franceză exista traducerea făcută în versuri de Alfred de Vigny în 1829.

⁷ „Probabil *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière”, scrie T. T. Burada, în *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922, p. 41.

AD 129
HAMLET
PRINCIPELE DANIMARCEI

DRAMĂ ÎN CINCI ACTE ȘI CÎTIVA HERȚI

DE LA

SHAKSPEARE.

Tradusă

DE

D. Z. Economu



BUCUREȘTI.

IMPRIMERIA LUI FERDINAND OM.

1855.

Fig. 71. — Hamlet, copertă, 1855 (Bibl. Acad. Rom.).

stagiunea 1860 — 1861, comedia *Căsătoria silită*, iar farsele lui Scapin, cel descins din comedia teatrului de târg, sînt urmărite de publicul bucureștean în *Vicleniile lui Scapin*, în stagiunea 1863 — 1864. *Prețioasele ridicule* figurează în 1864 la Iași, în traducerea lui Ion Ghica.

Dintre clasicii teatrului german, nobila și calda umanitate a romanticului Schiller cucerește poate mai mult. Tragedia *Hoții* prefigurează într-un fel melodrama prin contrastele sale violente, călău și victimă, satanism și angelic, prin romantici bandiți de codru, element foarte consumat de literatura și teatrul timpului, și este prelucrată în limba franceză. La noi se traduce după intermediar francez: *Abelino, banditul cel mare*, tragedie jucată la Iași în stagiunea 1844 — 1845. O altă traducere, făcută de comisul A. Vasiliu după La Martelière, poartă titlul *Robert, șeful bandiților* și este reprezentată tot la Iași în stagiunea 1850—1851 sub direcția lui M. Millo. În repertoriul lui Costache Caragiale figurează piesa *Briganzii*, de Schiller, la Teatrul cel Mare, în stagiunea 1853 — 1854. De aici înainte Bucureștiul va lua inițiativa reprezentațiilor dramaturgului german. În stagiunile 1855 — 1856 și 1857 — 1858 se joacă sub antrepriza lui M. Millo *Intrigă și Amor* sau *Luiza Miller*. O prezență accentuată a lui Schiller se remarcă în 1859, anul luminatului directorat al lui C. A. Rosetti și anul împlinirii centenarului dramaturgului german. Pe scena Teatrului cel Mare, într-un cadru festiv, se comemorează centenarul lui Fr. Schiller; se joacă actul al II-lea din *Wilhelm Tell* și actul al V-lea din *Intrigă și amor*, actorul Costache Dimitriadi recită poemul *Die Burgschaft* (tradus sub titlul de *Garantza*)⁸. În aceeași stagiune se pune în scenă *Don Carlos* (în traducerea din original a lui E. Winterhalder).

Mult mai puțin este reprezentată în această perioadă pe scena românească opera clasicului Goethe. Pătrunde totuși pe scena noastră cea mai cunoscută și mai răspîdită dintre piesele poetului de la Weimar, drama doctorului Faust. În 1851, în sala Momulo, se joacă *Faust și Margareta*; este vorba însă de un vodevil prelucrat după celebra piesă. La Teatrul Național din Iași, în 1854 (direcția Sterian și Gatieneau), se reprezintă *Faust*, „dramă feerică”. La București repertoriul stagiunii 1861 — 1862 (antreprenor M. Millo) cuprinde piesa *Faust*. În 1870 — 1871 soții Pascaly joacă pe scena Teatrului Național din Iași *Faust și Margareta*, dramă feerică cu cîntece, în trei acte, traducere de Al. Obreja. Drama doctorului Faust, cu implicațiile ei filozofice, este redusă la lirica poveste de iubire a nefericitei Margareta, agrementată de cîntece.

Drama romantică a lui Victor Hugo se joacă pe scena românească în anii cînd înflăcăratele tirade ale eroilor hugolieni nu se mai aud pe scena Parisului. Victor Hugo trăiește în exil după lovitura de stat din 1851, în tot timpul celui de-al doilea imperiu, iar dramele lui sînt interzise în Franța. Teatrul nostru adoptă firesc marea dramă romantică de îndată ce un ansamblu teatral a fost apt să o interpreteze. Drama romantică cu temă istorică este îmbrățișată ca genul care permite o proiectare în trecut a unor eroi purtători de idealuri și aspirații din contemporaneitate. Drama lui V. Hugo, cu eroii săi supradimensionați, care acționează în consensul unor idealuri sociale și etice moderne, avînd drept cadru o epocă istorică, confecționată la modul romanesc, corespunde unor necesități de exprimare din acel timp. Prestigiul lui V. Hugo, strălucit șef de școală, radiază și în mișcarea noastră literară din prima parte a secolului al XIX-lea, a cărei creație stă sub semnul romantismului. În *Curiosul* (1836) apar traduceri din *Angelo Malipieri* și din *Lucreția Borgia*. Ion Eliade Rădulescu traduce *Hernani*. Cîteva din cele mai reprezentative piese de V. Hugo intră în repertoriul permanent al teatrelor

⁸ Die Schillerfeier in Bukarest, in *Bukarester Intelligenzblatt*, București, 1859.

din București și Iași, ca și al celorlalte teatre din provincie. Printre piesele cu care repertoriul Teatrului Național din Iași se îmbogățește în stagiunea 1851 — 1852 „prin ajutorul D-lui V. Alecsandri și al altor persoane care binevoiesc a conlucra la înflorirea literaturii dramatice în Moldova”⁹ este și drama *Lucreția Borgia*, de V. Hugo. C. Caragiale o reia și el în stagiunea 1853 — 1854, iar în stagiunea următoare piesa intră și în repertoriul trupei Millo — Mihăileanu. În frumoasa traducere a lui C. Negruzzi, *Maria Tudor* se joacă la București, sub direcția lui Millo, în stagiunea 1855 — 1856. La Craiova, Maria Theodorini creează rolul, iar în repertoriul lui Fani Tardini, suverana Angliei apare ca una din interpretările ei favorite și este purtată în mai toate turneele din țară. Reprezentarea la Iași, în 1866 — 1867, consemnează insuccesul actriței Smaranda Merișescu, cu mari resurse de altfel, căreia nu i se potrivește însă rolul.

În aceeași stagiune 1866 — 1867, la București se joacă una dintre cele mai izbutite din dramele lui V. Hugo, *Ruy Blas*. Piesa intră în repertoriul lui M. Pascaly, care are ca parteneră, în rolul reginei, pe soția sa, Matilda.

Regele petrece se joacă la Iași în stagiunea 1865 — 1866, din inițiativa merituosului director C. Bălănescu. Piesa se reia la București, în stagiunea 1867 — 1868, de asociația actricească Iorgu Caragiale — Daniil Drăgulici. Primul asociat, fiind un bun cunoscător al operei lui Hugo, traduce în versuri „marea scenă” din *Burgraviu*.

Hernani este jucată la noi în stagiunea 1872 — 1873 : M. Pascaly imprimă rolului titular o fugă și un lirism caracteristice.

Cel de-al doilea reprezentant al dramei romantice, supranumit cu o ușoară ironie de Romain Rolland „Căpitanul Matamore al artei franceze”¹⁰, Al. Dumas-tatăl, se bucură la noi de un mare interes. *Mușchetarii* sînt înfățișați într-un spectacol publicului ieșean (1851 — director M. Millo). M. Pascaly reia piesa în reprezentațiile bucureștene și în stagiunea 1876 — 1877 reprezintă dipticul : *Junetea mușchetarilor* și *Mușchetarii*, partea a II-a (Revoluția engleză). În 1851, la Iași, se mai reprezintă o piesă de Al. Dumas : *Hanul din Béthune. Caterina Howard* este la noi cea mai jucată dintre dramele istorice ale lui Al. Dumas. Se reprezintă în mai toate stagiunile acestui sfert de veac, începînd cu cea de-a doua stagiune a Teatrului cel Mare (1853 — 1854), sub conducerea lui C. Caragiale. *Turnul din Nesle*, copios alimentată cu omoruri, asasinat, desfrîu și dezonoare, este semnalată prima oară în stagiunea 1854 — 1855, direcția C. Caragiale.

Între numeroasele drame de Al. Dumas-tatăl jucate la noi¹¹, interesante pentru proiectarea în conștiința epocii a eroului romantic din secolul al XIX-lea, cu trăsăturile sale caracteristice, sînt dramele *Kean sau Dezordine și geniu* (reprezentată la București în stagiunea 1861 — 1862 la Teatrul cel Mare, în interpretarea lui M. Pascaly) și *Antony*, jucată în 1864 la Bossel în aceeași interpretare, traducerea fiind semnată P. Georgescu¹². De data aceasta eroii nu evoluează într-o epocă istorică îndepărtată, ci sînt luați din viața contemporană ; Kean este interpretul de geniu mistuit, consumat de pasiunile pe care trebuie să le întrupeze și a căror victimă devine. Piesa, scrisă pentru Frédéric Lemaître, pune în lumină psihologia actorului de factură romantică. Antony este eroul byronian neliniștit, nefericit și aducător de nefericire, un „desdichado”, care deschide în teatru perspective eroilor damnați.

⁹ *Zimbrul*, Iași, 1851, decembrie 3 ; cf. T.T. Burada, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ *Encyclopédie du théâtre contemporain*, vol. I, Paris, 1957, p. 10.

¹¹ *Don Juan de Marana sau căderea unui înger* ;

Paul Jone ; M-lle de Belle Isle sau Onoarea femeii ; Martirul ideii sau Lorenzini.

¹² Poetul Hrisoverghi este și el autorul unei traduceri din *Antony*.

Tot pe chipul lui Mihail Pascaly își găsește rictusul amar și cel mai tipic dintre eroii romantici ai epocii, Chatterton, poetul condamnat de neînțelegerea societății în care trăiește ; în rolul lui Kitty Bel, eroina pură, transfigurată prin iubire, joacă Matilda Pascaly. Drama *Chatterton*, de Alfred de Vigny, tradusă de C. A. Rosetti, se întâlnește în repertoriul destul de variat al stagiunii 1861 — 1862 din București.

Gustul pentru spectacole cu temă istorică se face simțit în repertoriul nostru și prin adoptarea teatrului lui Casimir Delavigne. Opera lui dramatică, la un tonus scăzut față de dramatismul clocotitor hugolian, socotită pe planul istoriei literare ca o trecere, un compromis de la clasic la romantic, este jucată la noi începînd din 1864, cînd, și la București, sub conducerea lui M. Pascaly, și la Iași, sub conducerea lui C. Bălănescu se reprezintă tragedia *Copiii lui Eduard. Don Juan de Austria* (1835), dramă cu accentuată tonalitate lirică, este reprezentată în stagiunea 1869 — 1870 și în aceeași stagiune Costache Dimitriadi interpretează rolul principal în tragedia *Ludovic al XI-lea*, în propria sa traducere în versuri. Personajul lui Ludovic al XI-lea mai apăruse cu un an înainte pe scena Teatrului cel Mare, în stagiunea 1868 — 1869, în scînteietoarea ficțiune dramatică, comedia într-un act *Poetul și regele (Gringoire, 1865)* de Théodore de Banville.

Alfred de Musset figurează puțin în repertoriul nostru în acest răstimp. În general spectacolele în limbă franceză ale amatorilor din aristocrație sau ale actorilor noștri care posedă limba franceză recurg la piesele lui. Teatrul din Craiova are în repertoriu drama despre pictorul florentin *Andrea del Sarto*, pe care trupa lui T. Theodorini o joacă la București, în iarna anului 1871.

Melodrama și vodevilul. Genurile dramatice care-și împart în cea mai mare măsură repertoriul românesc în acest sfert de veac și îi alcătuiesc și îi alimentează substanța sînt melodrama și vodevilul, amîndouă importate din Franța, patria lor de origine.

Melodrama, nou gen dramatic, ca o reacție față de aristocratismul tragediei clasice și prin esența sa populară exercită asupra publicului o influență pozitivă. Prin libertatea ei în alegerea personajelor, prin diversitatea acțiunii și a locurilor unde se petrece, melodrama influențează puternic drama romantică .

Autor neobosit (lucrările sale dramatice depășesc sută), Guilbert de Pixérécourt, numit „părintele melodramei”, este și legiferatorul genului, cel care-i fixează structura dramatică. Personajele esențiale în jurul cărora se țese acțiunea sînt : tînăra angelică împodobită cu toate virtuțile, persecutorul hain și odios, protectorul — posesor al unor calități excepționale — apărător al inocenței, comicul, nătîngul sau infirmul care se plasează de partea celor buni. Acțiunea se desfășoară și ea după o anumită regulă și în cursul ei survin, prilej de efecte dramatice și scenice, crime, revelări senzaționale de identități, regăsiri miraculoase etc. Ultimul act proclamă invariabil triumful virtuții asupra crimei și nedreptății, cei răi își iau pedeapsa, cei buni triumfă într-un apoteotic happy-end. Melodramei profund morale i se recunoaște o forță educativă care exercită o influență pozitivă asupra publicului. Muzica joacă un rol important, însoțește intrarea și ieșirea personajelor, subliniază momentele de mare tensiune dramatică, ca și patetismul unor scene, întreține vibrația emoțională. Tipul de melodramă clasică cuprinde și scene de balet, introduse cu ingeniozitate.

Formula dramatică este preluată de urmașii direcți ai lui G. de Pixérécourt : Victor Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy. Urmează o întregă pleiadă de dramaturgi care cultivă așa-numita dramă neagră, în esență la fel de morală ca și melodrama, dar cu o acțiune mult mai stufoasă și complicată. Tenta în care se lucrează e sumbră, clar-obscurul misteric e un procedeu la care se recurge, ca și la alte rețete de

laborator : femei abandonate, copii regăsiți, crime scoase la lumină, răpiri, asasinat, personaje cu psihologii extreme, care pendulează între supra-sclerați și supra-virtuoși ; F. Pyat, A. Ph. D'Ennery, E. Sue, V. Séjour, Ch. Lafont, P. Meurice sînt cîțiva dintre cei care ilustrează acest gen.

Melodrama, ca și succesoarea ei, drama neagră, păstrînd proporțiile, este reprezentată pe scenele noastre cu aproape tot ce este mai caracteristic. Marile succese ale teatrelor pariziene de boulevard exercită și asupra publicului nostru, mai cu seamă în primele două decenii din cea de-a doua parte a veacului al XIX-lea, o mare atracție. Actorii preferă genul pentru că au posibilitatea unor interpretări spectaculoase, cu efecte tari, care convin posibilităților de exprimare mai puțin evolute, cu accente groase, lipsite de nuanță, dar urmărite în schimb cu aviditate de un public care participă vibrînd de emoție. Un public începător, naiv, pentru care noțiunea de teatru se identifică cu elemente de surpriză și senzațional și care concepe spectacolul ca o înșiruire de fapte și situații neobișnuite, declanșatoare de mari emoții, culminînd uneori cu groază și teroare. Patriarhul G. de Pixérécourt se afirmă cu *Polder sau Călăul de Amsterdam* (în colaborare cu V. Ducange), piesă jucată la Iași de M. Millo, în 1850. Același actor interpretase în capitala Moldovei, în 1849, rolul infamului scleratul Warner din *30 de ani sau viața unui jucător*, de V. Ducange (traducerea lui C. Negruzzi), rol creat la Paris de Frédérick Lemaître și admirat desigur de interpretul român în anii săi de studii. Anicet Bourgeois figurează în decursul celor trei decenii, începînd cu anul 1853, cu numeroase piese¹³. M. Millo traduce și creează la Iași în 1850 rolul *Peticarului din Paris*, de Félix Pyat, dramaturg cu activitatea politică, comunard, autorul piesei de critică socială *Hoții de codru și hoții de orașe* (traducere de T. Georgescu), mult jucată la noi în deceniul al șaselea. Țin multă vreme afixul și piesele lui Paul Meurice¹⁴. Un nume care apare adesea este și cel al lui Victor Séjour¹⁵. În timpul directoratului C. A. Rosetti, se joacă cunoscuta dramă *Curierul din Lyon*, dramatizarea unei celebre erori judiciare din timpul revoluției, de E. Moreau, P. Siraudin și A. Delacour, avînd ca interpret în dublu rol pe M. Pascaly. În 1860, la București, sub direcția lui M. Millo, se pune în scenă *Coliba lui Moș Toma*, dramă de Ph. Dumanoir și D'Ennery, după celebra carte a scriitoarei Beecher Stowe (romanul fusese tradus în 1853, de T. Codrescu). Pentru realitățile noastre sociale, romanul, ca și piesa, au valoarea unui argument plin de umanitate în favoarea dezrobirii țiganilor. În stagiunea 1875—1876, M. Pascaly traduce și joacă pentru prima oară drama *Cele două orfeline*, de D'Ennery, la numai un an de la premiera pariziană. Tot M. Pascaly jucase într-o stagiune anterioară, în 1868—1869, piesa *Paiatul*, de același autor. *Don César de Bazan*, comedie cu cîntece de Dumanoir și d'Ennery, face parte din repertoriul lui T. Theodorini. Drama cu titlul *Ucigașul* se joacă de M. Pascaly în stagiunea 1861—1862. Se joacă *Misterele Parisului* de M. Dinaux și E. Sue, în stagiunea 1861—1862, și „legenda biblică” *Adam și Eva*, de E. Sue în colaborare cu F. Dugué. F. Dugué este și autorul dramei *William Shakespeare sau Geniul și Coroana*, jucată pentru prima oară la București în 1861—1862. În repertoriul acestor ani sînt înscrise de asemenea numele lui Ch. Lafont, Marc Fournier,

¹³ Dintre care cele mai jucate sînt : *Dracul sau Orba din Paris*, *Dama de la Saint Tropez sau Otrăvitoarea* (în colaborare cu D'Ennery), *Nebunul din amor sau Beția de absint*, *Fantoma sau Nona sîngerîndă*, *Rocambol sau Valeții de cupă* (în colaborare cu Ponson du Terrail), *Viața unei comediene sau Aria și inima* (în colaborare cu Th. Barrière) ș.a.

¹⁴ Dintre care cele mai des întîlnite sînt : *Învă-*

țătorul satului (București, 1859), *Șamil, vulturul Caucazului* (București, stagiunea 1862—1863), *Soldatul și favorita* (*Fanfan la Tulipe*, București, stagiunea 1872—1873).

¹⁵ *Martirii inimii*, *Căpitanul negru* (în traducerea lui C. Dimitriadu), București, 1859, *Fiul nopții* (în stagiunea 1862—1863) ș.a.

E. Boirie, A. Cuvelier, E. Cormon, Eugène Manuel, P. B. Rosier, F. Ponsard. O seamă din aceste piese sînt anunțate ca drame cu mare spectacol, feerii sau drame fantastice ; desfășoară o aparatură complicată tehnică, mașinării, artificii, foc bengal, menite să impresioneze publicul cu mijloace neartistice : *Fata aerului (Azurina)*, de Cogniard și Raymond, care revine cu tenacitate în mai toate stagiunile acestor ani, *Sfărîmarea corabiei Meduza*, de Ch. Desnoyer, *Îngerul morții*, dramă fantastică de T. Barrière și Ed. Plouvier, sînt cele mai reprezentative.

Dacă în primii ani melodrama și drama sumbră corespund unui anumit stadiu de evoluție a actorilor și a publicului, cu timpul artificialul construcției dramatice, al cărei resort principal este efectul, senzaționalul, devine pernicios și pentru jocul actorilor, care sînt pînă de șablon și de caricatură, și pentru public, desensibilizat prin efecte tari și ieftine. Criticii proeminenți ai vremii, V. Alecsandri, B.P. Hasdeu și M. Eminescu, semnaleză această primejdie. Într-o scrisoare adresată lui Hurmuzachi, datată Iași 1865, V. Alecsandri scrie : „Din nenorocire, Millo are contracte grele cu actorii, lefe mari de plătit pe lună, dar, neavînd piese originale în destul, este silit a sacrifica gustului celui stricat al publicului și a-i da reprezentații cu țipete, omoruri și cu tot cortegiul greșos al dramelor celor mai exagerate”¹⁶.

Mult jucat în acest sfert de veac este vodevilul, gen dramatic de factură comică, cu funcție compensatorie în repertoriu față de abundența lacrimilor stoarse de melodramă. Comedia cu cuplet, cu intrigă ușoară, al cărei resort dramatic rezidă în qui-pro-quo, creație specific franceză, cu puternic caracter popular, este la origine un produs al teatrului de țîrg. Suplețea articulației în succesiunea scenelor, vivacitatea ritmului, elasticitatea și hazul concentrat al replicii, diversele calități ale comicului, trecînd prin șarjă pînă la grotesc, sînt trăsături teatrale care îmbogățesc deopotrivă resursele dramaturgilor noștri, ca și posibilitățile scenice ale actorilor.

Figurează în repertoriul românesc piesele multor autori importanți de comedii și vodeviluri francezi, în frunte cu destoinicul „fiseur” E. Scribe. Prodigios autor, singur sau în colaborare, a 350 de piese, Scribe trece drept unul dintre cei mai abili constructori dramatici ; în piesele sale primatul îl deține ingeniozitatea intrigii. Foarte jucat pe multe alte scene străine, este prezent și la noi încă din prima parte a secolului al XIX-lea¹⁷. Prima stagiune a Teatrului cel Mare (1852) este inaugurată (din întîmplare) cu o comedie de Scribe, în colaborare cu Melesville : *Zoe sau un amor românesc (Zoe ou l'amant prêté)*¹⁸.

Numele care revin cu insistență în acest sfert de veac în repertoriul teatrului românesc sînt numele dramaturgilor, ilustratori ai vodevilului și comediei, jucați cu succes la Paris în acești ani : A. Bayard, Ph. Dumanoir, J. Melesville, L. Thiboust, E. Vanderbuch, Th. Barrière, A. Duvert, Th. Lauzanne, E. Legouvé, E. Arago, A. Delot

¹⁶ George Tofan, *Teatrul, în Viața românească*, Iași, 1906, noiembrie, p. 432.

¹⁷ Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine dans la première moitié du XIXe siècle*, Vălenii de Munte (Roumanie), 1940.

¹⁸ Lucrările dramatice de E. Scribe, jucate pe scena Teatrului cel Mare începînd cu stagiunea 1852 — 1853, sînt : *Lampa fermecată*, operă comică cu muzică de Puccini, *Judita și Olofern*, operetă parodică, în colaborare cu Bayard, *Casa de nebuni*, vodevil ; în stagiunea 1855 — 1856, comedia *Vicleniile femeilor* ; în 1857 — 1858, vodevilul *Pricopsiții* ; în stagiunea 1859 — 1860, dramele *Adrienne Lecouvreur*, în colaborare cu E. Legouvé, *Rebeca și*

Țarina sau Moartea lui Petru cel Mare ; în stagiunea 1866 — 1867, comedia *Paharul cu apă sau Cauzele și efectele* ; în 1870 comedia *Ministromania (Nebunia secolului)*, în colaborare cu Bayard ; în stagiunea 1871 — 1872 comedia *Armele femeii (Bataille des dames)*, în colaborare cu E. Legouvé ; în stagiunea 1874 — 1875, comedia *Carol V și Francisc I sau Povestirile reginei de Navara*, în colaborare cu E. Legouvé ; în stagiunea 1876 — 1877 comedia *Lacheul profesor*. La Iași, *Rezelul damelor (Bataille des dames)* se joacă în traducerea lui C. Bălănescu și sub directoratul său din stagiunea 1863 — 1864, cînd se reprezintă farsa *Ursul și pașa (L'ours et le Pacha)* și vodevilul *Michel și Cristina*.

ș.a. Se detașează vodevilul lui E. Labiche, prin aprofundarea caracterelor, prin adevărul observației de natură psihologică și socială, prin înfățișarea unor savuroase tablouri „de genre”, substanță bogată care îi conferă durabilitate și posibilități de reînnoire.

Trăsături caricaturale alimentate cu vervă și spirit de observație apar și în producția dramatică a lui Henri Monnier, creatorul lui Joseph Prudhomme, personaj solemn, ale cărui enormități sentențioase au putere de circulație națională, asemenea frazelor rostite de personajele caragialești¹⁹.

Trebuie menționat de asemenea vodevilul vienez *Lumpazius Vagabondus*, de J. N. Nestroy, jucat încă din 1851 de trupa lui Costache Caragiale, în traducerea din original a lui Ioan Wachmann. Acest „Volkstück” vienez își făcuse loc pe multe scene străine; s-a bucurat și la noi de succes, cu toate că scopul autorului, o satiră ascuțită și plină de haz la adresa pieselor fantastice ale dramaturgului austriac F. Raimund, rămânea pentru noi obscur.

Comedia burgheză de moravuri. Comedia jucăușă a vodevilului, cu cupletul îndrăzneț și vioaia nestingherită, păstrată din marile contacte populare ale teatrului de târg, face loc pe încetul comediei sociale de moravuri. Încă din prima parte a secolului al XIX-lea, H. de Balzac, cu genialul său spirit de observație, compune în 1838 piesa cu puternic caracter social *Mercadet*. Pe scena românească piesa are un ecou întârziat: în traducerea și interpretarea lui Millo, apare în stagiunea 1870—1871 cu titlul autohtonizat *Mercadet Moftureanu financiar*.

Problemele și tezele unei orînduiri sociale burgheze, ale unei societăți cu prejudecăți și mituri, repusă în toate drepturile în timpul celui de-al doilea imperiu, se oglindesc și în creația dramatică a timpului. Al. Dumas-fiul dezvoltă în piesa sa *Dama cu camelii* (jucată pentru prima oară la Vaudeville în 1852) o asemenea teză socială. În colaborare cu Emile Girardin, Al. Dumas-fiul scrie piesa cu temă socială *Le supplice d'une femme*, jucată la Paris în 1865. Prima piesă se joacă la noi, în 1865, avînd pe M. Pascaly în rolul lui Armand Duval și pe Matilda Pascaly în rolul Margueritei Gautier²⁰. Cea de a doua piesă, *Supliciul unei femei*, în traducerea lui M. Pascaly, este reprezentată în stagiunea 1869—1870, după patru ani de la premiera pariziană.

Dramaturgul Emile Augier redă în comediile sale de moravuri peisajul uman din societatea burgheză. El este reprezentat la noi prin piese mai puțin semnificative: *O femeie cum sînt multe, altele cum sînt prea puține*, în stagiunea 1860—1861, *Post-scriptum sau Bărbatul pleșuv*, în 1870. Comedia *Muma și copiii (Madame Caverlet)*, mai importantă decît precedentele, este interpretată de M. Pascaly în stagiunea 1876—1877, an care corespunde cu prima reprezentare a piesei la Paris.

¹⁹ Dintre vodevilurile și comediile mai mult jucate se disting: *Primele arme ale lui Richelieu* de A. Bayard și *Ștrengarul din Paris* de Bayard și Vanderbuch; *Indiana și Charlemagne sau O noapte după bal* de Bayard și Dumanoir; *Viconte de Letorière* de Bayard și Dumanoir, în traducerea lui M. Millo, jucată și la Iași în traducerea lui Costache Negruzzi; *33 333 franci și 33 centime*, vodevil de Ph. Dumanoir și L. Clairville, traducere de Winterhalder; *O mună din popor (Par droit de conquête)* de E. Legouvé; *Fiamina* de Mario Ucharđ; *Fetele de marmoră* de Th. Barrière, tradusă de T. Porfiriu; *Corabia Salamandra* de Th. Dolivry, D. Forges și A. Leaven, în traducerea lui G. Bengescu; *Testamentul lui Cezar Girodot* de A. Belot și

E. Villetard, tradusă de Millo, și încă foarte multe alte farse într-un act, vodeviluri ușoare lipsite de relief, adîncime și consistență. Din comediile lui E. Labiche: *Hai cu nunta sau Capela de paie de Italia*, în traducerea lui N. Luchian; *Două vite încălțate, Căpitanul cu nărav (Les vivacités du capitaine Tic)*, în traducerea lui M. Pascaly; *Un inamic înfocat; Doi sfioși*. Din opera lui H. Monnier: *Măvirea și căderea unui om politic (Grandeur et décadence de Joseph Prudhomme)*, în traducerea lui T. Aslan.

²⁰ În repertoriul Teatrului Național din Iași, stagiunea 1857—1858, direcția N. Luchian, figurează piesa *Dama cu camelia*.

Dintre dramaturgii francezi, contemporani pe atunci, sînt jucați H. Murger : *Bunul odinioară* (*La bonhomme jadis*), traducere de Winterhalder, piesă cu relief șters de unda de înduioșare sentimentală revărsată, în care M. Millo face o remarcabilă creație (1859, București). În stagiunea 1871—1872 este înregistrată la București piesa *Un jurămînt* și la Iași, mai tîrziu, în 1876—1877, piesa de mare succes *Viața vagabondă* (*La vie de bohême*), în reușita dramatizare a lui Th. Barrière.

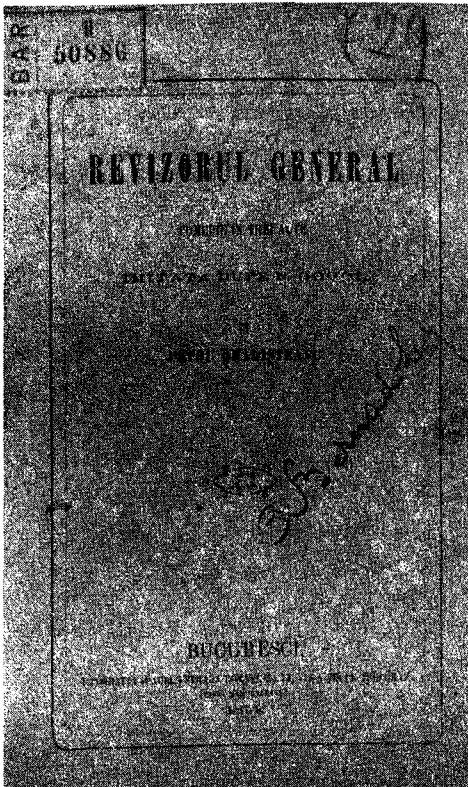
Se reprezintă adesea *Frica de bucurie* (*La joie fait peur*), una din piesele reușite ale scriitoarei E. de Girardin (Delphine Gay), scrisă în 1854, jucată la București în 1859. *Dallila* și *Iulia*, piese convenționale, de o eleganță factice, proprie lui Octave Feuillet, răsfățatul curții lui Napoleon, figurează în repertoriul lui Millo, în stagiunea 1862—1863, și în repertoriul teatrului din Craiova al lui Theodorini, în stagiunea 1872. În deceniul al șaptelea apare în repertoriul străin al teatrului românesc opera dramatică a lui V. Sardou, dramaturg cu resurse de ingeniozitate și abilitate care-l fac urmașul lui E. Scribe²¹. Numele de ultimă oră ale teatrelor de bulevard pariziene, Ed. Pailleron, H. Meilhac și L. Halévy, încep să apară și în repertoriul Teatrului Național din Iași, în deceniul al optulea.

Piesa *Narcis* (în românește *Narcis sau Nebunul de durere*) figurează în stagiunea 1867—1868, dirijată de M. Millo, cu M. Pascaly în rolul arzătorului revoluționar Narcis. Piesa, valoroasă și interesantă, succes al Burgtheater-ului din Viena în 1863, este o binevenită variație în repertoriu.

Din dramaturgia spaniolă, în traducere directă de cei doi buni cunoscători de limbă spaniolă ai timpului, Costache Dimitriadi și V. A. Urechiă, se joacă în stagiunea 1863—1864 (Societatea dramatică, sub direcția lui M. Pascaly) comedia *Cine este ea?*

(*Quien es ella?*) de Breton de los Herreros (trad. de V. A. Urechiă) și în stagiunea 1867—1868, direcția Millo—Pascaly, piesa *Un martir* de Jose Zorilla y Moral.

Fig. 72. — Revizorul general, copertă, 1874
(Bibl. Acad. Rom.).



O altă intervenție din dramaturgia străină semnalată de critica timpului ca o împrăștiare a repertoriului printr-o operă dramatică viguroasă, care-și ia substanța din realitatea vie, este localizarea lui Petre Grădișteanu *Revizorul general*, după *Revizorul* de N. Gogol, jucată la Teatrul cel Mare, în stagiunea 1873—1874, sub direcția și în interpretarea lui M. Pascaly.

Sînt mult mai numeroase decît cele spicuite din programele vremii piesele străine, franceze în marea lor majoritate, intrate în repertoriul teatrului românesc în această perioadă. Foarte multe sînt aduse și ținute la suprafață de gustul timpului, de modă; neavînd alte resurse de susținere, dispar repede. Altele, destul de tenace, deși de o valoare îndoielnică, țin afișul stagiunii în șir; o explicație stă în faptul că oferă roluri copioase actorilor, care le moștenesc și continuă să le cultive cu un fel de interesată pietate, o alta că favorizează pernicioasa concesie cu scop

²¹ Începînd cu comedia *Gărgăunii* (*Le Papillonne*), în traducerea lui M. Pascaly, stagiunea 1865—1866, se continuă în 1868—1869 cu comedia foarte des întîlnită în repertoriul teatrelor noastre *Amicii falși* (*Nos intimes*). În stagiunea ieșeană 1876—1877, găsim piesa *Puica vecinului* (*Les pommes du voisin*), iar în 1872 (directoratul lui T. Aslan) se introduce în repertoriu *Rabagas*, comedie jucată pentru prima oară în același an la Paris.

mercantil făcută publicului. Acest leș de piese mediocre și uzate stînjenește serios, începînd chiar din deceniul al șaptelea, mersul înainte al teatrului românesc. Numărul mare al pieselor lipsite de valoare reală, care aduc o lume și o problemă străină de actualitatea noastră socială și culturală, îndreptățește protestul. În 1866 E. P. Hasdeu, cu stilul său mușcător și viu, remarcă: „Ce interes cred domnii directori de teatru că au pentru noi acele piese fără caracter precis, în care pasiunile în genere cele mai năbădăioase devin și mai năbădăioase la București, fiindcă nu numai spectatorii și nici chiar interpreții lor, jucîndu-le pe scenă, nu-și pot face ideea decît după auzite. Cum voesc dumnealor să fim mișcați din inimă de intrigile sau de spiritul lordului sau marchizului cutare... care e născut și crescut într-o societate ce diferă cu totul de a noastră”*. Din fericire există însă și o a treia categorie, cea a pieselor care alcătuiesc fondul permanent al repertoriului așa-numit „clasic” pentru valoarea exemplară a textelor dramatice.

2. Față de etapa de început a afirmării dramaturgiei, cînd comedia era precumpănitoare, după 1850 piesele cu tematică istorică se înmulțesc simțitor, devenind un gen de predilecție. Evocarea trecutului implică problema respectării adevărului istoric, dar trebuie spus în această privință că în drama noastră istorică istoria este adesea sacrificată tezei susținute, romanțării. Cele mai multe piese adaptează, acomodează, deformează materialul istoric după nevoile argumentării pe care și-a propus-o autorul. Istoria este împinsă, devine fundal, importante rămîn aluziile, raportările la aspirațiile momentului și la evenimente recente, vizarea unei situații reale. Violența criticii prezentului pare atenuată prin translație istorică, dar e limpede că aplicările la situații contemporane primează asupra respectării epocii istorice reînviată prin subiect. Conștient ori pur și simplu din lipsă de simț istoric, din insuficientă documentare, inexactități, anacronisme supărătoare abundă în dramele lui D. Bolintineanu, G. Baronzi, G. Tăutu, Al. Depărățeanu etc.; uneori, cu prilejul reprezentării, se găsește un istoric scrupulos, ca C. D. Aricescu, de pildă, care să semnaleze necruțător falsificarea istoriei²². Totuși, la mulți autori există o grijă constantă pentru fidelitatea istorică, în mic însă, în exactitatea unor detalii materiale, în tușa de culoare locală decorativă. Această preocupare excesivă de „arheologie” izbucnește mai cu seamă la costume; de exemplu, într-una din piesele istorice ale unui perseverent, dar nejuțat autor dramatic al vremii, G. Baronzi, *Matei Basarab sau Dorobanți și seimeni* (1858), o piesă care exemplifică elocvent tendința de a impune prin pompă exterioară, indicațiile autorului privitoare la costumele lui Matei Basarab, inspirate după portretul votiv de la Arnota, sînt un etalaj de erudiție²³. Prin reconstituirea pe scenă a unor serbări tipice vieții de curte din trecutul țării, giritul, de exemplu, introdus în *Vornicul Bucioc*, se intenționează un plus de autenticitate, ansamblul rămîne însă fals, convențional, fidelitatea istorică pretinsă doar, chiar dacă teza susținută caută sprijinul unui text cronicăresc considerat de nerespins²⁴.

Dar ar fi nedrept să se atribuie toate aceste scăderi numai producțiilor dramatice; întreaga literatură romantică a vremii prelucrează istoria în virtutea unor preocupări

* Kin-Tschin-Ki, în *Satirul*, București, 1866, februarie 20.

²² C. D. Aricescu, *Critica teatrale, Tudor Vladimirescu*, în *Trompeta Carpaților*, 1868, martie 12/24.

²³ Vezi *Costumele principalelor personaje dintr'astă dramă*, anexă la G. Baronzi, *Matei Basarab*..., 1858.

²⁴ Esarcu, *Teatrul Național, Vornicul Bucioc*, în *Atheneul român*, 1867, nr. 10-11, p. 396 - 453.

prestabilite. Evident însă că atunci când autorul dramelor istorice este Hasdeu, criticile pălesc și siluirea realității după necesități de demonstrare se răscumpără prin suflul vieții, prin fantezia și vibrația poetică.

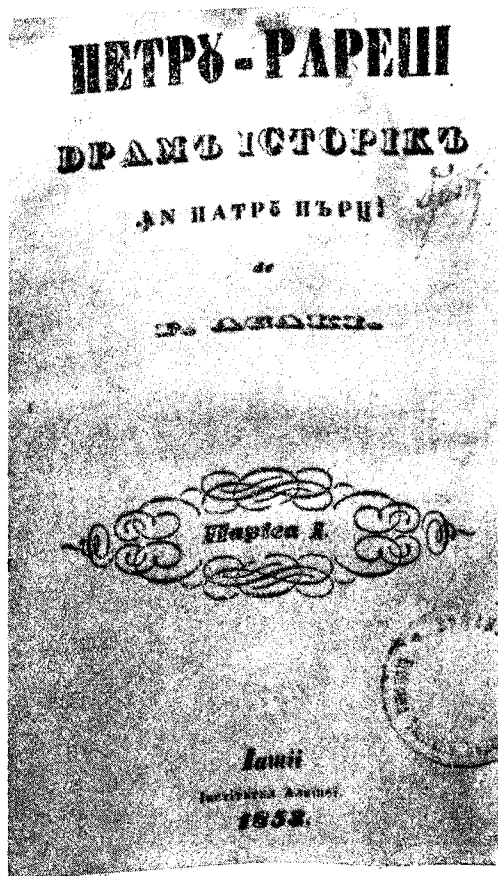
Cu Alecsandri puterea de evocare a trecutului se ridică la alt nivel. În cea de-a doua etapă a activității sale literare, aceea a pieselor istorice, Alecsandri se lasă absorbit de documentele epocii din care își extrage subiectele; problema documentării devine una din principalele coordonate ale muncii sale de creație, capacitatea sa de orientare în reconstituirea trecutului îl distinge printre autorii vremii ²⁵.

Preferințele romantismului francez hotărăsc în mare măsură recuzita dramatică, cortegiul de convenții; procedeele exterioare ²⁶ din teatrul lui Hugo se întâlnesc foarte des. Amestecul dintre grotesc și sublim, dintre umbră și lumină, formula contrastelor sînt scumpe romanticilor: în care din piesele vremii nu se amestecă solemnitatea cu mici comedii sau cu aspecte idilice, nu alternează tablouri înfățișînd o temniță mucedă, un gîde fioros, cu tablouri în aer liber, la „poalele munților”, cu ciobani și ciobănițe, doine și hore? În care piese lipsesc uneltorii misterioși și vicleni și fecioarele neasemuit de frumoase care-și sacrifică viața unei pasiuni invariabile? Gustul pentru exotic, pentru neobișnuit, se traduce în inventarea unor nume ciudate: Alestar, Romiel, Bragandi (Baronzi), Branta, Ephes, Dies (Depărățeanu) etc. Deși romantismul se colorează de la caz la caz, potrivit specificului fiecărui scriitor, rezultă totuși că multe piese seamănă una cu alta, situații și personaje se repetă. Ca o trăsătură caracteristică dramei istorice, ca și melodramei, apare reducerea personajelor la buni și răi, funcționează teoria personajelor-model. Nefiind prinse pe viu, ci reconstituite „a posteriori”, personajele sînt în

general niște scheme, ilustrarea unei teze, lipsite de o complexitate psihologică din care să poți trage concluzii și care să le confere autenticitate. Calitățile indicate sînt doar cele indispensabile acțiunii, rareori ceva care să completeze o fizionomie morală. Teatrul mărunț al secolului al XIX-lea este consacrat unor teme, nu unor oameni.

Spre deosebire de teatrul din prima jumătate a secolului, rolurile bărbătești cîștigă în consistență dramatică, se înmulțesc și se diversifică. În general, însă, rolurile „mari” sînt sacrificate: în drama istorică personajele sînt prea numeroase ca să nu fie cel mai adesea și confuze. Multitudinea personajelor cere publicului o fragmentare a interesului (22 în *Matei Basarab* de Baronzi, 26 în *Mihnea Vodă care-și taie boierii*, peste 30 în *Brîncovenii și Cantacozinii* de Bolintineanu, aceasta fără a mai număra „oștiri, boieri, popor, iscoade, călugărițe, alte domnițe, jupînese, secui” etc. etc.). Dar dacă aceste caractere numeroase nu se conturează individual prea mult, în schimb gruparea lor în diverse tabere formează personaje colective cu rol bine delimitat, care ocupă scena în dauna protagoniștilor. Și astfel, chiar dacă boierii complotiști din toate piesele istorice apar prea

Fig. 73. — Petru Rareș, copertă, 1853 (Bibl. Acad. Rom.).



²⁵ Letiția Gîță, *Ideile despre teatru ale lui Vasile Alecsandri*, în S.C.I.A., 1961, nr. 2, p. 412.

²⁶ De exemplu, obiceiul de a da fiecărui act ori tablou un titlu (G. Baronzi, *Matei Basarab*...; G. Tăutu, *Berchea*; Al. Depărățeanu, *Grigore Vodă*; C. Halepliu, *Moartea lui Mihai Viteazul la Turda*; V. Maniu, *Monumentul de la Călugăreni* etc.).

puțin ca să-i distingi pe fiecare și, individual, se cam confundă, spectatorul nereușind să le rețină poate nici numele, în totalitatea lor ei contribuie la fixarea unei impresii solide : în lupta pentru putere, boierimea timpului, o masă tulbure și nesigură, își manifestă cameleonismul, spiritul de trădare, poltroneria, lăcomia personală.

Cunoașterea omului li s-a părut fără îndoială autorilor dramatici mai puțin necesară decât imaginația. În drama istorică narațiunea e încărcată, agitația domnește în scenă. Arma și dragostea sînt colaboratori indispensabili ai dramei. Există tendința de a angaja simultan mai multe conflicte, fără respectul unităților de timp, loc, acțiune. Autorii vremii excită interesul și curiozitatea spectatorului, dacă nu prin profunzime dramatică cel puțin printr-o mare varietate de situații, adesea neprevăzute. Totul este văzut în mare. Gigantismul acesta refractar la sobrietate apare astăzi destul de penibil : un aparat ilustrativ scenografic supraabundent, figurație somptuoasă, apariții supranaturale, mișcare, efecte sonore, comentariu muzical, lumini, o întregă mașinărie scenică care absoarbe substanța dramatică și acoperă cu greu o sărăcie lexicală. Căci partea într-adevăr slabă a dramei istorice din perioada amintită rămîne calitatea limbii folosite. Insuficiența de expresie, stîngăcia și vulgaritatea ei, banalitatea metaforei, frecvența barbarismelor, retorica facilă, uneori din păcate chiar incorectitudinea gramaticală sînt compromițătoare ; ele degradează sentimente laudabile și nu de puține ori, întîlnindu-le, ești silit să le asociezi limbajului persiflat mai târziu de Caragiale. Este drept că pompa pe care o impune versificarea reprezintă un obstacol în simplitatea și noblețea exprimării. Versul de 16 silabe, cel de 14 silabe, folosite cam în egală măsură, sînt laborioase, monotone, lipsite de avînt, de multe ori forțază limba distribuind accente nefirești. Tiradele apasă asupra acțiunii în mod inutil și în piesă presupun din partea interlocutorului o răbdare tăcută pe care, poate, spectatorul din sală n-o are. Deseori monologurile nu reușesc să facă corp comun cu piesa ; efectele sînt de ordinul oratoriei, elaborate pentru plăcerea poetului lipsit de instinct dramatic.

Prima în ordine cronologică este drama istorică *Mihul — o trăsătură din rezebelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei*, de Neculai Istrati, publicată la Iași în 1850 și reprezentată pentru prima oară tot acolo în 19 aprilie 1852. Deși își propune să glorifice pe Ștefan cel Mare, autorul, din sfială, după cum mărturisește, nu-l alege pe el drept personaj principal și titular. Străbătută de la un cap la altul de sentimente patriotice nedezmințite, piesa încarcă figurile istorice de virtuți, propunîndu-le ca exemple pentru contemporani. Prezentarea eroismului, a incoruptibilității, a semeției patriotice a moldovenilor care-și apără țara, în contrast cu pofta de mărire, viclenia, spiritul de trădare și favoritismul care domnesc în tabăra dușmană, meditația asupra vestigiilor trecutului, predilecția pentru cimitir, pentru colțul de natură sălbatică, pomenirea de vechi credințe populare și legende sînt procedee tipic romantice. Sentimentul măreției naturii, tema ruinelor, cu lungă carieră în literatură, au aspect predominant politic și sînt motivate mai degrabă de constatarea decăderii prezentului decât de aceea a zădărniceii. Din această ambianță romantică nu lipsește însă ici-colo nota de vivacitate spirituală și efectele comice rezultă din voite repetări de replică („văzut-ai, soro, bobii ce bine nimeresc?” — act. III).

Din punct de vedere al însușirilor teatrale trebuie observat că multe scene păstrează un caracter narativ nedramatic, care n-a scăpat criticilor contemporani²⁷ ; conflictul este incert, lipsit de nerv dramatic, iar deznodămîntul ușor previzibil încă din primul

²⁷ „... Nu putem însă tăgădui că astă dramă, fiind menită numai pentru cetire, ar fi trebuit pentru reprezentare a se modifica oarece în favorul

acții, care pe la unele locuri ear fi adaos o nouă voieșie ...”, *Gazeta de Moldavia*, 1852, aprilie 22.



Fig. 74. — Dimitrie Bolintineanu (desen B. Iscovescu — Bibl. Acad. Rom.).

act. Totuși scenele de mase, de lupte, incendierea cetății Baia (act. II), care trebuie să fi pus probleme de figurație și mișcare scenică, au culoare și la premieră „s-au cerut de trei ori a se repeta” de către publicul entuziast. Ca în mai toate piesele vremii, în *Mihul* sînt introduse cuplete cîntate și un cor patriotic precedă ultima cădere a cortinei.

Un oarecare progres și o tendință spre complexitate în studiul caracterelor, o depășire a schematismului în virtutea căruia toate reacțiile sînt previzibile se observă în piesa *Curtea lui Vasile Vodă*, de Alexandru Pelimon, tipărită în 1852. Și latura de spectacol a acestei piese este ceva mai elaborată, solicitînd autorului un plus de invenție de teatru : prin ridicarea unei cortine ușoare, se descoperă în fundul scenei un tablou revelator, cu justificări în construcția piesei. Redarea fastului, de altfel renumit, al curții lui Vasile Lupu, printr-un decor adecvat și printr-o figurație numeroasă, intenționează să asigure latura atractivă, exterioară, a sumbrei drame a lui Pelimon, despre a cărei reprezentare lipsesc totuși știri.

Mentîinînd o imagine unilaterală a lui Mihai Viteazul, axată mai ales pe valoarea militară a acestui domnitor, nedeslușind explicit toate substraturile activității lui politice, apar, una după alta, piese care-l glorifică. *Moartea lui Mihai Viteazul la Torda*, de Costache Halepliu, datată 1854, fără îndoială jucată de trupa proprie a autorului alege drept moment istoric anul încoronării lui Mihai ca domn al Moldovei, Țării Românești și Transilvaniei — 1601, deci unirea românilor sub o singură conducere. Personajele sînt grupate, scenele se succedă după criteriile contrastului, o scurtă suspendare a explicațiilor lămuritoare ale acțiunii (scenele IV — VI, act. I) indică preocuparea pentru stimularea curiozității.

Jucată de trupa Millo—Mihăileanu în 1854, *Radul Calomfirescu*, de Ion Dumitrescu Movileanu, surprinde pe „Makidonu” românilor la Călugăreni. Piesa e dominată de personalitatea domnului, deși acesta apare foarte puțin pe scenă ; personajele principale sînt Radu Calomfirescu, brațul său drept, și Vintilă, capul complotului. Ca și în piesa lui Halepliu — și în general în toate piesele vremii — personajele se împart strict și simplist în răi și buni.

Atracția pentru evocarea lui Mihai Viteazul s-a exercitat în continuare și asupra lui Dimitrie Bolintineanu. Trei dintre diversele sale încercări dramaturgice îi sînt consacrate. În piesa în versuri intitulată *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, episodul ales este premergător încoronării : Mihai e încă ban, în fruntea opoziției boierești față de Alexandru cel Rău, domnul Țării Românești. *Bătaia de la Călugăreni* este urmată imediat de *Mărire și uciderea lui Mihai Viteazul*, jucată în 1859 sub titlul de *Moartea lui Mihai Viteazul*. Dramele conțin un număr impresionant de personaje (unele sînt aceleași, cum e și firesc), confuze, dintre care cu greu se detașează Mihai.

Prezentată publicului bucureștean tot în 1859, însă tipărită mult mai tîrziu, abia în 1871, piesa lui Vasile Maniu, *Monumentul de la Călugăreni*, păstrează ecouri din

celelalte piese închinată lui Mihai Viteazul, dar este poate mai nuanțată în diferențierea personajelor. Deși unitatea nu caracterizează tabăra creștină de sub conducerea lui Mihai, acesta se bucură de devotamentul unor oameni integri și încercați. Victoria asupra lui Sinan, în tabloul al II-lea, fără text, reprezintă triumful oștii române: Mihai apare călare, de o parte stau prizonierii turci, Pătrașcu ține stema țării, complotiștii sînt în derută, izbucnesc urale.

O lucrare care se diferențiază calitativ de restul producției dramatice originale de inspirație istorică este fără îndoială *Grigore Vodă — domnul Moldovei*, compusă de poetul Alexandru Depărățeanu în 1864 și publicată în același an și în revista *Buciumul* și în volum separat. Tema aleasă — uciderea premeditată și prin surprindere a domnului moldovean — a ispitit deseori diverși scriitori. Pînă la această dată, subiectul mai fusese tratat în *Occisio Gregorii Vodae . . . (1778 — 1780 cu aproximație)*; dar, întocmai ca și în această veche încercare teatrală cu caracter de improvizație studentească, nici în piesa lui Depărățeanu crima împotriva lui Grigore nu constituie în realitate centrul de greutate. Personajul principal al dramei este tînărul căminar Costache, rupt între jurămîntul care-l leagă de conspirația boierească împotriva domnului și dragostea pentru Elena, fiica acestuia. Acțiunea, departe de a se mărgini la atît, cuprinde diverse alte conflicte complexe, care o fac deseori neverosimilă. Bogăția și suprapunerea de material în această dramă sînt specific romantice. Deși încă din titlu se simte veleitatea autorului de a da o operă istorică, implicații propriu-zis istorice precise lipsesc, ceea ce stîrnește numaidecît sarcasmul lui B. P. Hasdeu²⁸; cei doi termeni ai conflictului dramatic sînt exaltarea domnului patriot, a cinstei și purității omului din popor și rezistența boierilor corupți. Ansamblul grandios, vast, eroic, nu exclude preocuparea pentru amănuntul neînsemnat, pentru trăsătura hazlie. Oscilarea între diferite registre (comic-dramatic) era de mult cunoscută din teatrul lui Victor Hugo. Analogiile dintre *Grigore Vodă* și *Cromwell* nu sînt de altfel puține și Al. Depărățeanu are o contribuție care nu poate fi ignorată în istoria legăturilor noastre cu literaturile apusene²⁹.

Mișcările de mase sînt mult mai realizate decît pînă acum, scenele de piață, de exemplu, cîștigă în culoare și pitoresc, impresia este de surprindere pe viu. Există preocuparea creării unei „atmosfera” fie din elemente decorative, imaginate și adăugate ad hoc (meterhaneaua, soitarul în costumul său cu clopoței și coadă de vulpe la căciulă, strigătorul public care-și comunică știrile, populația zgomotoasă, care circulă prin scenă în grupuri diferențiate), fie — ceea ce este mai interesant — din text.

Misterul, scenele nocturne, cu lună ori în plină furtună, glasul lugubru, prevestitor, atmosfera de înflăcărată pasiune, de eroism, de umilință vicelană au mai fost întîlnite, dar simțul dramatic a evoluat, spectatorul (virtualul spectator, căci drama nu s-a reprezentat!) e mișcat, antrenat, participă, curiozitatea, încordarea așteptării sînt intens solicitate: de pildă, temporizările în cursa pentru a opri săvîrșirea crimei, obținute prin procedeul intercalării de scene într-un ritm precipitat (act. V), creează o tensiune, o neliniște, un „suspense” care s-ar căuta zadarnic în dramaturgia românească anterioară.

Amănunte plastice surprind trăsătura caracteristică: nepăsător la fel de fel de întîmplări care se succedă, evreul Isac timp de mai multe scene (act. IV) numără netulburat și cu aviditate galbenii; indicații de mișcare colectivă, care dovedesc facultatea de a vedea scenic o situație, amintesc de pantomimă, de balet mecanic grotesc: „boierii își mișcă capetele ca niște mageți de China, după ritmul versurilor, marcînd fiecare

²⁸ *Mai iată unul!* în *Aghiuță*, 1864, nr. 11, 16
ianuarie, p. 85.

²⁹ Al. Ciorănescu, *Al. Depărățeanu, studiu critic*, București, 1936. p. 43 — 49, 58 — 86.

vers printr-o profundă reverență” (scena IV, act. III). Efecte de teatru spectaculoase țin însă tot de o mașinărie scenică : când vodă apasă pe resort, apare aurul țării, în pungi îngrămădite (scena XIII, act. II). Anumite scene se joacă cu ajutorul a două cortine, printr-o tehnică folosită după cum s-a văzut și de Pelimon, pentru a se putea asista la acțiuni simultane în locuri diferite. Intenția este de a fi foarte explicit, de a nu lăsa nici o urmă de nedumerire.



Fig. 75. — Al. Depărățeanu (după G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941).

În portretizări intervine o originalitate evidentă mai ales în caracterizarea boierilor răzvrățiți, asigurată în cea mai mare măsură de limbaj. Trecând peste declamația, prolixitatea stilului, proprie melodramelor romantice, peste barbarismele ridicole, nu pot fi totuși trecute cu vederea posibilitatea de a da versului o respirație largă, avîntată și mai ales siguranța, vigoarea și abilitatea expresiei, diversitatea ei după cel care o folosește, ca și după împrejurări. Forței de caracterizare îi sînt de ajuns puține rînduri și amănuntul plastic este hotărîtor și în limbaj³⁰. Deși întrunea calități întîlnite rar în literatura dramatică a timpului, drama romantică a lui Depărățeanu nu s-a jucat ; abia în 1912 s-a pus problema montării ei, dar și această intenție a lui Davila a rămas nerealizată.

³⁰ „Cînd toți cu toții, toată canalia impură/
Ce sforăie, mîncă, se'mbată și înjură/
Și fără bici deprinsă a nu face nimic/
Te teme cînd ești mare, te scui-pă cînd ești mic” (scena VI, act. II).
La întrebarea de sănătate a domnului, boierul,
care i-a și pus la cale moartea, răspunde slugarnic

și prefăcut : „Prea luminate/ și prea'nălțate
doamne, fiind pîn-la sfîrșit/
măriei tale cel mai plecat și umilit/
supus, rob cu genunchii plecați ștergînd
țărîna/ sînt bine, sînt prea bine, sînt bine,
sărut mina” (scenă XIII, act. II).

Vornicul Bucioc (1867), de V. A. Urechia³¹, reprezentată cu succes la Teatrul cel Mare din București în 1867, apare ca o producție romantică, cu virtuți dramatice, realizată din punct de vedere al construcției; intriga ține atenția trează, caracterele sînt consecvente și particularizate, jocul sentimentelor are suflu dramatic, replica are concentrare și înlănțuire logică. Din păcate, toate aceste calități teatrale sînt puse în slujba demonstrării unei teze neconvingătoare. Devotamentul către tron poate fi împins dincolo de rațional? Credința e jurată față de cine? de un laș, de un scelerat. Soliditatea susținerii e amenințată de acest dezechilibru de valori. Argumentul inviolabilității domnului, susținut cu aprindere de autor pe temeiul unor citate din Miron Costin, a întîmpinat obiecții și la vremea reprezentării piesei. Sentimentul de evlavie și de supunere nediscutată față de domnie nu răspundea cumva unei atitudini personale a lui Urechia față de curte? Producțiile lui ulterioare ar acredita această presupunere.

Fiind doar ilustrarea unei teze, eroul dramei nu convinge. Ceea ce n-a împiedicat succesul interpreților, Ștefan Vellescu (București), căruia i s-au închinat versuri pentru modul în care a creat rolul Bucioc, și Alexandru Vlădicescu (Galați).

Caracterul foarte accidentat, dramatic, al luptei împotriva tiraniei, încleștările furtunoase în acțiunea de unificare din istoria italiană — cu analogii în mișcarea de idei de la noi — furnizează uneori, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, subiecte autorilor dramatici români: *Sanuto* (1851), dramă al cărei loc de acțiune este Veneția anului 1576, de Alexandru Lăzărescu, pseudonim gazetăresc: Laerțiu³², apoi *Rienzi* (1868), tragedie în versuri de S. L. Bodnărescu³³, și, de data aceasta jucată în stagiunea 1872 — 1873, piesa *Carbonarii* de C. D. Aricescu. Raportată la combativitatea exaltată proprie autorului, care vedea în publicistică o nobilă tribună de luptă, replica de început a piesei *Carbonarii* apare ca o profesiune de credință cu rezonanțe autobiografice³⁴.



Fig. 76. — V. A. Urechia
(Bibl. Acad. Rom.).

³¹ Celelalte producții dramatice cu caracter istoric ale lui V. Alexandrescu-Urechia, jucate la vremea lor, nu pot fi considerate în nici un fel la nivelul artei. *Fidanșata imperatorului* (1869) este o alegorie în versuri. *Banul Mărăcine* (1872) rățăcește în fantezie și, vrînd să contribuie la apropierea dintre Franța și România, descoperă originea română a marchizului de Ronsard, ex Vlad Mărăcine. *Curtea lui Neagoe Vodă* (1875) este scrisă într-un timp foarte scurt din îndemnul lui Al. Odobescu. Așa cum observă și contemporanii, piesa este un pretext pentru festivitatea redeschiderii teatrului recent restaurat. Aparatul scenic fantastic (o vînătoare domnească, o nuntă domnească, o procesiune domnească, balet, declamări de versuri și balade), decorul strălucitor (reconstituirea mănăstirii Curtea de Argeș de către pictorul decorator Labo a fost, pare-se, punctul de plecare al piesei — vezi măr-

turisirile autorului în *Note*, în *Opere complete, Teatru-Dramă*, tom. I, București, 1878, p. 7) suplinesc greu goliciunea de idei. Patriotismul se menține discursiv, așa cum era de așteptat într-o piesă strict spectaculoasă.

³² Un „episod istoric” original: *Țărani și boierii odinioară*, de Alex. Lăzărescu, se joacă în stagiunea 1869 — 1870; textul, nefiind tipărit, s-a pierdut.

³³ Samson I. Bodnărescu, *Rienzi*, în *Convorbiri literare*, 1868, 15 august — 15 octombrie.

³⁴ Aniello: „Grea sarcină, dar nobilă și frumoasă! A lumina poporul despre adevăratele sale interese, a dezbate chestiunile vitale înainte de a fi rezolvate de corpurile legiuitoare și a denunța abuzurile impiegaților prevaricatori și uneltirile nemicilor libertății și ai naționalității: iată misiunea publicistului?”



Fig. 77. — N. Scurtescu (după Revista nouă, 1892, V, nr. 11—12).

Rhea Silvia, de N. Scurtescu, ocupă un loc aparte în dramaturgia epocii. Ea este „întia tragedie română de tip clasic, de o factură raciniană manifestă”³⁵. Într-adevăr, urmele lecturii pieselor de Racine, mai ales a tragediei *Andromaca*, sînt ușor de depistat; de altfel inspirația este mărturisită de la bun început, iată ce spune autorul în cuvîntul introductiv: „Pe la 1868, citind cu multă dragoste pe dramaturgii clasici francezi și îndeosebi pe Racine, mi-a venit în gînd să compun pe *Rhea Silvia*. Este dar o imitațiune de tragedie, după cum se poate vedea. Am publicat-o pentru prima oară în 1873”³⁶.

Epoca reînviată se caracterizează prin teo- roare, cruzime, lipsă totală de scrupule în lupta pentru putere. Înfierării tiraniei și apologiei liber- tății li se adaugă ideea prețioasă a șubrezeniei unei orînduiri lipsite de sprijinul hotărîtor al masei populului. Abstracție făcînd de unele latinisme supărătoare, versurile au fluiditate, dialogurile se

leagă nervos, fără împotmoliri; se simte că autorul e nutrit de literatură.

Rezerva contemporanilor, presimțită de autor în prefață, a fost o realitate, prima reprezentăție a avut loc abia în 1911. Într-adevăr, sobrietatea lucrării distonează în ansamblul dramelor istorice contemporane. Piesa obligă la o anume ținută artistică în primul rînd prin definirea psihologică a personajelor, prin adevărul lor uman, uneori prin surprinderea slăbiciunii naturii omenești, supusă tulburărilor sentimentelor.

Tot modestului institutor care a fost Niculae Scurtescu i se mai datorează și alte piese: *Dan și Ancuța*, publicată în *Columna lui Traian* în 1871, aparent fără impli- cații istorice, narează împotrivirea părinților la o căsătorie din dragoste și prestabilirea unei căsătorii din interes, dar în fond solid înrădăcinată într-o epocă insistent conturată, o epocă nesigură în care domnesc tîlharii³⁷ și în care nădejtile populare converg către Mihai, ban al Craiovei. Apoi *Despot Vodă* și *Lăpușneanu*, ultima jucată de M. Pascaly în stagiunea 1873 — 1874. Succesul de lectură al pieselor l-a îndemnat pe Scurtescu să retipărească în 1877 *Rhea Silvia* și *Despot*. Alcătuită din șase tablouri, fiecare avînd drept titlu o zicală: „Nevoia naște iscusința”, „Pîn-odată merge tigva la apă”, „Una croiești și alta iese” etc., piesa *Despot Vodă* trădează dezgustul pentru neobositele ma- nevre boierești în scopul obținerii domniei și împărtășește concluzia că ruptura dintre masa populului și mîna de boieri care oscilează între un domn și altul e totală.

Melodrama

3. Înrudită cu drama istorică romantică, cu care împarte multe procedee, melo- drama adoptă timpul prezent ca motiv de interes: în a doua jumătate a secolu- lui al XIX-lea apar la noi primele melodrame originale. Fenomenul trebuie consemnat ca nou, căci pînă la 1850 sondarea actualității fusese apanajul exclusiv al comediei,

³⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 339.

³⁶ N. Scurtescu, *Un cuvînt*, în *Teatru*, *Rhea Silvia*, București, 1877.

³⁷ O melodramă tot cu tîlhari armați și cu putere, care-și dezvăluie din titlu intenția, apăruse în 1855: *Cum era acum 20 de ani sau Furiile prinși*, de Ion Lerescu.

trecutul rezervându-și subiectele grave. Iată însă că în orbita inspirației dramatice a epocii studiate prezentul n-a oferit numai material pentru comedie, ci și pentru dramă. Melodrama, cu conținut edificator și patetic, străbătut de tendințe umanitare, rămîne pe măsura unui public frust, fără mari exigențe, căruia îi întreține reacții elementare. Scrupulul realist contrastează cu extravagantele și neverosimilul acțiunii: pitorescul nu exclude emfaza. Violența, fantasticul, groaza, erotismul se amestecă. Mașinăria scenică este bineînțeles intens solicitată și se asistă la o serioasă dezvoltare a ei. Conflictul dintre virtute și viciu e prezentat sumbru, dar inocența persecutată triumfă în cele din urmă după o serie de întâmplări și intervenții providențiale. Melodrama satisface astfel sentimentele justițiare ale opiniei publice, care a îmbrățișat de altfel genul cu căldură.

Desigur folosirea modelelor străine, care merge de la simpla sugestie pînă la traducerea nemărturisită, pune serios la îndoială originalitatea melodramei românești. În această epocă se înmulțesc romanele populare de formula Eugène Sue, apar în traduceri *Misterurile țintirimului Per Lașez*, *Misterele incuiziției*, *Jidovul rătăcitor*; G. Baronzi scrie *Misterele Bucureștilor*, I. M. Bujoreanu *Mistere din București*. În teatru se traduce mult din V. Hugo, Al. Dumas, C. Delavigne, G. de Pixérécourt, V. Ducange, A. Bourgeois, Ph. D'Ennery, F. Pyat etc. Trăsăturile de melodramă se îngroașă prin prelucrări, ca în cazul versiunilor românești ale piesei *Hoții* de Fr. Schiller. Traducerile și adaptările se fac adeseori de către înșiși autorii noștri dramatici, care au astfel prilejul să se familiarizeze cu o tehnică specială de teatru. În aprecierea originalității operelor vremii trebuie să ne raportăm la realitatea literară și artistică a unei epoci în care accepția noțiunii de proprietate este sensibil diferită de cea de astăzi. În analiza operelor trebuie deci dissociate tiparele exterioare împrumutate de conținutul legat de realități autohtone, trebuie urmărit cum schema adoptată slujește expunerii unor situații locale. Măsura originalității o dau introducerea de tipuri³⁸, surprinse în atitudini caracteristice, și consemnarea unor moravuri autentice din viața epocii, menționarea de nume reale ale vremii, referiri toponimice, efecte de lexic, care imprimă culoare locală și istorică.

Una din vechile melodrame românești este *Fiul mazîlului*, de Alexandru Pelimon, apărută în volum în 1852, care grupează multe din motivele curente ale literaturii epocii: regretul pentru calmul patriarhal al timpurilor de odinioară, elogiul „vieții la țară”, demascarea „prăpăstiilor” de vicii ale orașului, cochetăriile femeii trecute care-și „meșteșugește” fața, patima stos-ului, care explică de ce tinerii toacă „starea părintească”, descoperirea unor părinți onorabili grație cruciuliței de la gîtul orfanului pînă atunci persecutat etc. Datorită unui ton direct, mai degrabă „fără perdea”, piesa ar putea trece drept comedie pînă la deznodămîntul tragic al morții îndrăgostiților. Introducerea personajului măscăriciului Carito, care e un fel de mijlocitor, înlesnește aventuri, întreține bîrfeala, amintește întrucîtva de vechi încercări teatrale (pamfletele lui I. Golescu).

Mai interesantă este „drama cu cîntece” *Actrița din Moldova*, de același autor, din 1852, mai ales pentru dezbaterile unor realități din teatrul românesc al vremii pe care o cuprinde. Pelimon, traducătorul multor melodrame care s-au jucat la noi, forțează

³⁸ Este interesantă, în această privință, introducerea, de către Iorgu Caragiale, a unui personaj român, Ioan Olteanu, voluntar, participant la lupta grecilor pentru libertate și întregirea Greciei (scena VIII), în piesa pe care o semnează, dar care este o prelucrare: *Martirii Candiei*, București, 1867 (jucată în stagiunea 1866 — 1867, direcția lui

C. Dimitriadi, sub titlul *Umbrele eroilor elini*) Introducerea prin prelucrare a unui nou personaj inexistent în original este curentă; și V. A. Urechia în adaptarea unei piese italienești, *Balul mortului* — 1872, imaginează un personaj de inspirație locală, evreul Burăh.

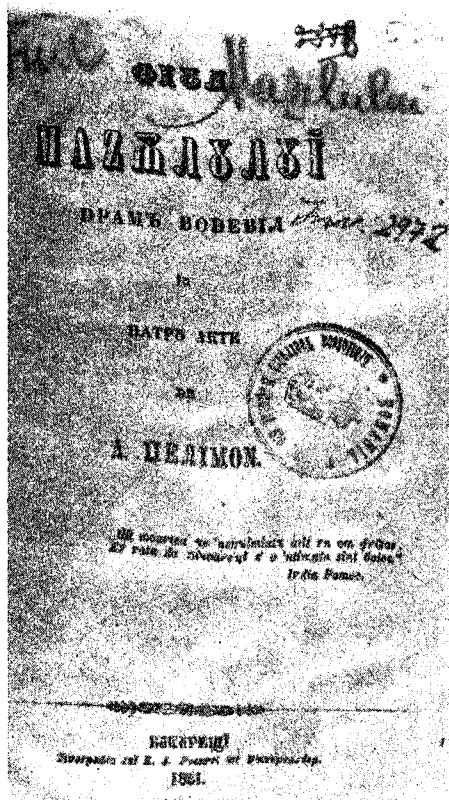


Fig. 78. — Fiul mazelului, copertă, 1851 (Bibl. Acad. Rom.).

într-un tipar străin³⁹ un material original. Piesa ambiționează să facă portretul unei actrițe scrupuloase, cu conștiință artistică, cu sentimentul desăvârșirii prin artă; personajul principal și titular este Smaranda. Locul și anul acțiunii: Iași, 1841. Actul al II-lea introduce spectatorul în culisele teatrului românesc, în atmosfera specifică dinaintea premierei, care este în cazul acesta *Văduva vicleană*. Sînt menționați actori cunoscuți ca Greceanu, Idieru, cu intenții malițioase; apar subreta costumieră Măriuța și lampistul (care formează împreună cuplul comic), diletanta, regizorul. Asistăm la o repetiție (scena VIII), un prilej de a satiriza atât reducerea interpretării partiturilor comice la strîmbături și scîlîmbăieli, la efecte exterioare proprii paiatelor și pehlivanilor din bîlciuri, cît și exagerarea declamației în interpretarea tragediei. Acest act întrerupe mersul acțiunii și, în ansamblul melodramei, dă impresia unui corp străin care aderă la subiect doar prin personajul actriței; el este în întregime construit cu tendință critică, directă la obiect, alimentată de o sinceră cointeresare în acțiunea de înnoire a teatrului. Este deplînsă și dezorganizarea administrativă, dar mai ales decăderea artistică a teatrului. Pe lîngă prejudecățile existente privind cariera actricească, pe lîngă condiția umilă a actorului silit „să se tîrască pe la ușile celor mari”, se recunosc obiectiv și din partea artiștilor anumite vini în comportament: „sîntem cauza pentru toate acestea căci nu ne conservăm demnitatea”, spune la un moment dat regizorul. Elementele de autentică inspirație românească din actul al II-lea justifică originalitatea piesei *Actrița din Moldova*,

care se cere confruntată cu *O repetiție moldovenească* de C. Caragiale, cu *Creditorii* de V. Alecsandri, ca făcînd parte din aceeași familie de piese. E curios că despre reprezentarea scenică a acestei piese direct inspirate din viața teatrală ieșeană, a cărei eroină: actrița Smaranda duce în mod firesc gîndul la Smaranda Merișescu, în plin succes la vremea aceea, nu se găsește nimic consemnat.

Constanței Dunca (rînd pe rînd: Constance de Dunka, Camille d'Alba, Constanța Dunca și în sfîrșit Constanța Dunca, scriitoare și de limbă franceză, membră a mai multor „societăți sapiente” din Paris, cum singură se intitulează) i se datorează o piesă care aduce ceva nou comparativ cu ce se scria în anii 1850 — 1870: *Martyra inimei*, jucată la 14 mai 1870 pe scena Teatrului cel Mare din București. Tema dramei o constituie constatarea că legea oprind urmărirea paternității acoperă seducțiunea și consecințele acesteia. Firește e vorba de o melodramă, care, în actele III, IV și V, plătește un tribut greu convențiilor genului, dar care reprezintă un proces de adîncire și nuanțare psihologică, dovedește luciditate și lipsă de sfială în observația reală și care, totodată, realizează o concentrare și o esențializare a replicii. Dincolo de subiect, de clișeele neconvîngătoare, de artificialitatea lui, piesa trăiește printr-o serie de notații reale și de distincții subtile. Păstrînd proporțiile, trebuie observată cîștigarea unei perspective specific teatrale în dispunerea materialului dramatic, precipitarea acțiunii după un prim act expositiv, forța de caracterizare a actului al II-lea, acțiunea simultană pe planuri

³⁹ Din care nu lipsesc: clasicul răzbunător în manta neagră, a cărui identitate se dezvăluie abia în actul final, împușcături, lovituri de cuțit, azvîrliri pe geam, urmăriri, deznodămîntul care le ordonează

pe toate spre binele celor buni și drepecți: fata își regăsește iubitul, iubitul portofoliul (cu portretul), mama recapătă hîrțile hotărîtoare ale procesului de moștenire.

diferite din acest act, finalurile sugestive ale actelor I și II, amprenta autenticității și siguranța mînuirii dialogurilor suprapuse în actul V (scena cafenelei), de asemenea îmbogățirea limbii, suplețea ei. În privința limbii, cel mai mare merit al firescului stă încă în raritatea sa.

4. Ideea Unirii antrenează o participare spontană a autorilor dramatici, naivă de cele mai multe ori, insuficient condiționată artistic, dar încălzită de un elan sincer. Ideea comunității naționale a tuturor românilor, constant existentă în conștiința poporului, cu toate că Țara Românească și Moldova au avut veacuri la rînd existențe politice separate, este puternic agitată atunci cînd sînt întrunite condițiile sociale favorabile dezvoltării ei într-o acțiune politică. În literatura românească există un capitol, cu caracter ocazional fără îndoială, care reflectă ideea Unirii în preziua evenimentului, în timpul lui și după aceea⁴⁰. Dramaturgii se alătură entuziasmului general și, după puteri, înregistrează actul istoric cu sentimentul unei îndatoriri patriotice. În afară de propaganda unionistă indirectă, cuprinsă în diferite drame istorice originale, pregătirea Unirii și realizarea ei își găsesc reflectarea nemijlocită în numeroase farse, vodeviluri, canțonete, comedii alegorice, evocări fantastice, dialoguri politice, „tablouri naționale”, care, toate, au partea lor de contribuție în sensibilizarea opiniei publice. Caracteristică pentru producția dramatică unionistă este orientarea spre social a investigației autorilor vremii, a căror forță de observație și spirit de distingere critică se dovedesc în creștere.

Unul dintre primii noștri dramaturgi, I. Dimitrescu-Movileanu, scrie în 1855 o comedie originală cu cîntece intitulată *Smărăndița, fata pîndarului*, o pledoarie pentru triumful iubirii curate, pentru emanciparea tinerilor de sub tirania foilor de zestre, pe de o parte, iar pe de alta o îndrăzneată satiră împotriva arendașilor. Ascuțișul ei a făcut ca piesa să fie interzisă la teatrul din Cîmpulungul Muscelului (31 decembrie 1857) de către cîrmuitorul județului și este posibil ca piesa să fi îngrijorat și prin chemările voalate la Unire din diverse cîntate.

Alături de asemenea piese în care îndemnul la Unire este comunicat cu timiditate, circulă altele, al căror mesaj este exprimat deschis și curajos. Deschizător de drum este și în acest sector Alecsandri, cu *Păcală și Tîndală* (1857), cu *Cinel-Cinel* (1858). *Trîmbița Unirii*, de C. C. Aricescu (1857), se înrudește tematic cu dialogul politic al lui Alecsandri, cu diferența că Aricescu evită ridiculizarea și adoptă în general un ton grav.

O chemare avîntată la Unire face Mihail Pascaly în piesa *Viitorul României*, jucată în 1858 și publicată în 1859. Spre deosebire de Alecsandri și Aricescu, el părăsește lumea realităților imediate și-și caută subiectul într-o epocă trecută. Folosind figura poetului romantic Cîrlova, Pascaly evocă pagini din istorie și face prevestiri de fericire pentru viitorul țării, legînd împlinirea lor de înfăptuirea Unirii. În finalul piesei, Cîrlova, interpretat de Pascaly, are viziunea reînvierii țării, a gloriei ei de odinioară, fapte pe care le comentau atunci ziarele românești cele mai importante: *Buciumul*, *Vocea Oltului*, *Steaua Dunării*, *Românul*.

O formulă de amestec între elemente reale și elemente istorico-fantastice adoptă și P. Grădișteanu în scrierea sa *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei sau Umbra lui Mihai Viteazul* (1857), des reprezentată în cea de a doua jumătate a secolului trecut, o succesiune de scene simbolice: Muntenia și Moldova — două surori care vor să-și unească

⁴⁰ T. Vianu, *Literatura Unirii Principatelor*, București, 1960.

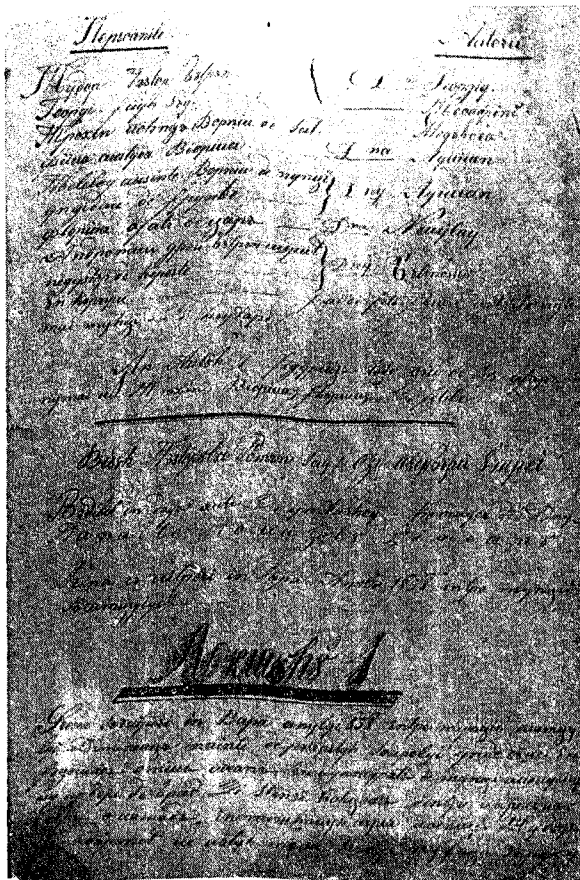


Fig. 79. — Visul păstorului român (manuscris, Arhivele statului Iași).

grădinile — sînt oblăduite de un înger păzitor care neutralizează încercările de dezbinare ale dușmănosului Sătan. Umbra lui Mihai Viteazul este folosită în sprîjinul Unirii.

Visul păstorului român sau O zi a serbării Unirii, de moldoveanul Panaite Popazolu-Zineanu, piesă rămasă în manuscris, reprezintă tot o încercare patriarhal-idilică de difuzare a ideii de Unire. Acțiunea are loc, după specificarea din manuscris, în vara anului 1858 în munții Neamțului. Mediul evocat este cel țărănesc. Motivul nunții, firesc simbol al unirii, este des folosit în această dramaturgie ocazională; introducerea lui în piesa lui Popazolu-Zineanu confirmă o modalitate literară a vremii, ca și imaginea alegorică a celor două tinere fete „îmbrătoșate”.

De la proocirea, prin 1857, a ciocnirii pămîntului cu un „comet” pornește Iorgu Caragiale în șansoneta *Cometul sau Astronomul voiajor*. Într-un mod naiv, dar hazliu, autorul-interpret sesizează intenția diversionistă a zvonului și o satirizează. În final el îndeamnă deschis la Unire: „D-aia și cometul ce s-a anonțat / Poate e minciuna vreunui învățat / Dar să lăsăm, să nu mai vorbim, / De alte mai bune să ne chibzuim. / Aideți împreună cu toți să urăm / Frăție! Unire! Un glas să strigăm!”⁴¹. *Cometul* nu este de altfel singurul cînticel al lui Iorgu Caragiale care cuprinde chemări la Unire. Și în *Surdul*, șansonetă comică compusă și executată de actor în 1857, sînt introduse asemenea îndemnuri.

După cum mișcarea care pregătește Unirea reprezintă o sursă de inspirație, actul propriu-zis al Unirii constituie de asemenea subiectul cîtorva piese. Autorii sînt în general aceiași. Iorgu Caragiale compune un tablou național *Moș Trifoi sau Cum ți-i așterne așa-i dormi* (1859): apar aceleași personaje Moldova și Valahia, „încatenate” pînă cînd un grup de tineri anunță înfăptuirea Unirii. Tabloul alegoric final, cu foc bengal, cu strigăte generale de „ura! să trăiască Prințipatele Unite”!, versurile adresate direct publicului, sînt curențe în dramaturgia vremii. Într-un spirit foarte înrudit cu tabloul lui Iorgu Caragiale scrie și C. Halepliu *Serbare națională sau Visul fericirii* (1859). Titlurile piesei spun destul despre sentimentele conținute. Referirile din cuprins la vremelnica unire a țărilor române sub Mihai Viteazul sînt firești la autorul care compusese cu cinci ani înainte — 1854 — drama istorică *Moartea lui Mihai Viteazul la Torda*.

Compunerea lui C. D. Aricescu *Sărbătoarea națională sau 24 ianuarie 1859* nu se oprește numai la aspectul festiv al evenimentului, ci merge mai adînc și surprinde reacții ale diferitelor pături sociale. Țăranii din piesă primesc vestea Unirii cu bucurie și cu nădejdea că vor scăpa de legiuirile strîmbe. Ei își găsesc în ostași aliați cu care fraternizează. În schimb, zapciul, arendașul, temători de consecințele posibile,

⁴¹ Pericolul „cometului” din 1857 preocupă și pe actorul, poetul și dramaturgul Costache Caragiale, care, în monologul *Biciuirea Cometului* (1857),

se alătură fratelui său, ironizînd și el prevestirea catastrofei.

devin lingușitori, se căinează în taină și văd în Cuza pe omul care îi va stingheri. Conștiința utilității patriotice a compunerii unor lucrări dramatice cu asemenea mesaj străbate și această piesă a lui C. D. Aricescu, ca de altminteri toate producțiile acestui vajnic publicist.

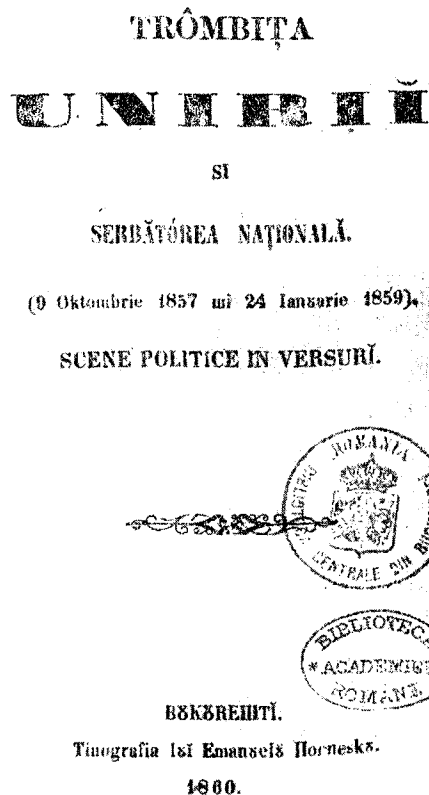
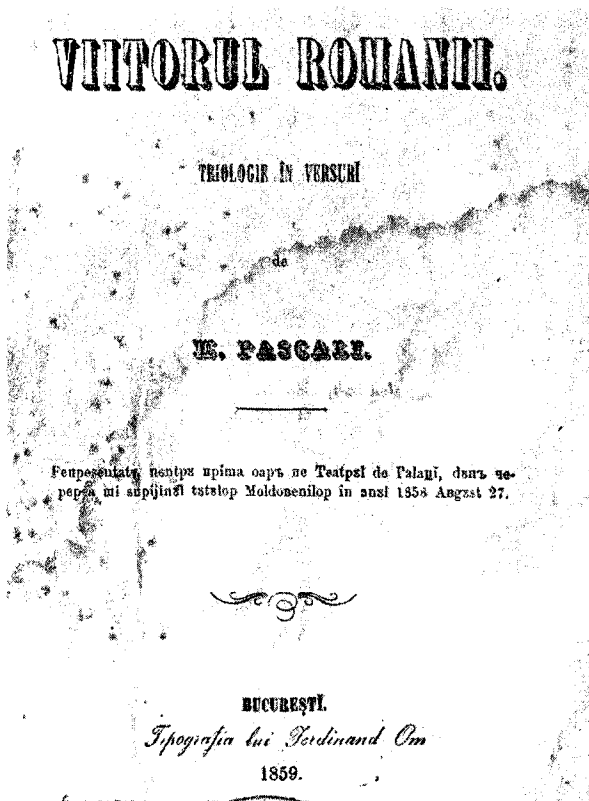
5. Comedia, peste care se proiectează, uriașă, umbra lui Alecsandri, scrutează prezentul sub diferite aspecte. Ca și pînă în 1848, moravurile formează ținta principală a comediilor din cel de al treilea sfert al secolului al XIX-lea, care, în situații noi, continuă motive atacate anterior. Din nou este înfățișat contrastul dintre ceea ce sînt oamenii și ceea ce vor să pară, din nou este dezbătut dezacordul dintre generația veche, pe punctul de a dispărea, și generația nouă, a progresului; revine critica superficialității tineretului emancipat, care asimilează neînțelept concepții nepotrivite cu tradiția, înțelegînd din ele numai ceea ce satisface interese personale. Franțuzomania și în general atitudinea cosmopolită de dispreț pentru capacitățile naționale își găsesc denunțarea în comediile vremii. Deși se ticluiesc din interes, căsătoriiile sfîrșesc prin a fi din dragoste, cu concursul uneori al farmecelor și descîntecului; într-o epocă în care banul hotărăște totul, șarlatanii și „coțcarii” foiesc pretutindeni: comedia se simte datoare să prevină eventualele victime. Stricătorii de limbă, ca obiectiv comic, reprezintă o veche tradiție, care poate fi urmărită de la primele manifestări ale dramaturgiei originale. Dar apărarea limbii, o preocupare esențială în epocă, cîștigă în vigoare nu numai prin repetarea atacurilor, cît mai ales prin diversificarea lor: tendințele de alterare a limbii naționale, disputele filologice curente ale vremii stimulează observația critică a lui Alecsandri, Istrati, Hasdeu.

Intervin bineînțeles și teme încă neîntîlnite, legate de particularitățile de evoluție ale societății românești, de dezvoltarea capitalismului în complicitate cu moșie-

Comedia

Fig. 80. — Viitorul României, copertă, 1859 (Bibl. Acad. Rom.).

Fig. 81. — Trîmbița Unirii, copertă, 1860 (Bibl. Acad. Rom.).



rimea ; satira politicomaniei, a politicii liberale și a celei conservatoare, a corupției — cauză a instabilității guvernamentale — , a frazeologiei, a demagogiei parlamentare, apoi problema evreiască, de asemenea conflictul dintre două categorii ireductibile : stăpîinii și slugile. Apare noua variantă a femeii trecute și sulemenite, Chirița cea veleară ; se profilează politicienii Clevetici și Napoila ; pe lingă nelipsitul bătrîn zgîrcit, soțul absurd de gelos, tînărul franțuzit, străinul cu jargon specific, își fac loc odagiul obișnuit să ia bacșiș, jălbarul cu călimările la brîu, avocații palavragii, bolnavii închipuiți, soacra indiscretă, nevasta a cărei ambiție este ca soțul să fie un deputat guraliv. Comentariul satiric, de mare mobilitate, al actualității trebuie pus negreșit în legătură cu înmulțirea foilor umoristice (*Țințarul, Păcală, Închipuirea, Bondarul, Ghimpele, Pepelea, Viespele, Aghiuță, Cicala, Șari-Vari român* etc.), caracteristică în presa noastră în jurul lui 1860, ca și cu înflorirea unui gen nou în teatru, revuistica (*Cer cuvîntul*, de P. Grădișteanu, 1874).

Ca și în cazul dramei istorice, comedia vremii este afectată unor teme, nu pornește de la caractere ; comedia este de moravuri, fără adînci sondaje în materia adoptată, folosește din plin comicul de situație și mai ales comicul de limbaj (jocul de cuvinte, pronunția greșită, nedefinirea exactă a unei noțiuni, greșita întrebuintare a unui termen etc.). Spiritul de persiflare are în comedie cîmp larg de desfășurare, dar nu se ridică desul de frecvent la un necesar nivel literar.

O serie de comedii-vodeviluri, care s-au jucat la vremea lor de trupa lui C. Dimitriadi, se datorează unuia dintre cei mai productivi autori dramatici, Ion Dimitrescu-Movileanu : *Badca Desteru sau Voi fi actor la Iași* (1849), *O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor* (1852), *Logofătul satului* (1852), *Smărăndița sau fata pîndarului* (1855). În forfota colorată a personajelor lui Dimitrescu intră aceiași țărani, arendași, cucoane de mahala, „domnișori de modă”, slugi, întotdeauna cîte un străin al cărui jargon e încărcat de intenții comice.

Comediile lui C. Halepliu reinvie motive din piesele de debut ale lui Alecsandri și din teatrul lui Costache Caragiale, fără scînteierea modelelor. El își plasează acțiunea comediilor în orașe de provincie (Slatina — *Ucenicul șarlatanului*, 1851, Buzău — *Săracul cinstit*, 1851) ; personajele sînt tineri de bani gata, trimiși fără folos la studii în străinătate, de unde se întorc cu pretenții și expresii argotice pe care le pronunță prost : „morbliu !”, lingușitori interesați care trăiesc din punga celor ce-i ascultă (*Ucenicul șarlatanului*), străini vorbind stricat românește (*Săracul cinstit*), dar și oameni cinstiți și integri, care se opun figurilor negative. Deși proza este inferioară, există ambiția caracterizării prin limbaj ; iată cum vorbește un negustor despre fiul său : „deși tinerețile în ziua de azi au scăzut în cursul pieții... numitul meu fiu este de o calitate foarte bună” (scena III, act. I).

Scrisă poate pentru a fi jucată în cerc închis, de amatori, la vîrsta de 19 ani, în 1853, de Al. Depărățeanu, comedia-vodevilă *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* reflectă aceeași societate în prefacere și contraste, reacțiile diverse în fața rapidei schimbări de moravuri caracteristice vremii, zgrăvite în general de toți vechii noștri comedioграфи. Străbate și din *Don Gulică*, ca și din *Grigore Vodă*, ca din toate scrierile autorului *Vieții la țară*, nostalgia pentru viața de senină și liberă contemplare, specifică satului.

Descîntecele și vrăjile de dragoste revin ca un motiv constant în comediile, muzicale cu concursul lui Al. Flechtenmacher, scrise de Eugeniu Carada în tinerețe : *Urta satului* și *Cimpoiul dracului*. *Urta satului*, de fapt o prelucrare după *La petite Fadette*, de George Sand, s-a reprezentat întâia oară la teatrul din Craiova în 1853. La București s-a jucat în 1859, la Teatrul cel Mare, sub direcția lui C. A. Rosetti. Aluzii amare la

abuzuri de ordin social răbufnesc în repetate rînduri („mai hrăpitor decît un arendaş... lipitoare... e prea lesne să mănînce cineva dreptul altuia... judecătorii au dat dreptate boierului, că este boier” — *Urta satului*), ceea ce nu scade din tonalitatea generală idilică, artificial confecționată, a acestor piese cu personaje în costume naționale strălucitoare, jucînd hora mare și cîntînd voios.

Popularii Păcală și Tîndală devin personaje de teatru încă înainte de apariția scenetei *Păcală și Tîndală* de V. Alecsandri (1857) în comedia lui Al. Pelimon intitulată *Păcală și Tîndală sau Și-a găsit tingirca capacu* (1854), jucată la Iași de N. Luchian, C. Bălănescu, Smaranda Merișescu etc. Perechea este bine diferențiată: Păcală e



Fig. 82. — P. Grădișteanu (Bibl. Acad. Rom.).

ager, capul răutăților, inițiator al tuturor poznelor și „păcălelilor”, Tîndală e credul, mîncăcios, băutor, leneș și mincinos. Păcală își joacă stăpînul pe degete luînd „ad literam” tot ce spune acesta: dă foc catastifului, de vreme ce stăpînul a exclamat „arză-l focu”, dezleagă boii, fiindcă stăpînul strigă „mă faci să-mi ies din boi afară” etc.

Scrisă în 1853, publicată în 1857, comedia în trei acte *Cuconu Zamfirache*, de Ioan Bujoreanu, aduce în scenă personajele tuturor producțiilor comice ale anilor 1840—1860 : soțul bogat și necioplit, pe care nevasta ambițioasă îl pune să învețe franțuzește, țiganul obligat să poarte livrea ca să treacă drept lacheu, îndrăgostitul latinist care vorbește în —ciune, nemțoaica a cărei românească vizează efecte de ilaritate. Interesant este că, după un procedeu folosit și de alții, autorul face reclamă teatrului românesc și inserează în cuprinsul piesei fel de fel de apeluri, ba chiar afișe autentice, fiind direct interesat în prosperarea teatrului. În afară de încă o comedie, *Judecata lui Brînduș* (1864), Bujoreanu, care este și actor, mai compune, cu intenția de a le interpreta, diverse cînticele : *Bătrînul Lăceanu*, *Doctorul scăpătat*.



Fig. 83. — G. Tăutu (după Familia, 1879, nr. 55).

Datînd din 1856, anul dezrobirii țiganilor în Moldova, „idilul cu cîntece” *Țiganii* dovedește că autorul său, G. Asachi, știe uneori să atace și subiectele foarte actuale ale realității locale, ceea ce este meritoriu, chiar dacă introducerea muzicii din *Il trovatore* sau din *Puritanii* în corul din șatră scade considerabil din realismul scenelor.

„Un document de acel bun simț moldovenesc, care a biruit la urmă asupra tuturor pretențiilor și modelor” a socotit Nicolae Iorga piesa *Babilonia românească, farsă filologică într-un act*, scrisă de Neculai Istrati în 1860. Piesa s-a jucat după moartea autorului (1861), în stagiunea 1867—1868, la „Teatrul Social al tinerilor jûni (!) din Urbea Iași”. Ca o reacție împotriva variatelor încercări de forțare a limbii și într-un spirit de rezistență cu veche tradiție în dramaturgia originală, autorul dramei istorice *Mihul* rîde cu poftă de data aceasta de stricătorii de limbă și de justificările lor. Nu scapă nici franțuziții, nici grecizanții, nici adepții italianismelor, nici latinisții, nici puriștii — care înlocuiesc toate neologismele și ajung să spună sabiei „Lung-lat-taiul” —, după cum nici ortografiile deosebite ale fiecăruia. Scopul demonstrației existînd,

mai era nevoie de un subiect: într-un mod destul de artificial, acesta a fost furnizat de cortegiul pețitorilor Duducăi, care se fac pe rînd ridicoli. Satira nu se oprește numai la limbă, din cînd în cînd străpunge mai adînc: „frunzăritorul de cuvinte străine” este adesea „om de toate culorile, închinat la toți străinii și în principii ca și în vorbe și bun instrument cui știe a-l întrebuița”. „Farsa filologică” a lui Istrati este rudă directă cu viitoarea comedie „Ortonerozia” a lui B. P. Hasdeu.

Tot din 1860 datează prima din comediiile lui G. Baronzi, *O farsă din zilele noastre*, autor care de acum încolo va tot publica: *Nătărăii* (1876), *O scenă dintr-o mie* (1877), *Lumea se dă pe ghiață* (1877), *Ordinea zilei* (1879), *Barba lui Ștefan cel Mare* (1882), *Comedia stelelor* (1882), *Caritatea în costum de carnaval* (1887). Apare des în comediiile lui Baronzi politicianul, alegător, deputat, care — „nătărău” — speră în schimbarea ministrului ca într-un leac miraculos și se închipuie indispensabil regimului. Disprețul pentru politicieni transpare mai cu seamă în *Ordinea zilei*, care înfierează în egală măsură și pe liberali („roșii”) și pe conservatori („albi”), ambii nesinceri și mai ales interesați. Destul de variate sînt mijloacele comice ale lui Baronzi: nedefinirea exactă a unei noțiuni, pronunțarea greșită a unui nume propriu, în general vorbirea defectuoasă, apoi beția de cuvinte, absurditățile. Comicul nu este numai verbal, ci și de situații, oscilînd de la nuanța mai subtilă (de pildă abonarea la gazeta a lui Caracaleț, care nu știe să citească — *Nătărăii*) la bufonerie (alunecarea pe parchetele prea ceruite — *O farsă din zilele noastre*, scăparea plăcîntei de pe acoperiș pe capul unei cucoane în trecere într-o birjă — *O scenă dintr-o mie*). Există și un comic de aluzii: „avem cafea s-astupăm toate gropile din oraș, zahăr să zidim o cetate, spirt să îmbătăm patru regimente de voluntari, dar ceea ce ne lipsește este apa. Știți, cu beția servitorilor de astăzi...” (*O scenă dintr-o mie*).

În rîndul autorilor comici ai vremii trebuie numărat și G. Tăutu, care publică în 1863 niște dialoguri satirice în versuri, intitulate *Scene contemporane*, iar în 1872 *Odagiul socru sau Vasilică dragu tatii* și în 1873 *Rîndașul grădinii primăriei*.

Pantazi Dimitrie Ghica, ironizat de Eminescu, de Hasdeu și de Caragiale, dar apreciat de Alecsandri, este un autor dramatic jucat la vremea lui. Dintre comediile sale, *Iadeș* (1866) este o „bluetă” care se sprijină pe confuzia unui gelos, ca de altfel și *Sterian pășitul* (1867). Qui-pro-quo-urile domină și întrețin comicul, schimbul de replici se precipită și capătă strălucire. Personajele poartă nume burlești, cu caracterizări conținute, Burduf Svăpăiticescu (*Iadeș*), Mișelache Porcescu, Mîrșăvița Lingușescu (*Ca la noi la nimeni* — 1869), principele Prpstskof și comitesa Palavragescu (*Munteni și Moldoveni* — 1869). În *Sterian pășitul* lauda directă a lui Alecsandri își găsește locul chiar în textul dramatic.

Motivul geloziei se regăsește în comedia într-un act *Oda la Eliza*, de V. A. Urechîă, care, în stagiunea bucureșteană 1868—1869, s-a bucurat de succes grație interpretării pare-se excelente: cele trei personaje au fost M. Pascaly (soțul), Matilda Pascaly (soția), D-na Flechtenmacher (servitoare). Curiozitatea trezită încă din prima scenă (cine poate fi Eliza?) se susține pînă la penultima scenă cînd în sfîrșit se află că Eliza e o moșie rîvnită. O serie de aluzii acide referitoare la actualitatea politică, la poezia de proastă calitate sînt strecurate de-a lungul dialogurilor conduse cu vioiciune. Piesa a fost tradusă în italienește în timpul vieții autorului.

Dintre celelalte comedii ale lui Urechîă, *Anghina Defterică*, stagiunea 1871—1872, lasă oarecare libertate de improvizație actorului: se vorbește în text de Millo („actorul ala grös cu burta pe genunchi”) și interpreta personajului Zamfira, Frosa Sarandi, e îndemnată să-l imite în scenă pe vestitul actor, ca și pe Adelaida Ristori („mai bine cu părul vilvoi, grozav, ca talianca ceea de astă vară”), recent în turneu prin București.

Și la Urechîă, numele personajelor sînt de fapt porecle: Pălăvrăgescu, Flușturescu, Spanac etc. (*Avocat ori piaiă* — 1876), Tobă-de-carte, Ștregărescu (*Sfîntul Nicolae și copiii cei cumînți* — 1874), Mușeșel, dr. Calamitache (*Anghina Defterică*). Ca la Alecsandri și la alți autori, se încorporează în text reclama directă pentru spectacolele românești (*Avocat ori piaiă*).

O căsătorie în lumea mare sau Cămăturul, de Grigore Ventura, jucată de compania Pascaly în stagiunea 1871—1872, este o piesă cu pretenții mai susținute de satiră, fără ca autorul să fie un revoltat. Povestea unei neînțelegeri conjugale, de altfel remediabile, este pretextul punerii sub lupă a unor moravuri din lumea „mare”: complezența soților la adultere profitabile, spiritul de intrigă și prietenii primejdioase, puterea banilor, patima jocului de cărți, falsitatea manierelor aristocratice. Convențiile comediei tradiționale se păstrează, dar acuitatea observației se dezvoltă.

Și ca autor dramatic, Matei Millo, statornic, a săpat, la adăpostul genului comic, criteriile lipsite de scrupule, mercantile, ale noii forțe burgheze, ca și mentalitatea perimată a lumii feudale. În general, comediile sale sînt prelucrări, care introduc însă în țesătura lucrării străine personaje, evenimente luate din societatea românească. Deși *Spoelile*

Fig. 84. — Revizorul fără de leafă (manuscris, Bibl. Acad. Rom.).

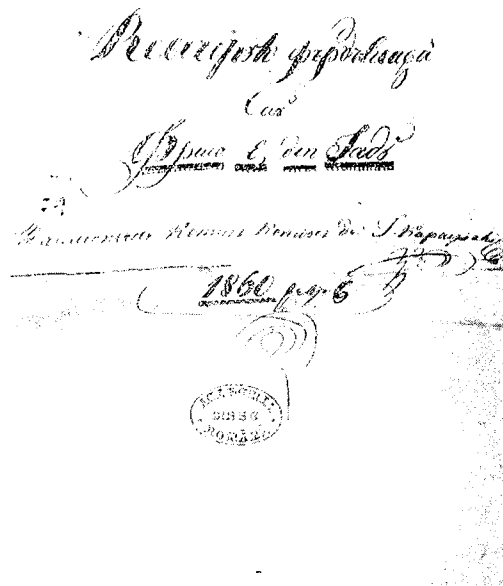




Fig. 85. — M. Millo în roluri, folclorice (Bibl. Acad. Rom.)

Bucureștilor (1863) este o adaptare după o piesă franceză, *Les coulisses de la vie*, personajele Affifescu, bancher, și „de” Moftureanu, politician, sînt tipuri locale și înțelegerea lor finală, trecînd peste desconsiderarea reciprocă intimă, reflectă exact fenomenul caracteristic al frontului comun de interese dintre reprezentanții finanței și cei ai politicii. Și *Apele de la Văcărești* (1865—1866) dezvăluie rapacitatea, corupția, minciuna, impostura, demagogia, pretutindeni prezente; în trecere surprinde și condiția specială a femeii, considerată păpușă de lux, ba chiar încearcă justificări explicative ale situației, care dovedesc pătrundere socială (scena XIV, act. I). Pretextul piesei l-a oferit o împrejurare reală, descoperirea unor izvoare presupuse minerale lângă București, la Văcărești, și proiectele de exploatare a acestor ape feruginoase. Mai răspicat, monologul celebru „Haine vechi, haine purtate, haine vechi, haine pătate...” (iulie 1876), care a stîrnit mare vîlvă și a avut drept consecințe demisionări și interpelări în parlament, căci se lega de manevre ale „marilor demnitari”, surprinde, conturează tăios și atacă usturător, printr-o sugestivă metaforă artistică, mascarada politicianistă, farsa alegerilor „democratice”, venalitatea — criteriu al vînturărilor atîtor guverne.

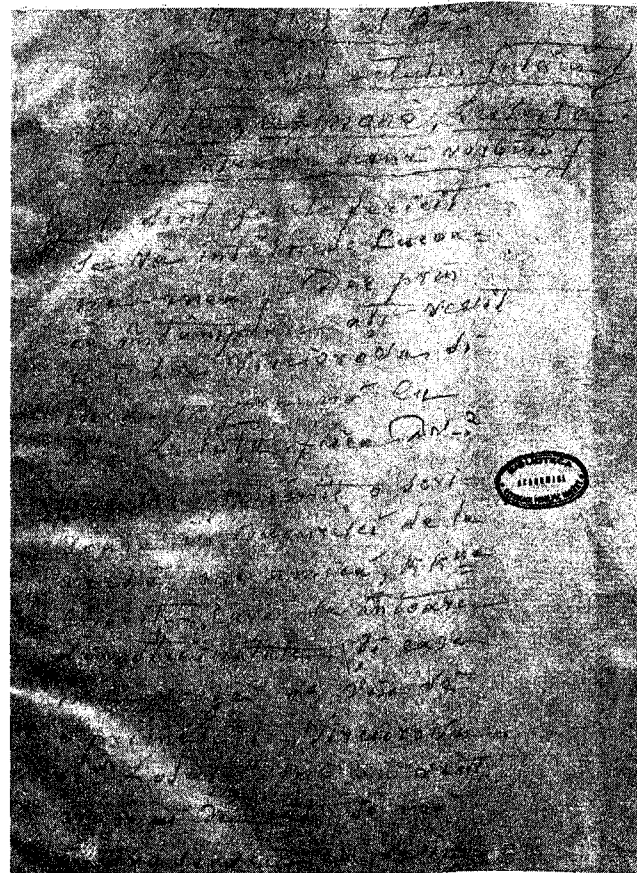


Fig. 86. — Coana Chirița la carantină
(manuscris, Bibl. Acad. Rom.).

Prin cupletele sale inspirate, curajoase, de un haz adesea grotesc, conștient îngroșat, Millo, fără a avea ambiția originalității — el uzează, de exemplu, în repetate rînduri de Chirița, invenție a lui Alecsandri —, recompune în imagini scenice lumea actualității lui, deformată de dorința parvenirii și de cupiditate. Capacitatea lui de portretizare ca autor trebuie legată de talentul lui de actor, inegalabil, spun contemporanii, în a impune un tip. De altfel, în compunerile lui dramatice, Millo are întotdeauna în vedere roluri concepute să-i convină. În *Apele de la Văcărești* și-a rezervat nu mai puțin de șapte personaje pitorești: Mustăcică, un împărțitor de ziare, un ovrei care nu pleacă în America, un impiegat la regia tutunului, un împărțitor de timbruri, un licențiat în spirtoase, D-nu Foncierescu — proprietar român.

Sub raportul dialogurilor trebuie observat că puterea de expresie crește; dialogul devine un instrument suplu și ingenios al reproducerii graiului viu, al exprimării realității.

6. Deși a existat o literatură oficială de glorificare a biruințelor de la Grivița și Plevna, realele implicații morale și sociale ale războiului pentru independența noastră politică nu și-au găsit expresia corespunzătoare în literatură. Un „entuziasm comandat și artificial, cu ștampila de furnizori ai Curții”⁴², banalitatea, absența avîntului bărbătesc sincer, a căldurii, pe care le dă numai cunoașterea directă a adevărului,

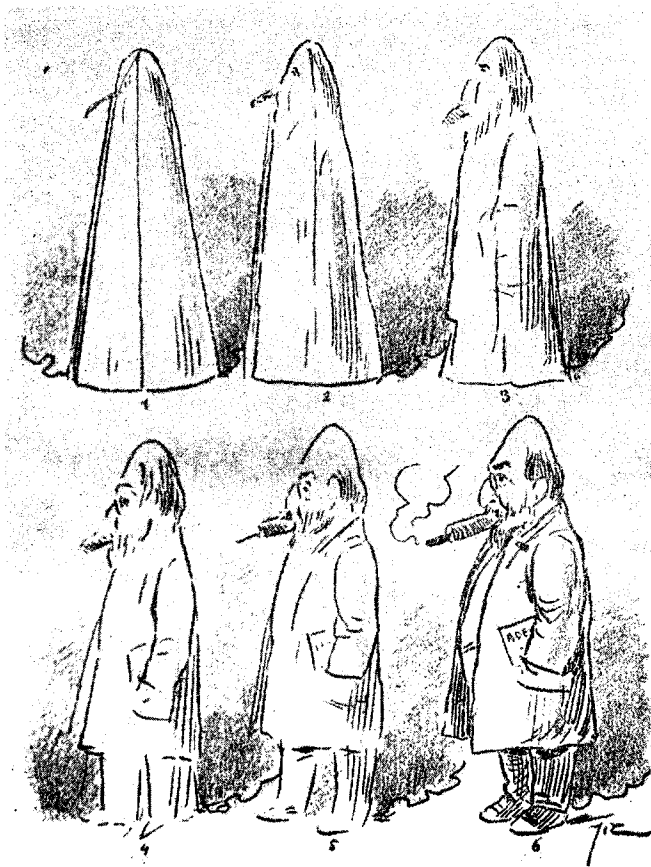
Tema răz-
boiului pen-
tru indepen-
dență

⁴² N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934, p. 240.

caracterizează producția originală cu tema războiului, fie ea și ieșită de sub condeiul lui Alecsandri. Realismul războiului a scăpat și autorilor dramatici; impresia generală pe care o dă drama patriotică este a unui război în care suferința este fără rezonanță. Evocarea evenimentelor legate de lupta pentru independență diluează dramatismul războiului, menține convențiile curente ale dramei istorice (ample mișcări de figurație, efecte pirotehnice, tirada patriotică retorică). Ambiția autorilor este de a oferi super-producții spectaculoase. Patriotismul este aplicat cu ostentație, dar nu străbate din interior, declarațiile înlocuiesc adevărul omenesc, personajele sînt de o inconsistență operetistică. Încă o dată pînă la I. L. Caragiale acuză cu violență măsluirea realității și o greșită înțelegere a artei ⁴³.

Uneori piesele tratează tema apărării independenței țării la modul comic, ceea ce este reprobabil și chiar jenant, de pildă cançoneta *Sergentul rănit*, de G. Baronzi (1877). Firește la altă scară, tendința bagatelizării războiului, reducerea resorturilor lui patriotice se regăsesc și în drama *Curcanii*, de Grigore Ventura (stagiunea 1877—1878). Invers decît în dramele istorice de pînă acum, în care prioritate avea cîștigarea ori pierderea bătăliei, susținerea interesului pe durata desfășurării celor trei acte ale piesei o îndeplinește nesiguranța întîlnirii, în timp de război, a celor doi îndrăgostiți, Adela și Lupu ⁴⁴. După regăsirea îndrăgostiților, care și-au verificat trăinicia sentimentelor, autorul elaborează un final dramatic, pentru ca tonalitatea cerută de temă să rămînă gravă, mai ales că în război se moare adeseori: căpitanul de dorobanți Corciu, amic devotat al îndrăgostiților, cade cu drapelul în mînă.

Fig. 87. — Gr. Ventura (caricatură de Jiquidi, din vol. *Ziaristii* după natură, 1891).



Scenele de pe front au alură de reportaj și, prin diversitatea tipurilor de ostași adunați în tabăra română (soldați — ofițeri; țigani, evrei, englezi etc.), oferă materie pentru o interpretare colorată și pitorească. Cîntece, coruri, un solo de vioară al unui personaj țigan agrementează piesa. Mișcări de trupe, bubuit de tunuri, fluturări de drapele etc. se înscriu în conformismul „otocentesc” al spectacolelor „istorice”, care cereau o anumită emfază regizorală, cu diferența că de data aceasta evenimentele evocate fuseră efectiv trăite foarte recent, în anul reprezentării piesei chiar. Povestirea amănunțită a luptelor favorizează tirada patriotică exaltatoare, cauza neatîrnării și integrității patriei nu lasă pe nimeni indiferent. Scenele care au loc la Iași dau prilej mușcăturii satirice: cucoanele își comandă căciuli de dorobanț „à la Plevna”, bătălia de la Grivița se poate vedea în piață la „panoramă”.

Înrudită cu piesa *Curcanii* prin evocarea unor evenimente ale anilor 1877—1878, pe malul Dunării, este altă dramă a lui Gr. Ventura, *Peste Dunăre*

⁴³ I. L. Caragiale, *Despre teatru*, București, 1957, p. 134—135.

⁴⁴ Chiar autorul simte disonanța poveștii de dragoste în plin război și, în câteva rînduri — scena IX, prolog; scenele VII, XI, act. II — îi auto-denunță și îi persiflază inoportunitatea.

(1879). Prin diversele pribegiri ale personajului Stanca, sîntem purtați de pe malul românesc al Dunării în haremul unui „miralai” — colonel turc — la Vidin, apoi printre bulgarii ȕrgisiți sub jugul turcilor și bulgarilor „turciți”. Apar și în această piesă dorobanții „curcani”, cîntînd versuri de Alecsandri, și diferite alte personaje cu jargon specific: grecul cîrciumar, institutorul ardelean. Concentrării intrigii din *Curcanii* îi urmează în *Peste Dunăre* o alambicată complicare a ei.

Oricare ar fi justificarea patriotică, nu se poate scuza platitudinea poemei dramatice *Visul Dochiei* (1877), compusă în limba franceză (*Le rêve de Dochia*) de Frédéric Damé, tradusă în versuri de T. Șerbănescu și D. C. Ollănescu, reprezentată pe scena Teatrului Național din București în octombrie 1877. Poemul stă sub semnul cîștigării războiului din 1877, insuflă mîndrie pentru bărbăția eroilor căzuți în lupta pentru libertate. Undeva, pe înălțimile Carpaților, apar, alegoric, România și Baba Dochia. Dialogul lor evocă istoria glorioasă a poporului nostru, subliniind în repetate rînduri originea latină a românilor și vitejia lor în apărarea țării⁴⁵.

Singură, piesa *La Plevna!* emite un timbru mai grav, exprimă și comunică o emoție autentică, evită concesiile. În fața morții nu mai rezistă nici un fel de prejudecăți, vecinătatea ei imediată zdruncină cele mai ambițioase orgolii. În ceasurile grele ale războiului, violenta ieșire anticosmopolită (de altminteri de veche tradiție în dramaturgia noastră)⁴⁶ obligă la o meditare serioasă, la o revizuire de atitudine. Drama în versuri pe care G. Sion o dedică sincer și cald celor care au luptat și căzut pe frontul din Bulgaria s-a jucat în toamna lui 1877, cînd încă nu era în fază definitivă, concomitent la Iași, Galați (Fani Tardini, I. Anestin), București (Anicuța Popescu, Frosa Popescu).

7. Dintre toți scriitorii care s-au grupat în jurul programului de la *Dacia literară*, Vasile Alecsandri (1821 — 1890) a fost singurul cu o certă vocație pentru teatru. În cuprinsul întinsei sale opere dramatice s-a operat trecerea treptată a dramaturgiei noastre de la diletantism la profesionalitate prin descoperirea latențelor teatrale ale limbii române, într-un neîntrerupt șir de experimentări ale formelor de expresie proprii genului. Încercările primilor noștri dramaturgi au fost absorbite în efortul de perspectivă al acestui ctitor abil și lucid, decis să construiască un „repertoriu dramatic” printr-o salutară îmbinare a disponibilității poetice cu un neobișnuit simț al scenei. Ceea ce surprinde încă din primele „prelucrări” ale lui Alecsandri este pe de o parte fuziunea fericită dintre *vizualitatea cadrului* și *dinamica dialogului*, pe de altă parte organicitatea, sudura interioară a elementelor specificului național care compun atmosfera dramatică, legînd, într-o vie corespondență, onomastica personajelor, varietatea limbajului și culoarea locală a situațiilor. Ca unul ce *edifică* noi forme ale literaturii naționale, Alecsandri s-a călăuzit, cu precădere, după modelele verificate ale artei clasice mai cu seamă în creația comică, cu o tîrzie întoarcere (parțială) spre romantism în ultimele sale drame. Principiul eminent *național* al creației sale întregi a dus investigarea cadrului de viață românesc pînă la însemnate acumulări de amănunte realist-descriptive.

⁴⁵ Și nu numai în apărarea țării; iată versurile pe care le extrage V. Alecsandri pentru a le cita în prefața *Visului Dochiei* publicată în 1894: „S’il n’eut pas été la, debout sur les remparts / que le flot déchaîné battait de toutes parts / le flot brisait la digue et, répandant son onde, / pour la seconde fois changeait le sort du monde!” (V. Alecsandri, *A. M. Frédéric Damé, 6 août 1877*, în

Visul Dochiei (Le Rêve de Dochia), București, 1894).

⁴⁶ „Ne cresc părinții noștri mai mult în franțuzește

Și cînd ieșim în lume mai nu știm românește.
Literaturi străine protegem cît putem
Și-o carte românească în casă nu avem...”
(scena III).

Vasile
Alecsandri

РЕПЕРТОРИЈ ДРАМАТИК

ТИН САНТИОН
ЛУИ
ЖАН ПАЛЛАУ

B. ALECSANDRI

САНТОРГО
АКАДЕМИИ
РОМАНИ

ТОМЪ I.

IASSI, 1852.

ТИПОГРАФИЯ ФРАНЦИЗО-РОМАН.

Fig. 88. — V. Alecsandri Repertoriul dramatic, copertă, 1852 (Bibl. Acad. Rom.).

Acestea participă la detalierea în plan local și istoric a unei tipologii de inspirație molierească și dublează adesea valoarea caracterologică a celor mai bune piese cu un adaos memoria-listic.

Creația teatrală a lui V. Alecsandri se desparte evident în două etape. Între 1840 și 1875 (data de apariție a ediției celor patru volume de *Teatru* scoase de autor în editura „Socec”), de la *Farmazonul din Hirău* și pînă la *Boieri și ciocoi*, se desfășoară perioada pluriformă a comediografiei. Ea cuprinde creații capitale pentru înțelegerea autorului ca *Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iași în carnaval* (1845), *Chirița în Iași* (1850) și *Chirița în provincie* (1852); *Rusaliile* (1860), *Concina* (1865), *Boieri și ciocoi* (1874) și „canțonetele” de adînc contur ca *Sandu Napoailă* (1860), *Clevetici* (1860), *Cucoana Chirița în voiaj* (1864), *Barbu Lăutaru* (1864), pe lîngă vodevilistica sprintară de condiție minoră ca *Piatra din casă* (1847), *Millo Director* (1864), *Paracliserul sau Florin și Florica* (1864), *Cucoana Chirița în balon* (1874) sau numeroasele „cînticele comice” de serie și localizările însăilate în grabă, variatele scenete ocazionale.

Operele care ocupă prima perioadă a activității de dramaturg a lui Vasile Alecsandri au o structură comună, dincolo de deosebirile aparente. Autorul le împărțea la un moment dat în „comedii”, „vodeviluri”, „drame”, „scene”, „operete” și „cînticele comice”. Categorisirea este însă cu totul convențională, de vreme ce localizări liniare ca, de pildă, *Creditorii* apar printre „comedii”, în timp ce satire substanțiale ca primele două „Chirițe” sînt trecute pe lista simplistelor „vodeviluri”.

În ceea ce privește „dramele” de pînă la 1878, adică *Zgîrcitul risipitor* și *Lipitorile satelor*, avem de-a face, în pofida implicării unor momente triste, cu variante ale operetei duioase, în care rarele izbucniri melodramatice sînt repede covîrșite de un enorm apetit comico-grotesc.

Singura piesă de o altă tonalitate scrisă în prima perioadă este o dramatizare după C. Negruzzi (*Cetatea Neamțului* — 1857) care, neizbutită teatral, se refuză în același timp unei lecturi exigente. Drama istorică avea să fie abordată în plin de autor de abia prin 1878 — 1879, cînd elaborează *Despot-Vodă*, sub vădite auspicii hugoliene, inițiind, unsprezece ani după *Răzvan și Vidra* a lui B. P. Hasdeu, o revizuire a mijloacelor acestei specii teatrale, cu mijloace și efecte de o mare varietate melodramatică. Cu *Despot-Vodă* începe cea de-a doua parte a cronologiei teatrului lui Alecsandri, care — în pofida proiectelor mărturisite în scrisori — se desparte practic de comedie, înțelegînd poate că satira *Invidioșii* la care se gîndea încă prin 1879 (și în general teatrul său comic) nu se mai poate întrupa după explozia primei *Noști furtunoase*.

Oricum, după *Despot-Vodă* el dă veleităților sale comediografice direcții noi: în feeria *Sinziiana și Pepelea* (1880) își îndrumă verva satirică în limitele unei fabule cu aparențe de basm, iar în *Fîntîna Blanduziei* (1884) deschide larg porțile versului scenic într-o dramă de aparență istorică, în care seninătatea clasică coexistă cu setea de culoare a spectaculosului romantic. O lumină mai sumbră, dar de un tragism măsurat, înconjură ultima piesă a scriitorului, *Ovidiu* (1885 — 1886). Vechile visuri pașoptiste se redeșteaptă în tirada finală a eroului titular, dar verva polemică a celui ce scrisese

cîndva ciclul „Chirițelor” făcuse loc, după 1875, meditativului nostalgic, în vreme ce simplitatea decorului vodevilistic cedase locul unui peisaj scenic complicat pe măsură ce creștea și spectaculozitatea tiradelor muzicale.

Comediile. Ca mai toate textele dramatice ale începuturilor, primele piese ale lui Alecsandri au fost scrise într-o strînsă relație cu ideea de spectacol. Nu numai că necesitățile stringente ale scenei au stimulat creația dramaturgică, dar conceperea fiecărei bucăți teatrale a fost pe de-antregul supusă disponibilităților mecanismului spectacular. Mai tîrziu, într-o scrisoare din 1865, autorul avea chiar să justifice „natura” superficială a „lucrărilor” sale destinate pînă atunci teatrului prin carențele corpului actoricesc, neînzeștră în deajuns pentru ca „să știe a interpreta tot ce aș voi să scriu”⁴⁷. Adevărul este că o reciprocă echilibrare a forțelor teatrale și literare răspundea așteptărilor unui public încă puțin format. Totodată, în chip firesc și dincolo de orice considerente cu privire la adîncimea talentelor, dominantă a fost în epocă necesitatea afirmării deschise a unui program național și social, ceea ce a dus la o accentuare a elementelor descriptive, cu o explicabilă ostentație a figurativului. Dar deși poetului i s-a părut mai tîrziu că stadiul incipient al teatrului nostru profesionist l-a obligat să lucreze într-un cadru limitat, Alecsandri a fost el însuși ca scriitor (și nu numai în dramaturgie) o creație a pașoptismului cultural, dezvoltîndu-și aptitudinile pe măsura cerințelor celor dintîi etape de edificare a drumurilor literaturii românești moderne. Ca și ceilalți cîrturari de seamă ai generației sale, el a scris sub auspiciile unui moralism ardent, care unea principiile clasiciste ale construcției literare cu generozitatea de expresie a luptei patriotice și sociale. De altminteri, cînd se gîndea la o dramaturgie care să atingă „regiunile literaturii grave”, el aspira nu la o complicare a semnificațiilor interioare, ci la o superioară tratare a versificației, ceea ce devine evident la lectura corespondenței sale.

Este azi bine cunoscută declarația sa care alătură menirea teatrului de cea a altor mijloace de influențare a colectivității sociale: „Fiindcă la noi nu posedăm încă nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre”. Această frază formulează indirect un crez artistic clasicizant pus în slujba unui operativ program cultural-patriotic de nuanță voltairiană, căci deplîngerea absențelor presei contopește obiectivele cotidiene ale ziaristicii cu țelurile îndreptării generale a moravurilor, contestînd concomitent anacronismele și falsele inovări ca manifestări deopotrivă străine firescului omenesc. Nu încapă îndoială că Alecsandri se adresa în piesele sale *prezentului*, cu gîndul că participă, în același timp, la emanciparea grabnică a națiunii și la educarea perpetuă a conștiințelor. Lupta pentru progres ocupă un loc central în opera dramatică a poetului; lauda „bonjuriștilor” este condiționată însă mereu de verificarea autenticității gesturilor și a sincerității cuvintelor. Spre deosebire de Kogălniceanu sau de C. A. Rosetti, militanți ai unei grupări politice constituite, cu obligații electorale, el este un liberal autonom, care se desparte de trecut condemnîndu-l în numele valorilor morale absolute, ceea ce-l face să judece cu egală asprime pe „ultraretrogradul” Napoia și pe „ultrademagogul” Clevetici. Spirit avansat, călăuzit însă de o constantă nevoie de echilibru și certitudini, „veselul” Alecsandri a fost, așa cum bine a văzut G. Ibrăileanu, un pașoptist cu sentimente junimiste. Îmbrățișînd cu elan principiile umanitare ale libertății și ale fraternității, el nu se putea împiedica să scruteze neîncrezător „exagerațiunile”

⁴⁷ Scrisoare din 1865 către Al. Hurmuzachi (reprodusă de Ilarie Chendi în *Corespondența lui*

V. Alecsandri ...), *Convorbiri literare*, 1908, nr. 6 – 8.

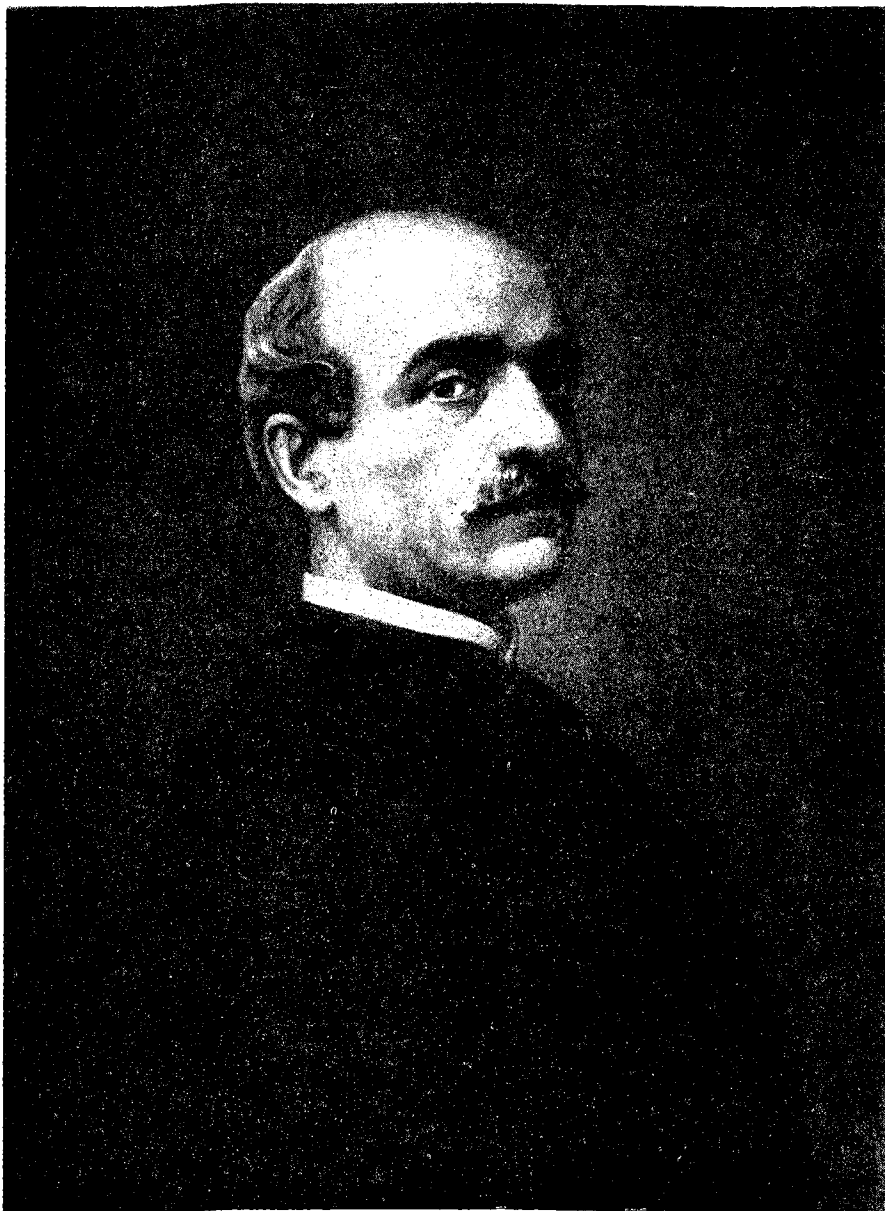


Fig. 89. — V. Alecsandri, pictură de C. D. Stahi.

de tot felul și, oripilat de limbajul gongoric al ideologilor liberali, prefera să înlocuiască dezbateră nuanțată a ideilor cu dialectul înflorit al onestității sentimentale. Să nu uităm că spre finalul *Chiritei în provincie*, față de ispravnicii corupți și ursuzi ca Grigore Bîrzoiu, contracandidatul lui Alecsandri este voiosul bonjurist Leonaș, cinstit dar veșnic pus pe șotii, acționînd în numele tinereții și al unei purități native.

La o privire mai atentă, întreaga dramaturgie comică a lui Alecsandri este o pledoarie pentru tinerețe, pentru păstrarea prospețimii firești a conștiinței umane.

„Biciuirea” moravurilor se răsfrînge asupra tarelor bătrînicioase care denaturează structura ideală a omului clasic. Sînt luate în deriziune într-o succesiune neîntreruptă ținte majore ca : teama de răsturnări și înnoiri (de la Tachi Lunătescu din *Iași în carnaval* și Sandu Napoila *ultraretrogradul* pînă la boierii ruginiți din *Drumul de fier*), oportunismul politic și demagogia cu substrat antipopular (Răzvrătescu din *Rusaliile...*,

Clevetici, Tribunescu din *Zgîrcitul risipitor* etc.), bovarismul franțuzoman (*Iorgu de la Sadagura, Chirițele...*), amestecate cu resentimentele literatului lucid față de absurditatea etimologismului latinist (Galuscu din *Rusaliile...*) sau cu ultragiile adresate vieții autentice de către monomaniile dezumanizante: zgîrcenia (Antohei Zgîrcea din *Zgîrcitul risipitor*, Ghiță Coșcodan din *Agachi Flutur* ș.a.), mania posturilor (*Paraponisitul, Millo Director*), gelozia (Kir Zuliaridi) ș.a.m.d. În cele mai multe dintre aceste piese cu program educativ găsim reluat în zeci de ipostaze motivul dragostei primejduite, în care eroii tineri întâmpină greutăți în cale fericirii lor, pînă obțin victoria în dauna unor pretendenți bătrîni, care pîngăresc cu poftele lor aberante zona juvenilă a iubirii (*Modista și cinovnicul, Chirița în provincie, Lipitorile satelor, Paracliserul* etc.), sau în pofida unor părinți și tutori egocentrice (*Piatra din casă, Arvinte și Pepelea*). Finalul comediilor restabilește astfel echilibrul universal, premiind virtuțile ideale și unind inimile tinerilor într-o simbioză simbolică a moralei nealterate cu vîrsta sentimentelor pure.

Caracterul convențional al cadrului dramatic apare cu o particulară evidență în cele cîteva piese care se instalează în decor rustic. Fie că țărani alcătuiesc numai fundalul unei acțiuni cu protagoniști de o altă extracție (ca în *Rusaliile* sau în *Scara mîței*), fie că acțiunea adună în primul plan al scenei săteni și tîrgoveți în costumații distincte, locul teatral este al unei Arcadii ferice în care nenorocirea (temporară) este provocată de elemente accidentale, cauzele răului fiind aflate în afara și nu în interiorul acestei lumi pastorale. Deosebiri calitative dintre personajele-săteni sînt de ordin general-sufletesc, iar implicațiile sociale ale raporturilor dintre țărani naive și benigne. Este evident că la sat, Alecsandri a căutat imaginea omului neviciat de morbul „formelor fără fond”, dar el a deschis totodată calea prejudecăților sămănătoriste de mai tîrziu cu privire la caracterul unitar al spațiului rural românesc. Într-o asemenea optică, în care idila de obîrșie clasică este supusă unei puternice imixțiuni a pitorescului etnografic, apar și cele mai accentuate erori naționaliste ale lui Alecsandri. Pentru a nu tulbura tabloul „sufletist” al concordiei naționale, el rezumă o întregă clasă de exploatare ai țăranelor la arendașii sau cămătarii de obîrșie străină (ca în *Lipitorile satelor*) și îi integrează, pentru necesitatea unității decorative a cadrului, pe boierii autohtoni corurilor țărănești din *Cinel-Cinel* sau *Crai nou*.

S-a observat adesea că obiectivele satirei în comediile acestui autor de formație clasică sînt, în același timp, variate și inegale. Uneori în aceeași piesă tensiunea monocordă a ironiei suprapune planuri diferite ale observației, ca în *Rusaliile*, unde se ciocnesc frontal un simplu maniac lingvist din școala pumnistă cu un demagog liberal la care limbajul pestriț este tocmai o reflexie a unui „nărav” de altă adîncime socială și care cerea un contrast de o altă calitate caracterologică. Dar, așa cum bine a înțeles Ilarie Chendi, aceste „bucăți literare” scrise pentru teatru pînă la 1875 „alcătuiesc, toate împreună, o operă unitară” și „se întregesc reciproc”. Ele sînt toate scrise pentru a organiza sub un unghi constant o lume și un timp, cu ideea de a eterniza o eră care își epuiza specificul cu pași repezi, cu ambiția de a alcătui o istorie a începuturilor României moderne și cu mobilul mărturisit al moralizării din mers. Autorul se străduia să fixeze portretistic figuri pe cale de dispariție, dar ceea ce dădea gust acestei preocupări era examenul critic al *caracterelor generale*, disecarea tendințelor nefaste, îndepărtarea umbrelor străine profilului statuar al Omului. Că Alecsandri lucra cu orgoliul marelui moralist, diferențiindu-și comediografia de pamfletul cu adresă directă și subtext peri-

sabil, o dovedește și alocațiunea pe acesată temă atribuită văduvii Afin în actul II din *Chirița în Iași* :

Acolo e criticată
Îndeobște *fafta rea*
Dar persoana-i respectată.
Fie bună, fie rea !

Teatrul este o școală
Unde-nveți, rîzînd voios,
A te feri ca de boală
De-orice *nărav uricios*.

Chestiunea originalității teatrului lui Alecsandri nu poate fi legată în niciun caz de bogăția invenției dramatice și — în această privință — G. Călinescu a observat cu obișnuita sa clarviziune că, procedînd, „asemenea clasicilor” autorul „Chirițelor” imita sau localiza cu o dezinvoltură preluată de la chiar marii maeștri ai genului comic. Cercetarea izvoarelor unor prelucrări mai mult sau mai puțin evidente este neîndoielnic utilă pentru studiul comparatist al textelor și astfel a o căuta pe Chirița Bîrzoii la jumătatea drumului dintre pescăreasa Angot (din vodevilurile lui Maillot) și Contesa d’Escarbagnas a lui Molière nu poate duce decît la detectarea aliajului dintre *tipul* clasicizant și verbiajul satirei populiste vizibil în compoziția autonomă a personajului alecsandrinian. Chiar și în primele încercări ale autorului, unde prezența textului străin apare mai evidentă, se operează o schimbare de cadru, în spațiu și timp, care *obligă* la o redistribuire a accentelor, cerută de atmosfera Moldovei de la 1840.

Atunci cînd autorului de „prelucrări” românești din acea vreme nu-i lipsea darul observației comice și nici dexteritatea mînuirii limbii naționale în „poante” caracterizante (calități pe care Alecsandri le posedă indiscutabil), personajele preluate din repertoriul scenelor de pe „Boulevard du Crime” trebuiau să opteze pentru una dintre variantele opoziției dintre „bonjuriști” și „ton ba tere” fiind absorbite de problematica unui spațiu istorico-geografic de o extremă specificitate. În *Farmazonul din Hirleau* (1840), admirația pentru francmasonerie, atribuită unui gogoman provincial, devine o ipostază năstrușnică a mimetismului galoman din Moldova aceluși timp, prevestind, cu timiditate, delirul cosmopolit al lui *Iorgu de la Sadagura*. Poetul Cernelescu din *Modista și cinovnicul*, pînă la un punct copie fidelă a craidonului parizian, este pus să declame distihuri fad anacreontice care

parodiază polemic o tendință încă la modă în saloanele protipendadei noastre în prima jumătate a veacului trecut. Comparînd una dintre prelucrările mai sumar elaborate (*Agachi Flutur*, localizată în 1863 după un vodevil de Labiche și Anicet Bourgeois din 1858) cu textul străin, ceea ce atrage atenția este modificarea substanțială de atmosferă pe care o produce, de-a lungul aceluiași scenariu (cu păstrarea aproape integrală a dialogurilor), o onomastică de o variată sugestivitate, schimbarea raporturilor de rudenie dintre cei doi eroi principali și savoarea limbii locale care presează din afară asupra caracterelor preluate, obținînd — în câteva rînduri — neașteptate transformări tipologice. Arthur Potfleury (din piesa lui Labiche), devenit Agachi Flutur (costumat în carnaval ca *pașă turc* în loc de *Polichinelle*) și *fiul* său Octave, devenit (printr-o rocadă menită să distanțeze mai decis cele

THEATRUL NAȚIONAL
SOCIETATEA DRAMATICĂ
Sambata la 29 Septembrie 1884
DESCHIDERA STAGIUNEI
SE VA REPREZENTA TEATRUL LA 16 OMA PUSA
**FONTANA
BLANDUZIEI**
PIESA IN TRECUTE ALTE SCENELOR DE V. ALEXANDRU
Din GIC. MANOLESCU VA JUCA ROULI LUI GAILLES
DISTRIBUȚIUNEA
Heraclie D. C. Năstase
Mecena, amicul lui Angot . . . F. Veloscu
Postomna, preot St. Iștan
Necaru, Sogolul libert. I. Chiriac
Zoi, parazi D. Balaban
Diana, sora M. Malcom
Hârzo, vicelul lui Sogol I. Petrescu
Galina, sclava lui Sogol Or. Manolescu
Nora, celera călărită în os Am. Năstase
Geta, sclava lui Sogol Ar. M. Manolescu
Căsel D. C. Năstase
Sogol O. Manolescu
Mecena D. Papadopol
Mecena Sclavi D. Papadopol
Mecena Sclavi D. Papadopol
ACTIUNEA SE PETRECE IN PRIMA IMPARAȚIE A IASI
PREZENTAREA SCENELOR
Teza rang. 1. 20 fr. Teza rang II 20 fr. Teza rang III 10 fr. Scaj I 20 fr. Scaj III 2 fr. Căselia 1 fr.
MARTI LA 2 OCTOMBRIE
HAMEI
Tragedia de Schopenhauer
IN CURSUL
COPILA din FLORI
Comedia originală în 4 acte de G. Ventura
R. M. Manolescu (Căselia) Nr. 38

Fig. 90. — Afiș Fontana Blanduziei, 1884 (Bibl. Acad. Rom.).

două caractere opuse) nepotul Ghiță Coșcodan — se înfruntă într-un limbaj care degajă prin toți porii ambianța unei alte lumi. Se obține astfel, prin deosebiri cromatice și abilitate lexicală, o imagine răsturnată a galanteriilor bulevardului parizian, care denunță primejdiile imitației cosmopolite, în timp ce o *diferențiere* atentă a fiecărei partituri solistice schițează noi raporturi sociale și familiale, operînd o „localizare” intensivă.

Dar dacă nu ingeniozitatea tramei vodevilistice ocupă locul central într-o suită de farse vesele, care sînt principiile arhitectonice ale comedigrafiei lui Alecsandri? Ele apar exprimate cu destulă limpezime într-una din scrisorile adresate în 1865 lui Pantazi Ghica. Căci iată ce anume îl sfătuiește autorul *Chirițelor* pe virtualul său discipol, pornit (fără har) pe drumul proiectelor dramatice: „Stăruie în *a studia bine caracterele*⁴⁸ personajelor dumitale, în a le face să vorbească limba care se potrivește cu poziția lor socială, în a construi cu dibăcie scenariile, în a evita lungimile și a pregăti cu dibăcie *deznodămintele*”. „Să ai mai cu seamă în vedere — adaugă Alecsandri — că trebuie să creăm *adevărata conversație* în limba română, conversație fină, spirituală, elegantă, nuanțată și originală”. Dacă, făcînd legătura cu opera sa teatrală, înțelegem prin „dibăcia” scenarizării și a pregătirii finalului nu închipuirea unor situații care să exceleze prin inedit, ci păstrarea gradației marilor modele și — împreună cu „evitarea lungimilor” — menținerea măsurii convenite printr-o selecție avară a efectelor, pentru a lăsa loc dezvoltării *sfîrșitului armonios*, vom înțelege cît de adînc rămăsese credincios poetul directivelor școlii clasice.

În același spirit ne apare și marea însemnătate acordată *caracterelor* minuțios alcătuite și tocmai în această indicație, așezată în fruntea tuturor celorlalte, vom găsi și *pivotul* ce susține oricare dintre comediiile viabile ale lui Alecsandri. „Studiul caracterelor” determină la Alecsandri și interesul pentru „cînticelele comice”, pentru monologurile care descind din cupletul popular de gen Béranger și se amplifică la autorul nostru pînă la ambiția unor „fisiologii” seriale. Este important să constatăm că între aceste „canțonete” cele destinate exclusiv picturii muzeale a unor figuri de epocă ca *Mama Anghelușa* sau *Surugiul* și-au pierdut repede vivacitatea, o dată cu cele de uz ocazional ca *Vivandiera* sau *Șoldan Viteazul*. De o stabilitate artistică superioară se bucură acele „cînticele” care avansează în direcția unei aprofundări a raportului dintre desenul istoric și permanențele *tipului* descris. Clevetici ciștigă, astfel, contur reunind ridicolul „liberalismului” de la 1860 cu trăsăturile generice ale demagogului. Între Kera Nastasia stăpînită de „mania pensiilor” și Paraponisitul obsedat de „mania posturilor”, ultimul se distinge printr-o tonalitate satirică mai adîncă, atingînd datele repetabile ale carierismului. Observația devine valabilă parțial și pentru evocarea sentimentală a lui Barbu Lăutarul în a cărui tristețe pătrunde ceva din veșnica nostalgie pe care o stîrnește trecerea ireparabilă a timpului. Concentrarea satirei facilitată de tehnica epico-dramatică a „canțonetelor” pare a fi îndeobște superioară tratării tipurilor din comedii. Pe canavaua cam rară a acțiunii din *Zgîrcitul risipitor*, personaje care se caracterizează viu în „cînticele” ca *Napoilă* sau *Clevetici* se diluează simțitor.

Privite cu atenție, cele mai realizate dintre comediiile lui Alecsandri sînt construite în jurul unui *caracter* ridicat pe relația dintre demascarea unei monomanii de durată și deriziunea unor rele deprinderi ale momentului. În *Iorgu de la Sadagura* eroul titular leapădă în finalul convențional al farsei grandomania sa franțuzită, dar cele mai bune

⁴⁸ Sublinierile din pasajul citat nu aparțin scriitorului.

pasaje rămîn acelea care subliniază tendințele aberante ale unui trai mimetic, nefiresc. Deși sfîrșitul vodevilurilor încheie la suprafață jocul cu o conciliere generală, cele mai rezistente dintre aceste bucăți vesele se bizuie pe conținutul criticii caracterelor, realizat în scenele-cheie din cuprinsul acțiunii : ca în *Rusaliile* sau în *Millo Director*. O considerare aparte merită personajul Chiriței, care, reluat de Alecsandri în patru ipostaze, a cunoscut o carieră teatrală caleidoscopică. De fapt, a vorbi despre *caracterul* Chiriței Bîrzoii s-ar potrivi cu greu acestei „mășți” cu valențe multiple, care — dincolo de neologistica hilară a limbajului său constant — susține — pe rînd — variate sarcini tipologice. Ea apare mai întîi ca prototip al boierimii provinciale dornică să parvină în lumea bună

a „capitalei” (*Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă* — premi- era absolută la 9 aprilie 1850), după care în a doua sa întrupare (*Chirița în provincie* — prima reprezentație la 8 mai 1852) își mută gîndul de la Iași către Paris, își ascute la maximum franțuzomania și — element cu totul nou — adaugă fumurilor ei ridicole o cinică dorință de înavuțire prin cîștigarea de ranguri și prin exploatarea neonestă a acestora în interes pecuniar. Pînă acum Chirița Bîrzoii se află pusă într-o lumină defavorabilă provocînd nu numai rîs, dar și antipatie. Pentru Alecsandri, însă, valoarea unei „mășți” fixe de teatru nu este echivalentă cu constanța misiunii caracterologice. Ca și Sganarelle al lui Molière, care devine pe rînd *Încornorat închipuit* sau *Doctor fără voie*, sau ca Gerontii aceluiasi, supuși mereu unor necesare modificări de „umoare”. Chirița nu încetează să se transforme interior, în pofida înfățișării sale mereu rubiconde și a unei vîrste veșnice. În 1863 (pe scenă în 1864) ea revine în cançoneta *Cucoana Chirița în voiaj* cu o alură mai curînd simpatică, vîdînd pe de o parte un interes *real* pentru nou (care l-a făcut pe G. Călinescu s-o califice drept „bonjuristă”) și pe de alta o vervă de pamfletar vioi, cu un spirit critic avansat. În această ipostază, ea își începe cariera de comper grotesc în alte scenete sau cînticele scrise de Alecsandri (*Cucoana Chirița în balon*—1874) sau de interpretul consacrat al acestei eroine pluriforme, Matei Millo (*Chirița la Expoziția de la Viena* — 1874 și *Chirița în carantină* — 1893).

Obligația studierii „caracterelor” privea — așadar — atribuirea unor mijloace de personală expresivitate unuia dintre personajele funcționale ale fabulei morale pe care se structurează cele mai bune „vodeviluri” ale lui Alecsandri. Între funcția etică a personajelor în piesă și „caracterul” (firea) lor de accepție generală, raporturile sînt destul de largi, necesare

însă închegării teatrale a intrigii. Cînd în *Millo Director*, eroul titular — confundat într-un oraș de provincie cu un director de minister — își alege dintre postulanții la carieră pe cei care ar putea deveni actori, el găsește în intrigantul politic Ciupici un posibil interpret de „trădători” și în bătrînul paraponisit Naie un „tată înapoiat”, relevînd (pentru cititorul atent) relația caracteristică între *caracter* și *funcția individuală* în comediografia alecsandriniană.

Cînd, în 1874, Alecsandri încearcă — cu aceleași personaje și cu aceeași tehnică — să se ridice la o complexă comedie de moravuri, experiența dă rezultate medi-

GRADINA BELVEDERE

M. Millo
DEFINITIV

ULTIMA REPRESENTAȚIE

Duminecă 27 August 1895

Se vor reprezenta Piese:

BARBU LAUTARU

Legenda Națională de V. Alecsandri, executată de M. Millo acompaniat de un taraf de Lutari.

PELTICUL INAMORAT

Comedie cu cîntec într'un act, de V. Alecsandri.

Văduva cu Camelie

Comedie într'un act.

Prețurile Locurilor: Loc rezervat 5 lei. Stal I 3 lei. Stal II 2 lei
Parter 1 Leu.—Începutul la 9 ore precise.

Biletele se pot găsi chiar de acum la Librăria D-lui Grigoriu, iar în ziua spectacolului la casa grădinei Belvedere.

Comedie — Op. 1031, Grigoriu.

Fig. 91. — Afiș Barbu
Lăutaru, 1895 (Bibl.
Acad. Rom.).

ocre. Maniera simplă a vodevilurilor răspunsese unei necesități sociale și artistice, descoperind cu mijloacele caracterologiei sale empirice o serie de tipuri vii, unele cu reale corespondențe în galeria caracterelor imuabile. Totodată, aceste comedii liniare operează intens în direcția creării acelei „conversații... nuanțate și originale” la care râvnea autorul lor și în interiorul căreia au fost distilate esențele marilor experiențe ale teatrului caragialian.

Autorul „Chirițelor” nu va mai scrie comedie după 1874 (cu excepția unei localizări și a unor texte neterminate). Totuși o interesantă — și unică — reluare a uneltelor vechii sale pasiuni pentru teatrul comic poate fi întâlnită în *Sînziana și Pepelea*, compoziție care gravitează între elementele feeriei (cu bogate împrumuturi folclorice) și parodia politică. Pasaje de intensitate a miraculosului poetic cedează mereu pasul dialogurilor cu „apropouri” la viața civică a țării. O surprinzătoare tendință de răsturnare a farmecului imaginației ascunde în această compoziție un sens polemic mai adânc. Așa cum aflăm din corespondența sa, *Sînziana și Pepelea* a fost concepută de Alecsandri ca o concesie făcută „pentru mitocanii din București ... mai buni apreciatori de decoruri decît de versuri”⁴⁹. Dar, păstrînd proporțiile, această *Cum vă place* a poetului moldovean amestecă reminiscențele universului comediografic încheiat cu nostalgiile unui inveterat folclorist, aflat în 1880 (cînd se reprezintă feeria) în plină perioadă de gestație a dramelor sale lirice.

Dramele lirice: Despot-Vodă, Fintina Blanduziei, Ovidiu. „Aducînd pe lume în tinerețea mea un întreg repertoriu de piese ușoare, doresc să devin serios la bătrînețe și, dacă se poate, să mă mențin în regiunile literaturii grave”, îi declara Alecsandri prietenului său Ion Ghica într-o scrisoare din noiembrie 1878. În acel an, poetul începuse să elaboreze întîia sa dramă de vastă orchestrație lirică, *Despot-Vodă*, care avea să fie reprezentată pe scena Teatrului Național din București în octombrie 1879. Autor de nenumărate cuple saltărețe pentru vodevilurile și „cînticelele” sale comice, Alecsandri — care trecuse treptat în poeziile sale, cu deosebire după 1860, la o rafinare vădită a versificației — simte mereu chemarea către o înnobilitate a scrierilor sale teatrale prin cultivarea stihului de amplă rezonanță scenică. Cu toate că în creațiile comice ale tinereții apăruseră figurile cele mai vii ale dramaturgiei alecsandrinene, autorul considera, după o veche prejudecată clasicistă — că numai în marile tirade se găsesc însemnele literare ale teatrului⁵⁰. Este, în același timp, semnificativ că, îndreptîndu-se către drama „gravă” în versuri, Alecsandri introduce și în teatru preocuparea sa constantă (de obîrșie pașoptistă) pentru istoria națională, cultivînd întîia oară cu asiduitate modelul teatrului hugolian. După Asachi și înainte de Delavrancea, poetul „legendelor” proiectase și el o suită

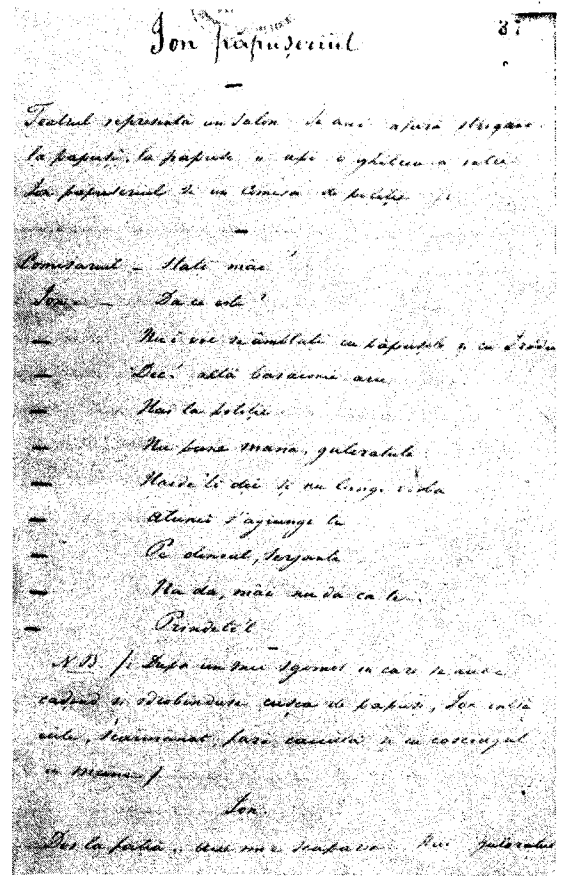


Fig. 92. — Ion Păpușeriul (manuscris, Bibl. Acad. Rom.).

⁴⁹ Scrisoare către D. Ollănescu-Ascanio din 1 octombrie 1880 (V. Alecsandri, *Corespondență*, E.S.P.L.A., 1960, p. 200).

⁵⁰ Vezi și scrisoarea citată către D. Ollănescu-Ascanio din 1 octombrie 1880 (*loc. cit.*).

de tragedii ale Moldovei care ar fi urmat să alcătuiască o trilogie întemeiată pe „trei personaje care merită a fi reînviată pe scenă: Jolde, Lăpușneanu, Despot”⁵¹, întâmpinată cu entuziasm de către junimiști, printre care și de Eminescu. Singura dramă realizată din acest triptic n-a fost unanim aplaudată și a cunoscut opoziții violente nu numai printre criticii răuvoitori, ci — treptat — și printre scriitorii de seamă ai noilor generații. Cu toate acestea, meritele acestei tragedii istorice nu sînt puține.

În scrisoarea către prințul A. Cantacuzin, publicată printre epistolele care țin loc de prefață celei dintîi ediții a lui Despot-Vodă, se specifică intenția piesei de „a prezenta nu un simplu rivnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate . . .”. Prin urmare, în centrul dramei este așezat un damnat romantic, torturat de nețede contradicții, iubind coroana dar și visurile de nesupunere îndrăzneță, decis să-și facă din femeile care-l iubesc unelte în drumul către mărire, dar murind demn, fără convulsii degradante. O tendință evidentă eșalonează succesiv dilemele eroului, fără a le lega însă într-o devenire care să faciliteze înțelesul unitar al dramei lui Despot. Aventurier străin de origine obscură, Despot pare a întruchipa mai întîi, ca *Ruy-Blas*, superioritatea valorii individuale față de convenția blazonului nobiliar. Totodată, el ne apare și în ipostaza *dezrădăcinatului*, a peregrinului împins de destin ca „o biată frunză pe vînt în veci purtată” și care se întreabă „putea-voi rădăcină să prind în loc vreodată?”. După *Răzvan și Vidra*, piesa istorică a lui V. Alecsandri izbutește cea de-a doua sinteză națională a dramaturgiei românești de tip hugolian, dincolo de primejdiile simplelor imitații. Alecsandri și-a creat drum sub semnul unor vădite preocupări de tălmăcire educativă a paginilor de istorie, în felul unui vechi pașoptist care consideră în 1879 de o acută actualitate conflictul crucial care opune aviditatea ignobilă patriotismului curat de esență demofilă. Ambiguitatea aspirațiilor lui Despot este confruntată pe de o parte cu egocentrismul boierului trădător Moțoc și pe de altă parte cu dragostea de țară a patriotului Tomșa. Comentariul acid al țăranilor Limbă-Dulce și Jumătate, element inedit în structura consacrată a genului, reia într-o nouă variantă tradiția implicării personajelor poporane în teatrul nostru istoric, tradiție stabilită de Hasdeu. În vreme ce tiradele lui Despot combină, în răstimpuri, patima puterii cu idealurile avansate ale unui vizionar îndrăzneț, pasiunea erotică se prezintă la acest ambițios în forme relativ mediocre. Despot, departe de a fi un scleratul amoral ca Don Juan de Marana al lui Dumas-tatăl, iubește în subsidiar și se înalță moralmente nu prin acuitatea unei dragoste totale, cît prin visurile sale politice privind unificarea țărilor românești. În pofida ironizării repe-

⁵¹ Scrisoare către Iacob Negruzzi din 12 noiembrie 1878 (Bibl. Acad. Rom., ms. 2254, f. 82).

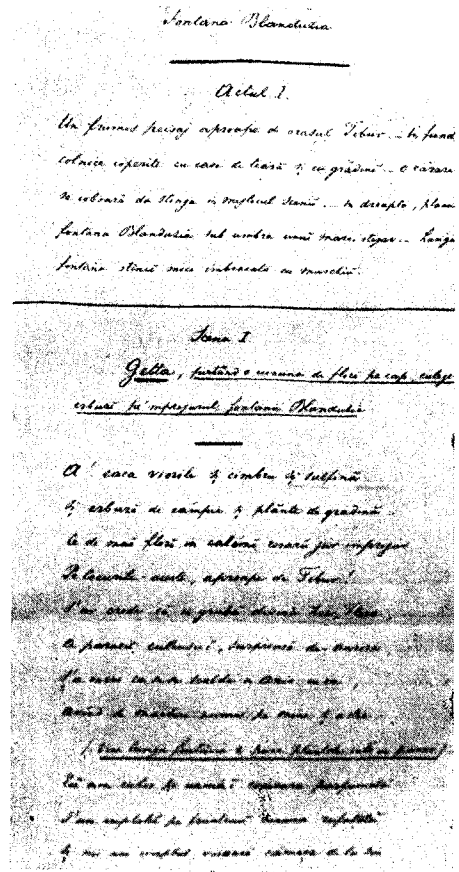


Fig. 93. — Fontana Blanduziei (manuscris, Bibl. Acad. Rom.).

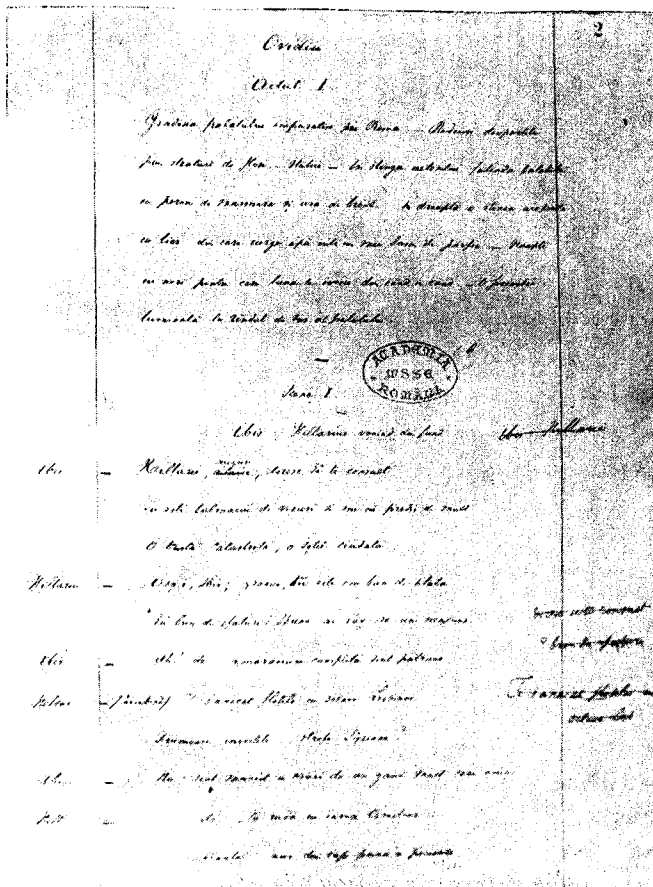


Fig. 94. — Ovidiu (manuscris, Bibl. Acad. Rom.).

tate a celor care acordau spectacolului un loc de prim ordin în teatru, Alecsandri a introdus în *Despot-Vodă* o impresionantă gamă de efecte melodramatice. Otrava și antidotul, deghizamentul înșelător și moartea aparentă, evadarea de sub gratii și demascarea bruscă a amantului mincinos acumulează imagini palpitate care înconjură povestea unui complot răsturnat printr-o a doua conjurație. Nu se poate spune că autorului lui *Despot-Vodă* îi lipsește darul tensionării extreme a dramei; tonurile acute nu sînt însă repartizate gradat de-a lungul actelor și efortul de a introduce comicul alături de tragic, prin intermediile bufonului Ciubăr-Vodă, apare — de cele mai multe ori — factice și parazitare. Marile tirade ale eroului și, în general, aspirația către sublim ridică nivelul literar al dramei, iar spovedania din ul-

timul act a lui Despot, care se vede nedreptățit de timp, spirit înalt covîrșit de tirania duratei, atinge vibrații neîntîlnite încă de drama noastră istorică.

Versul ca mijloc de expresie teatrală a fost mereu în vederea lui Alecsandri, care credea în superioritatea spectaculară a cuvîntului poetic. Poate că în stăruința sa asupra „cîntecelor” și a vodevilului s-a strecurat și ceva din preferința sa pentru muzicalitatea dramei, sugestivitatea sunetului armonios pîrîndu-i-se preferabilă complimentării scenografice a textului spus de actor.

Ultimele sale două drame, *Fîntîna Blanduziei* (1883)⁵² și *Ovidiu* (1885)⁵³, sînt dominate de tehnica versificației scenice. Cele două „piese romane”, pentru care autorul a făcut investigații de ordin istoric, nu aparțin totuși speciei reconstituirilor de epocă.

Fîntîna Blanduziei este un apolog în stil clasic, în care subiectivitatea autorului și setea de culoare au adus importante participări romantice. Horațiu, eroul acestei comedii nostalgice, trăiește momentul descoperirii bătrîneții și — respins în dragostea sa pentru o sclavă tînăra — găsește înțelepciunea unei retrageri în ideea eternității artei. Vîrstnicul Alecsandri își găsea astfel răspuns propriilor sale întrebări, iar arhitectonica simplă, versul destins, veselia și tristețea echilibrate reciproc în această piesă îl reprezintă pe autor în datele sale interioare cu o deosebită fidelitate. Nu lipsesc din piesă nici săgețile adresate „Zoililor invidioși”, chip de asemenea semnificativ pentru structura

⁵² Prima reprezentație a avut loc pe scena Teatrului Național din București la 22 martie 1884.

⁵³ Prima versiune a piesei a fost jucată la 8

martie 1885 (Teatrul Național din București), după care a urmat o a doua variantă, refăcută de autor în 1886 și editată în 1890.

interioară a poetului de a eluda ferm chestiunea, altminteri atât de complexă, a neînțelegerilor sale cu noile generații de barzi.

Idei fundamentale pentru întreaga operă a lui Alecsandri reapar în această piesă de bătrânețe : elanul către libertate al sclavilor, dorul de țară al Gettei, dreptatea făcută *tinereții*. În *Ovidiu*, la care autorul a lucrat îndelung, ultimul act și mai cu seamă tirada finală izbutesc să refacă legătura cu ideile fundamentale ale operei. Primele părți ale acestui ultim text dramatic sînt stăpînite în schimb de plăcerea coloristicii variate a replicii rimate și de pitorescul evocativ. Preocuparea pentru „studiul caracterelor” pare acum total estompată. În schimb, suplețea dialogului ajunge la adevărate virtuozități formale, iar contrapunctul abil al „corului” de precupeți și trecători din For (actul II, scena I) se realizează într-o delectabilă compoziție scenică. Alecsandri tribunul, reînsuflă de idealurile juneții pașoptiste, își face loc spre sfîrșitul acestei drame inegale, cînd îi atribuie lui Ovidiu viziunea luminoasă a unei „noi Rome” pe pămîntul exilului său. Murind, eroul trece întreaga acțiune a tragediei în plan simbolic, iar finalul, în ciuda acestei extincții, devine „ferice” prin organizarea unei ample euforii solare.

Ultimele piese ale liricului Alecsandri sînt, în fond, consacrate credinței sale în perenitatea poeziei. În dramele închinatelor unor mari autori latini el a revenit, muzical și amplu, asupra preocupării sale de a desluși noi forme în materialul rezistent al creației spirituale. Pe urmele acestor compoziții s-au dezvoltat poemele dramatice românești ale secolului următor, care au evoluat într-o amplificare a neliniștilor de la Macedonski la Blaga și mai departe. Însă mai devreme, din materia satirică și din limbajul comediilor care alcătuiesc universul „Chirițelor”, s-a ivit opera marelui Caragiale, înăsprind și înălțînd tonurile satirei fără a pierde semnele sigure ale obîrșiei sale.

*Bogdan
Petriceicu
Hasdeu*

8. Întreaga creație dramatică a lui B. P. Hașdeu se desfășoară într-o perioadă relativ scurtă a vieții sale literare, într-un deceniu. În 1862 publică în revista sa, *Din Moldova*, „tragedia istorică într-un act” *Reposatul postelnic*, rămasă pînă astăzi nereprezentată. În 1865, încheie prima versiune întreagă a „schiței dramatice în cinci acte” *Domnița Rosanda*, reprezentată cu puțin succes în 1866 și publicată în 1868, în *Familia*. Tot în 1865 scrie și *Răzvan Vodă*, „poemă dramatică în cinci cînturi”, adusă pe scenă în 1867. În același an, apare și în foaia *Perseverența* și în volum. Succesul e de astă dată strălucit și pe scenă și în librărie. În 1869 apare a doua ediție a volumului, cu titlul sub care a rămas pînă astăzi, *Răzvan și Vidra*. În 1871 scrie comedia în două acte *Ortonerozia*, pe care o publică îndată în gazeta sa, *Columna lui Traian*. Nu o poate însă reprezenta decît în 1879, cu titlul schimbat în *Trei crai de la răsărit*.

Întîlnirea timp de un deceniu cu teatrul coincide cu perioada de tinerețe a lui Hasdeu. Acest deceniu e totodată și acela în care Hasdeu, sosit din Rusia, ca un om cu totul necunoscut și fără nici un sprijin în societatea vremii, face eforturi gigantice ca să se impună, încercînd căile cele mai îndrăznețe și mai diferite. Acest timp se suprapune uneia din cele mai tulburi perioade a aceluiași secol al XIX-lea la noi, perioadă care începe cu anii de profundă dezamăgire și criză, după marile speranțe puse în Unirea Principatelor Române, și se încheie cu punctul de culminație a acestor dezamăgiri, în preajma anului 1871, cînd prăbușirea Franței și a lui Napoleon al III-lea în războiul cu Germania lui Bismarck și mișcarea maselor în Comuna

din Paris, arătînd ce forțe imense poate desfășura revolta lor, puseseră sub semnul crizei și la noi întregul sistem politic burghezo-moșieresc, în frunte cu monarhia străină.

La începutul anului 1872 va apare prima fasciculă din *Istoria critică a românilor*. La începutul anului 1873, Hasdeu primește „marea medalie de aur pentru istoria națională”, iar parlamentul votează un subsidiu pentru continuarea *Istoriei critice*. Perioada tinereții și a căutărilor de drum se încheie. Hasdeu se va consacra în primul rînd științei. Preocuparea pentru literatură dramatică se stinge aproape cu totul. În restul vieții lui Hasdeu, nu avem de semnalat decît o versiune foarte puțin schimbată a piesei *Domnița Rosanda*, publicată în 1894, în *Revista Nouă* și apoi în volumul *Sarcasm și ideal* (1897) sub titlul *Femeia*.

În anii dinainte de *Reposatul postelnic*, prima operă teatrală a lui Hasdeu, scena românească — pe care se perindau atîtea melodrame, comedii cu adultere și tragedii cu răzbunări sîngeroase, de tipul celor de Eug. Scribe, Ernest Legouv , Anicet Bourgeois, Victor Séjour ș.a. — era totuși mișcată adesea de prestigiul european al lui Schiller și mai ales al lui Victor Hugo. Nu era o simplă modă literară. Schiller și Hugo izbutiseră să ducă drama istorică la înălțimi de artă fascinante. Scena devenise mijlocul cel mai de seamă al legăturii cu trecutul eroic exemplificator. O spune însuși Hasdeu, în 1863 : „Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva [...] apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică [...] drama și numai drama respinge de la sine și monotonia și sistema ; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului”⁵⁴

Prima lucrare dramatică ; Reposatul postelnic. Scrisă la 26 de ani, piesa *Reposatul postelnic*⁵⁵ — cu toată tinerețea și lipsa de experiență scenică a autorului ei — demonstrează că Hasdeu nu ezita de loc să-și asume marile răspunderi pe care le indica făuritorilor de drame istorice. Nu se poate spune că această „tragedie într-un apt” e atît de izbutită încît să stîrnească nedumeriri față de uitarea în care a fost scufundată de la tipărirea ei pînă acum. Ea rămîne opera unui începător, a cuiva care face primii pași pe scenă, iar acești pași îi încearcă cu toate riscurile unei tinereți exaltate și contradictorii, ca aceea a lui Hasdeu pe atunci. Dar în același timp o operă de meșter, superioară cu mult tuturor creațiilor predecesorilor săi. Dacă ar fi fost reprezentată la timp, ar fi avut probabil succes. Era în spiritul vremii și pe măsura actorilor de atunci. Publicul și trupele teatrale, de acord cu publicul, cultivau un teatru de culori psihologice puternice ; scena era locul unor ciocniri patetice și sîngeroase ; suferințele eroilor trebuiau să fie atroce și mărețe în același timp. Acestor cerințe *Reposatul postelnic* le răspundea cu prisosință. Intriga piesei e simplă, dar puternică, cu lovituri tari,



Fig. 95. — B. P. Hasdeu
(Bibl. Acad. Rom.).

⁵⁴ B.P. Hasdeu, *Mișcarea literelor în Eși*, în *Lumina*, 1863, tom. II, nr. 12, p. 89 — 104 ; tom. III, nr. 13 — 14, p. 1 — 16 și nr. 16, p. 50 — 58. Citatul extras din B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare*, București, 1961, p. 83.

⁵⁵ B. P. Hasdeu, *Reposatul postelnic. Tragedie istorică într-un apt*, în *Din Moldova*, 1862, nr. 6, p. 81 — 96.

neșteptate, pînă în apropierea romanului negru și a melodramei. Dar profunzimea concepției de viață a autorului, lărgimea tabloului istoric pe care-l desenează scenic, siguranța și multitudinea trăsăturilor cu care-l desenează, atît sub aspectul informației istorice, cît și al observației caracterologice, fac din *Reposatul postelnic* o piesă monumentală, cu toată limitarea dimensiunilor ei scenice. Introducerea cu care o precede și notele cu care însoțește aproape fiecare scenă dovedesc nu numai o informație uriașă în ceea ce privește capodoperele teatrului universal din toate epocile, dar mai ales un studiu aprofundat al lor, în vederea propriei sale creații. Hasdeu lasă cititorul — cu o îndrăzneală neobișnuită — să privească tot timpul în atelierul lui de autor dramatic, denunțîndu-i chiar el similitudinile de situații și procedee teatrale ale operei sale, în raport cu suma de capodopere clasice. Pe deasupra acestei meditații prodigioase asupra diverselor modalități ale teatrului stă însă problematica tehnică a acestei piese. Hasdeu declară de la început că a încercat aici o sinteză foarte îndrăzneată a tragediei antice de tip Sofocle cu teatrul shakespeareian. Din Sofocle a vrut să realizeze simplitatea monumentală — prin unitatea nemărturisită a locului, timpului și acțiunii — și patosul măreț și uman în același timp al suferințelor fizice și morale ale eroului. Din Shakespeare a căutat să aducă pe scenă „contrastul dintre sublim și bufon, dintre plîns și rîs”, precum și „mulțimea și varietatea persoanelor”.

În fond, acesta este idealul romanticilor francezi și Hasdeu însuși citează aici o opinie entuziastă a lui Chateaubriand despre Shakespeare. Introducerea la *Reposatul postelnic* — în raport cu ceea ce se gîdea și se realiza la noi, în jurul anului 1860, în materie de teatru — putea juca rolul prefeței la *Cromwell* și piesa tînărului Hasdeu merita să se desfășoare în jurul ei o bătălie ca aceea în jurul lui Victor Hugo, pentru *Hernani*. Totul e o schiță în trăsături tari, memorabile. Desigur, reanimarea de două ori a „răposatului Postelnic” rămîne totuși o lovitură de teatru de efect facil. Dar desfășurarea acțiunii, simplificată la extrem, numai în direcția ei spre finalul tragediei, îngăduie o multiplicare a trăsăturilor de epocă, remarcabilă prin densitatea ei, în raport cu timpul scenic al piesei. Hasdeu e preocupat în primul rînd să pună în contrast epoca de glorie a lui Ștefan cel Mare cu cea decadentă a lui Ștefăniță. Însemnează deci una din liniile mari ale teatrului nostru istoric, pe care își va așeza, în secolul al XX-lea, Delavrancea proiectul temerar al trilogiei sale, începînd cu *Apus de soare*. Simbolul „vechii Moldave”, în tragedia lui Hasdeu e postelnicul Șerpe, de aceea îi și dă numele, deși personajul principal e Moțoc.

Alături de Șerpe — singurul rămas dintre boierii credincioși lui Ștefan cel Mare, „tipul boierului moldovean din suta XV”, după cum îl definește Hasdeu însuși în introducerea la această piesă — se situează, cu aceeași funcție simbolică, arcașul Măciucă. În fața lor Hasdeu așază, în grup simetric, pe Moțoc și pe Spancioc. Conflictul se desfășoară deci, de fapt, între două lumi : cea a lui Ștefan cel Mare și cea a lui Ștefăniță. Cel dintîi, în viziunea lui Hasdeu, se întemeia pe țărani liberi și pe o boierime cu ocupații și trăsături războinice în primul rînd. Al doilea disprețuiește poporul și rămîne prizonierul unei boierime care, părăsind meșteșugul armelor, devine parazită și se degradează în intrigi de curte și de alcov. Dintre oamenii lui Ștefăniță, numai Moțoc se ridică la înălțimea tragicului. Nici o trăsătură din comportarea lui nu e bufonă. Moțoc e un Macbeth, deocamdată ucigașul postelnicului, virtual un viitor regicid. Ambiția lui e tot atît de grandioasă ca și vitejia lui Șerpe. Spre deosebire de C. Negruzzi în nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, Hasdeu îi acordă aici lui Moțoc o evidentă grandoare în cinismul său. E un erou romantic, cu trăsături demonico-sarcastice, care-l va pre-

ocupa îndelung pe Hasdeu în tinerețea sa ⁵⁶. În 1864 va reveni asupra lui Moțoc într-un fragment epic, care îl va duce mai târziu la romanul *Ursita* ⁵⁷. În *Răzvan și Vidra*, eroina e nepoata lui Moțoc și se mîndrește cu această ascendență, pe care și autorul dramei o consideră ca una din trăsăturile marcante ale personalității excepționale a Vidrei. În sumbrul și cinicul Moțoc, ca și în companionul său inseparabil, chefliul și deșănțatul Spancioc, se oglindește în multe privințe — oricît ar părea de paradoxal faptul — însuși tînărul Hasdeu, cu mentalitatea și cu felul de viață deprins în anii petrecuți ca ofițer în armata țaristă. El însuși se zugrăvește ca atare în jurnalul său intim, în fragmentele introductive, cu caracter autobiografic, la studiul său despre Nicolae Milescu ⁵⁸, ca și în eroul din nuvela sa *Duduca Mamuca* ⁵⁹.

În noua domnie a banului și a ipocriziei politice, continuarea atitudinii „à la Peciorin” — eroul lui Lermontov, cu care Hasdeu credea că seamănă în epoca studenției — din partea lui Hasdeu este explicabilă, ca mod romantic de a ascunde, sub masca cinismului, a bufonadei și a sarcasmului, elanurile generose ultragiante și sensibilitatea morală rănită. De aceea era firesc ca Hasdeu să vadă în Moțoc și Spancioc nu numai personaje istorice ale epocii de decădere a lui Ștefăniță-Vodă, dar și simboluri ale epocii de marasm urmînd după clanul revoluționar al anului 1848 și după lupta plină de speranțe pentru Unire. De aceea, examinîndu-i cu luciditate, tînărul Hasdeu îi privește totuși cu o secretă îngăduință și simpatie, în vorbirea lor cinică pînă la deșănțare, ca și în gesturile lor — sarcastice la Moțoc, care ucide înjurînd, și bufone la Spancioc, care azvîrle pe fereastră incozomi ca Palazzo și cămătarul și ride beat în fața hecatombeii shakespeariene din finalul *Reposatului postelnic*. Neînțelegînd raportul cu acest substrat profund uman al tragediei tînărului Hasdeu — pe care-l descifrase admirabil în același capitol —, N. Iorga nu a putut vedea în ea decît suprafața, bufonada, semnalînd nedrept în această piesă doar „nume stîlcite pentru a stîrni rîsul, trivialități de cea mai ordinară speță și note de erudiție foarte bogate” ⁶⁰. Impresia de facilitate era accentuată și prin unele reminiscențe ale „vodevilului național”, păstrate aici de Hasdeu : Spancioc cîntă cîntece de lume, înainte de a intra pe scena plină de morți a finalului piesei ; după ce se adusese vestea morții la vînătoare a postelnicului, pe uliță își intonează cîntecul „vînătorii lui vodă”. Probabil că aceasta a fost și impresia a destui dintre pușinii care au ajuns să cunoască, în 1862, această operă teatrală a necunoscutului Hasdeu. Astfel ea a rămas uitată în paginile revistei *Din Moldova*, spre paguba literaturii dramatice românești a epocii, care ar fi avut un foarte înalt punct de pornire mai departe, în ceea ce era profund și mare în tragedia aceasta de tinerețe a lui Hasdeu, dacă ea ar fi văzut la timp lumina scenei.

Drama romantică Domnița Rosanda. La publicarea *Domniței Rosanda* în revista lui Iosif Vulcan, autorul dedică soției sale „această unică încercare scrisă din îndemnul său și sub inspirațiunea iubirei sale”. Preocupările lui Hasdeu în jurul acestui personaj istoric — fiica lui Vasile Lupu, căsătorită cu viteazul cazac Timuș (Timoftei) Hmel-

⁵⁶ B. P. Hasdeu, *Ștefan Tomșa-vodă și vornicul Ion Moțoc în prînsore la Leopole*, în *Lumina*, 1863, tom. II, nr. II, p. 84 — 85.

⁵⁷ *Copilăriele lui Iancu Moțoc*, partea I din romanul istoric *Viața unui boier*, în *Buciumul*, 1864, nr. 246 — 249, 251 — 256, 258, 260, 264, 266, 268, 271.

⁵⁸ Publicate — în traducere româncască — de E. Dvoicenco, în *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, București, 1936, p. 191 — 230 și 243 — 268.

⁵⁹ *Duduca Mamuca*. Din memoriile unui student, în *Lumina*, 1863, t. II, nr. 9 — 11 ; t. III, nr. 13 — 15 și 18 — 19.

⁶⁰ *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, Vălenii de Munte, 1909, vol. III, p. 299.

nițki — sînt mult mai vechi și au pornit de la o literatură destul de bogată în jurul ei. Cronicile polone au vorbit de Ruxanda mai ales în legătură cu dragostea ei romantică pentru principele polon Dimitrie Wiszniewiecki⁶¹. Cronicile ucrainene au insistat, cum era și firesc, asupra iubirii și căsătoriei lui Timuș. Gh. Asachi, cunoscînd cronicile polone, i-a închinat, în 1841, una dintre palidele lui nuvele istorice⁶². În 1842, un tînăr poet polon, Galdi, dă la lumină, sub pseudonim⁶³, un poem despre Hmelnițki și cazacii lui. Domnița Ruxanda mai apare, printr-o tragedie a lui Alexandru Pelimon, în literatura dramatică românească⁶⁴. Încă înainte de a veni în Moldova, Hasdeu încearcă în limba rusă o dramă avînd în centrul ei pe Domnița Ruxanda, fără a o putea duce la capăt⁶⁵. Acum, în 1865, se află aproape după un deceniu de viață în noua lui patrie, după ce văzuse unirea Principatelor Române, după ce simțise deziluzia ce i-a urmat. Se afla în ultimul an al domniei lui Al. Ion Cuza, care — după ce înfăptuise acte îndrăznețe, ca secularizarea averilor uriașe ale mănăstirilor dependente de patriarhia grecească din Constantinopol și legea rurală din 1864, trebuia să înfrunte ura și loviturile forțelor reacționare coalizate, din țară și de peste hotare. Linia directoare a piesei lui Hasdeu — subintitulată acum „schiță dramatică în cinci acte” — devine alta. Pe un fundal întunecat — în care se întvedeau drama Moldovei, amenințată a fi strivită de o sumă de forțe din afară, și suferințele poporului său, secătuit de nechibzuita viață de curte imperială bizantină a lui Vasile Lupu, de darurile pe care le oferea sultanului, ca să-l mențină pe tron, și de jaful practicat de clericii constantinopolitani — se proiectează tragedia Rosandei, zbuciumîndu-se neconținut între iubirea pentru principele polon Dimitrie Koribut Wiszniewiecki și datoria, de astă dată nu față de tatăl ei, ci față de patria ei, datorie care îi impunea căsătoria cu Timuș.

Liniile pe care le urmărește Hasdeu merg vizibil în două direcții. Pe de o parte, ancorat în realitățile sociale ale epocii lui, vrea să înfățișeze Moldova într-un moment de criză acută, cu foarte multe analogii cu cea a anului 1865. Pe de altă parte, avînd înainte imaginea pentru el ideală a soției sale, vrea să contureze „un deosebit de mare caracter femeiesc”, așa cum va mărturisi mai tîrziu, în *O nevastă româncă*. Rosanda e înfățișată ca o femeie de o mare puritate morală, iubind florile, arta și mai presus de toate patria. În același timp însă — ca și Ileana din *Reposatul postelnic* — după însăși caracterizarea aceleia făcută de Hasdeu — e o „natură femeiască [...] capabilă de mari hotărîri ideale, însoțită de o mare debilitate reale”⁶⁶. Această slăbiciune e în același timp și tăria ei, e latura sublimă a tragediei sale. Neputînd depăși prin acțiune condiția socială a femeii în epoca sa — care o obligă să se supună, pe rînd, voinței tatălui și apoi a soțului său —, Rosanda o înfrînge prin capacitatea ei imensă de a iubi, de a suferi și de a se jertfi. Această trăsătură a ei — care în fond, după Hasdeu, ar fi caracteristică „eternului feminin” — e accentuată în versiunea ultimă: cea publicată în *Revista nouă*. Această ridicare a eroinei la înălțimea unui simbol cu cea mai largă sferă de înțelesuri e subliniată de Hasdeu și prin schimbarea titlului. Versiunea ultimă se intitulează simplu: *Femeia*. Pentru Hasdeu, Rosanda nu a devenit prin aceasta o abstracțiune. Pe lîngă trăsăturile modelului — ale soției sale — distingem și unele care par a fi ale Elenei, soția domnitorului Cuza. Cel puțin finalul, prin preocuparea Rosandei

⁶¹ E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 35.

⁶² Gh. Asachi, *Rocsanda Doamna*, în *Spicuiorul moldo-român*, 1841, fasc. 4.

⁶³ Edward Maryan, *Tymofiej Chmielnicki, fragment historyczny z XVII st.*, Vilno, 1842, cf. E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Al. Pelimon, *Curtea lui Vasilie Vodă, tragedie în cinci acte*. București, 1852.

⁶⁵ Traducerea în românește a acestor fragmente. în E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁶ *Reposatul postelnic*. Introducerea, în *Din Moldova*, 1862, nr. 6, p. 82.

de a crește fete sărace în dragostea de patrie și de cultura ei, apare ca un reflex direct al străduințelor Elenei Cuza, în întemeierea școlii sale din București, pentru fetele orfane, „Azilul Elena Doamna”. De asemenea, e aici și ceva din amintirea revoluției de la 1848 și a acelor femei care se ilustrează prin tăria lor de caracter și patriotismul lor, ca neînfricată Ana Ipătescu și soțiile unor C. A. Rosetti, Cezar Bolliac, Gr. Gr. Pleșoianu ș. a., care au stat alături de luptătorii revoluționari în zilele de izbândă, ca și în cele de primejdii și restriște. Reprezentată în toamna anului 1866, drama se pare că nu a avut succes ⁶⁷.

Opera maturității: Răzvan și Vidra. Ca și celelalte drame istorice ale lui Hasdeu, *Răzvan și Vidra* își are sursa deopotrivă în frământările sociale și politice ale epocii, ca și în împrejurările de atunci ale vieții lui însuși. Împletirea acestor două izvoare e aproape inseparabilă. Am văzut că Hasdeu a subliniat că a scris această dramă în același timp cu *Domnița Rosanda*, în anii care au urmat îndată după căsătoria sa. Însă, în timp ce *Domnița Rosanda* înfățișa tipul, ridicat pînă la simbol, al femeii care își află desăvîrșirea morală în actul sublim al jertfirii fericirii proprii în folosul patriei, în *Răzvan și Vidra* sublimitatea femeii superioare ia un alt aspect: acela al înțelegerii omului excepțional înzestrat, al clarificării lui însuși în ceea ce privește valoarea sa, al îmbărbătării și împintenării lui permanente spre înălțimi din ce în ce mai amezătoare. Acest om excepțional în dramă e un personaj istoric, Răzvan-Vodă, dar e totodată și Hasdeu însuși. O spune clar în *Dedicațiunea* către soția sa, cu care deschide ediția a III-a a dramei.

Deseori, în dramă, Răzvan exprimă astfel concepția de viață cu trăsături romantice a lui Hasdeu — în opoziție cu cea a societății burgheze a timpului său — și nu a epocii istorice în care se petrece acțiunea, creînd ușoare anacronisme, care însă nu supără, datorită realismului funciar al scrisului lui Hasdeu, ca și deosebitei sale intuiții a limitelor situațiilor teatrale. Astfel Răzvan, în cîntul al II-lea, la reîntîlnirea cu Tănase, prefigurează antinomia *sat-oraș* — una din temele fundamentale ale literaturii noastre la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea — sub forma antinomie *oraș-natură*.

Desigur Suceava, în secolul al XVI-lea, în care trăia Răzvan, nu putea da această impresie de sufocare citadină, după cum nu domnea în ea puterea neîndurată a banului, aceea care-l face pe Sbierea să socotească în procente de dobîndă pînă și formulele de cerșit ale lui Tănase. Răzvan îi explică acestuia, încă din prima scenă a cîntului I, în termeni foarte moderni, sursa avuțiilor în rapt și exploatare. Răzvan condamnă prețuirea burgheză a femeii ca marfă și a căsătoriei ca prilej de a înmulți averea cu zestrea, opunîndu-i idealul romantic-cavaleresc al femeii „floare”, pe care nu trebuie să o brutalizezi nici chiar cînd nu crește pe înălțimi (cîntul II, după întîlnirea cu Ganea). Ca protest împotriva domniei banului, motorul mecanismului de exploatare, Răzvan practică haiducia — fenomen specific unei epoci mult mai tîrzii din istoria noastră — și o exaltă tot la modul romantic, în tirada din cîntul II. Alt personaj, vătaful Bașotă,

⁶⁷ A fost jucată la Teatrul Național, de trupa lui C. Dimitriad, interpreți fiind Costache Caragiale, Ștefan Vellescu (Cf. Liviu Marian, *Bogdan Petriceicu Hasdeu, Schiță biografică și bibliografică*, București, 1928, p. 10). O reluare a dramei — versiunea din *Revista Nouă*, sub titlul *Femeea* — a avut loc în 1898, ea fiind aleasă pentru „redeschiderea stagiunii”. Al. Davila comentează cu oarecare ironie spectacolul: „decoruri frumoase, costume asemenea, distribuțiune aleasă [. . .], cîntece patriotice,

ba chiar și danșurile bătrînului Moceanu, ai căruia călușari purtau ițari gris-perle [. . .]. Publicul era încîntat. Aplauda de se cutremura sala și a bisat pe Moceanu, în ciuda d-lui Hasdeu, pe care nu l-a bisat”. Amintește că la prima reprezentare (din 1866) sufleur fuscse I. L. Caragiale. (Al. Davila, *Teatrul Național. Redeschiderea stagiunii. „Femeea”, dramă de B. P. Hasdeu*, în *Literatură și artă română*, III (1898), p. 735.)

caută să descifreze caracterul Țîrgovețului I și al Dascălului din conformația fizică a feței, așa cum Hasdeu, în același an, deduce temperamentul lui Vlad Țepeș din trăsăturile obrazului său. În același timp, aici răsună ceva din înălțarea și prăbușirea tragică a domnitorului în persoana căruia se înfăptuise Unirea.

Complexitatea trăsăturilor contradictorii ale eroului dramei lui Hasdeu, față de rectiliniaritatea personajului istoric real pe care îl reprezintă, își are în cea mai mare parte sursele în ceea ce a pus în el autorul din propria-i viață, din propria-i epocă. Răzvan-vodă — așa cum îl înfățișează N. Bălcescu în studiul de la care fără îndoială a pornit Hasdeu în lucrarea sa dramatică — e drept și simplu ca o spadă : „Născut țigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie”, Răzvan s-a ridicat numai datorită excepționalelor sale însușiri militare. Intrat de tânăr în „armia polonă”, ca „simplu soldat”, s-a ridicat acolo „la cele mai înalte trepte ostășești”. Întorcîndu-se în Moldova, Aron-vodă îl numește agă, comandant peste „guardia sa”. Aron-vodă fiind răsturnat prin intervenția unei oștiri trimise de Sigismund Báthory, principele Transilvaniei, Răzvan — pentru ajutorul dat „la arestarea lui Aron-vodă” — ajunge domn al Moldovei, sub suzeranitatea lui Sigismund Báthory. În timp ce se bătea vitejește cu turcii în Țara Românească, unde venise cu oștirea sa împreună cu trupele lui Sigismund Báthory, ca să dea ajutor lui Mihai Viteazul, hatmanul polonez Ioan Zamoisky dă sprijin partidei boierești a lui Ieremia Movilă, ca să-l înscăuneze pe acesta ca domn. Întorcîndu-se să-și reia tronul, pe care stătuse cinci luni, Răzvan e învins de Ieremia Movilă cu ajutor polon, în bătălia de lângă Suceava. Fugar, e prins și tras în țeapă. Studiul lui Bălcescu, admirabilă evocare a vitejiei lui Răzvan, nu tratează de loc despre politica lui socială. E, în schimb, pentru Bălcescu un prilej de clară demonstrație că nu există „popoare și clase osîndite”, că toți oamenii au deopotrivă drept „la libertate, la virtute și la adevăr”. Bălcescu îl vede deci exclusiv ca un om al spadei, ca un condotier, apariție specifică epocii sale, în care se prelungeau ecourile Renașterii ⁶⁸.

Pe acest erou simplu și măreț totodată, Hasdeu, în drama sa, îl face să evolueze într-un mod diferit de realitatea istorică, pe care vrea totuși să o respecte, așa cum afirmă în prefața la ediția a II-a. Din deosebiri profunde dintre concepția lui Hasdeu despre omul excepțional, dintr-o analogie pe care le vede cu propria lui soartă, cu situația unui astfel de om în epoca lui — aceea a sfîrșitului de domnie a lui Cuza — și realitatea personajului istoric, au rezultat trăsăturile complexe și adesea contradictorii, în evoluția lui în decursul acțiunii, ale lui Răzvan din dramă. Pe lângă curajul său neobișnuit, Hasdeu îi adaugă la început o trăsătură inedită : Răzvan e un cărturar cu vederi înaintate, se pricepe să alcătuiască versuri și știe că poezia e o teribilă armă de luptă socială. E un om liber, spre deosebire de cosîngenii săi, face parte dintre puținii țigani dezrobiți de un cleric cu neobișnuite vederi liberale. Ca om cu știință de carte, atît de rară în vremea lui, e de presupus că nu trăiește prea greu. Totuși nu e fericit. Asupra lui apasă teribila prejudecată a originii sale, socială și rasială în același timp : e țigan și a fost rob. Lumea înconjurătoare îl privește cu neîncredere și, la prima mișcare de contrarierate, îi azvîrle în față disprețul său nedrept. Reacția lui se dezvăluie încă din primele tacturi ale cîntului I. Rezultatul acestei atitudini — de sentiment rănit al demnității sale de om — sînt versurile satirice pe care le afișează pe stîlpi în țîrg. Dar această atitudine nu e o simplă izbucnire de orgoliu. Lovit permanent de societate, a

⁶⁸ N. Bălcescu, *Răzvan Vodă*, în *România literară*, I (1855), p. 3 — 7.

învățat să scruteze lucid. Când răzeșul Tănase — ajuns cerșetor, pierzându-și pământul printr-o „judecată” nedreaptă — șovăie să primească „de la un țigan” punga cu galbeni pierdută de Sbierea, în timp ce de la boier cerșea „un ban de aramă”, cu mulțumiri, fiindcă „e român, oricum”, Răzvan îi deschide ochii asupra ultimei realități, conflictul de clasă. Lecția nu este zadarnică. După ce acceptase punga, Tănase reține doar un galben, rugându-l pe Răzvan să împartă restul și la alții, căci „mai sînt mulți săraci” care simt „cuțitul la os”. Când Răzvan îi aseamănă pe boieri cu corbii care se înfruntă pe pradă — precum Sbierea și Bașotă ca să-l aibă ca rob —, țîrgoveții, deși îl batjocoresc pentru originea lui, recunosc că are dreptate.

În urma gestului său cavaleresc, de a nu lăsa să fie condamnat Dascălul în locul lui, Răzvan ajunge iarăși rob. Fetele de țîrgoveți refuzaseră să-l ia în căsătorie — ca să-l salveze, după datină, de spînzurătoare — din pricina originii sale; boierii se împăcaseră pe spinarea lui, Sbierea luîndu-l rob în schimbul promisiunii de a-l ajuta pe Bașotă într-un proces nedrept cu răzeșii. Răzvan avea astfel toate premisele să ajungă la revolta socială. Când e vorba să o concretizeze, Hasdeu se întîlnește inevitabil cu teatrul de haiduci, care constituia unul dintre spectacolele de succes ale epocii. Răzvan, deci, se scutură de robie, se refugiază în codru și devine haiduc. În locul cărturarului, apare alt om: viteazul și răzbunătorul nedreptăților sociale. Întîlnirea cu Vidra îl determină la altă ipostază: alegerea gloriei militare, a carierei de condotier, în slujba Poloniei. Conflictul social își pierde aproape cu totul notele acute în tablourile, din tabăra polonă, ale cîntului III. E adevărat că Răzvan simte și aici ostilitatea nobililor șleahțici, dar aceștia nu-i bănuiesc originea, ci-l invidiază și-l dușmănesc doar ca străin. Răzvan are acum gesturi de feudal orgolios și abuziv, provocîndu-l la duel pe Minski pentru că nu-i plac ochii lui, deoarece nu putea dezvălui motivul real: auzise că o iubește pe Vidra, pe care o dăduse în tabără drept sora lui. În cîntul IV, prin persuasiunea necontentită a Vidrei, ajunge să guste „din fagurul de a fi mare”, dorește să fie vodă — să privească „jos la picioarele sale” toată lumea — chiar printr-o trădare. În cîntul V îl răstoarnă pe Aron-vodă, care-l chemase și-l făcuse hatman, nu pentru că era un domn dintre cei mai răi. Vulpoi mărturisea că „norodul” îl iubește; Răzeșul afirma că e „un stăpîn mai omenos”, care „ține cu norodul”; Tănase credea că e mai bun decît predecesorul său, Petre Șchiopul, fiindcă pune stavili „ciocoiului” în jaful său. Răzvan nu îi contrazice; nu îl mai interesează aceasta. El se hotărăște să-l răstoarne pe Aron-vodă fiindcă — împăcîndu-se acesta cu polonii care-l asediau în Suceava — Răzvan, devenit inutil ca militar, „sughiță și moare”, redus la nimic fără „slava militară”.

La ceremonia întronării sale, Răzvan promite ceremonios și vag că va fi „părintele țării”, precizînd că „a scaunului tărie este plugul și cîntarul”, adică agricultura și comerțul. Orația tradițională a „Băiatului”, prin care i se amintea să țină cu norodul, o întrerupe brusc. Prietenii săi din restriște — Vulpoi, Răzeșul, Tănase, acum ajunși căpitaniii lui — șovăie. Vulpoi îl scapă din mîini pe Bașotă, care deschide porțile cetății Sucevei, lăsînd să intre oastea polonă. Izolat, Răzvan în mod logic trebuia să fie în-



Fig. 96. — *Av. Demetriade în Răzvan* (Muzeul Teatrului Național București).

frînt așa cum a și fost în realitate. Hasdeu simte totuși că noul sens pe care i-l dăduse : acela de om de valoare excepțională, invidiat de contemporani, întărit doar de încrederea și voința soției sale, sens care-l făcuse pe el, ca autor, să se depărteze mult de realitatea istorică, se pierdea. Aceasta îi impune ultima și cea mai vizibilă abatere de la această realitate. Răzvan învinge ; dar rănit grav, moare cu spada în mîină alături de leșul lui Sbierea. Ultimele lui cuvinte sînt o meditație pe tema *Eclesiarhului* — „toate sînt deșertăciune”.

Data fiind această evoluție atît de contorsionată — și atît de contradictorie adesea — se naște întrebarea : în ce constă totuși forța reală de impresionare a spectatorilor, pe care o posedă nealterată pînă astăzi drama lui Hasdeu ? Ea are două centre puternice de greutate, care dau soliditate și echilibru construcției sale dramatice. Primul stă, oricît de paradoxal ar părea faptul, tocmai în concepția lui Hasdeu despre omul excepțional, despre soarta lui în societatea împărțită în clase, despre rolul femeii ca sprijin credincios al său în viață. Cu toate oscilațiile lui, cu toate greșelile lui, Răzvan e totuși un om mare în toate ipostazele lui și nu se dezmente în liniile lui esențiale. Haiduc, e spaima jefuitoare Moldovei ; căpitan în oastea polonă, refuză să lupte împotriva patriei sale ; domn, moare ca un brav, cu spada în mîină. Caracterul Vidrei e tot atît de impresionant, mult mai rectiliniu chiar, deși se îmbină și în el două linii contradictorii : ereditatea lui Moțoc — ambițiosul și inteligentul răsturnător de domni, setosul de putere mai presus chiar de efemeritatea domniei în condițiile epocii — și veleitatea de a nu fi decît o umbră a bărbatului ales, nevăzîndu-și alt rost pe lume decît acela de a nu-l lăsa nici o clipă să fie mulțumit de sine, să vrea să se odihnească, să creadă că lumea i-a dat destul și că nu merită mai mult.

Legile creației dramatice i-au impus autorului să pună accentul pe latura cea mai spectaculoasă a caracterului Vidrei. Spectatorii s-au obișnuit a vedea în Vidra mai mult pe nepoata lui Moțoc, o lady Macbeth română, și aceasta a constituit o tradiție la interpretarea rolului, ca și în critica dramei. Scena din codru, a întîlnirii sale cu haiducul Răzvan, trece oarecum în uitare, sub succesiunea momentelor în care Vidra apare ca neînfrînată propulsoare a ascensiunii eroului. Dar aici e totuși cheia atitudinii și psihologiei Vidrei. Ca o simplă veleitară de putere și mărire, Vidra nu putea alege calea pe care a mers. Ea nu era o ființă obscură : era nepoata lui Moțoc și poseda o mare avere. Ca să treacă peste prejudecățile rasiale și de clasă — atît de puternice în epocă încît îi derutau și pe săraci ca Tănase — și să fie impresionată pînă la dragoste de priveliștea cavalerismului romantic al lui Răzvan, trebuia să existe și în Vidra o puternică fibră romantică, materializată în cultul valorilor umane excepționale, indiferent de originea lor socială. În cîntul III, în convorbirea cu Răzvan asupra gloriei, Vidra exprimă ideea eminesciană a femeii ca un alter-ego al omului excepțional, prin contopirea sufletului ei cu al lui.

Vidra disprețuiește și ironizează deopotrivă atît ascensiunea pe calea intrigilor și lingușirilor la curtea domnească, cît și viața imbecilizatoare a boierimii de țară, rezumată la vînătoare și gospodărie. Ea visează lumea largă ca scenă a vieții sale și fiindcă eroul epocii era condotierul, îl vrea pe Răzvan astfel. De aceea Hasdeu o respectă tot timpul desfășurării acțiunii, iar în final îi dă o puternică lumină de prestigiu, prin umilirea Răzeșului care voise să o ucidă, acuzînd-o a fi provocat căderea lui Răzvan. Conturînd cele două personaje principale, Hasdeu a păstrat patosul gesturilor largi și al cuvîntului colorat, înaripat și răscolitor ; cultul pentru omul de mari dimensiuni sufletești ; conștiința că marile valori zac mai degrabă în sănătatea morală a poporului,

decît în aristocrația degenerată. De aceea, cele mai puternic construite, mai scilipitoare ca ciocnire a replicilor, mai bogate în conținut de viață sînt primele două cînturi : întîiul, în care este conturată cu o mîină sigură antinomia dintre norod și „tagma jefuito-rilor”, cum îi zicea Tudor Vladimirescu ; al doilea, în care e zugrăvit cu o paletă de mare pictor felul de a gîndi și a simți al poporului, în manifestarea lui cea mai demnă posibilă în epocă : aceea a haiduciei.

Pe măsură ce scena se depărtează de popor, o dată cu eroul ei, pasta bogată și densă a dramei se subțiază, glasul lui Răzvan, ca și al Vidrei, devine adesea retoric.

Al doilea centru de greutate și izvor de viață al acestei piese e prezența poporului. Chipurile lui Tănase, Răzeșul, Vulpoiul — ortacii de haiducie, credincioșii lui Răzvan în tabăra polonă, ajutoarele lui de nădejde după revenirea în Moldova — sînt tipuri de neuitat, construite de Hasdeu cu dragoste, cu un matur meșteșug, cu profundă și diversă observație realistă. Cîntecul apare doar unde trebuie, în codru, în ceata haiducilor, făcînd legătura cu poezia populară și mărinind puterea de evocare a haiduciei ca fenomen social⁶⁹. Drama e în fond lirică în profunditatea ei și epică în desfășurarea ei. Hasdeu a intuit aceasta, apelînd prin excepție la vers ca mod de expresie — deși în introducerea la *Reposatul postelnic* demonstrase de ce această modalitate i se părea anacronică în raport cu epoca lui. Tot de aceea, Hasdeu și-a subintitulat mai tîrziu piesa „poemă dramatică în cinci cînturi”, subliniind caracterul ei liric⁷⁰, iar pe de altă parte a renunțat la împărțirea tipografică a cînturilor în scene, tocmai pentru a sugera curgerea neînteruptă a vieții, desfășurarea ineluctabilă a unui destin. Acel *motto* care deschide fiecare cînt pare a indica convingerea autorului că a scris piesa — ca și Alfred de Musset — pentru „un spectacol în fotoliu”, pentru lectură. Succesul scenic — impus de mișcarea puternică a adevărilor de viață pe care le cuprinde piesa — i-a dezmințit previziunea și drama lui Hasdeu constituie încă și astăzi un spectacol cu o mare forță de a mișca spectatorii.

Răzvan și Vidra a fost reprezentată pentru prima oară în seara de 20 februarie 1867, pe scena Teatrului Național, de trupa lui Pascaly. Pateticul actor juca rolul lui Răzvan, iar Matilda Pascaly pe acel al Vidrei, cu „un însemnat succes”⁷¹. Succesul a fost și al piesei lui Hasdeu⁷². După amintirile lui Ștefan Cacoveanu, în stagiunea 1868—1869 Eminescu, pe atunci sufleur la Teatrul Național, a jucat rolul ciobanului în drama lui Hasdeu⁷³. În timp ce marele public îmbrățișa cu căldură această dramă, cercurile conservatoare o priveau cu abia ascunsă ostilitate. Era și firească. Felul în care o zugrăvisse nemilosul Hasdeu, în tipuri tot atît de viu conturate ca și oamenii din popor, dar trezind aversiune și dezgust — Sbierea, Bașotă, Ganea — nu putea fi pe placul boierimii. Succesul piesei o irită. P. P. Carp, fruntaș al partidului conservator

⁶⁹ Așa cum a fost prezentată la premieră, drama lui Hasdeu a fost însoțită de muzica compusă de Flechtenmacher. Cf. D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, partea a II-a, al 2-lea memoriu, București, 1898, p. 83.

⁷⁰ În volumul său de versuri, *Poezie* (1873), Hasdeu intercalează și o variantă a cîntului II, *Codrul*, cu următoarea adnotare : „Intrînd ca actul II în drama *Răzvan și Vidra*, acest episod formează totodată un poem cu totul separat”.

⁷¹ D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, partea a II-a, al 2-lea memoriu, p. 83.

⁷² A continuat a fi reprezentată în stagiunile următoare : 1868 — 1869 și 1869 — 1870 (*ibidem*, p. 107 — 108, 111).

⁷³ St. Cacoveanu, *Eminescu la București în 1868 — 69*, în *Luceafărul*, 1905, p. 59 — 64. Vezi și G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1964, ed. a IV-a, p. 120 — 121.

și al Junimii, se face ecoul public al acestei adversități⁷⁴, după ce mai înainte atacase cu aceeași violență opera închinată de Hasdeu, ca istoric, unui alt domnitor român, crâncen adversar al boierimii, *Ion Vodă cel Cumplit*. Manifestînd o totală neînțelegere față de rușinoasa robie a țiganilor în trecut, ca și față de fenomenul haiduciei — pe haiduci îi numește „furi de meserie” —, P. P. Carp caută cu abilitate să minimalizeze succesul recunoscut chiar de el, cu iritare, al dramei istorice a lui Hasdeu, speculînd cu rea credință complexitatea și contradicțiile caracterului Vidrei și mai ales al lui Răzvan.

Abordarea comediei : satira filologică și implicațiile ei sociale. Nu tot același lucru se poate spune și despre soarta în trecut a ultimei opere de teatru a lui Hasdeu, *Trei crai de la răsărit*. Publicată în anii 1871—1872⁷⁵ — și scrisă tot atunci, după cum arată aluziile din text la Comuna din Paris —, nu a văzut luminile rampei decît în 1879, fiind și atunci scoasă de pe afiș de către oficialități, după cîteva reprezentații⁷⁶. O reactualizare a ei, după șase ani, prin publicarea în *Familia*, nu i-a mărit cu mult raza de acțiune. Subiectul acestei lucrări, de astă dată o comedie, putea totuși să intereseze marele public. E opera teatrală a lui Hasdeu cea mai distanțată de problematica lui biografică și cea mai puternic legată de realitatea vremii sale, ancorată de astă dată direct în actualitate. Personajele ei și lumea din care făceau parte puteau interesa cercuri și mai largi de spectatori. Personajul principal e Hagi Pană, un negustor cu stare, proprietarul unui magazin alimentar și tatăl Mariței, o fată pe care a educat-o în „pensionatul doamnei Firundțvanțig”, adică în acele internate particulare în care fetele burghezilor înstăriți învățau să maimuțarească stilul și concepția de viață a aristocrației și îndeosebi a celei franceze. Pe Marița o iubește Petrică, „tejghețarul” lui Hagi Pană, băiat sărac și isteț, venit la el să învețe „meseria” de negustor.

În intriga simplă a comediei se încorporează aprinsele dispute ale anului 1871 asupra limbii și ortografiei române. De aceea a și fost inițial intitulată *Ortonerozia*, adică „nebunia ortografică”. Cine citește gazetele și literatura proastă a epocii își dă seama că acestea erau cele două tendințe care se luptau în limba claselor dominante : latino-mania și franțuzomania. În timp ce clasele dominante din Transilvania — așa cum o arată și originea lui Numa Consule — înclinau spre latinism, cele din Principate înclinau spre franțuzism. Latinismul era mai pernicios prin efectele lui imediate ; franțuzomania era o infiltrare mai subtilă, de durată. Se naște întrebarea de ce Hasdeu, ca autor care nu se afla în Transilvania și nu scria în primul rînd pentru transilvăneni, ataca în 1871 atît de înverșunat latinismul ? Explicarea o dă chiar o replică a lui Numa Consule, la rîsul pe care-l stîrnea vorbirea lui, către Jorj și Marița : „Hilaritate ? Homeni

⁷⁴ P. P. Carp, *Răzvan Vodă, Dramă istorică în cinci acturi de B. P. Hasdeu*, în *Convorbiri literare*, I (1867 — 1868), p. 245 — 248. Critica lui Carp a fost subliniată și prin publicarea ei ca articol de fond, în fruntea n-rului 18, datat 15 noiembrie. Întirzierea cu care venea atacul se lămurește prin împrejurările politice. Partidele conservator și liberal se aflau în febra electorală pregătindu-se și infruntîndu-se în vederea apropiatelor alegeri. Hasdeu, reluînd firul legăturilor sale cu ziarul lui C. A. Rosetti, colabora la *Românul* cu articole politice, în care ataca cu violență partidul conservator, ca reprezentant al boierimii. În n-rele din 16 și 19 noiembrie, apare astfel articolul *Boierii în fața tronului și în fața poporului. Un studiu politico-istoric*, în care Hasdeu îl înfățișează pe Moțoc ca „marele pontific al partidei boierești”, în ceea ce privește plăcerea de a răsturna domnia prin intrigi și trădare, iar simularea dragostei de țară

și popor a boierimii o califică drept o ipocrizie de care zîmbesc boierii înșiși. Pe lângă critica dramatică a lui Carp, Hasdeu primise în acel timp și atacuri politice, în ziarul conservator *Țearra*, sub semnăturile lui N. Blaramberg, Dimitrie Ghica, frunțași ai partidului conservator, și a lui Pantazi Ghica. Hasdeu răspunde lui Carp și Blaramberg prin articolul *Duoi și trei (Românul, XI, 1867, p. 995 — 996, nr. 20 — 21 noiembrie)*, iar ultimului prin *Recuisitorulu D-lui Pantazi Ghica (Românul, XII, 1868, p. 10, 13 — 14)*. În apărarea dramei lui Hasdeu, scrie și amicul său I. C. Fundescu, *Răzvan Vodă de D. Hasdeu (Românul, XII, 1868, p. 41 — 43)*.

⁷⁵ B. P. Hasdeu, *Ortonerozia*, în *Columna lui Traian*, I (1871), nr. 105 — 110, și II (1872), nr. 2, 3, 6, 8, și 12.

⁷⁶ Simion Alterescu și Florin Tornea, *Teatrul Național „I. L. Cavagiale”*, București, 1955, p. 94.

simplici ! eli nu au consultatu dicționarulu Societatei Academice... (suspiniînd) monu-mentosu tesauru !" (act. II, sc. 8).

Dicționarul „monumentos” nu era altul decît cel pe care Laurian și Massim, ardeleni amîndoi, îl lucrau pe atunci din însărcinarea Societății Academice, în care predominau transilvănienii și — prin solidaritatea dintre ei — latiniștii, deși nu toți împărtășeau vederile acestora. Anul 1871 a fost un an de criză în Societatea Academică, tocmai din cauza dicționarului ⁷⁷. Atunci Odobescu publică acel faimos *Prandiulu Academicu*, încercînd să-i compromită pe latiniști prin ridicolul limbajului propus de ei. Totuși în acel an, *Dicționarulu limbei romane* al celor doi a apărut, împreună cu *Glosariulu* în care izgoneau toate cuvintele nelatine, ambele sub girul Societății Academice Române.

Hasdeu nu era încă membru al societății, dar ca filolog și ca scriitor era direct și aprins interesat de problemă. Însă disputa lingvistică a vremii nu era numai o problemă de filologie și nici numai de literatură, ci înainte de toate o formă a complexității antinomiilor sociale.

O clasă în ascensiune economică nu tinde numai să cucerească puterea politică. Ea caută să dețină toate pozițiile și în suprastructură, să-și impună un numai concepția ei despre lume, dar și tot ceea ce materializează social această concepție : stilul de viață, codul onoarei, formulele de politețe, ținuta vestimentară, limbajul, mobilierul casei. De asemenea, cînd un individ încearcă să evadeze din categoria lui socială într-una pe care o consideră superioară, el mimează în totul felul de a fi al componenților aceleia la care vrea să ajungă. El începe prin a asimila ceea ce e mai ușor de prins și în același timp constituie cartea de vizită cea mai la îndemînă : costumația și mai ales limbajul. Aceași confuzie ca și *Ortonerozia* o oglindește cea de a doua lucrare teatrală a lui N. Istrati ⁷⁸, comedie lipsită de orice valoare literară, dar semnificativă ca etapă în reflectarea procesului de formare a burgheziei noastre pe scena teatrului comic românesc, dinaintea lui I. L. Caragiale.

Ortonerozia lui Hasdeu putea încălzi inimile prin frumoasa ei pledoarie pentru demnitate națională, prin sublinierea valorilor specifice ale limbii românești, prin apărarea ei de excesele franțuziților și ale latiniștilor. În schimb, comedia aceasta aducea o soluție socială vagă și nesatisfăcătoare, împingînd pe primul plan, ca om al viitorului, pe „tejghetarul” Petrică, tînăr fără pregătire, în fond un om al lumii vechi, obedient față de patronul său și dornic să-l ajute la înșelarea clienților, vînzîndu-i „Revalisiera”, ciocolata alterată.

Rămînerii la suprafață în ceea ce privește concepția îi corespunde inevitabil și cea a realizării scenice. Comicul în mare parte e un comic verbal, destul de facil, rezultînd din vorbirea pompoasă și artificială a lui Numa Consule, din cea împănată cu termeni francezi, de altfel corecți, a lui Jorj și mai ales din nepriceperea sensului acestei vorbiri, din echivalentele românești cu totul nepotrivite, pe care i le dau Hagi Pană și Petrică. Animarea scenei e produsă prin mijloace simpliste de farsă.

De aceea a rămas în filele *Columnei lui Traian* pînă în anul 1878, cînd prestigiul lui Hasdeu, care crescuse imens, a făcut să apară în volum și să fie înscrisă în repertoriul Teatrului Național din București. Premiera a avut loc în ziua de 3 ianuarie 1879, cu o distribuție excelentă, în care figurau Iulian și Panu, Frosa Sarandi și Aristizza Romanescu. În timp ce drama *Răzvan și Vidra*, trezind ostilitatea boierimii, fusese entuziast îmbrățișată de publicul larg, la al doilea spectacol al comediei lui Hasdeu a asistat elita

⁷⁷ Vezi *Analele Societății Acađemice Române*, tom. IV, București, 1871.

⁷⁸ N. Istrati, *Babilonia românească. Farsă filologică într-un act*, Iași, 1860.

clasei dominante, dar șirul reprezentațiilor s-a oprit aici ⁷⁹. În memoriile sale⁸⁰, Aristizza Romanescu nu pomeniște decât titlul piesei lui Hasdeu, în care jucase. În schimb, amintirea puternicei mișcări stîrnite printre spectatori de *O noapte furtunoasă* îi era încă vie.

Totuși comedia aceasta a lui Hasdeu a adus în teatrul românesc personaje vii, bine conturate. Pană, hagiul și avarul, e o puternică prefigurare a lui Hagi-Tudose, din literatura epică și dramatică a lui Delavrancea, Hagi Pană, citind și comentînd gazetele liberale și conservatoare, cu fraze sforăitoare și încîlcite, viclene și demagogice, este — așa cum s-a arătat în critica noastră — o prefigurare a lui Jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă*, după cum Jorj îl anticipă fericit pe Rică Venturiano și Petrică îi anunță pe Chiriac și pe Spiridon. Comediile lui Caragiale, aducînd o oglindire mult mai profundă și mai complexă a lumii din *Trei crai de la răsărit*, au pus-o în mod firesc în umbră.

DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ DUPĂ 1877

I. L.
Caragiale

1. *Roma învinsă*. În seara de duminică 21 mai 1878, Asociațiunea artiștilor români reprezenta, pentru întia oară, pe scena Teatrului Național din București, tragedia *Roma învinsă*, de Alexandre Parodi. Direcția generală a teatrelor spera ca prin acest spectacol să realizeze „o strălucită închidere a întîiei stagiuni” după intrarea în vigoare a noii legi a teatrelor. Notițe în ziarele epocii — și mai ales în *Timpul* — trezeau interesul publicului cu mult timp înainte de data reprezentației.

Afișul care s-a păstrat ⁸¹, dînd publicului asigurări asupra deosebitelor pregătiri în punerea în scenă, menționînd că e vorba de o traducere „în versuri românești”, nu pomeniște numele traducătorului.

Succesul premierei — în care debutanta Aristizza Romanescu cucerea sala prin monologul în care vestala Iunia se cutremura mătrurisind „păcatul” unui vis erotic — a scos din anonim numele traducătorului: tînărul I.L. Caragiale. În ședința imediat următoare a Junimii este invitat și Caragiale, care în curînd ajunge a fi poftit la masă în cercul cel mai intim al lui Titu Maiorescu, în familia Kremnitz.

Roma învinsă era una dintre piesele de succes sigur. Piesa lui Parodi cuprindea destule elemente melodramatice în măsură să capteze publicul. Firește, nu aceste elemente de succes inedit ale tragediei lui Parodi l-au scos pe tînărul Caragiale din anonim, ci mai ales calitățile excepționale ale traducerii. Recitată și astăzi, ea surprinde prin maturitatea artistică pe care o dovedește Caragiale în mînuirea alexandrinului românesc.

După amintirile lui I. Suchianu ⁸², însuși Alecsandri a apreciat mult traducerea izbutită de Caragiale. De altfel, acesta se arată a fi ucenicit cu folos și la școala poetică a lui Alecsandri, nu numai în ceea ce privește mlădierea versului, ci și în vocabularul poetic, care adesea înfățișează întorsături de ton și împerecheri de imagini specifice bardului de la Mircești.

Prin acest succes, Caragiale — lucrînd ca un exelent executor al unei comenzi literare — se făcuse remarcat ca un virtual poet original. Dar nu acesta era drumul său,

⁷⁹ Ziarul de centru *România liberă*, într-o notiță la *Cronica zilei*, III, 1879, nr. 485, din 4 ianuarie, p. I), vorbește de premiera piesei ca de un succes „pe care rare ori l-a obținut scena Teatrului Național” și de „călduroase aplauze din partea publicului ce umplea sala”. În nr. 502 anunță pentru joi, 25 ianuarie, la Teatrul cel Mare, premiera operei *Vîrful cu dor*, împreună cu o reprezentare a „noui și spiritualei comedii a d-lui Hasdeu”; în notița

următoare despre spectacolul prim cu această operă nu se mai amintește de loc de *Trei crai de la răsărit*, ⁸⁰ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*. București, 1960, p. 22.

⁸¹ I. L. Caragiale, *Opere*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, vol. VI, p. 542.

⁸² Cf. Șerban Cioculescu, *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, vol. VI, p. XII.

nici măcar drumul pe care pornise de mai înainte. Deși aproape necunoscut pînă în acel moment, tînărul Caragiale își făcuse o firească ucenicie în ale scrisului satiric printr-o obscură activitate de cîțiva ani în gazetărie.

Debutase la *Ghimpele* (1874 — 1876) cu cronici în tonul acestei reviste satirice; cronici semnate *Car ...* sau *Palicar*, Girant responsabil la gazeta *Alegătorul liber* în



Fig. 97. — I. L. Caragiale (Muzeul literaturii române).

anii 1875 — 1876 și apoi corector la gazeta *Uniunea democratică*, în care nu semnează nicăieri, pare a fi fost prezent — după cercetările lui Șerban Cioculescu⁸³ — cu anecdote și creionări satirice în rubricile *Diverse* și *Felurimi*. Aceeași muncă literară obscură o dusese și la gazeta de informații *Națiunea română* — scoasă împreună cu Frédéric Damé în timpul războiului pentru independență. În jurnalul *România liberă* (1877 — 1878) însă, Caragiale publicase o serie de cronici teatrale în care denunță cu violență sistemul generalizat de înșelare a publicului spectator — prin fabricate teatrale ieftine,

⁸³ Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940, cap. *Gazetarul*, p. 109 — 128.

„localizări, plagiate și traducții” — cu complicitatea autorităților de stat menite să îndrumeze viața teatrală. În anii 1877 — 1878, Caragiale se manifestase din plin ca scriitor satiric, redactînd și editînd singur — fără să semneze însă nici aici — foaia umoristică *Claponul*, urmată de *Calendarul Claponului*. Nici începutul activității sale la ziarul *Timpul*, în 1878, nu a schimbat situația.

Astfel, în momentul succesului obținut cu *Roma învinsă*, Caragiale era încă aproape necunoscut, dar avea în urmă o activitate de aproape o jumătate de deceniu în gazetărie și îndeosebi în proza satirică; și totuși, imediat după ce se făcuse cunoscut publicului larg, după ce pătrunsese cu cinste la Junimea, Caragiale pare a intenționa să continue tot calea modestă a traducerilor de piese teatrale. În august 1878 își oferă Societății dramatice naționale, cu modestie, serviciile de traducător, iar în luna următoare predă acesteia „traducerea piesei *Hatmanul*, dramă în cinci acte” — iarăși unul dintre marile și recente succese pariziene: *L’Hetman*, de Paul Déroulède —, iar apoi melodrama *Junețea lui Mirabeau*, de astă dată numai „corijată” de el⁸⁴.

O noapte furtunoasă. La începutul anului 1879 Caragiale se impune ca autor original printr-o lovitură de maestru: *O noapte furtunoasă*. Judecînd după încasările la prima și a doua reprezentație (18 și 21 ianuarie), piesa a avut de la început un apreciabil succes de public, în contrast cu cronicile teatrale, care au fost ezitante și unele chiar pătimașe. Numărul spectatorilor la premieră arată că piesa stîrnise interes chiar înainte de reprezentare. Notițele apărute în presă, și mai ales în *Timpul*, anunțînd apropiata premieră, și probabil și afișele cuprindeau într-adevăr elemente în stare să trezească interesul marelui public. Desfășurîndu-și acțiunea în lumea negustorilor, înglobînd-o pe cea a funcționarilor, studenților, literaților și gazetarilor — prin cumulul de titluri și funcții al curtezanului Ziței — și într-un cartier al Bucureștilor vestit pentru petrecerile „mitocanilor” săi, a căror horă din Dealul Spirii o cînta, încă în 1850, Al. Pelimon, în versuri entuziaste, iar în 1857 Wonneberg o înfățișa plastic într-o litografie, era firesc ca piesa să stîrnească curiozitatea publicului bucureștean.

Lumea aceasta pătrunsese pe scena teatrului românesc încă de la începuturile lui prin comediile lui C. Bălăcescu, Costache Caragiale, V. Alecsandri și B. P. Hasdeu. Lumea eroilor din *O noapte furtunoasă* se schimbă profund însă în mentalitatea ei, ca și în comportarea ei socială. Fondul ei sufletesc de bună credință, de onestitate, se pierduse o dată cu renunțarea la îndărătnicia de a se menține pe vechile poziții întîrziat feudale. Locul lor îl luase un febril proces de adaptare cu orice preț la noile realități. Banul rămăsese tot vechiul zeu, dar el acum se cîștiga altfel: nu prin muncă profesională rutinară, prin chibzuință în viață pînă la zgîrcenie, prin acumulări lente, de durată, ci prin speculații de conjunctură, prin „lovituri” norocoase, prin „afaceri”. Dar acestea nu erau posibile decît cu complicitatea noului factor de covîrșitoare importanță în dirijarea vieții economice: partidele politice, care se constituie acum ca organizații puternice. Clanuri feroce de interese personale, aceste partide — liberali, conservatori, de centru — erau pavoazate cu o ideologie politică foarte precară, puțin consistentă, deoarece interesele erau în fond aceleași. Liberalii foloseau frazeologic — reducîndu-le la vorbe pompoase și haotice de discurs, în contrast adesea cu acțiunile lor politice — generoasele principii ale revoluționarilor de la 1848, pervertindu-le. Conservatorii se străduiau să-i supraliciteze în acest limbaj, spre a dovedi că boierimea ar fi

⁸⁴ I. L. Caragiale, *Opere*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, vol. I,

Teatru, București, 1959, p. 528 — 531.

cea care vrea binele patriei. Iar „centriștii” căutau să convingă monarhia, cu aceleași mijloace, că ei ar putea-o servi cel mai bine. În acest amestec confuz, membrii fiecărui partid erau între ei „de-ai noștri”, transformându-și adversarii în sperietori, spre a câștiga voturile alegătorilor. Liberalii loveau oratoric în „ciocoi”, iar conservatorii în „nihilști”. Ca loc al acestor dueluri oratorice nesincere, pe lângă parlament se dezvoltă întrunirile publice, mai ales în preajma alegerilor. Iar paralel cu ele se dezvoltă presa politică, a organelor acestor partide, în care se scria tot atât de incoerent, de nesincer și de emfatic cum se vorbea în discursuri. Gazetarul gălăgios devenea astfel un aliat nițel desconsiderat, dar totuși lingușit — cel puțin când era de față — al omului politic.

În aceste noi împrejurări, conflictul dintre vechi și nou, dintre bătrâni și tineri se atenuase pînă aproape de dispariție. În graba lor de a se adapta, bătrînii devin acum mai ridicoli decît tinerii, fiindcă le lipsește măcar un pospai de cultură. Ridicolul lor se apropie foarte adesea de abjecție, prin renunțarea la acel fond primar de onestitate, de bun simț, apanaj nu numai al vîrstei, ci și al unei situații sociale și familiare ce incumbă anumite răspunderi morale. Locul acestui conflict de generații tinde să îl ia lupta între clanurile politice, între „ai noștri” dintr-un partid și „ai noștri” din celălalt.

În *O noapte furtunoasă* lumea eroilor ei se află încă la începutul acestui proces. Jupîn Dumitrache e negustor de cherestea — pe afiș figura și ca „proprietar” — în „suburbia Dealul Spirii, stradele Catilina și Marcu Aureliu”, cum precizează indicațiile de regie la textul jucat în 1879; zonă de periferie a capitalei, după cum se precizează în indicațiile de scenă pentru tabloul II al aceluiași text: „scena înfățișează o odaie de mahala”. Deși se consideră om cu stare — împărțind lumea orașului, simplu, doar în două categorii: negustorii și amploaiații, oameni fără avere —, trăiește totuși economic, după vechile obiceiuri de breaslă. Pe Chiriac, calfă și om de încredere, ca și pe Spiridon, băiat de procopseală, adică ucenic, îi găzduiește și îi hrănește la el acasă. Când e rugat de Zița să meargă din nou la „Iunion” pregetă: „dăm parale și nu înțelegem nimica; mai bine punem banii la buzunarul ălalalt și zicem că ne-am dus”. Faimosul lui „ambiț” — grija pentru onoarea lui „de familist” — e tot un rest din vechea mentalitate de breaslă. De aceea și încredințează paza ei lui Chiriac, omul său de încredere în prăvălie. Vechile regulamente de breaslă — aceleași în toată Europa — prevedeau ca, în caz de deces al „jupînului”, breasla să se îngrijească de remăritarea văduvei și de obicei o lua în căsătorie cel mai în vîrstă și cel mai vrednic dintre calfe. Soția sa, Veta, se complăce în aceeași mentalitate; nu năzuiește la nimic altceva în afara legăturii sale cu Chiriac, iar sentimentalismul ei e satisfăcut cu învechitele sfaturi ale „cîntecelor de lume”. Neavînd copii, Jupîn Dumitrache își revărsă afecțiunea paterne asupra Ziței, îngrijindu-se de educația ei la „pension” și apoi de căsătoria ei cu Țircădău, „pastramagiul”, om tot din breaslă. Dar Țircădău se dovedise bețiv, călcase deci codul de onoare al breslei, și atunci Jupîn Dumitrache a „dezvorțat-o”. Deși „fată cu pension”, Zița se complăce în vechile ierarhii familiale, zicîndu-i lui Jupîn Dumitrache „nene” — ca unui frate mai mare — și Vetei „țațo” și nu iese din cuvîntul lor. Incult, Jupîn Dumitrache



Fig. 98. — Afiș *O noapte furtunoasă*, 1883 (Muzeul Teatrului Național București).

trache se duce la „comediile alea nemțești” de la „Iunion” numai de plăcerea Ziței. Noul intrase însă în viața lui Dumitrache sub forma „politicii”. El e cu „ai noștri”, cu aceia care „bate în ciocoi” și se mândrește cu situația lui de „căpitan în garda civică”, instituție avîndu-și rădăcinile în revoluția de la 1848, dar pervertită de liberali, care o transformaseră într-un instrument în slujba politicii lor, într-o mașină de agitații și represiuni electorale. La ordinele sale, Chiriac — sergent în „garda civică” — îi „umflă” pe cei puși pe listă ca ținînd „cu ciocoi”, adică cu conservatorii, obligîndu-i să iasă la „izirciț” chiar dacă zăcuseră de „lingoare”, cum era cazul cu Tache pantofarul. E pătruns de fiori admirativi în fața presei, care începuse să-și afirme puterea. Greoi la lectură și incapabil de a gîndi abstract, îl solicită pe Ipingescu să-i citească și să-i tălmăcească gazeta scoasă de „ai noștri”. Plin de dispreț față de Rică Venturiano — „mațe fripte” și „coate goale” —, devine subit respectuos pînă la umilință cînd află că arhivarul acesta de la „judecătoria de pace de galben” era una și aceeași persoană cu gazetarul anonim de la *Vocea patriotului național*, gazeta lui de căpătii. Nae Ipingescu — „ipistat”, adică „subcomisar de clasa a II-a” în aceeași suburbie și „amic politic” al lui Dumitrache — e vechiul funcționar umil, supus tuturor celor de la care mîncă „o pîine”, adică guvernului. Dar fiindcă guvernul era acum în mîna partidelor politice, face și el politică, combătînd și el pe „ciocoi”, așa cum făceau „ai noștri” la *Vocea patriotului național*. Pentru el și pentru Jupîn Dumitrache — spirit obedient și el față de autorități și neavînd nici un fel de veleități revoluționare — să-i combată pe „ciocoi” nu reprezenta nici un risc, nici o călcare a supunerii față de autorități, deoarece liberalii erau la guvern din 1876, iar conservatorii în opoziție, adică supuși arbitrariului celor care dețineau puterea în stat. Rică Venturiano — același umil funcționar sărăcuț, cunoscut din comediile anterioare, căutînd să se impună printr-o ținută vestimentară „la modă” și prin locvacitatea întretinută din frunzăreala gazetelor și revistelor la modă, mizează și el, întii de toate, pe politică drept mijloc sigur de ascensiune socială și apoi pe căsătorie. Și nu greșea. Cu tot disprețul său pentru „coate-goale”, Jupîn Dumitrache e fericit să-l aibă de cumnat.

Unghiul de perspectivă etică asupra acestei lumi se schimbă cu totul. Jupîn Dumitrache e tot atît de ridicol ca și celelalte personaje ale piesei. Tot ceea ce aveau atrăgător sau măcar înduioșător personajele centrale din comediile predecesorilor lui Caragiale — buna credință pînă la naivitate, constanța pînă la încăpăținare, bunul simț pînă la apelul la mijloace corecționale drastice față de cei din familia lor care se lăsau zăpăciți de capriciile modei — la Jupîn Dumitrache e bun pierdut. Caragiale nu-l mai putea privi nici pe el cu nici un fel de simpatie. Întreaga lume din *O noapte furtunoasă* e o lume josnică, fără o rază de lumină etică deasupra ei. Singurul personaj privit cu oarecare compătimire e Spiridon, ucenicul muncit din zori pînă noaptea și bătut adesea, dar și acesta e viciat sufletește de mic : fumează și face pe curierul amoros al femeilor din familia jupînului. Simți de la început cît e de adevărată vorba de mai tîrziu a lui Caragiale despre personajele sale : „Îi urăsc, mă !”.

Lumea aceasta Caragiale o cunoștea prea bine. Încă din prima copilărie, viața familiei sale se împletea cu această lume. Maică-sa, Ecaterina Coraboa, se trăgea dintr-o veche familie de negustori brașoveni. Tatăl său, Luca Caragiale, pe atunci secretar al mănăstirii Mărginenii, mănăstire bogată, cu moșii, păduri și podgorii, avea firea de lucru și cu oamenii de afaceri. Începînd probabil din 1859, Luca Caragiale se mută în Ploiești, ca avocat și apoi ca supleant la Tribunalul de Prahova ; e de la sine înțeles că ceva din viața și lumea tribunalelor ajungea și în casa lui. În 1868 Caragiale, absolvind gimnaziul din Ploiești, se stabilește la București împreună cu maică-sa și sora lui,

Lenci. După ce frecventează doi ani „cursul de declamațiune și mimică” al unchiului său, Costache Caragiale, făcînd și figurație la Teatrul Național, tînărul apucă el însuși cariera de funcționar în justiție. La stăruința tatălui său, e numit în 1870 copist la Tribunalul de Prahova. E adevărat că aici n-a stat mult, deoarece moartea tatălui său l-a eliberat de această constrîngere. Dar a avut timpul să se afle în mijlocul „revoluției” lui Candiano Popescu, aventură separatistă organizată de liberali, ca un mijloc de diversiune politică. Revenit la București, în 1871, e numit sufler și copist la Teatrul Național, unde juca trupa lui Mihail Pascaly. Ispitit un moment să continue cu avocatura, Caragiale optează definitiv pentru literatură. În 1872, Macedonski îl întîlnește la mesele de discuții literare în cafenelele bucureștene. Dar viața literară nu putea fi despărțită de cea de toate zilele. Om cu venituri încă foarte modeste, Caragiale nu putea să-și ducă traiul cotidian în altă lume decît cea din *O noapte furtunoasă*. După o mărturisire orală a lui, comedia aceasta și-ar fi avut punctul de plecare chiar într-o întîmplare personală, în care era cît pe aci să fie bătut zdravăn de un „mitocan”, un negustor din Dealul Spirii. Dacă această afirmație cuprinde sau nu adevărul, nu e esențial. Important este că tînărul dramaturg cunoștea această lume din propria sa experiență de viață, potențată printr-un excepțional spirit de observație a oamenilor și moravurilor.

S-a vorbit în istoriografia noastră literară de Alecsandri, Costache Caragiale și ceilalți, ca de „predecesorii” lui Caragiale, făcîndu-se eforturi impresionante de a se identifica în opera lor episoade, trăsături de caracter, replici, ticuri verbale, pe care apoi și le-ar fi încorporat Caragiale în creațiile lui dramatice. Realitatea este însă că dramaturgul Caragiale avea la îndemînă — prin activitatea sa de sufler, copist și traducător în teatru — un izvor de experiențe literare scenice incomparabil mai extins decît al „predecesorilor” săi, depășind cu mult sfera literaturii dramatice naționale. Bălăcescu, C. Caragiale, Alecsandri, Hasdeu rămîn predecesorii *în timp* ai lui Caragiale. Însă punctele de contact cu ei nu sînt atît ale uceniciei în laboratorul lor dramatic, cît în coincidențele lumii pe care o aduceau ei pe scenă cu lumea din comediile lui Caragiale. Dar în același timp, lumea aceasta a lui Caragiale e totuși alta, așa cum era ea în realitate, în epocă.

O dată însă cu această lume atît de cunoscută și totuși atît de nouă, tînărul dramaturg aducea pe scenă o operă saturată de amănunte de viață — de la gesturile psihologice pînă la ticurile verbale — prinse cu o nemaiîntîlnită acuitate a spiritului de observație. Și în același timp, o operă construită cu o geometrie scenică riguroasă și clară, cu un simț excepțional al mișcării scenice și o cu siguranță de maestru în dozarea efectelor ei.

Intriga piesei e în fond foarte simplă, lipsită de orice complicații sufletești, după formula lui Scribe și Labiche, atît de bine sesizată de Eminescu : „Comedia efectelor mari cu mijloace mici”.

Tehnica comediei în schimb e magistrală. Actul I, mai calm, e destinat mai ales caracterizării social-psihologice a personajelor. Ansamblul scenelor e mai mult static, avîndu-și centrele de greutate în două conversații : pe de o parte cea dintre jupîn Dumitrache și Ipingescu, cu dublul scop de a-l înfățișa pe chereștiu ca familist și ca cetățean ; pe de alta, explicația dintre Veta și Chiriac, prilej admirabil de a creiona o întregă lume de gîndire și de simțire, un întreg stil de viață sentimentală, lume care, după ce-și aflase cristalizarea artistică în versurile din *Spitalul amorului*, era acum în curs de dispariție. De notat că — în timp ce lumea lui Titircă și a lui Ipingescu va alcătui o constantă a comediilor lui Caragiale, evoluînd în ele în raport cu epoca — , cu lumea Vetei și a lui Chiriac nu ne vom mai întîlni niciodată în opera dramaturgului, ea fiind definitiv abandonată trecutului.

Actul II în schimb — prin peripețiile aventurii lui Venturiano — e de o mișcare vertiginosă, cu o trepidație gradată magistral și de efecte comice irezistibile. Celebra scenă a declarației lui Venturiano nu e numai o piesă de antologie a umorului verbal, a parodierii limbajului poetic al versificațiilor vremii, ca și a romanelor de foileton, care începuseră să aibă o largă difuzare prin crearea recentă a întreprinderilor editoriale de pur interes comercial. Dar e în același timp și o abilă parodiare a scenelor de dragoste din dramele epocii, din toată literatura dramatică de import, de tipul *Nebunul din amor*, *Un amor fatal*, *Martirii inimii* ș.a., din repertoriul de epocă. Urmează trepidantele scene ale disparițiilor și reaparițiilor lui Venturiano, urmărit din trei direcții de către Titircă, Ipingescu și Chiriac, care se ivesc zgomotos când la o ușă, când la o fereastră. Prin scena lămuririi și logodna Ziței, actul se încheie senin, așa cum începuse de fapt, prin scena împăciuirii dintre Veta și Chiriac. Momentul final însă — al „legăturii de gît” a lui Chiriac — aruncă o lumină de sîngeroasă ironie peste întreaga țesătură a comediei, dezvăluind acum fondul sufletesc abject al principalelor personaje.

Aici apare, de la începutul carierei de dramaturg a lui Caragiale, acel automatism specific al replicelor, folosit ca un memorabil mijloc de caracterizare a personajelor. Jupîn Dumitrache subliniază mereu „ambîțul” său de a-și păstra neatinsă „onoarea de familist”; Ipingescu e subalternul obedient, care aprobă automat: „Rezon!”; Veta e „rușinoasă”, iar Zița e „modistă și învățată și trei ani la pension”.

În munca de construire a pieselor sale, Caragiale a beneficiat de la început de o cultură și o experiență teatrale pe care nu le-au putut întruni niciodată în asemenea profunzime nici unul dintre predecesorii săi. Stînd în cușca sufleurului și la masa de repetiții, „minteia lui pătrundea în mecanismul intim al pieselor, în secretele meșteșugului de autor, înțelegînd ce înseamnă o lovitură de teatru, o replică de efect, care este rostul logicii dramatice”⁸⁵.

Conu Leonida față cu reacțiunea. După un an Caragiale publică⁸⁶ *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Subintitulată — cu o modestie aproape nedreaptă — „farsă într-un act”, piesa aceasta e, din punctul de vedere al construcției, aproape la antipodul *Noapții furtunoase*, comedie de situații prin excelență. *Conu Leonida* nu are aproape nici o acțiune, desfășurînd tot timpul o conversație în doi, ca abia în finalul piesei să apară al treilea personaj, cu totul secundar: slujnica Safta. Aparent, se desfășoară și aici tot o noapte furtunoasă. În realitate, însă, toate peripețiile ei se petrec numai în imaginația celor două personaje. Avem de a face deci cu o fină comedie de caractere, nu atît în sensul clasic — de monolitură sufletești care se ciocnesc între ele — cît în cel modern, de tipuri sociale, în care analiza predomină cu desăvîrșire asupra acțiunii. Pare a fi mai mult o piesă destinată lecturii — un „spectacol într-un fotoliu”, după formula lui A. de Musset. De aceea pare că oamenii de teatru și poate chiar Caragiale însuși s-au sfiit s-o reprezinte, primul spectacol atestat de documente datînd de abia din 1912. În realitate — ca și teatrul lui Musset — această comedie a lui Caragiale s-a dovedit ulterior foarte spectaculoasă, prin admirabila tehnică teatrală cu care Caragiale i-a organizat peripețiile psihice și ideologice.

Punctele ei de plecare sînt aproape identice cu cele ale *Noapții furtunoase*. O primă schițare a ei, păstrată de către Matei Caragiale, ne dă posibilitatea de a pătrunde întrucîtva în laboratorul de creație. Pe de o parte, Caragiale continuă aici incisiva anchetă

⁸⁵ Sică Alexandrescu, *Cum a fost jucat Caragiale*, în *Viața românească*, XV (1962), nr. 6,

p. 20.

⁸⁶ *Convorbiri literare*, XIII (1880), februarie.

socio-psihică pe care o constituie întreaga sa operă. *Conu Leonida* completează galeria de tipuri a *Noapții furtunoase* cu personaje înrudite. Nu e fără semnificație că și aici una din scenele-cheie pentru caracterizarea personajelor constă dintr-o conversație despre politică. Acțiunea se petrece tot în București. În schița manuscrisă, cele două personaje sînt indicate a fi „un boier bătrîn și o cocoană”, „reacționari”, care se tem de revoluție. În textul definitiv, Leonida e indicat, simplu, „pensionar”. Dar rămîne *Conul* Leonida, ceea ce nu ar exclude apartenența la boierime, iar ideologia sa politică — deși pare schimbată antipodic, Leonida fiind „republican” și temîndu-se de „reacțiune” — în fond e tot atît de retrogradă, el fiind cu „ai noștri” la guvern, iar „reacțiunea” fiind opoziția conservatorilor.

Psihologic, piesa dezvoltă una din temele care îl vor preocupa frecvent pe Caragiale, nu numai în piesele sale de teatru, dar chiar și în nuvelele sale : *frica*. În *O noapte furtunoasă*, în momentele culminante ale acțiunii, sentimentul de teamă acută constituie mecanismul de dezvăluire intimă a esenței psihice a personajelor principale. Încolțit de cei trei urmăritori în camera Vetei, Rică Venturiano uită toate pozele sale teatrale, tot limbajul său bombastic, și se roagă de Spiridon ca un copil : „Mă omoară ! . . . Scapă-mă, băiete, scoate-mă de aici . . . Pe unde să ies ? . . . ”. Zguduit de gălăgia și focurile de armă auzite noaptea din stradă, Leonida își pierde poza marțială de „februarist” — participant la manifestațiile organizate de liberali după răsturnarea domnitorului Cuza — , tremură și nu știe cum să se mai ascundă, de frica „reacțiunii”. Redevine, prin urmare, ceea ce fusese o viață întreagă : micul funcționar obedient și lipsit de personalitate, un alt Ipingescu, convins că nu se poate face „revoluție” fără aprobarea poliției.

În al doilea rînd, ca și *O noapte furtunoasă*, avem aici o antimelodramă, o parodiare intenționată a zecilor de piese — traduceri, imitații, originale de autori moderni — de sigur efect scenic prin peripețiile lor tenebroase și sîngeroase, cu lovituri de spadă și de pistoale, cu urmăritori în bezna nopții. Titlurile însemnate de Caragiale în schița manuscrisă a piesei : *O noapte sinistră, pistoalele de lăsată secului . . . Zavera sau O noapte sinistră . . . O noapte sinistră*⁸⁷, atît de înrudite cu titlul primei sale comedii, indică vizibil această intenție de parodiare.

Dar și aici extraordinara forță de tipizare a lui Caragiale, incisivitatea și profunzimea observației sale sociale, siguranța lucidă a artei sale scenice umplu piesa cu atîtea detalii de viață încît „farsa” se ridică cu mult deasupra punctului de pornire.

Caragiale excelează și aici punînd în gura personajelor sale formule memorabile, care au intrat — aidoma zicătorilor populare — în mecanismele de expresie ale limbii noastre. Astfel e formula admirativă a Efimiței : „Ca dumneata, bobocule, mai rar cineva”. Frazologia lui Leonida constituie un cumul de asemenea formule : „giantă latină, domnule . . . ”, „Bravos națiune ! halal să-ți fie ! . . . ”, „pensia e bașca, o am după legea veche . . . ”, „treaba statului, domnule, el ce grije are ? . . . ”, „a intrat la o idee ? fandacsia e gata . . . ”, „pe urmă, firește, și nimica mișcă . . . ”.

Acțiunea comediei, în firul ei atît de subțire, e țesută cu aceeași mîna de meșter impecabil. Scena I se desfășoară într-o tîhnă savant gradată, de la conversația în jurul lămpii cu gaz, la pregătirile tacticoase de culcare, pînă la adormirea ambilor eroi în cursul convorbirii continuate în paturi.

Scena II, cea a zgomotelor nocturne, constă doar dintr-un monolog de cîteva cuvinte, al Efimiței. Dar felul minuțios și concret în care dramaturgul notează pentru

⁸⁷ I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, *Teatru* București, 1959, p. 571 — 572.

actori mișcările fizice și stările sufletești ale Efimiței constituie un text epic rotunjit, de o mare densitate artistică. Indicațiile de regie ale lui Caragiale — în care sînt semnalate pînă și locul și durata pauzelor, iar crescendo-ul strigătelor este sugerat prin înmulțirea semnelor de exclamație — transformă astfel monologul într-o povestire de o mare densitate faptică, în contrast cu laconismul textului vorbit. E tehnica pe care o va dezvolta savant mai tîrziu în *Momente*. Acestea nu sînt astfel decît texte dramatice condensate, în care indicațiile de regie, în loc să fie puse în paranteze, au căpătat forma ficțiunii epice. Astfel se și explică de ce majoritatea lor sînt susceptibile de a fi reprezentate scenic, cu minime dificultăți de adaptare. De asemenea, în scrierile lui dramatice Caragiale e în același timp și un viguros prozator epic. Mai tîrziu nuvelele și schițele lui vor purta fiecare, mai mult sau mai puțin evidentă, pecetea autorului de teatru.

Conu Leonida față cu reacțiunea înfruntă vremea prin viața intensă și monumentalitatea eroului său, în contrast cu dimensiunile reduse ale desfășurării scenice. Conu Leonida e grandios în infatuarea lui stupidă, în suficiența gravă cu care emite opinii hilare în sine despre tot ceea ce era la ordinea zilei : papa și revoluția, Garibaldi și constituția, legea pensiilor și cea a moratoriului, sursele ipohondriei și definiția republicii . . .

O soacră. În 17 februarie 1883, Caragiale prezintă pe scena Teatrului Național din București piesa *Soacra mea Fifina*, publicată apoi de el o singură dată, în ediția Șaraga din 1894, aici sub titlul simplificat : *O soacră*. De această piesă se leagă o interesantă problemă de datare, semnalată de Ș. Cioculescu⁸⁸. În 1898, Caragiale anexează unei scrisori către P. Grădișteanu, noul director general al teatrelor, o listă cronologică a operelor sale dramatice. În fruntea ei, datată 1876, se află piesa *O soacră*. Deci ea ar fi prima sa operă teatrală, chiar înaintea traducerii *Romei învinse*, ceea ce Ș. Cioculescu opinează pe bună dreptate că ar fi greu de crezut. Introducerea la vol. I al ediției din 1959 lasă problema în suspensie. La lectura textului comediei am aflat însă cîteva elemente care ne permit o datare sigură. La un moment dat (sc. V) Peruzeanu, unul dintre personajele piesei, pomenește — pe lîngă „romanurile și melodramele abile” pe care nu le putea suferi — de nuvelele brodate pe crime celebre publicate de „autori populari” în *Calendarul progresului*. Caragiale își exprimă aici propriile opinii și se referă la un fapt real : acest calendar a apărut în anii 1876—1878, deci e posterior datării făcute de Caragiale. Mai precis : prezentîndu-și eroinei prietenul Furtunescu — revenit în țară, după ani de absență, în calitatea de „căpitan englez” — Peruzeanu subliniază că acesta era „învîgătorul lui Arabi-Pașa” (sc. XI). Caragiale se referă și aici la un fapt istoric precis, care desigur a fost relevat și comentat în gazetele vremii : Arabi-Pașa, șeful mișcării naționale de independență a Egiptului, încercase în vara lui 1882 eliberarea de sub stăpînirea Angliei printr-o răscoală militară și fusese învins de trupele acesteia și făcut prizonier la 13 septembrie 1882, în lupta de la Tell el Kebir.

Piesei acesteia — subintitulată la publicare „farsă fantezistă într-un act” — i s-a dat pînă acum foarte puțină atenție, fiind considerată ca lipsită de valoare. La o privire de suprafață, construcția piesei pare a fi foarte aproape de schema clasică a operetei : doi îndrăgostiți certați se regăsesc după un timp îndelungat ; iar în paralelă, dragoste și certuri între un chelner și o cameristă din personalul hotelului în care se află eroina în momentul acțiunii. În profunzimile ei însă, ne relevă un Caragiale analist

⁸⁸ I. L. Caragiale, *Opere*, 1939, vol. VI. p. XVII.

plin de gingășie al sufletului feminin — fără a părăsi tonul fundamental de comedie, enunțat prin subtitlu —, avînd ca pretext o subtilă problemă de psihologie a femeii și a creației literare totodată. O dată cu aceasta, Caragiale părăsește lumea micii burghezii. Ne aflăm de astădată din plin în „înalta societate”. Acțiunea se petrece tot în București, dar într-un „Grand-Hotel”, cu tot confortul civilizației moderne.

O soacră e cea mai puțin caragialescă dintre comediile lui Caragiale. Îndreptîndu-și obiectivul de astădată spre „înalta societate”, spre lumea marilor moșieri, Caragiale nu o disecă cu acel bisturiu neiertător cu care va opera în curînd, în *O scrisoare pierdută*. Fifina o anticipă pe Zoe, trăind o dramă a iubirii sale, dramă care se sfîrșește și ea cu bine. Fifina e de o puritate sufletească în ale cărei exagerări naive stă o bună parte din ridicolul ei. E singura femeie în alb din comediile lui Caragiale.

Cu excepția Fifinei, celelalte personaje sînt schematice, fără a fi neverosimile. Le lipsește și profunzimea detaliilor de viață, precum și acea potențare a umanului din ele, ca să devină tipuri. Conturați în linii sumare și șterse, Peruzeanu și Furtunescu nu sînt nici răi și nici buni, nici gravi și nici hilari, nici inteligenți și nici proști, niște oameni oarecare, semnificativi pentru clasa lor în unele trăsături, dar nereprezentativi în esența lor.

Se pare că marele dramaturg a judecat el însuși cu severitate această piesă, interzicîndu-i accesul în ediția *Operele complete*, apărută la „Minerva” în 1908. Dar faptul că el a cerut, în 1911, ca Teatrul Național să utilizeze doar textul edițiilor anterioare acesteia strecoară un semn de întrebare, dacă ediția în care nu figurează și această piesă reprezintă ultima voință a autorului. În orice caz, chiar dacă realizarea ei artistică nu e la înălțimea capodoperelor lui Caragiale, comedia *O soacră* e interesantă nu numai pentru evoluția autorului, ci și prin totuși frumoasa analiză a sufletului feminin, prin așezarea unei femei în centrul operei dramatice, anticipînd în acest fel — pe alt plan social și psihologic desigur — *Năpasta*.

Hatmanul Baltag. Cu mult mai jos și mai răspicat așezată pe linia concesiilor care îl îndeapărtau pe Caragiale de specificul personalității și artei sale este *Hatmanul Baltag*, „operă bufă” cu muzica de Eduard Caudella, reprezentată în premieră la 1 martie 1884. Opera aceasta însemnează cel mai strîns contact artistic al lui Caragiale cu gruparea Junimii, fiind scrisă în colaborare cu Iacob Negruzzi, după o nuvelă a lui N. Gane. În *Amintiri de la Junimea*, Iacob Negruzzi afirmă că propunerea de a lucra împreună o „operă comică” a venit de la Caragiale, urmînd ca acesta să scrie partea de proză, iar lui Negruzzi să-i revină partea leului într-un libret de operă, adică versurile. Piesa a fost făcută în 1882—1883, perioadă în care Caragiale se mărturisise strîmtorat „pungaminte vorbind”. Odată ales punctul de plecare din nuvela lui Gane, acțiunea se strămută în Moldova și Caragiale ceda din plin inițiativa lui I. Negruzzi. Prin această piesă — facilă așa cum e — se așază în mod cu totul neprogramatic temelia unei literaturi moldovenești bahic-cinegetice, avînd reprezentanți străluciți de la M. Sadoveanu la Al. O. Teodoreanu. Comisul Stacan pledează pentru stilul arhaic de viață al boierimii moldovene din epoca de stingere a gloriei militare: bărbatul să fie liber a-și petrece timpul în vînătoare și ospete cu Cotnar și lăutari. Arghirița — la punctul de confuzie între societatea întîrziat feudală și cea burgheză —, își visează bărbatul ca un sentimental gospodăros, în genul cîntecelor de lume colectate de Anton Pann. Pînă la urmă învinge stilul sadovenesc de viață, reprezentat de comisul Stacan, prin căința tîrzie și încercarea nereușită de sinucidere a hatmanului Baltag care — însu-

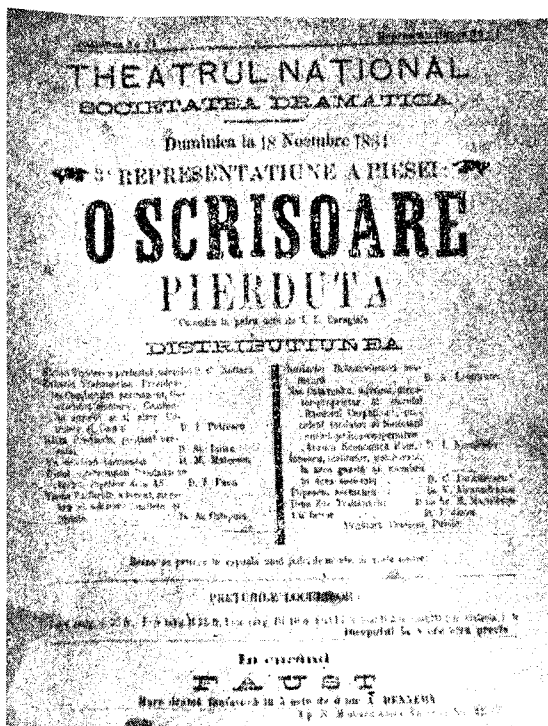


Fig. 99. — Afiș *O scrisoare pierdută*, 1884 (Muzeul Teatrului Național București).

O scrisoare pierdută apare de la început ca foarte îndepărtată de *O soacră*, deși Caragiale continuă aici explorarea păturii conducătoare în statul de atunci, schimbând doar decorul. Momentul istoric de la care pornește îl constituie fierberea pe care o provocase în viața politică proiectul de modificare a constituției și viitoarele alegeri.

Acest înverșunat și confuz moment electoral îl recrează artistic *O scrisoare pierdută*. Fenomenul politic pe care-l scrutează aici Caragiale cu amară luciditate și îl desenează cu siguranță de gravor depășește orice sferă locală, avînd un caracter de generalitate nu numai în ceea ce privește suprafața lui, dar și tipologia umană a actorilor săi. Duritatea necruțătoare a luptei politice de moment, ca și importanța decisivă pentru viitorul lor a mizei politice în joc, îi face pe foștii eroi ai acestei lupte să nu se cruțe și să nu cruțe nimic, dezvăluindu-și pînă în profunzimi esența lor umană decăzută, în toată hidoșenia ei. Cațavencu — handicapat de faptul de a candida ca opozant, avînd de înfruntat întregul aparat de stat pus la dispoziția candidaților partidului care era la guvern — nu ezita să întrebuițeze cele mai murdare mijloace de șantaj personal pentru a ajunge să se aleagă deputat. Depistînd importanța scrisorii aflate de cetățeanul turmentat, îl îmbată, i-o fură și presează prin ea asupra Zoei.

Acuitatea luptei politice generează drama personală a Zoei. Drama aceasta nu e a situației create; pe aceasta era sigură că o poate domina, impunînd candidatura lui Cațavencu. Alegînd această soluție, Zoe este în aparență cel mai cinic om politic al județului, deoarece propune falimentul politic al întregii organizații din județ a partidului aflat la guvern — consecință inevitabilă a sprijinirii oficiale a unui candidat al opoziției — pentru a-și asigura pe mai departe taina și liniștea iubirii sale adultere.

Surprinde faptul că Zoe nu a căutat mai întii să-l cîștige pentru planul ei pe soț, pe Trahanache. Dintr-o replică a ei în aceeași scenă cu Tipătescu, ar reieși că nu se îndoia că Trahanache va face cum zice ea. Dar se ridică întrebarea de ce totuși

rîndu-se după preceptele Arghiriței — se lăsase de băutură și de vînătoare, alungîndu-și de la curtea sa prietenul, sperînd să îndepărteze astfel însăși ispita vînătorii și a ospetelor pantagruelice.

O scrisoare pierdută. După o perioadă de odihnă creatoare, de aproape o jumătate de deceniu, Caragiale urcă spre culminația creației sale dramatice. În 13 noiembrie 1884 are loc premiera comediei *O scrisoare pierdută*. Între timp, vicisitudinile soartei scriitorului român în orînduirea socială a epocii îl îndepărtaseră pe Caragiale, ca revizor școlar, în județele Suceava și Neamțu în 1881, Argeș și Vîlcea în 1882. Acțiunea din *O scrisoare pierdută* se petrece — după indicațiile precise de regie ale autorului — „în capitala unui județ de munte, în zilele noastre”. Anecdotică piesei rămîne în domeniul ficțiunii artistice, în timp ce experiența autorului ca revizor școlar în aceste capitale de „județ de munte” a hrănit din plin, desigur, desenul acid al tipurilor și moravurilor acestei ficțiuni, dîndu-i o realitate atît de puternică încît rezistă nu numai eroziunii din partea timpului, dar și dificultăților traducerii și reprezentării în cele mai diferite limbi ale pămîntului, astăzi.

a intrat ea direct în scenă când putea — mult mai puțin riscant și mai puțin penibil pentru ea ca femeie de lume — să-l miște pe Trahanache ca să acționeze? Însăși agitația neobișnuită în care intrase placidul Trahanache, după denunțul făcut de Cațavencu, demonstrează că soțul Zoei își dădea seama că scrisoarea — chiar proclamată de el ca simplă „plastografie” — putea crea o atmosferă cu consecințe politice foarte neplăcute. Se pare însă că Zoe nu-și făcea nici un fel de iluzii în privința lui Trahanache. Sub aparenta lui placiditate și bonomie, îl știa tot atât de canalie ca și ceilalți. Știa că Trahanache face pe prostul, chiar și în ceea ce privește adulterul ei. Departe de a fi un emul al magnificului încornorat Boubouroche, credulul erou al lui Courteline — așa cum a fost văzut în trecut, de critica noastră, uneori — Trahanache e monumental în cinismul lui. Celebra lui formulă : „Aveți puținică răbdare” nu e numai un automatism în vorbire, ci și un mijloc verificat de a câștiga timp, de a uza adversarul, lăsându-l să se consume în fierbere. Astfel de răbdare avea și în propria sa căsnicie, unde se pare că știa prea bine ce se petrece, și de mult, dar situația lui politică, în triumphi cu prefectul, omul guvernului și factorul atotputernic, îi convenea. Pasionat al jocului cinic și subtil al politicii în epocă, Trahanache înțelege și aproape absolvă manevrele murdare ale lui Cațavencu. Cuvintele lui — după ce Zoe forțase mâna lui Tipătescu și acum căutau să-l convingă împreună în favoarea lui Cațavencu — ascund o inteligență aproape diabolică sub aparenta lor candoare. În acel moment, Trahanache avea în buzunar polița falsificată de Cațavencu, știind bine că aceasta constituia un mijloc infailibil de a-l aduce la tăcere. Totuși savurează cu umor ascuns febrilitatea și deseperarea celor doi, lungind vorba despre „plastografia” scrisorii prefectului și sugerînd că această faptă a lui Cațavencu n-ar avea nimic condamabil. Felul cum își distilează, lent și insinuant, vorbele e magistral, nu numai în ceea ce privește tehnica autorului dramatic, dar chiar și în ceea ce privește inteligența personajului său.

Aceeași tactică o folosește magistral Trahanache în celebra scenă a întrunirii electorale, în care urma să fie proclamat candidatul guvernului. Farfuridi își lungea discursul său referitor la reforma constituției, așteptînd un indiciu din care să dibuiască poziția de moment a lui Trahanache și candidatul pe care-l va anunța. Acesta însă — îmbrățișîndu-l mereu „cu dulceață” și solicitînd mereu „puținică răbdare” — îl lasă să se epuizeze nervos, scurtîndu-i mereu vorbirea pînă cînd îl face să încheie cu faimoasa lui „dilemă” referitoare la noua constituție.

În aceeași scenă Trahanache îl manevrează la fel de abil pe Cațavencu — pe cînd acesta își pronunța discursul —, propunînd o inocentă pauză, pentru a afla numele candidatului hotărît „de la centru”, de guvern, în timp ce oratorul credea că va fi proclamat el.

În fața unui asemenea adversar „tare”, Cațavencu nu putea reuși, cu atît mai mult cu cît avea împotriva doi inși tot atît de periculoși pentru el : pe singurul om cinstit din întreaga piesă, dar îmbătat și la propriu și la figurat de haosul electoral — Cetățeanul Turmentat, care găsește a doua oară „scrisoarea pierdută” !, aducînd-o de astă dată „andrisantului” — și pe Agamiță Dandanache, candidatul trimis de „centru”, mai canalie decît toți, pentru că el nici nu se gîndea să înapoieze scrisoarea prin care, șantajînd ca și Cațavencu, ajunsese să fie sigur de alegerea sa ca deputat. Și piesa se încheie prin manifestația cu muzică, în cinstea alegerii lui Agamiță Dandanache, manifestație condusă entuziast de însuși Cațavencu. Cortina cade peste locuțiunea automatică a lui Pristanda — tipul micului slujbaș, pervertit nu atît de leafa mizeră, familia numeroasă, cît mai ales de arbitrarul la care era supus în fiecare clipă, dacă își părăsea

rolul de simplu ecou al voinței și gândirii celor ce dețineau puterea : „curat constituțional ! Muzica ! Muzica !”.

În perspectiva aparent îngustă a micului „oraș de munte”, Caragiale a știut astfel să grupeze și să miște în acțiune tipuri reprezentative pentru întreaga viață a claselor dominante în țară. Momentul acesta însemnat — al pregătirii unei reforme constituționale — reliefează la maximum nu numai promiscuitatea moravurilor oamenilor care-și împărțeau puterea, dar și toată mizeria gândirii lor politice, incapabilă să se ridice deasupra unei frazeologii haotice, în care perverteau pînă la nerecunoaștere, ca arsenal demagogic, propozițiile generoase ale luptătorilor de la 1848. Chiar și Zoe — care părea la un moment dat că încearcă să se salveze sufletește — rămîne prizoniera acestui destin lamentabil. După ce primejdia a trecut, ea îi surîde, fericită și împăcată, lui Tipătescu, omului pe care ajunsese să-l deteste cu puțin înainte.

În înfățișarea acestei lumi de oameni fără nici o umanitate, Caragiale a ajuns la desăvîrșirea artei sale de dramaturg. Întreaga piesă e un bloc monolitic, din care nu se poate elimina nici o vorbă, nici un semn de punctuație măcar. Loviturile de teatru se succed cu repeziciune, înlănțuite într-o logică impecabilă a acțiunii. Scena întruirii — înția și aproape singura scenă de mare figurație în tumult, în teatrul lui Caragiale — e construită cu o siguranță de maestru în gradația ei, pînă la finalul încăierării oarbe. Personajele comediei se întrec în strălucirea formulelor automate de vorbire, prin care se autodefinesc. Și peste toate domnește inteligența lui Caragiale — prin cunoașterea suverană a sufletului omenesc, ca și a tristelor moravuri ale epocii —, ca și rîsul său amar, izvorît tocmai din această luciditate genială a cunoașterii.

D'ale carnavalului. Către sfîrșitul anului 1884, direcția Teatrului Național din București anunță un concurs pentru cea mai bună piesă de teatru — dramă sau comedie — originală. Concursul era dotat cu un premiu de 1200 lei și înscrierea în repertoriului teatrului. În așteptarea celui dintîi spectacol cu *O scrisoare pierdută*, Caragiale era „extra-nervos”. Apreciat din ce în ce mai mult la Junimea, căutat de amici din „sfera intelectuală”, consumînd timp cu repetițiile la teatru, serviciul pe care-l avea la fabrica de tutun Belvedere îl stînjenea și-l agasa. Se gîndește să demisioneze, socotind că — cu banii de pe urma *Scrisorii pierdute* și cu premiul de 1200 lei — ar putea-o duce cîtva timp, pînă să găsească un post mai convenabil. Cu aceste gînduri, lucra intens la o nouă piesă în vederea premiului ⁸⁹.

Piesa la care muncea era *D-ale carnavalului*. Pe atunci o intitula *Bărbierul*. După ce a terminat-o și a trimis-o la concurs, o găsea foarte bună, atribuindu-i chiar un progres vădit față de *Scrisoarea pierdută* ⁹⁰. Lucrul mersese repede. Împrejurările, cît și durata de timp în care dramaturgul realizase această nouă comedie, explică în bună parte caracteristicile ei. Scriind-o, Caragiale s-a odihnit totuși într-un fel, amuzîndu-se după încordarea pe culmi, în realizarea *Scrisorii pierdute*.

Acțiunea a plasat-o în București, într-un „salon de frizerie de mahala”. În centrul ei a situat un bărbier, figură populară în capitală, în acea epocă, date fiind multiplele sale atribuții : factor hotărîtor în cochetăria masculină ; medic improvizat, aplicînd tratamente cu lipitori, sau mai modern cu ventuze ; practician în ale stomatologiei, făcînd extracții de măsele ; artist cîntînd adesea din chitară, bun cunoscător al repertoriului de cîntece la modă, frecvent trubadur sentimental pe lîngă cucoane ; aflător

⁸⁹ Caragiale către Petre Missir, V, XI, 1884, în *Opere*, vol. VII, *Correspondență*, București, 1942, p. 529 — 530.

⁹⁰ Caragiale către același, 22. II. 1885, *op. cit.*, p. 532 — 534.

și colportor al veștilor zilei pentru bărbați... Simpatia și interesul publicului pentru o nouă reeditare a lui Figaro este deci asigurată. Mijlocul acțiunii, actul II, Caragiale îl așezase într-un „bal mascat de mahala”, teren tradițional al comediei întemeiate pe comicul de situații, *qui-pro-quo*-ul fiind facilitat la maximum prin mascarea eroilor. Iar balul în sine era prilej bun pentru mișcare scenică vie și pentru efecte de costumație. Plasînd acțiunea actului II într-o „sală de o parte” a bufetului balului, Caragiale a renunțat de la început la atracția prea facilă a divertismentului coregrafic. În schimb, indicînd că era vorba de un bal la mahala, Caragiale își asigura un plus de efecte comice, mahalagiul fiind în epocă unul dintre subiectele literare frecvente ale comicului de limbaj și de comportare, în tendința lui de a imita societatea înaltă din „centru”. În fața lui Nae Girimea — Figaro încurcat în complicate aventuri erotice — Caragiale a așezat un alt tip de sigur și tradițional efect comic: acel al încornoratului gelos și credul totodată. Procedeu teatral inedit însă, Caragiale l-a dedublat: Iancu Pampon și Mache Razachescu, amîndoi victimele întreprinderilor amoroase ale bărbierului, fără să o știe și, în consecință, considerîndu-se mereu rivali, lămurindu-se și împăcîndu-se foarte tîrziu. Între ei și Nae Girimea, cele două eroine: Mița Baston, întreținuta lui Razachescu, înșelată de amantul de inimă, frizerul, și Didina Mazu, întreținuta lui Pampon și noua cucerire sentimentală a lui Girimea. Simetria grupelor e perfectă, fără a fi monotonă, mecanică. Grupurile sînt încadrate tot atît de simetric de alte două personaje devenite și ele tradiționale în teatrul lui Caragiale, prin hilaritatea lor inevitabilă: pe de o parte Ipistatul, polițistul obedient și venal, o nouă și diferită ediție a lui Ipingescu și Pristanda; de altă parte Iordache — un Spiridon devenit acum calfă — partener al descărcărilor de nervi ale celorlalți, alergînd de dimineață pînă seara ca să descurce încurcăturile patronului, curier și vestitor al iubitelor acestuia. Rică Venturiano — tînarul și micul funcționar dornic de distracții mondene și aventuri — se reîntrepează, avînd cu totul altă față, în Catindatul.

Pornit în primul rînd să se amuze și să amuze publicul, Caragiale și-a păstrat însă, în adînc, întreg fondul său sufletesc serios și amar. Personajele sale de aici, cu tot decorul de mahala, nu sînt de loc simpli și onești „mitocani” ai Bucureștilor de atunci. Toți făceau, sau făcuseră parte, din lumea negustorilor, meseriașilor și funcționarilor. Nae Girimea era patron de frizerie. Pampon — poreclit și „Concina cu cinci fanți”, fiindcă trișa la cărți — fusese „tist de vardiști”, adică ofițer de poliție. Mache Razachescu — poreclit „Crăcănel” — se comportă cu morga unui om cu situație și cheamă autoritar poliția, ori de cîte ori e amenințat. Ipistatul e subcomisar de poliție; ca și Pristanda cu steagurile la sărbători, Ipistatul își creează un venit sigur vînzînd împričinaților săi bilete la loteria unui „port-tabac cu muzică”, pe care tot el îl cîștigă mereu. Catindatul e nepotul lui „nenea Iancu” din Ploiești, „bogasier”, adică negustor de stofe și pînzeturi. Didina este „exmarșandă” adică fostă modistă, iar Mița vrea să fie „funcționară la telegraf”, dar nu are încă vîrsta legală, ceea ce înseamnă că certificatele școlare necesare le avea. Caragiale contemplă și înfățișează această lume obișnuită a comediilor sale cu aceeași ironie disprețui-

Fig. 100. — Afiș D'ale Carnavalului, 1885 (Muzeul Teatrului Național București).

Theatru National
SOCIETATEA DRAMATICA
 Luni la 6 Aprilie 1885
 SEVA REPRESENTA PENTRU PRIMA OARA
D'ALE
CARNAVALULUI
 PIESA PREMIATA
 Comedia scrisa de M. de Ionescu si de I. Ionescu
PERSONAJELE

| | | | |
|--|---------------|---|-----------------------|
| Nae Girimea, frizer si bel- chieru | Ipistatul | Iordache, Calfă la teatru | Doina, fiica lui Nae |
| Ipistatul, frizer, care este de- sempre cu el si care e de gardian | Pristanda | Mina Baston, Republicana din Ploesti | Didina, fiica lui Nae |
| Mache Razachescu, frizer si de gardian | A. Catargiu | Alina, sora lui Iordache | Doina, fiica lui Nae |
| Alina, sora lui Iordache | M. Razachescu | Machi, frizer, sargent de noapte | |

ACTIUNEA SE PETRESC IN TIMPUL UNUI CARNAVAL IN BUCURESTI

PRECIILE LOCURILOR
 Parterul, 1.50 lei; Logi, 1.00 lei; Balconul, 0.50 lei; Galeriile, 0.25 lei; Stalile, 0.10 lei; Amfiteatrul, 0.05 lei.

De distribuție
LUIZA MILLER
 INTREREA SI REVENIREA
 PUBLISHERS

toare, izvorită din profunda cunoaștere și inevitabila condamnare morală în judecata pe care i-o face.

El nu renunță nici de astă dată la obișnuita lui campanie împotriva literaturii proaste, de execuție comercială, în legătură cu moda : aceea a ficțiunilor sentimental-tenebroase, adăpostită în foiletoanele gazetelor, în broșurile de colportaj și pe scenele teatrelor. Parodiază și aici subtil această literatură, scoțînd mari efecte comice din contrastul dintre ținuta sufletească gravă, tragică, a celor patru personaje, care — desoperindu-se înșelate în iubire — aleargă furibunde să identifice vinovații, să se răzbune melodramatic, și ieftinătatea situațiilor, gesturilor și soluțiilor la care ajung : Mița vrea să-și desfigureze amantul necredincios cu „vitron”, dar nu izbuteste decît să-l împrăște cu cerneală „violentă” pe Catindat, păcălită fiind și de „spițerul” la care apelase și de costumul și masca pe care le schimbase Catindatul cu Nae Girimea, Didina nu e mai puțin melodramatică în comportarea ei : „Ce scandal ! O să mijlocească proces, poliție, procuror, și pe urmă la jurați. . . O să ne dea prin gazete ! Să afle la sigur Pampon. . . Sînt compromesată. . . Mi-ai omorît viitorul, d-le Nae !”. Tipică pentru parodierea melodramei este scena întîlnirii și bătăii dintre cele două rivale.

În personajul Catindatului, Caragiale reia analiza sentimentului fricii și a comportamentului uman sub presiunea lui, de astă dată sub o cu totul altă ipostază decît aceea a peripețiilor lui Venturiano și a spaimei de sursă imaginară a lui Leonida : șocul psihologic al fricii, ca tratament medical. Catindatul — observînd că durerea de măsele îi trecea automat cînd ajungea la faza finală a pregătirilor dentistului pentru a i-o extrage — transformă frica în datorie.

Departate de a fi o simplă farsă de amuzament, *D-ale Carnavalului* — fără a atinge profunzimile marilor comedii caragiene care au precedat-o — e totuși o realizare dramatică impecabilă, întemeiată pe o fină observație psihologică și caracterologică, penetrată de aceeași ironie amară a lui Caragiale în fața spectacolului întristător al societății timpului său.

Năpasta. Dacă anii de peregrinări prin țară ai lui Caragiale ca revizor școlar nu au lăsat nici o urmă certă în geneza *Scrisorii pierdute*, în schimb *Năpasta* nu poate fi despărțită de această reluare de contact a dramaturgului cu viața de la țară, care îi înconjurase doar primii ani ai copilăriei, în satul Haimanale. În amintirile sale — pe care Ș. Cioculescu le-a folosit atît de pertinent în reconstituirea biografiei lui Caragiale — I. Luchian povestește că revizorul Caragiale fusese foarte impresionat de frumusețea unei fete servind în cîrciuma din satul Tigvenii și de vorbele unuia dintre flăcăi : „Ei, boierule, pentru fata asta o să se facă moarte de om”. Posibil ca această întîmplare să fi constituit primul nucleu. Fapt este însă că *Năpasta* a fost terminată în decembrie 1889 și prezentată pe scenă în 3 februarie 1890. Munca la încheierea ei n-a durat mult și s-a desfășurat după toate probabilitățile în lunile care au urmat demisiei lui Caragiale de la direcția Teatrului Național, adică în 1889. Prin urmare, tîrziu după întîmplarea cu Tigvenii.

De fapt, la geneza dramei *Năpasta* au concurat o serie complexă de alți factori, mult mai profunzi. Drama aceasta s-a încheiat la capătul unui proces îndelungat în conștiința lui Caragiale. Ochului atît de pătrunzător și gîndirii profunde ale autorului *Scrisorii pierdute* nu putea să-i scape gravitatea problemei țărănești, prea puțin ascunsă sub euforia și încîntarea de sine a claselor conducătoare. Încă în 1878, criticînd aspru piesa *Oștenii noștri* — în care războiul pentru independență era evocat în stil de „tablouri vivante” — Caragiale scria aceste rînduri necruțătoare : „. . . picioarele și mîinile

care ne muncesc țarinile în vreme de pace degerau în șanțurile redutelor [. . .]. Curcanii — poate singurul « ceva » ce încă nu-i « putred » în țara aceasta — secerăți de focurile vrăjmașe, de ger și de foame, din atâtea mii rămăseseră atâtea sute — și noi, autori de spirit, știind că în capitală sînt mulți iubitori de priveliști plastice și de senzații, le dăm *Oștenii noștri*, dramă națională de ocazie cu mare spectacol?»⁹¹. Atitudinea aceasta înseamnă una dintre constantele viziuni sociale ale dramaturgului.

Nu numai Caragiale cerea pentru acești nefericiți țărani o altfel de oglindire în artă decît cea din comediile cu cîntece și dansuri naționale, altceva decît cromolitografiile cu subiecte idilice, în culori zaharose. În 1885, în *Contemporanul*, C. Dobrogeanu-Gherea ironiza literatura tip *Rinaldo-Rinaldini* — în stil de roman sentimental de aventuri — pe care o făceau la noi pe tema țărănimii scriitori obscuri, dornici de succese facile. Nu e o simplă întîmplare că Gherea citează aici o „vorbă a d-lui Caragiale” cu privire la literatura de foileton⁹². Cu un an mai tîrziu, Sofia Nădejde începea să publice în *Contemporanul* nuvele înfățișînd viața la țară în trăsături întunecate și dure : țărani supti de mizerie, încercîndu-și durerile în beție sau lăsîndu-le să răbufnească cu violență, în certuri și răzbunări care merg pînă la crimă. În nuvela *Așa a fost să fie*, fiul își pîndește noaptea tatăl — bețiv, încurcat cu o femeie din sat din care cauză își stîlcea soția în bătai — și-l aruncă într-o fîntînă părăsită. În nuvela *S-au dus*, un soț înșelat surprinde amanții noaptea în somn, îi leagă laolaltă, îi duce cu căruța la Prut și-i îneacă. În 1881 Sofia Nădejde publicase drama *O iubire la țară*, în care un țăran pelagros se sinucide într-un acces de nebunie, boierul îi necinstește fata, iar flăcăul care o iubea o răzbună, împușcîndu-l pe boier.

Noua viziune sumbră a vieții rurale de la noi se năștea la intersecția a două mari curente literare care se influențau la rîndu-le reciproc : naturalismul francez și înflorirea romanului rusesc. Amîndouă nu se limitau la patria lor, dezvoltîndu-se și înrîurind pe planul literaturii universale. Zola publicase *La Terre*, frescă întunecată a vieții țăranilor, carte de îndată cunoscută și aprig discutată, ca toate operele naturalismului francez și ale lui Zola îndeosebi, la acea epocă. Operele lui Tolstoi, Dostoievski și Turgheniev — traduse și răspîndite enorm în limbile franceză și germană și, prin intermediul lor, în celelalte literaturi — începuseră să pătrundă și în presa română, la loc de cinste. Apar articole interesante, de prezentare a culmilor literaturii ruse contemporane, în gazetele cele mai citite ale zilei⁹³. Impresionează cu deosebire Dostoievski. Un articol anonim — *Un poet martir* —, apărut în 1884, îi aduce un entuziast elogiu⁹⁴. Tot în *Românul*, un an mai tîrziu, e publicată în foileton traducerea *Umiliți și ofensați*, iar peste un an, în *România liberă*, apar în foileton *Amintirile din Casa morților* (29 octombrie 1886 — 14 martie 1887). În *Contemporanul* întîlnim, în 1886, un fragment din *Crimă și pedeapsă*, tradus de V. G. Morțun, după o versiune franceză⁹⁵.

Traducerea romanului *Umiliți și obidiți*, din foiletonul *Românului*, e precedată de articolul *Dostoievski*, semnat : Gherea. Articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea ne interesează date fiind raporturile dintre el și Caragiale. Vorbînd de opera lui Dostoievski, Gherea subliniază profunzimea analizei în ceea ce privește psihologia crimei și a remuș-

⁹¹ Luca, *Cercelare critică asupra teatrului românesc*, în *România liberă*, 1878, ianuarie 11.

⁹² I. Gherea, *Dl. Brociner, ca descriitoriu al vieții țărănești*, în *Contemporanul*, IV (1884—1886), p. 577—587.

⁹³ *Starea lucrurilor în Rusia*, în *România liberă*, VI (1881); *Teatrul în Rusia*, în *Românul*, XXVIII (1884); *Romanul rusesc : Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Goncaroff*, în *Românul*, XXIX (1885);

C. Mille, *Mișcarea literară în Rusia*, în *Lupta*, IV (1887). Cf. Filip Roman, *Literatura rusă și sovietică în limba română*, București, 1959.

⁹⁴ *Românul*, XXVIII (1884).

⁹⁵ *Marmeladoff. Fragment din Crimă și pedeapsă*, în *Contemporanul*, IV (1886), traducere după *Le crime et le châtement*, traduit du russe par Victor Derely, 2 vol., Paris, 1884.

cării. Prin urmare, crimele în genul celei comise de Dragomir, analizele proceselor de conștiință care le puteau urma, legăturile dintre epilepsie și șocul psihologic al ocnei, ca la Ion Nebunul, gesturile de cruzime rece, fanatică, precum cel al Ancăi, studiul relațiilor dintre izgonirea brutală a individului din societatea modernă și misticismul religios, iarăși ca în cazul lui Ion, erau în preocupările zilei, pluteau în aerul literaturii noastre, ca și în cel al literaturii universale din acei ani. Astăzi ne apar ciudate tocmai surpriza și neînțelegerea cu care a fost întâmpinată premiera *Năpastei* din partea unor oameni care ar fi trebuit să știe aceste lucruri mai bine decât noi, fiind contemporani lor. Și care știau mai ales că — tocmai pe când Caragiale putea să fi început lucrul la

Năpasta — se desfășuraseră aproape în toată țara răscoalele țărănești din 1888, a căror maximă intensitate fusese în județele din jurul Bucureștilor. Acestea ar fi putut să demonstreze, chiar și scriitorilor celor mai puțin clarvăzători, că viața țărănească nu mai putea fi nicidecum subiect de comedie sau de vodevil.

S-a vorbit, în legătură cu *Năpasta*, în critica vremii, de tragedia lui Tolstoi, *Puterea întunericului*. Lumea din drama lui Caragiale nu e însă o lume a dezmoșteniților, nici a primitivilor dominați de superstiții. Dragomir e om cuprins, e cîrciumar. E om luminat, discută cu învățătorul satului ce se scrie prin gazete, știe de existența termenelor de prescriere a crimelor în Codul penal. Din nici una dintre replicile dramei — fie în versiunea tipărită, fie în cea manuscrisă — nu reiese că Anca ar fi fost săracă, nici ca fată, nici ca soție a lui Dumitru. Ion fusese pădurar, om presupus deci a fi avut o minte cât de cât șlefuită, ca să poată fi slujbaș al statului. În orice caz, Ion, așa cum apare în scenă, nebun și fugit din ocnă, exprimă în felului o viață suflătoare de o mare complexitate, ceea ce a făcut ca — pe mîna unor actori de mare talent, ca Nottara și Ion Brezeanu — să devină personajul central al piesei.

În intențiile lui Caragiale, însă, acest personaj se pare a fi fost Anca — o demonstrație a profunzimii și complexității sufletului țărănilor. În acest punct Caragiale se diferențiază net de naturalismul francez și se apropie mult de romancierii ruși, de Dostoievski îndeosebi.

Cu personajele sale, Caragiale face aici un „experiment” — așa cum propunea Zola pentru romanul naturalist, dar cu o finalitate exact opusă — așezîndu-le într-una din situațiile cele mai posibile în existența *morală* a omului, legîndu-le între ele prin fire de soartă indestructibile. Dragomir e un criminal. Din dragoste pentru Anca și din furia de a fi mereu respins de ea, i-a ucis soțul, pe Dumitru. Ion pădurarul, făcînd imprudența să ia luleaua și amnarul mortului găsit pe cîmp — mort pe care nu-l cunoștea, fiind din alt sat —, e bănuït ca ucigaș, bătut pînă cînd recunoaște ceea ce nu făcuse și condamnat la ocnă. Anca, bănuïndu-l de la început pe Dragomir, impresionată de cultul pe care Dragomir îl arată față de pomenirea mortului, îl ia în căsătorie.

Anca nu e un personaj de tragedie antică, o Clitemnestră sau o Medee care ucide din furie ori din ură. E un personaj modern și de aceea e atît de aproape de Hamlet,

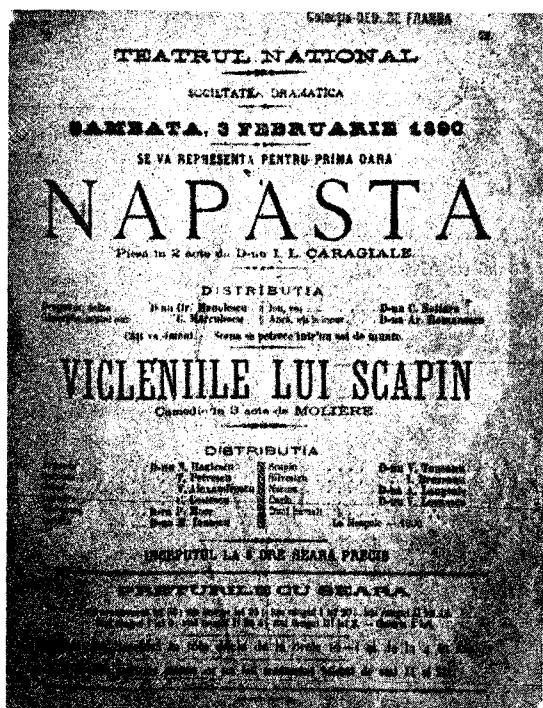


Fig. 101. — Afiș *Năpasta*, 1890 (Muzeul Teatrului Național București).

cum s-a remarcat — din păcate numai ca o ironie — în cronicile de după premieră, care a avut loc în seara de 3 februarie 1890. Ea este o reflexivă cu furia rece, care nu se poate hotări în momentul cînd să treacă la fapte. Cînd e pe cale de a realiza ceea ce dorise atîta mai înainte — să-l ucidă pe Dragomir cu mîna altcuiva, de astă dată cu mîinile nebunului, incitat de ea prin descoperirea că Dragomir era asasinul lui Dumitru — îl oprește pe Ion în ultimul moment. Cînd Dragomir vrea să fugă noaptea, rătăcind cu el în lume încă un an, pînă la împlinirea termenului de prescripție, Anca îl împiedică, deși risca mai mult ca sigur să fie descoperit și prins; iar de nu, viața lui legată de cea a nebunului ar fi fost mai infernală decît viața ei alături de un om care îi pricinuia repulsie. Pînă la urmă, neașteptata întîmplare a sinuciderii lui Ion îi dă soluția multumitoare: Dragomir își va ispăși crima suferind o viață întregă, în ocnă, chinurile prin care trecuse Ion, fiind condamnat ca și acesta pentru o moarte de care nu era vinovat. Anca întrupează, pentru Caragiale, imensa forță de răbdare mocnită, de așteptare a momentului de izbucnire, acumulate de țăranul român de-a lungul atîtor secole de oprimare.

Caragiale a realizat astfel ceea ce își propusese: demonstrația că — în situațiile cele mai joase ale existenței umane, acelea avînd în centrul lor crima, efectuată sau plănuită — țărani rămîn oameni cu o problematică sufletească foarte complexă și care nu exclude momente de mare elevație sau de subtilitate. În fond și Anca și Dragomir și Ion sînt naturi umane excepționale sugrumate de împrejurări cu totul neprielnice și în primul rînd de lipsa lor de orice lumină a cărții. În acest sens *Năpasta* e totuși înrudită cu *Puterea întunericului*, nu tematic — prin aceasta nu are nici un punct de contact — ci prin demonstrația implicită pe care o oferă. Eroii ei sînt mult mai evoluți decît cei ai dramei lui Tolstoi; au scăpat de sub imperiul superstiției și țîn să trăiască prin funcțiunile lucidității. Dar aceasta macină în gol, în lipsa unui fond de cultură care să le orienteze creator energiile.

Din nefericire, discuțiile de după premieră, și timp de decenii apoi, s-au orientat în cea mai mare parte în sensul falsei probleme dacă țărani români pot gîndi și acționa astfel, cu alte cuvinte, dacă eroii piesei sînt verosimili *ca țărani români*, în toată complexitatea lor. În dezbateri au fost făcute paralele literare, sugerîndu-se influența din alte literaturi, pînă la acuzații ignobile de imitație servilă și de plagiat, prin care se recunoștea astfel, în mod paradoxal, că în alte țări asemenea eroi pot să existe, deci sînt universali în esența lor umană. Sau li s-a luat apărarea, pledîndu-se pentru posibilitatea de a exista, prin argumente teoretice, abstracte. Însuși Rebreanu, cu toată grandoarea și profunzimea operei sale, nu a adus argumentul concret, prin artă, singurul în măsură să rezolve problema, deoarece în analiza sufletului țărănesc el a mers tot pe linia unei strălucite demonstrații a elementarității lui. Au trebuit să vină *Moromeții* lui Marin Preda ca să închidă discuția, înfățișînd prin arta romanului complexitatea sufletească a țăranului român.

O dată cu *Năpasta*, marea epocă a creației dramatice caragialiene se încheie. Cele cîteva mici producții care i-au urmat sînt numai așchii, cioplite ocazional, din vechiul trunchi imens al acestei creații. Sînt interesante, ca documente literare, prin ceea ce spun din nou despre cîte ceva din personalitatea autorului. Dar nu mai constituie realități artistice în sine, reprezentabile oricînd. Astfel este monologul *1 Aprilie*, dat la lumină în 1896, în volumul *Schițe ușoare*, și adus pe scenă o singură dată, în cadrul unei reprezentații festive, cu prilejul „săptămîinii Caragiale” (6 septembrie 1912). Cu toate aparențele lui hilare, e mai aproape de drama decît de comediile lui Caragiale.

În miezul lui stă și aici o crimă. Iar în ceea ce privește tema analizei psihologice, ea este aceea care nu lipsește aproape din nici una dintre operele fundamentale ale lui Caragiale, inclusiv cele epice : frica. În acest sens *1 Aprilie* e mai aproape de *O făclie de Paști* decât de *Năpasta*, cum s-a și remarcat. Crima este rezultatul unei mișcări violente a fricosului. Imaginînd o farsă de 1 aprilie, Mitică — mic funcționar de minister — și



Fig. 102. — A. Davila și I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București).

amanta lui, Cleopatra, dau o falsă întîlnire de dragoste prietenului lor Mișu, funcționar și el și cunoscut de amici ca poltron. Acesta era „amoretat de nevasta unui cîrciumar din dosul Cișmigiuului, de la care cumpăra țigări de damă”. Cleopatra urma să joace — pe întuneric, la locul întîlnirii în Cișmigiu — rolul nevestei cîrciumarului, iar Mitică rolul „mitocanului”, soțul acesteia, venind să-i ceară socoteală. Farsa se sfîrșește tragic. Mișu, într-un acces de groază, îl ucide pe Mitică, lovindu-l disperat cu bastonul în frunte. Nimic din toate acestea nu se întîmplă pe scenă. Totul e povestit de un tînăr, cu „aere și maniere de mic impegat”. Dacă n-ar avea titlul și primele indicații — de monolog — ar putea fi tot atît de bine unul dintre *Momentele* lui Caragiale.

Începem — „instantaneu într-un act” — a fost scris ca deschidere de cortină la prima stagiune a trupei particulare de teatru întemeiate de A. Davila⁹⁶, fostul director general al teatrelor și omul pentru care Caragiale avea o mare afecțiune. Sceneta are toate calitățile și defectele unor astfel de piese ocazionale. Ceea ce interesează azi e faptul că maestrul izbutește să creioneze și aici — cu verva lui acidă — unele aspecte ridicole ale moravurilor politice : avalanșa bilețelelor de intervenție pe lîngă directorul trupei. Semnificative mai în profunzime sînt vederile lui Caragiale despre arta dramatică : în caricatura pe care o face *profesorului*, vizîndu-l pe Pompiliu Eliade ; în silueta hilară a *Tînărului*, autor dramatic grăbit, fabricant de piese în serie, protejat

⁹⁶ În seara de 12 septembrie 1909.

de bătrîne „tanti” (sc. I); în afirmarea valorilor pozitive, prin pledoaria închinată artei scenice legate de public, de către *O doamnă abracadabrantă* din sală, care spune totuși lucruri de bun simț și foarte dragi lui Caragiale.

Acestea se întâmplă însă oarecum *post festum*, deoarece Caragiale, prin colaborarea la *Universul*, își transpusesese arta scenică în *Momente*.

2. În 1879, în același an în care I. L. Caragiale apărea pe scenă ca autor original — cu comedia *O noapte furtunoasă* —, avea loc, pe aceeași scenă a Teatrului Național, premiera dramei istorice a lui V. Alecsandri, *Despot Vodă*. Astfel, pe cînd Caragiale începea să-și clădească opera care va duce la cea mai mare înălțime de artă teatrul românesc de comedie — creînd o puternică tradiție atît pentru autori cît și pentru interpreți — Alecsandri făcea prima sa încercare temeinică de a-și depăși predecesorii în domeniul dramei istorice. Două dintre speciile majore ale teatrului românesc — specii cu un trecut apreciabil în istoria acestui teatru — se îndreptau astfel firesc spre faza de maturitate, de cristalizare clasică. Precum se știe, Alecsandri nu a inovat cu nimic, prin *Despot Vodă*, tradiția dramei istorice românești. Nici nu a depășit — s-ar putea spune că nici nu a egalat — strălucirea artistică, profunzimea și puterea de viață a dramei lui B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*, care rămîne astfel culminația dramei istorice românești de tip romantic a secolului al XIX-lea. Prin valoarea ei totuși apreciabilă și prin prestigiul bardului de la Mircești, *Despot Vodă* a consolidat această tradiție în dramaturgia românească. Intrată în repertoriul clasic al teatrului nostru, alături de *Răzvan și Vidra*, drama lui Alecsandri a constituit o bună școală, atît pentru autorii mărunți care au căutat să alimenteze scena românească cu asemenea piese, cît și pentru actorii români de ținută romantică, pe linia inaugurată de Aristia și Pascaly. Toate acestea și în primul rînd marea autoritate literară a lui Alecsandri au menținut treaz interesul, ca și atașamentul publicului nostru pentru teatrul istoric în versuri. Însuși Alecsandri rămîne mai departe prizonierul tematicii și tehnicii romantice a dramei, chiar cînd caută, cu toată energia, să deschidă un nou făgaș, prin reactualizarea teatrului de factură și inspirație clasică. Prestigiul dat de Alecsandri tradiției romantice a dramei istorice, ca și marele succes de public al formulelor teatrale ilustrate de geniu inedit al lui Caragiale, fac să se ivească — spre sfîrșitul secolului al XIX-lea — primejdia inerției, a rămîinerii numai la anumite forme de artă în dramaturgie, care puteau merge pînă la atitudini epigonice. Singura dramă socială mai profundă din această epocă — *De focu birului sau Morî fără lumînare*, de Ion C. Bacalbașa — atestă astfel influența copleșitoare a *Năpastei*: cîrciumarul Gheorghe îl ucide pe Kir Dumitru, cu ajutorul soției sale Joița. Chinuit de remușcări, Gheorghe e dat pe față de Vlad, un om din sat, un idiot degenerat pînă aproape de nebunie.

Drame inspirate din antichitate. În ceea ce privește drama istorică, contemporanii credeau că lucrurile stau altfel. Cînd s-a reprezentat, în 1886, *Pygmalion, regele Feniciei*, de G. Bengescu-Dabija, entuziasmul criticii a fost mare. Unul dintre cronicarii dramatici, Bonifaciu Florescu — profesor universitar și discipol al lui Macedonski — — asemăna premiera acestei tragedii istorice cu întîia reprezentare în Franța a *Cidului* de Corneille și afirma că „de la această piesă trebuie să datăm teatrul nostru”⁹⁷. Într-adevăr, piesa lui Bengescu-Dabija era bine construită, cu puternice lovituri de

*Drama
istorică
la sfîrșitul
secolului*

⁹⁷ Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri*, București, 1943, p. 123.

teatru și cu personaje memorabile ca realitate istorică. În ea se desfășoară tragedia unui tiran. Pygmalion își ucide cumnatul, îi răpește averea și o alungă pe Didona, propria lui soră și soția celui ucis. Pornit pe această cale, domnește numai prin teroare sub influența curtezanei Astarbea, care însă îi dorea moartea, fiind îndrăgostită de altcineva. Aflând că propriul lui fiu vrea să-l asasineze, Pygmalion îl suprimă, dar moare și el, chinuit de remușcări și otrăvit în cele din urmă de Astarbea. Piesa nu avea nimic profund și mai ales nici o legătură cu tradiția dramei istorice românești, dând astăzi impresia că am avea sub ochi traducerea unei tragedii franceze din secolul al XVIII-lea. G. Bengescu-Dabija nici nu se gândea la o astfel de transplantare. El căuta să răspundă gustului publicului nostru de atunci, obișnuit în primul rînd cu un repertoriu în care predominau piesele de „mare spectacol”, cu o amplă desfășurare de personaje, cu ciocniri puternice între eroii principali, mergînd pînă la dueluri și evocări de lupte între armate pe scenă, alimentate de pasiuni violente, în care de multe ori curtezanele, ca și reginele devenite sclave, își adăugau nota lor de fast și senzualitate. *Pygmalion* răspundea, în felul ei, acelor preferințe ale marelui public. De aici și succesul ei îndelungat. Nottara își amintește că „era socotită un fel de capodoperă, întrucît ea făcea parte din repertoriul tuturor stagiunilor”, și chiar în secolul nostru, la o reluare în 1903, autorul a fost chemat la rampă după fiecare act⁹⁸. Asistăm astfel la o mică modă a tragediilor de acest gen, localizate într-o antichitate de colorit mai mult sau mai puțin oriental. Însuși Bengescu-Dabija încearcă o reeditare a succesului, plasîndu-și acțiunea în cetatea feniciană a Cartaginei⁹⁹, cu fastul bogățiilor ei, cu cruzimea moravurilor ei, cu contrastul violent dintre brutalitatea mercenarilor și rafinamentul femeilor din aristocrație. Avea aici la îndemîină strălucita evocare, izbutită de Flaubert în *Salammbô*, unde afla această antiteză, în pasiunea halucinantă a sîngerosului comandant de mercenari Mathô pentru Salammbô, femeia visînd să fie iubită de un zeu. Poemul dramatic *Iov*, de obscurul G. O. Garbea, cunoaște succesul a trei ediții apropiate în timp¹⁰⁰. Prolificul autor ieșean N. A. Bogdan — după ce încercase fără izbîndă mai multe „drame naționale” — abordează și el acum un subiect biblic¹⁰¹. Din competiția aceasta a temelor pasibile de desfășurare scenice fastuoase nu putea lipsi desigur nici Cresus, cu fabuloasele lui bogății, spectatorilor oferindu-li-se ocazia de a-l vedea urcîndu-se pe rug în final, iar la începutul piesei pe Pythia profetizînd amețită de emanațiile de vapori care-i înconjurau tronul¹⁰². I. Catina — care de asemenea fusese tentat de subiecte din istoria românilor — se avîntă acum cu prea puțină reușită în evocarea vandalilor, a căror regină văduvă e chinuită de o iubire ce nu se poate realiza¹⁰³.

În acest peisaj populat cu tragedii mediocre ca și autorii lor, se înalță ca o coloană singularică — impunătoare, deși neîndeplinită cu totul — tragedia *Saul*, de Al. Macedonski, în colaborare cu tînărul său discipol de atunci, Cincinat Pavelescu¹⁰⁴. Cu toate concesiile făcute publicului vremii și obișnuințelor acestuia — dansuri, cîntece — tragedia poartă pecetea unei personalități artistice superioare. Dacă versurile ei aduc uneori impresia a fi datorate facilității de improvizare a lui Cincinat Pavelescu, conturul puternic dat personajului principal, Saul, și dezlănțuirilor pasionale nu numai ale lui,

⁹⁸ Ioan Massoff, *Viața lui Tony Bulandra*, București, f.a., p. 41—42.

⁹⁹ *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei. Tragedie în cinci acte*, București, 1894.

¹⁰⁰ *Iov. Poemă dramatică în versuri ritmice*, București, 1898; ed. a II-a, 1898; ed. a III-a, 1899.

¹⁰¹ *Abraam. Dramă biblică în versuri, în trei părți*, Iași, 1894.

¹⁰² *Cresus. Poem dramatic în patru acte, un prolog și un epilog*, în *Lectura*, I (1895—1896).

¹⁰³ *Amalfida. Dramă în cinci acte în versuri. Scriere originală*, Galați, 1895.

¹⁰⁴ *Saul. Tragedie biblică originală în cinci acte*, în Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. II, *Teatru*. Ediție critică cu un studiu introductiv, note și variante, de Tudor Vianu, București, 1939.

ci și ale celorlalte personaje din apropierea lui, răspunde temperamentului vulcanic al poetului. Drama lui Saul e într-un fel a lui. Coincizând într-un fel cu tipul tiranului sîngeros, înnebunit aproape de beția puterii, tip atît de frecvent în dramaturgia de inspirație istorică a epocii, Saul e în același timp un ciudat amestec de bravadă pînă la inconștiență și lirism pînă la candoare, complex tipic și pentru firea autorului tragediei. El cade pînă la urmă victimă nu numai a temperamentului, dar și a unei coaliții de trădări și răzbunări, de care poetul s-a simțit urmărit toată viața. Ajuns rege al Israelului prin vitejia lui pe cîmpul de luptă, Saul își atrage ura lui Samuel, ultimul „judecător”, și a „leviților” prin însuși faptul că instituirea regalității în persoana lui desființa conducerea statului prin „judecători”. Îndrăgostit de Asura, fiica regelui Hamalecului învins de el și făcut prizonier, aceasta, cu toate că o făcuse soția lui împotriva voinței leviților, nu are altă dorință decît să se răzbune asupra lui pentru robia în care adusesese poporul ei și pe rege, tatăl ei. Încrezîndu-se desăvîrșit în Hiram, consilierul său, acesta îl trădează pînă la urmă, socotindu-l pe Saul vinovat de pierderea fiicei lui. Singurul om care îl iubește este David, potolindu-i furiile nebunești prin acordurile lirei sale și salvîndu-l, prin înfrîngerea uriașului Goliat, în luptele cu filistenii. Dar Saul aruncă spre el cu lancea într-un acces de furie și dă ordin să fie ucis, ascultînd de insinuările Asurei, îndrăgostită de David și respinsă de el. Cu toată dragostea și credința purtată de David, ca și de copiii lui, Saul cade pînă la urmă ucis într-o cursă întinsă de Samuel și Hiram. David ajunge rege, dar chiar în acel moment Mical, fata lui Saul — iubită de el — e asasinată de Asura, din gelozie. Se încheagă astfel o dramă de ciocniri și efecte teatrale tari, care nu se putea să nu cîștige publicul. Extrasele din cronicile teatrale, pe care le cuprinde ediția T. Vianu, arată că premiera din 28 decembrie 1893 — cu o distribuție incluzînd actori de mare talent, ca Nottara, I. Petrescu, Aristizza Romanescu, I. Livescu și Aristide Demetriade — s-a bucurat de succes. Seria spectacolelor nu a fost de loc lungă și însăși publicarea ei în *Literatorul*, în anii 1893 și 1899, nu a fost dusă pînă la capăt. Latura vulnerabilă a tragediei o constituie David, conceput de Macedonski ca o întrupare a vârstei lirice a omului, tinerețea, și a luminii generoase pe care o aruncă poezia asupra oamenilor, fie ei chiar și cei mai înrăiți. Însă apariția acestui efeb angelic nu explică prin nimic victoria lui în lupta cu filistenii și nici alegerea lui ca succesori la tron al lui Saul. Situația lui în construcția piesei — ca personaj principal opus simbolic lui Saul — e minată astfel prin imprecizia conturilor lui și totul îi lasă un sentiment nelămurit, de nesatisfacție, de neîmplinire.

Dar oricît de atractive ar fi fost subiectele din antichitatea Orientului — și e semnificativ faptul că în acest interval nu avem de înregistrat decît o singură tentativă de a relua linia sobră a tragediei eline¹⁰⁵ — ele nu puteau concura nici pe departe tradiția dramelor cu personaje și episoade din istoria națională. Dimpotrivă, aceasta e reanimată prin atmosfera de entuziasm patriotic, generată de izbînzile războiului de la 1877 și realizarea independenței naționale. O serie întreagă de oameni cu cele mai bune intenții, dar în majoritatea lor simpli diletanți, reintrați de îndată în obscuritatea din care au căutat să răzbată, versifică, mai mult sau mai puțin conștiincios, majoritatea¹⁰⁶ după modelul de vers dat de Alecsandri, dar de cele mai multe ori fără nici un strop de talent, aproape toată istoria noastră națională, începînd-o ca latiniștii *ab urbe condita*. Asistăm la o defilare de personaje celebre în istoria romanilor : consulul care trebuie să-și condamne propriul fiu la moarte pentru călcarea legilor patriei ; Cicero și Catilina ; Martial, căruia prolixul V. A. Urechia nu izbutește să-i dea viață scenică ; Caligula, a

¹⁰⁵ Edgar Th. Aslan, *Electra. Tragedie în trei acte*, în *Convorbiri literare*, XXX (1896).

cărui ființă monstruoasă a ispitit condeii lui Th. M. Stoenescu, spirit exaltat, înclinat spre o dramaturgie a cruzimii pînă la patologie, discipol al lui Macedonski¹⁰⁶. Mai mult sub persistența ideologiei latiniste, menținîndu-se acum în zone periferice ale literaturii, se dă o atenție mai deosebită înfruntării dintre romani și daci, care a precedat cu luminiile ei sîngerii nașterea poporului nostru. Opere ale unor autori fără chemare, ele nu au putut răzbi însă nici măcar pînă la luminile rampei. Întîlnim și aici tema femeii zburcîmîndu-se între dragoste și datoria față de patrie — temă atît de frecventă în dramaturgia noastră istorică. Într-o schiță ce se pare a fi rămas un simplu proiect, Traian apare îndrăgostit de Andrada, care îl iubește ca om, dar îl urăște ca subjugător al dacilor, poporul ei. Un autor care încearcă de mai multe ori, fără succes, drama istorică, aderă la teoria francezului Duruy că Decebal ar fi fost un titlu comun al regilor Daciei : comandantul roman Longin și Adalia, sora lui Diurpaneu „Decebal al dacilor” și mare preoteasă a templului-peșteră al zeiței Dochia, se iubesc și dezertează fiecare de la datoria către patrie, după multe oscilații ; Diurpaneu, învins, se străpunge cu pumnalul, după ce îl ucisese pe Longin și o arsesese în templu pe Adalia. Alt autor încearcă naiv să evoce tragicul opoziției dintre Traian și Decebal. De asemenea persistă mitul Dochiei, lansat în literatură de G. Asachi¹⁰⁷. O dramă tot așa de puțin izbutită își așază acțiunea în răsăritul imperiului roman : Maximin, „păstor din munții Traciei”, ajuns general din simplu oștean, sub împăratul Septimiu Sever, îl ucide pentru a-i lua locul pe tron, la îndemnul înseși fiicei cezarului, Paulina, îndrăgostită de el ; Zenobia, soția lui, părăsită în munți, încearcă la rîndul ei să-l asasineze, dar lovitura mortală o primește Paulina. Ca document al infiltrației frecvente a melodramei în dramaturgia istorică, amintim aici și evocarea stîngace a luptei poporului albanez împotriva puterii uriașe a lui Mahomed al II-lea, piesă cu intrigi de serai și cu un personaj infernal care duce spre moarte pe iubita lui și pe frații ei, trecuți de copii la religia musulmană, fără să știe unul de altul¹⁰⁸.

Drame naționale. Perioada primelor formații statale românești este iarăși prieljul unor bune intenții eșuate artistic. Mai interesantă e tragedia semnată de Aron Densușianu, în centrul căreia stă un fabulos ultim voievod al Timișanei. Înfrîngerea lui de către oștile maghiare este văzută de autor ca rezultat al urii dintre doi pretendenți la mîna Irinei, fiica voievodului Optum. Acesta — ca în basmele noastre populare — ajuns la bărînețe și neavînd cine să-i urmeze la tron decît Irina, o promite celui ce va izbuti să țintească cu arcul moștenit din strămoși. Romil învinge, dar e ucis din gelozie de către rivalul său, Cinad. Nemulțumindu-se cu atîta, Cinad invadează Timișana, cu ajutor străin, și ucide pe Optum, deși Irina — care-l iubea — îl scăpase din închisoare. Dîndu-și seama că fapta ei a adus nenorocirea patriei, Irina îl omoară pe Cinad și apoi se sinucide. O limbă ardelenească aspră, ca și firile ce se înfruntă în această tragedie, at-

¹⁰⁶ Const. Mărculescu, *Fundarea Romei. Legendă istorică în cinci acte în versuri*, București, 1897 ; S. P. Simonu, *Titu Manliu Torcuatu. Tragedie în cinci acte*, Bistrița, 1893 ; N. A. Bogdan, *Ciceron. Dramă în cinci acte*, Iași, 1892 ; Ion N. Șoimescu, *Catilina. Tragedie originală în cinci acte*, București, 1886 ; V. A. Urechia, *Martial. Trei acte în versuri*, în *Literatorul*, VII (1886) ; Th. M. Stoenescu, *Caligula. Dramă originală în cinci acte*, în *Revista literară*, XXI (1900).

¹⁰⁷ Grigore Ventura și Vasile Leonescu, *Traian și Andrada. Tragedie în cinci acte în versuri*, București, 1893 ; Ion N. Șoimescu, *Diurpaneu, ultimul Decebal al Daciei. Tragedie în cinci acte*, București,

1879 ; Titu Dunka, *Învîingător și învins! (Traian și Decebal). Mare dramă istorică în trei acte și un tablou*, Iași, 1898, ed. a III-a, revăzută și adaosă, București, 1903 ; N. A. Bogdan, *Traian și Dochia. Legendă lirică într-un act*, în *Familia*, XXXI (1885) ; Frédéric Damé, *Le rêve de Dochia. Poème dramatique. Musique de M. Aug. Canné*, București, 1887, și *Visul Dochiei. Poemă dramatică*. Traducere în versuri de D. O[[lănescu] și T. [h] Ș. [erbănescu], București, 1879.

¹⁰⁸ Const. Danielescu-Bircă, *Zenobia. Dramă istorică în cinci acte întîmplată în anul 235*, București, 1899 ; Șt. Georgescu (Sergent), *Albanezii. Dramă originală în versuri în cinci acte*, București, 1898.

mosfera folclorică, o anumită simplitate impresionantă a liniilor acțiunii, un suflu de ardent patriotism fac ca această piesă — fără a fi o capodoperă — să fie una dintre puținele realizări ale genului în acest timp, care nu merită o totală uitare. În schimb, cele două tragedii publicate în volum de N. A. Bogdan, sub titluri care ar indica tema întemeierii Moldovei — în realitate una și aceeași piesă sub două denumiri diferite — sînt tot atît de vestejite de la început ca și întreg teatrul său. Înrudită ca preocupări cu tragedia lui Aron Densușianu este o ciudată piesă a lui Gh. Tăutu, ce își propune să aducă pe scenă împrejurările în care Matei Corvin a ajuns pe tronul Ungariei. Personajul central este văduva lui Ioan de Hunedoara, reprezentînd conștiința românească a familiei, totul fiind condimentat cu o intrigă de iubire în jurul tînărului rege, care trebuie să-și sacrifice sentimentele sub imperativul rațiunii de stat¹⁰⁹. Piesa de mare spectacol a lui Iuliu Roșca, *Fata de la Cozia*, reprezentată cu mare succes în 1883, elaborarea ei fiind mult anterioară, își petrece firul acțiunii pe vremea unui incert Dragulvodă, probabil Vlad Dracul, deși sursa ei — una dintre legendele istorice ale lui D. Bolintineanu — îl numește Vlad Țepeș. Ea aduce pe scenă iarăși un caracter feminin dîrz, care-și decide soarta pe cîmpul de luptă, îmbrăcătă bărbătește. Întîlnim și aici o rivalitate crîncenă în dragoste, pentru ea. De astă dată, cei care se înfruntă sînt doi frați, fiii domnului. Apare și o altă travestire, iarăși în gustul epocii, colorată cu simpatie pentru poporul ce ducea greul în luptă : unul dintre pretendenți o salvează din mîna celuilalt — care o răpise — îmbrăcat țărănește.

Ștefan cel Mare e aproape inexistent în dramaturgia epocii, autorii preferînd subiecte mai apropiate de măsura staturii lor și eroi care să încapă mai ușor în spațiul unei singure construcții dramatice. Și acum — după exemplul dat de Hasdeu și Alecsandri — drama istorică merge mai mult spre construcția monografică, urmărind eroul de la apariția lui pe scena istoriei pînă la dispariția lui. Lunga domnie a lui Ștefan cel Mare nu se putea împăca ușor cu acest tipar. *Domnița Olena*, tragedie avînd în centrul ei pe fiica lui Ștefan cel Mare suferind de dorul de țară, ca soție a țarului Moscovei, atestă forța persistentă de înrîurire a teatrului istoric al lui B. P. Hasdeu, în umbra căruia stă, fiind tributară mai ales dramei *Domnița Rosanda*. O încercare de a înfățișa doar finalul domniei marelui voievod rămîne în stadiul de fragment¹¹⁰. Mai mult însă decît asupra dramelor individuale, preocupările acestor modești cronicari ai istoriei noastre în lumina scenei au fost concentrate în jurul tragediei celor două țări românești sfîșiate de nesfîrșitele lupte pentru domnie. Figurile care dau titlul acestor drame — de altfel mediocre ca și autorii lor — sînt proiectate cel mai adesea pe acest fundal sîngeriu. Domnii mărunți, domniile lor adesea scurte și adesea curmate sîngeros, conflictele violente dintre partidele boierești în jurul unuia sau altuia, toate acestea se potriveau structurii monografice a dramei noastre istorice, structură ce tindea să devină tradițională. Astfel, venerabilul director al *Familiei* e atras de domnia lui Ștefăniță¹¹¹, anticipînd *Viforul* lui Delavrancea. Ștefăniță e văzut ca un tiran crunt, înconjurat de sfetnici răi și vicleni. Nodul conflictului îl constituie dușmănia dintre familia boierului Carabăț și cea a lui Luca Arbore. Nichita Arbore o iubește pe fata lui Carabăț, Despina, dar îi omoară tatăl, satisfăcînd o vindictă familială. Ca în *Cidul* lui Corneille, Despina

¹⁰⁹ Aron Densușianu, *Optum. Tragedie în cinci acte*, Iași, 1897; N. A. Bogdan, *Molda. Tragedie în cinci acte în versuri*, Iași, 1892; N. A. Bogdan, *Bogdan I sau Întemeierea Moldovei. Tragedie în versuri în cinci acte*, Iași, 1890; Gheorghe Tăutu, *Văduva Carpaților, 1456—1458. Tragedie în două acte și în versuri*, Iași, 1879.

¹¹⁰ Vasile Cosmovici, *Domnița Olena. Tragedie în cinci acte*, București, 1898; Adela Xenopol, *Cea de pe urmă zi a lui Ștefan cel Mare*, în *Dochia*, II (1897).

¹¹¹ Iosif Vulcan, *Ștefan Vodă cel Tînăr. Tragedie istorică în cinci acte și trei tablouri*, Oradea Mare, 1893.



Fig. 106. — I. Slavici (Muzeul literaturii române).

viziunii scenice, dar și tensiunea dramatică a spectacolului. Sub condeii unor autori mai puțin ambițioși, drama istorică cu structură monografică se degradează în simpla aducere pe scenă a unor boieri angrenați în urziri infernale, a unor domni tot atât de melodramatic feroci ca și boierii sau, dimpotrivă, întruchipări neverosimile ale bunătății și înțelepciunii ¹¹⁵.

Cu totul opusă e concepția dramei istorice în versuri semnată de I. Slavici și avându-l ca erou pe Bogdan al II-lea, fiul lui Alexandru cel Bun și tatăl lui Ștefan cel Mare. Slavici vrea să contureze în ea tragedia unui caracter care ni-l amintește în multe privințe pe al autorului însuși. Bogdan vedește însușiri care ar fi putut face din el un domn mare. E viteaz, demofil, iubitor de țară, paznic al independenței ei. Dar îi lipsește instinctul politic, viziunea realistă a situației și a mijloacelor potrivite spre a ieși din ea. Plin de respectul legii și al instituțiilor care o concretizează, animat de un larg spirit de toleranță față de oameni și de greșelile lor, ca și Slavici, e în același timp, ca și el, inflexibil față de sine însuși, mergând orbește doar în sensul a ceea ce crede că-i

reclamă de la domn pedepsirea iubitului care i-a ucis tatăl. După ce proiectase un ciclu de drame din aceeași epocă a istoriei Moldovei : *Urmașii lui Alexandru cel Bun* — din care nu a dus la sfârșit decât drama *Ilie Vodă*, rămasă în manuscris ¹¹² — , S. Bodnărescu zugrăvește alt portret de tiran ¹¹³, cel al lui Lăpușneanu, care trecuse încă de mult înainte în lumina scenei, într-o anemică dramă a lui Bolintineanu ¹¹⁴. Ca și predecesorul său, Bodnărescu urmează în bună parte cursul imprimat acțiunii de către C. Negruzzi în celebra lui nuvelă. Bodnărescu urmărește creșterea tensiunii dintre domn și boieri, care duce la înlocuirea lui cu Despot, apoi la reîntoarcerea lui Lăpușneanu și masacrarea boierilor la ospăț și pînă la urmă la otrăvirea lui de către Ruxandra. Desfășurarea e complicată romantic de Bodnărescu prin infiltrarea unei povești de iubire între soția lui Lăpușneanu și Stroici, ceea ce face ca centrul de greutate al dramei să se deplaseze, în contradicție cu realitatea istorică, de la conflictul politic la o simplă dramă a răzbunării femeiești. Tot în virtutea acestei concepții romantice — cu vădite reminiscențe shakespeariene — Bodnărescu îl transformă pe Lăpușneanu într-un bolnav nervos, care e bîntuit de vedenii. Tragedia unei țări se transformă astfel în fișa patologiei unui caracter anormal, ceea ce scade nu numai înălțimea de gîndire a

¹¹² Cf. Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 99.

¹¹³ *Lăpușneanu Vodă. Tragedie în cinci acte în versuri*, în vol. *Din scrierile lui Samson Bodnărescu*, 1884.

¹¹⁴ *Alexandru Lăpușneanu. Dramă în trei acte*, București, 1868.

¹¹⁵ Ioan P. Bancov, *Tăierea boierilor la Tîrgoviște sub Mircea II. Dramă în cinci acte și trei tablouri*, Craiova, 1881 ; I. T. Izvoianu și M. M.

Trișcu, *Vlad al V-lea. Dramă istorică în versuri*, Craiova, 1886 ; Sabin P. Georgescu, *Radu-Vodă cel Frumos. Tragedie în versuri, în cinci acte și șapte tablouri*, București, 1895 ; Ioan Nenișescu, *Radu de la Afumați. Dramă istorică în cinci acte*, București, 1897 ; Ion Catina, *Pentru tron. Dramă istorică în cinci acte în versuri*, în *Revista poporului*, I (1888).

poruncește legea lui morală, indiferent la urmările pe care le poate avea această atitudine. Hatman al Moldovei, iubit și ascultat în totul de oastea lui, pe care el a creat-o cu oameni din popor, Bogdan înfruntă cu riscul vieții lui pe Alexandru-vodă, tînăr fără experiență și purtat de intrigile boierilor, atunci cînd acesta vrea să plece țara înaintea regelui Poloniei, pentru ca să-l ajute a se menține pe tron. Dar din respect excesiv față de instituția domniei, nu acționează decît părăsind funcția de hatman și lăsînd în voia soartei oastea care îi era credincioasă și vroia să lupte pentru neatîrnarea Moldovei. Cu alte cuvinte, lasă însăși țara în voia soartei pe care i-o pregătea domnul netrebnic. Oștenii — cu bunul lor simț țărănesc și cu patriotismul specific poporului — își dau seama de primejdie, se răscoală și, fără voia lui, îl instaurează domn al Moldovei. Sprijinit pe acești ostași din popor, învinge oștirile polone cu care fratele său Aron — cunoscut în istorie ca Petru Aron — venise să-i ia domnia. Dar împotriva sfaturilor acestor oșteni, voind să fie generos cu cei căzuți, îi iartă pe boierii răzvrățiți, în frunte cu Aron, și îi lasă să acționeze cum vor. Aceștia completează din nou, știind mai ales că — dorind să domnească în pace ca Alexandru cel Bun — Bogdan își risipise oștirea, considerînd că soldații nu trebuie să fie „slugi domnești”. Cînd e anunțat că Aron vine cu boierii și simbriașii lor să-lucidă, Bogdan filozofează hamletian despre ceea ce e bun și ceea ce e rău în om, lăsîndu-l pe fiul său, Ștefan, să se lupte fără speranță. Inevitabilul se produce și Bogdan cade ucis de un foc de pușcă anonim, în timp ce monologa un fel de „a fi sau a nu fi” domn pribeag.

Piesa a rămas în manuscris — multă vreme socotit pierdut, chiar de către Slavici —, văzînd lumina tiparului de abia în zilele noastre¹¹⁶. De fapt, manuscrisul își merita într-un fel soarta. Piesa nu e reprezentabilă. Versul nu era modul de expresie adecvat talentului lui Slavici. El sună greoi, îngreunînd și mersul acțiunii și definirea personajelor. Conflictul e inexistent pe scenă. Tragedia Mușatinilor ucigîndu-se între ei — care putea constitui un punct de tensiune — trece neobservată. Cea a țării — sfîrtecătă de luptele pentru domnie și de intervențiile militare străine — e doar simplu prilej pentru cîteva propoziții îndurerate, pierdute în schimbul lent al replicilor. Singurele scene mai vii sînt acelea în care vorbesc oamenii din popor, în limbajul frust și plastic ce a făcut gloria nuvelor lui Slavici.

Valoarea piesei *Gaspar Grațiani* de Ion Slavici¹¹⁷ a fost pe drept cuvînd subliniată de I. D. Bălan în prefața ediției amintite, față de puțina atenție care i s-a dat pînă acum. Scriind-o în proză, Slavici a fost degajat de servituțile versului, care nu i se potriveau, mișcîndu-se mai liber și mai firesc. *Gaspar Grațiani* nu se abate de la tradiția statornicită prin *Răzvan și Vidra* și *Despot Vodă*. E drama unui străin aventurier, ajuns pe tronul Moldovei prin sprijinul unei femei și prăbușindu-se tot din cauza ei, deși era animat de cele mai bune intenții față de țară și popor. În același timp, e tragedia omului de bine învins de prejudecățile rasiale și religioase. În acest sens, Grațiani e mai aproape de Despot. E catolic ca și eroul lui Alecsandri și — deși nu vrea să facă prozelitism în nici un fel; dimpotrivă, e un simbol al toleranței religioase — irită poporul și boierii prin comportarea lui nepravoslavnică. Oscilînd între iubirea Sarei — care îl făcuse domn, uzînd de trecerea ei pe lîngă sultana favorită — și iubirea Elvirei, fiica unui înalt demnitar venețian, Grațiani cade prin răzburarea evreicei Sara, alungată de el din Moldova ca să potolească prejudecățile rasiale ale boierilor și ca să lase drum liber căsătoriei lui cu Elvira. În intențiile lui Slavici, Grațiani trebuia să se integreze în

¹¹⁶ I. Slavici, *Teatru*. Ediție și prefața de I. D. Bălan, București, 1963.

¹¹⁷ *Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei. Tragedie în cinci acte*, în *Convorbiri literare*, XXII (1888).

galeria domnilor ideali, pe care atîția dintre autorii dramatici români ai acestui sfîrșit de secol voiau să-i aducă pe scenă. Grațiani vrea să restabilească pacea în țară, ferind-o de invaziile străine printr-o politică înțeleaptă. Vrea s-o ridice din sărăcie, obținînd scutirea domniei de orice obligații economice față de Poartă și demnitarii ei. Vrea să introducă toleranța religioasă, urmînd îndemnurile Sarei, spirit eliberat de orice fanatism, care e simbolizat în unchiul ei, Baruch. Dar în realizarea scenică Slavici se pierde într-un hățiș de contradicții, ale lui și inevitabil ale personajelor sale.

Zigzagurile sufletești ale eroului se comunică și acțiunii piesei, Grațiani fiind centrul ei. Totuși, tocmai aceste mutații sufletești, împrevizibile, îl conturează ca o personalitate de o complexitate neîntîlnită în teatrul românesc al vremii.

Fără a fi o capodoperă de tehnică teatrală, tragedia aceasta impresionează prin masivitatea și sobrietatea construcției sale. Într-o epocă în care autorii căutau să cîștige publicul prin recuzita de efecte facile ale dramei romantice, ale melodramei chiar și ale înscenărilor de mare spectacol, tragedia lui Grațiani se înalță solemnă în aerul pur, deși cam uscat, al marilor dezbateri etice asupra vieții.

Scrisă în anul 1836, tragedia a fost reprezentată în premieră la 28 februarie 1838, pe scena Teatrului Național din București. Cu toate pronosticurile de succes pe care i le făcea ziarul *Epoca*, piesa a căzut. În revista *România literară*, la cronică dramatică, se face observația îndreptățită că ceea ce impresiona la lectura tragediei n-a avut nici un efect pe scenă¹¹⁸. Cu alte cuvinte, opera aceasta a lui Slavici ar intra în categoria teatrului de citit, nu de reprezentat.

Mihai Viteazul — ale cărui fapte istorice s-au ridicat pînă la înălțimea simbolului — însumează o prezență tot atît de redusă în dramaturgia epocii ca și a lui Ștefan cel Mare. Cauza credem că stă în caracterul rectiliniar al eroului, care n-a dat prilejul unor conflicte spectaculoase, cum era obișnuit publicul vremii. De aceea, Mihai Viteazul a fost văzut mai mult în lumina sfîrșitului său tragic, căruia i s-au găsit premisele în „legătura” prin care anula dreptul de strămutare al iobagilor, dar și motivări romantice, precum o imaginară dragoste a lui Moise Szekelyi pentru doamna Stanca¹¹⁹.

Pornind de la o snoavă populară de S. Fl. Marian, N. A. Bogdan încearcă să schimbe tonul obișnuit al dramei noastre istorice, convertind-o în comedie. Nu renunță însă și la una dintre schemele ei tradiționale: domn ideal — boieri nemernici¹²⁰. Vasile Lupu ține cu poporul, umblă pe uliți ca să afle ce gîndește acesta, îl cheamă de departe pe Iuga, mic demnitar ridicat din țărănime, ca să stea de vorbă cu el. Cu ajutorul lui, își pune sfetnicii în situații ridicole, umilindu-i. La sfatul lui, îi trimite la moarte pe vistiernic și pe ușierul palatului, însă pe ceilalți îi menține în demnități, socotind

¹¹⁸ Cf. I. D. Bălan, *op. cit.*, p. XIX—XX.

¹¹⁹ Stan Pîrjol < = Teodor Alexi >, *Moartea lui Mihai Viteazul. Tragedie națională în cinci acte*, Brașov, 1881; Alexandru Drăghicescu, *Asasinarea lui Mihai Viteazul, domnul României. Dramă*

istorică în trei acte în versuri, în *Amicul familiei IX* (1885).

¹²⁰ N. A. Bogdan, *Iuga sau Berbecii la păscut. Comedie istorică în versuri în trei tablouri*, Iași, 1881.

Theatru National.
SOCIETATEA DRAMATICA
Duminică 28 Februarie 1838
 Sa va juca pentru prima oară piesa:
GASPAR
GRATIANI
DOMNUL MOLDOVEI
 Tragedie în cinci acte de Domn I. SLAVICI.

Distribuția

| | | | |
|----------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|----------------|
| Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei | Don G. Măndreanu | Batuș, generalul Veneției | Y. Lăscuș |
| Saravovici, Avocatul | Don A. E. Măndreanu | Elvira, fiica lui | Don V. Găscu |
| Bucchi, consilier de stat | Don I. Pătrășcu | Londello, soțul prințesei | Don V. Alănuș |
| Barakker, soldatul | Don M. Văntulescu | Van (Olim, ambasadier) | Oltanș |
| Yacovici, doctor | Don A. Măndreanu | Alina, sora prințesei | Th. Petroșcu |
| Logofătul Drăgan | P. Vălculescu | Alina, soția de creștină a lui | V. Ionescu |
| Întâlnitorul Spătar | C. Dănilă | Orășel | Al. Găscu |
| Particularul Golu | C. Tăbăc | Dr. Ștefan | A. Dănilă |
| Vistiernicul Vasile Lupu | N. Pătrășcu | Dr. Ștefan | N. Căldăruș |
| Palatul | Dr. Ștefan | Dr. Ștefan | Dr. Ștefan |
| Alte | I. Măndreanu | Siga, marele | Don I. Bălcăuș |
| | C. Lăscuș | | |
| | Yacovici, doctor și infirmier | | |

Întîlnirea se petrece pe la 1600. — parte la Constantinopol, parte la Moldova.

PREȚUL BILETELOR
 Leja Avântoasă, 30 Lei. — Leja rang I, 25 Lei. — Leja rang II, 20 Lei. — Leja rang III, 15 Lei. — Stal I, 10 Lei.
 Stal II, 4 Lei. — Stal III, 3 Lei. — Stalera, 1 Lei.

INCREDUȚUL LA ȘORĂ PRECIS

BRIGANZII

Tip. Tâmb & Water, Strada Băneșilor 16-18.

Fig. 104. — Afîș Gaspar Grațiani, 1838 (Bibl. Acad. Rom.).

că au învățat minte. Oferindu-i lui Iuga visternicia, acesta se retrage înțelept. Bunele intenții au fost și aici neîmplinite, autorul — fost actor prin Iași vreo zece ani — fiindu-le cu totul inferior, prin incultura lui.

Resuscitarea lui Grigorie Ghica de către Sofia Nădejde¹²¹ merită o mai bună cunoaștere, chiar dacă nu e capabilă de o nouă viață scenică. Piesa e strict expozitivă, obișnuitul conflict dintre domn și boieri neluând forme dramatice. Desenul este și aici contrastant, în alb și negru. Ghica e și el un domn ideal, ține cu țărănimea, vrînd să-i reducă zilele de clacă; este devotat independenței Moldovei, căutînd să navigheze cu abilitate printre tendințele de expansiune ale puterilor înconjurătoare; visează și o independență economică, purtînd haine din „postav de la Piperești”, dînd exemplu astfel pentru consumarea produselor interne; se gîndește chiar la unirea celor două principate. Pe scenă, însă, el nu apare în acțiune, ci mai mult ținînd cuvîntări frumoase, mai scurte sau mai lungi. Puțini boieri îi sînt credincioși. Absoluta majoritate sînt niște inconștienți, lacomi și venali, care-l corup pînă la urmă pe trimisul sultanului, venit cu firmanul de mazălire, convingîndu-l să-l asasineze pe Ghica. În ajunul asasinatului, soția lui e abătută de presimțiri negre, pe care le comunică fetelor de casă, pe cînd brodau și coseau într-o scenă anticipînd tabloul cu care se va deschide *Apus de soare* al lui Delavrancea.

Al. Ciorănescu a atras pe bună dreptate atenția asupra piesei *Horia*, de Ghiță Popp, student român la Budapesta¹²². Într-un grai ardelenesc pietros, tînărul autor înfățișează complexitatea procesului revoluționar — în mijlocul căruia conturează simplu dar reliefat efigia lui Horia — de la împrejurările care pregătesc revoluția pînă la finalul luminat prin vorbele preotului Gostan, care asistă la executarea capilor răscoalei: „Voi ați căzut. Ideea se înalță”. Nobilimea se diversifică nuanțat, de la tiranii inconștienți în abuzurile lor pînă la mințile lucide, deslușind mersul ineluctabil al istoriei. *Horia* e un personaj complex. Întreaga piesă e în fond o analiză a evoluției lui de la un legalism dus uneori pînă la abstracție, în cadrul căruia intra și credința că împăratul va face totuși dreptate, și pînă la convingerea finală că totul era putred în imperiul habsburgic și că istoria nu va putea fi mișcată din țîțîni decît printr-o revărsare crîncenă de ură și sînge, așa cum voia de la început Crișan. Fără a fi un mare meșter al scenei, Ghiță Popp a izbutit o dramă reprezentabilă. Caracterele sînt desenate clar. Scene tari animă atenția spectatorului.

Nu tot aceleași cuvinte se pot spune și despre drama *Proscrisul român*¹²³, a cărei acțiune se petrece în Transilvania, în ajunul revoluției din 1848, melodramă de cea mai sinistrală factură, cu personaje infernale care înșală, răpesc, otrăvesc,ucid cu pumnalul și se substituie celor uciși, cu fecioare angelice și părinți în pragul ruinei, care le obligă la căsătorii penibile, pentru a le salva onoarea și averea, sau cu părinți ce-și regăsesc fiul pierdut după decenii...

Un „oficer pensionar” își propune să reconstituie pe scenă revoluția din 1848 în Țara Românească¹²⁴, după documente istorice, pe care le încurcă cu o sfîntă naivitate, într-un limbaj aproape caragialesc.

Actul în versuri prin care Macedonski rememorează noaptea care a precedat alegerea lui Alexandru Ioan Cuza ca domnitor, la Iași¹²⁵, este desigur de un alt nivel de

¹²¹ Ghica Vodă, domnul Moldovei. Piesă istorică, București, 1889.

¹²² Ghiță Popp, *Horia. Tragedie istorică în cinci acte*. Edițiunea societății „Petru Maior” a junimii studioase din Budapesta, Budapesta, 1891; ed. a II-a, Cleveland, Ohio, 1909.

¹²³ V. Maniu, *Proscrisul român. Dramă origi-*

nală națională în cinci acte și cinci tablouri, București, 1880.

¹²⁴ Ion Iliescu, *Revoluțiunea română și bătălia pompierilor cu turcii de la 1848. Operă istorică culeasă din acte autentice*, București, 1898.

¹²⁵ Alexandru Macedonski, *Cuza Vodă. Un act în versuri*, în *Literatorul*, III (1882).

gîndire, fără însă a trece dincolo de tehnica unei simple scrieri ocazionale, menite unei anumite festivități, chiar dacă aceasta nu a avut loc. Numai în acest sens, al efectului sigur și imediat asupra unui mare public, putea avea rost apariția „umbrelor” lui Traian, Ștefan și Mihai, care-i dau lecții de istorie viitorului domnitor și-l transformă din jucător de cărți în om de stat.

Drama istorică se află deci la sfîrșitul secolului al XIX-lea la o răscruce de căi nu tocmai prielnice. Pe calea deschisă cu atîta strălucire de Hasdeu și Alecsandri nu a mai apărut nici o personalitate artistică de seamă. Epigonii lor au învățat ceva din meșteșugul versului sonor — mai ales de la Alecsandri, a cărui înrîurire se resimte binefăcător în acest sens — dar n-au putut și nici măcar n-au năzuit să se ridice la înălțimea lor de gîndire. Pe calea ce părea nouă și atrăgătoare — a dramei cu subiecte din lumea plină de străluciri întunecate a Orientului antic, întrevăzută prin succesul piesei lui Bengescu-Dabija, simplă lovitură norocoasă a cuiva care s-a dovedit doar o dată un bun meșteșugar al scenei — se ridică doar *Saul*. În rest, drama istorică românească oscila între piesa de mare spectacol, cu atracții ieftine de fast și figurație, și melodramă.

I-a fost dat cuiva, de la care nimeni nu se aștepta, să deschidă o nouă cale de glorie teatrului românesc, după ce a fost trecut pragul secolului al XIX-lea, și să-i dăruiască o capodoperă a genului : Alexandru Davila.

A. Davila

3. În seara de 12 februarie 1902 se reprezintă pentru întîia oară *Vlaicu Vodă*, dramă în cinci acte în versuri, de A. Davila. O distribuție excepțională întrunea fruntași ai scenei ca Agatha Bârsescu, C. I. Nottara, Ion Petrescu, Petre Sturdza, Ion Livescu, Aristide Demetriade și tineri care își anunțau viitoarea glorie : Marioara Voiculescu, Tony Bulandra, V. Maximilian. Premiera a însemnat un categoric succes. După amintirile lui Paul Gusty — care a semnat regia — Caragiale a urmărit întreg spectacolul stînd în picioare, el care renunțase la fotoliul ce îi fusese rezervat pentru că nu putea rezista mai mult de un act la celelalte piese ¹²⁶.

Primele compoziții ... amatiche. A. Davila, fiul generalului Carol Davila și al Anei Racoviță, a cunoscut de mic viața de curte. Intrat ulterior pentru un timp în diplomatie, el frecventa firește aristocrația română și străină. În acest mediu a apărut pasiunea lui pentru teatru, care s-a manifestat concomitent cu creația scriitoricească : pe masa lui de lucru creștea vrafal de manuscrise, versuri, proză, planul trilogiei lui Mircea. Davila juca în spectacole de diletanți, la generalul Lahovary, la cneazul Moruzi, la prințul Știrbei, la castelul Peleş. Din această lume a rezultat singura lui piesă în limba franceză publicată ¹²⁷. Davila își subintitulează piesa „bluette”, adică o comedie spirituală, fără pretenții de profunzime. Totuși piesa are un fond de gravitate, atît cît putea exista într-un spectacol pentru aristocrați, jucat de artiști amatori din aceeași aristocrație, între care figura și însuși autorul. Comedia *Le Cotillon* înfățișează în realitate o mică dramă, aceea a lui Jean Cantemir, care nu se poate hotărî să ceară în căsătorie pe fata care-l iubește, din două motive : e cu 15 ani mai tînără, deci motiv de problematică psihologică, la vîrsta de 35 de ani ; se teme apoi de concurența lui Micridi, plebeu de o prostie notorie, dar posedînd o avere de mai multe milioane, care-i permite o strălucită carieră în politică.

¹²⁶ Cf. I. Massoff, *Viața lui Tony Bulandra*, București, f.a., p. 33.

¹²⁷ *Le Cotillon. Bluette jouée chez M. le général Poénaro le vendredi 24 mars (6 avril), 1900.*

Ca om de curte, Davila scrie și literatură dramatică în românește, de astădată pe canava folclorică: *Domnița din vis*, „pantomimă-balet” jucată în 1904 în parcul palatului din Cotroceni, firește tot de diletanți din aristocrație, între care și Davila, interpretînd rolul modest al scutierului bețiv al lui Dunăre-Împărat¹²⁸. În literatura aceasta ușoară, de flaterie a familiei domnitoare, răzbat totuși uneori și accente mai grave. În poemul epic *Ileana Cosânzeana*, scris la sfîrșitul tragicului an 1907, ca să celebreze venirea pe lume a unei noi principese, întîlnim un surprinzător de îndrăzneț tablou al atmosferei de falsă liniște după înăbușirea sîngeroasă a răscoalelor țărănești: „E liniștea întunecoasă / A ochilor pe care-apasă / Trecutul cu păcat ; / E liniștea după furtună... / În care totuși încă tună / Și fulgeră prin nori... / Pe cînd în codri, din tăcere, / Un freamăt lung, ca de durere, / Tresare uneori. / E pace sub zavistii mute, / În care sufletul s-asmute, / Pîndind prilejuri noi ; / În care biruitul geme, / În care celălalt se teme / Și scrișnesc amîndoi...”. Însă după acest tablou cutremurător, profund adevărat în toate trăsăturile lui, Davila pledează pentru o soluție care mijează și în *Vlaicu Vodă*, dar acum sună teribil de anacronică — împăcarea dintre „stăpîn” și „muncitorul” cîmpului, sub giulgiul iertării și al uitării, tot printr-o inițiativă venită de sus, de la domnitori.

În 1917 scrie un fel de scenetă — Davila o intitulează „horă”¹²⁹ — punînd față-n față un țăran invalid de război, Mura, „român stingher”, și Duda „poamă de boier”. În zilele grele ale anului 1917 — în care o bună parte din patrie era ocupată, iar în țara rămasă liberă mulți dintre cei de la putere făceau planuri de fugă în străinătate, Davila îi situează pe cei doi într-o violentă antiteză.

Realizarea și apărarea unității și independenței naționale a constituit pentru A. Davila nu numai subiectul unei piese de teatru, adică un accident fericit, ci o preocupare a gîndirii lui în cursul vieții. El a căutat să o descrie din forma statului și din perspectiva societății în care trăia. În consecință, pentru Davila răspunsul trebuia căutat în ecuația complexă a raporturilor dintre popor, domnitor și boieri, factorii de echilibru fiind domnitorul de pe o parte și „datina” — ceea ce considera el că este mereu viabil din experiența socială, politică și culturală a înaintașilor — de altă parte. E de notat că, în concepția lui Davila, factorul decisiv era datina, căreia trebuie să i se subordoneze însuși domnitorul. Iar datina e creația poporului, e înțelepciunea lui milenară.

Preocupări istorice. Din amintirile și fragmentele strînse în volumele *Din torsul zilelor* reiese că, chiar și numai pe planul dramei istorice, această preocupare nu se limitează la *Vlaicu Vodă*. Tema centrală a trilogiei pe care la început intenționa să o intituleze *Român Grue* — „veșnica personificare a stratului împilat, credincios și ce



Fig. 105. — A. Davila (Muzeul Teatrului Național București).

¹²⁸ *Basmul cu Domnița din vis. Pantomimă-balet în trei tablouri.* Muzica adaptată de Gh. Dinicu după Wagner, Rubinstein, Rossini, Flechtenmacher

și Kucik.

¹²⁹ *Duda și Mura. Horă*, București, 1917.

pururi cade jertfă ... cum zice vodă Vlaicu”, după însăși caracterizarea făcută de Davila, într-o convorbire cu scriitori prieteni la „Berăria cooperativă” — urma să fie modul cum „geniul politic” al lui Mircea cel Bătrîn nu a putut să alunge, cu toată lungă lui domnie, „îngrozitoarea vedenie” a „zbuclumărilor interne pe atunci în Țara Românească”. De aceea Davila și-a intitulat mai târziu trilogia *Mirciada*. Un epilog al ei poate fi considerată drama *Sutașul Troian*, din care nu a apucat să scrie decât primul act, dar i-a schițat într-un proiect întreaga desfășurare. În centrul de idei al acestei drame stă funcția domnitorului ca realizator al statului unitar, amenințat de luptele interne provocate de grupele rivale de feudali, care apelau la ajutorul militar al străinilor. E o dublă dramă și aici, ca în atâtea dintre piesele cu subiect similar, pe care le-am amintit mai înainte. Pe de o parte, drama poporului și a țării, sub pustiirile aduse de luptele dintre pretendenții la domnie și de amestecul statelor vecine. Pe de altă parte, drama sutașului Troian, oștean ridicat din popor prin virtuțile lui de vitejie în luptă și onestitate în viață. Schița rămasă ne îndeamnă să credem că — dacă ar fi realizat-o pînă la capăt — Davila ar fi dăruit dramaturgiei noastre istorice încă o piesă de mare efect spectacular, pe lângă *Vlaicu Vodă*. Ar fi fost mai spectaculoasă poate, mai dinamică, prin întreaga recuzită cunoscută a teatrului romantic, pe care o folosește aici autorul: travestiuri, răpiri de femei, lupte. Desigur că astfel nu ar fi ajuns la geometria sobră, de o mai profundă forță de impresionare, a construcției dramatice izbutite în *Vlaicu Vodă*.

În lumina acestui epilog pe care-l constituie *Sutașul Troian*, construcția trilogiei, a cărei primă parte a fost *Vlaicu Vodă*, apare mai clară în finalitatea ei. Davila nu ne-a lăsat prea multe amănunte despre această construcție; totuși, din ceea ce a relatat, în convorbirea amintită cu prietenii, putem reconstitui planurile ei. După Vlaicu, care încorporează virtuțile cmului politic, domnia îi revine lui Dan, fiul cel mai vîrstnic al fratelui său, Radu. Dan va fi deci subiectul celei de a doua părți a trilogiei. În proiectele lui Davila, el trebuia să apară ca un personaj de Renaștere: era foarte cult, desena el însuși planurile bisericilor și mănăstirilor pe care le clădea, împodobindu-le cu odoare de preț. Coordonatele geografice ale țării și conjunctura politică externă nu îngăduiau însă un astfel de domn. Visteria țării era secătuită, oștirea era lipsită de arme, țara amenințată să fie o pradă lesnicioasă pentru viforoasa expansiune otomană. Boierii o acuzau pe Lucsandra, soția lui Dan, femeie frumoasă și luxoasă, că ar fi cauza principală a acestor goluri bugetare. Mircea, fratele mai mic al lui Dan, se așază în fruntea opozițiilor. La o vîna toare, Dan e rănit mortal de o săgeată răătăcită. El îl lasă cu limbă de moarte pe Mircea ca regent al fiilor săi minori. Davila trece deci asupra lui Dan I atributele domniei tatălui său Radu, probabil faimosul Negru Vodă al tradițiilor noastre populare, într-adevăr mare ctitor de arhitecturi religioase și laice. În realitatea istorică, scurta domnie a lui Dan I s-a ilustrat prin continuarea politicii externe a lui Vlaicu, pe căile războiului: cu coroana Ungariei, pentru stăpînirea Banatului de Severin și cu Șişman, țarul Bulgariei de răsărit, venind în ajutorul lui Sracimir, cumnatul și vărul lui Vlaicu, și aflîndu-și, după toate probabilitățile, moartea în luptele cu acesta. Imaginea lui Mircea cel Bătrîn — așa cum reiese ea din proiectele lui Davila — ar fi fost și mai sensibil deosebită de realitatea istorică, în partea a treia a trilogiei. În concepția lui Davila, Mircea urma să apară într-adevăr ca un mare domn, prin planurile lui politice, în inima cărora stătea rezistența împotriva uriașei forțe militare ce sprijinea extensiunea imperiului otoman, ca și prin victoriile strălucite cu care și-a concretizat aceste planuri. Dar, în același timp, Mircea era văzut și ca om, deci ca erou de tragedie. Pasiunea lui pentru Lucsandra,

văduva lui Dan I, îl face să-și repudieze propria soție Slava, de la care avea un fiu, pe Vlad, rămas în istorie ca Vlad Dracul. Neobținând sancțiunea patriarhului din Constantinopol pentru căsătoria cu Lucsandra, o alungă în Transilvania împreună cu copiii ei, și se proclamă domn. Prin aceasta „geniul politic” al lui Mircea și toate realizările îndelungatei lui domnii sînt puse în gravă cumpănă pentru viitorul imediat. Mircea moare tragic, „prevăzînd cumplita dușmănie dintre moștenitorii săi și ai lui Dan Vodă”. E ceea ce va demonstra Davila în *Sutașul Troian*. Avem de aface deci în realitate cu o tetralogie, în care se desfășoară un proces istoric ireversibil : fărîmițarea unei opere grandioase — aceea a dinastiei Basarabilor întemeietori de țară, al cărei punct nodal Davila îl vede în Vlaicu Vodă și opera lui politică — prin omenescul, mult prea omenescul urmașilor săi de domnie : Radu era prea inoportun artist, iar Mircea era dominat de viața lui erotică mai mult decît ar fi trebuit, cu tot geniul său politic incontestabil. Întreaga suită a celor patru drame constituie demonstrația unui adevăr în care credea ferm Davila : acela că orice domn trebuie să fie un Vlaicu Vođă, adică mai presus de toate un om politic lucid și sever cu sine însuși, dominîndu-și pasiunile și viața afectivă. Tetralogia imaginată de Davila urma să devină astfel nu numai o grandioasă frescă dramatică, dar și o înaltă lecție de patriotism și de înțelepciune politică. Istoricii literari ar regreta poate că fascinația vieții teatrului ca spectacol — care l-a atras ca director și ca actor — l-a îndepărtat de realizarea integrală a proiectelor sale de autor dramatic. Nu e mai puțin adevărat însă că, fără această pasiune a vieții culiselor teatrului, *Vlaicu Vodă* nu s-ar fi putut realiza cu acea splendidă siguranță a construcției, care o face să reziste ca dăltuită în marmură trecerii timpului și schimbărilor de perspectivă în înțelegerea teatrului, pe care le aduce fiecare epocă în desfășurarea istoriei literaturii noastre moderne.

Vlaicu Vodă. În drama *Vlaicu Vodă*, prezentată direcției Teatrului Național din București la sfîrșitul anului 1901, Davila fructifica deopotrivă experiența sa în materie de teatru — căci ca gazetar exercitase cu autoritate, inteligență și cultură oficiul de cronicar dramatic și frecventase cu pasiune culisele vieții teatrale — și meditațiile asupra trecutului nostru național. Rezultatul firesc a fost această capodoperă înnoitoare. Davila izbutește ceea ce nu putuse reuși Aron Densușianu : să strămute desfășurarea teatrului istoric românesc dincolo de epocile de glorie și de marile figuri eroice, dincolo și de conurile de umbră îndelungă pe care le-au aruncat în urma lor : în vremea începuturilor pierdute în negura depărtărilor, ale primelor închegări statale românești. Davila reia într-un fel, pentru Țara Românească, efortul titanic al lui Eminescu , care din nefericire rămăsese în stadiul proiectelor și schițelor dramatice orientate spre originile statului Moldovei. Învălmășite în taina manuscriselor poetului, nu ajunseseră încă la cunoștința autorului lui *Vlaicu Vodă*. Totuși epoca Basarabilor era de actualitate la sfîrșitul secolului trecut, nu numai pentru istorici, dar și pentru publicul larg. Prin *Istoria critică a românilor* — începută în 1871 și părăsită în 1874, ca un colosal fragment — Hasdeu trezise interesul acestui public prin forța excepțională cu care zugrăvea o frescă uriașă din puținele date sigure, existente pe atunci, referitoare la originile statului Țării Românești, prin uluitoarea lui putere de asociație a detaliilor dispartate, prin fantezia sclipitoare și îndrăzneată cu care întreprindea aceste reconstruiri. Că Davila a cunoscut în amănunte aceste scrieri ale lui Hasdeu putem deduce din faptul că el — în indicațiile asupra decorului din actul IV — menționează și „flamura basarabească, albastră cu fond roșu, trei capete de arabi privind către stînga”. Pe aceste presupuse „capete de arabi” își construise Hasdeu faimoasa teorie a originii orientale a Basarabilor și etimologia fantezistă a numelui lor. În piesa lui Davila, Basa-

rabii nu sînt numai o prezență în decor, ci însuși simbolul domniei, al tradițiilor voievodale și al obligațiilor de vitejie și glorie pe care le incumba apartenența lui Vlaicu și a lui Mircea la familia Basarabilor.

Dar noutatea cea mai însemnată pe care o aduce drama lui Davila era schimbarea perspectivei asupra personajului central : domnul. Vlaicu nu are — nici în istorie, nici în piesa lui Davila — strălucirea gloriei și puterii unor domni ca Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul, nici atracția fascinantă a unor spirite aventuroase ieșind din oscuritate, fluturînd cîteva clipe vise politice surprinzătoare prin măreția la care puteau să ducă ele țara și prăbușindu-se apoi sub povara acestor planuri prea îndrăznețe pentru epoca și puterea lor, ca Răzvan și Despot.

Vlaicu domnește într-o țară la începuturile organizării ei statale, apăsată de puterea strivitoare și de pretențiile politice ale regilor Ungariei, care voiau să o țină sub suzeranitatea lor. Politica lor avea la însăși curtea și în însăși familia lui Vlaicu un instrument de prim ordin: doamna Clara. Catolică, mama vitregă a lui Vlaicu avea în sprijinul ei puterea

Fig. 106. — Filă din Vlaicu Vodă cu adnotările actorului Ar. Demetriade (Muzeul Teatrului Național București).

*simon gran pot creste oltul yumeșand in
de cat*

38

apreciat

VODA

De sigur. Bietul om, fiind călare.

S'a ncrecut în

nu știu cine, că se poate trece 'n not

Și s'a prăpădit, s'ermanul, vaș de el, cu cal cu tot

Bun român e Oltul, care pe sprăin îl dusemeste;

Oltul scade p'ntu' al nostru, p'ntu' din Oltul creste

Și mai greu trece Oltul, s'umeste în

De cât Dunărea ce valul și 'l aterne o

De la Dunăre, ce veste

De la Dunăre, ce veste

MIKED

Că sosește o solă

De la kralul Simon-Starșet care cere de soția

Pe domnița Anca.

VODA, după ce are a bălăbat o p'rtiva cu Oltul.

Bane, ce dicit?

MIKED

Dic, Măria Ta.

Că n'asî fi de mine vrednie de n'asî binecuvînta

Duhul plin de prevedere ce moșă ne-o păzește,

Ce ostaticii din Gomneh pe sub mână 't dobîndeste

Ș'ast-fel, desbărat de Ungur, în protiva' a luat

— Pe sub mână — sprijin sigur de la noul abat,

Ca Măria Ta să poată, mai puternic ca v'rajmașul,

Șă păstreze cucerita țară noă, Făgărașul.

VODA, zănd cîntz Oltul.

Intimplare!

MIKED

Flă mână intimplării, dacă vrei:

Însă țara p'a ta mână săruta-vă mână ei.

pentru alba

universală a papalității, căreia vrea să-i ro-bească țara prin religie. Catolicismul izbutise pentru moment aceasta în Moldova, unde voievod era Lațcu, catolic și el, care încerca să impună poporului religia sa. La curtea lui Vlaicu stătea trufaș Kaliany, omul regelui Ludovic al Ungariei, cu oștenii lui. Ca să contracareze aceste forțe copleșitoare, Vlaicu trebuia să aibă liniște și sprijin la celelalte hotare. Pe de o parte, el căuta să folosească nemulțumirea poporului și a boierilor din Moldova, înlăturîndu-l pe Lațcu. Pe de altă parte, strînge legăturile de prietenie cu voievozii slavi din sudul Dunării, primind cu bucurie solia trimisă de „Kralul Simion Starșet”, care cerea în căsătorie pe Anca, sora lui. Toate acestea trebuia să le realizeze în taină, deoarece Ludovic avea ca ostateci pe cumnatul și o altă soră a lui Vlaicu. Pentru a-și face mîinile libere, prin scoaterea acestora din captivitate, Vlaicu trebuia să adoarmă bănuielile doamnei Clara și ale lui Kaliany printr-o ținută plină de umilință, simulînd incapacitatea de a domni, lipsa de personalitate și de voință, care-l făceau în aparență o jucărie în mîinile orgolioasei sale mame vitrege. Situația aceasta, pe un plan istoric similar, îl tentase și pe Eminescu, într-unul din proiectele sale teatrale din ciclul Mușatinilor, întemeietorii Moldovei: *Bogdan Dragoș*. Aici, Dragul, feudal maramureșean, stă sub dominația vărului său, Sas, și a soției acestuia, Bogdana, o femeie tot atît de voluntară și orgolioasă ca și doamna

Clara. Pe cînd aceasta îl surprînd, otrăvinduo-l cu un toxic lent, Dragul caută să cîştige timp, salvînduo-şi în primul rînd fiul, pe Bogdan, pe care Eminescu îl confundă cu Dragoş. Îl trimite în munţi, la vînătoare. Ca să îndepărteze suspiciunile lui Sas şi ale Bogdanei, Dragul simulează incapacitatea, dînduo-i lui Sas un hrisov prin care îl instituie „epitrop”. Cînd aude „cornul lui Decebal” — semnalul că Bogdan ajunsese departe de orice primedie — Dragul se dă pe faţă, rupînd hrisovul încredinţat lui Sas. Desfăşurarea ulterioară e alta în proiectul de dramă al lui Eminescu. Orice presupunere că Davila ar fi cunoscut manuscrisele lui Eminescu e hazardată. Dar faptul că el a ajuns să imagineze o situaţie dramatică fundamentală atît de apropiată de ceea ce îşi propunea Eminescu să realizeze este un indiciu că tema plutea oarecum în atmosferă. Faptul de a avea în capul ţării o dinastie prin care putea vorbi şi acţiona cîndva o altă doamnă Clara nu se putea să nu dea de gîndit unor minţi mai profunde, chiar dacă aceşti oameni politici nu mergeau pînă la atitudini de ostilitate pe faţă, în ceea ce privea familia domnitoare străină. Mai bine zis, le dădea de gîndit tocmai acelora. Ca un familiar al vieţii de curte şi al dinastiei, dar şi ca român crescut în atmosfera istorică a familiei Goleştilor, Davila nu se putea să nu fi meditat asupra întrebărilor pe care le ridică această situaţie.

Prin *Vlaicu Vodă*, locul pe scena teatrului românesc, dominat pînă atunci de staturile supradimensionate ale unor eroi de tip romantic, ale unor mari neînţeleşi în acţiunile lor de o îndrăzneală şi o grandoare sfidînd realitatea, îl ia omul de stat: omul pentru care binele ţării este mai presus de fericirea lui personală şi de orgoliul propriu ; omul care îşi chibzuieşte toate acţiunile cu luciditate şi le pregăteşte cu răbdare pînă în cele mai mici amănunte ; omul care rabdă îndelung toate umilinţele, pînă la a fi dispreţuit şi a ajunge în conflict cu cei mai credincioşi boieri ai săi, iubînduo-şi ţara ca şi el, dar nevăzînd atît de departe ; omul care jertfeşte fericirea în iubire a nepotului şi a sorei lui, în numele raţiunii de stat. Pentru a sublinia mai bine realismul lui Vlaicu şi în acelaşi timp despărţirea lui, ca autor, de drama romantică, Davila îl aşază pe domn în antiteză cu Mircea, singurul român care nu îl înţelege pînă la sfîrşit, deşi ar fi trebuit să-i fie cel mai aproape, prin acelaşi sînge al Basarabilor, care trebuia să vorbească şi în el. Antiteza este cu atît mai dramatică cu cît acest tînăr focos, care ajunge să renunţe la tronul Moldovei şi să încerce uciderea unchiului său, nu e altul decît cel ce va fi Mircea cel Bătrîn, domnul care a continuat şi a dus spre împlinire viziunea politică atribuită aici de Davila lui Vlaicu.

În felul acesta, Davila a încheat construcţia unei drame de o mare intensitate de viaţă scenică. Conflictul e complex şi crîncen. Domnul e singur, în realismul politicii lui de stat biziundu-se cu desăvîrşire pe forţa perenă a „datinei” şi pe unicul credincios la modul absolut, Grue, simbolizînd poporul şi virtuţile lui de înţelepciune, statornicie şi tărie. Sprijinit pe această forţă imensă, inflexibilă în sobrietatea ei, Vlaicu acţionează învăţînd de la omul din popor să tacă, să rabde, să aştepte momentul prielnic. În felul lui — oricît ar părea de surprinzător faptul — Vlaicu este o reeditare a Ancăi din *Năpasta*, creier tot atît de lucid, pînă la aparenţa lipsei de sensibilitate afectivă, fiinţă înzestrată cu aceeaşi răbdare de fier şi aceeaşi putere disimulatoare. Vlaicu trece pe rînd, în funcţie de împrejurările politice, de la conflictul latent cu doamna Clara şi oamenii ei, la conflictul gata să izbucnească cu boierii care îl suspectau că a cedat cu totul influenţei străine, şi cu Anca, cît timp ea nu va înţelege pentru ce se opune fericirii ei, pînă la conflictul făţiş cu doamna Clara, în momentul cînd ştie că ostategii din familia lui au fost eliberaţi. Iar în final — pentru a culmina tragicul destinului său de om strivit de imperativul datoriei sale faţă de patrie — conflictul cu Mircea. Tensiunea tragică creşte prin uciderea lui Român Grue, ca să se însenineze brusc prin iertarea lui Mircea

de către domn și chemarea lui ca înlocuitor al lui Grue. De fapt, Mircea nu este și nu poate fi un înlocuitor al poporului în exercitarea funcției domnești. Dovadă faptul că, în ultimul moment, Vlaicu, sprijinit de Mircea, se arată și vorbește poporului. Gestul lui Vlaicu e un mod patetic de a-i arăta lui Mircea, pe care-l pregătește pentru succesiune, calea pe care trebuie să meargă ca domn.

Analiza psihologică a complexității de caracter a lui Vlaicu, ca și a acțiunilor sale sinuoase, e făcută de Davila cu multă finețe, în trăsături sobre și puternice. Trufașa Clara — feuda la deumanizată prin pasiunea politică — e desenată în caracterul și gesturile ei cu atîta precizie artistică și economie verbală, încît nu trezește nici un moment impresia neverosimilului. Dimpotrivă, Mircea și Anca au tot patosul eroilor romantici, justificabil nu numai prin necesitățile de construcție ale piesei, ci și prin faptul că un asemenea patos e inerent vârstei lor, vârsta febrilă a tinereții. Prezență simbolică de la început pînă la sfîrșit, Grue rămîne mut, vorbind numai prin cîteva gesturi și atitudini statuare. Intensitatea de viață a apariției lui e realizată numai prin semnificațiile largi și profunde pe care i le conferă Davila prin glasul lui Vlaicu. Boierii sînt foarte puțin reliefați prin trăsături personale. Toți au ținuta rectiliniară și patosul eroic în vorbire caracteristice epocilor de democrație militară. În schimb, ei sînt nuanțați din punctul de vedere al lucidității politice — mai bine zis, al încrederii în patriotismul domnului — în două grupe : aceia care-l sprijină fără rezerve și aceia care se îndoiesc adesea. Ei formează astfel, în arhitectura presei, două coloane masive, între care se mișcă personajele principale. În final, moartea lui Grue nu e numai un moment de mare tensiune dramatică, ci și un simbol al gîndirii care străbate întreaga tetralogie a lui Davila : convingerea că ciocnirile de ambiții ale clasei conducătoare le plătesc prin cele mai mari jertfe țara și poporul.

Construcția primei drame a ciclului — singura finisată — e monolitică. Personajul care umple scena de la început pînă la sfîrșit, uriaș, este Vlaicu. Asupra lui se concentrează atenția autorului, preocupat nu numai să-l nuanțeze caracterologic, dar și să-l proiecteze pe fundalul istoriei cu cît mai multe valori de simbol. Vlaicu, astfel, în drama lui Davila, nu e numai un prilej de evocare a trecutului, dar și un stimulent patetic pentru meditații asupra prezentului și viitorului țării.

Davila a evitat recuzita ieftină a dramei romantice : deghizările provocatoare de confuzii funeste între personaje, cupele cu otravă, frecvența monologului. Deși acțiunea se desfășoară mai mult noaptea, nu e nimic tenebros în atmosferă. Totul are claritatea rațiunii ferme a personajului central.

Un vers sonor și plin, fără a fi retoric ; un lexic robust, presărat cu „neașismele” atît de dragi lui Davila, în toate scrierile lui românești, de astădată fără exagerare ;



Fig. 107. — A. Davila, *Delavanca*. *Legenda caricaturii*: „Abia mă imbarcai și ași început să sufle Fiferul” (Muzeul literaturii române).

excursuri calde despre datină, despre popor, despre datoria omului politic de a-și înfrînge sentimentele întregesc fericit tehnica teatrală excepțională a acestei capodopere.

4. Prima carte literară a lui Barbu (Ștefănescu) Delavrancea (1858 — 1918) fusese o plachetă de versuri cumiști, repudiată mai târziu de autor. Începînd din 1883 și pînă în 1887 apar principalele sale bucăți de proză, întii în reviste și apoi în trei volume care s-au bucurat imediat de o binemeritată notorietate. Totodată, Delavrancea se afirmase de tînr ca un publicist temperamental, interesat de artă și nu mai puțin de problematica socială. Interesul puternic pentru viața politică îi prilejuiește — paralel cu pledoariile sale memorabile ca fruntaș al baroului — mari succese oratorice. Debutul liric, investigațiile nuvelisticii sale în conștiința omului contemporan, fraza acidă a polemistului și perioadele meșteșugite ale vorbitorului înăscut îl aduc la maturitatea deplină în pragul dramaturgiei, cu o zestre încă nelimpzită de chemări și predispoziții.

Caragiale spusese cîndva, în glumă, că „rețeta” unei „novele à la Delavrancea” constă în preluarea unei „întîmplări din capitală” apărută la rubrica de senzație a ziarelor și transcrierea ei „cu cuvinte luate din cronici”¹³⁰, din vechile letopisețe. Dincolo de exagerările caricaturale ale marelui ironist, pot fi deosebite în această formulă cele două tendințe, fundamentale viziunii literare a autorului *Sultănicăi*: marele interes pentru faptul de viață autentic și dorința de a-l repovesti în armonii poetice de o adîncă rezonanță națională.

Delavrancea realizează în opera sa dramatică, scrisă și reprezentată între anii 1909 și 1916, o particulară sinteză a pasionalității romantice cu luciditatea naturalistă. Exprimînd, pe un plan superior, același interes acut pentru analiza psihologică care se manifestase în modalități variate în scrierile mai multor autori dramatici din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, Delavrancea încearcă să alieze patetismul situațiilor romantice cu tendința de disecare pozitivistă a vieții interioare.

Starea de fapt a societății românești și a culturii naționale menținea — încă neepuizat — prestigiul vechilor tradiții pașoptiste. În climatul aspirațiilor nostalgice către idealurile neînfăptuite ale generației eroice de la 1848, autorul *Paraziților* și al altor proze de tristă observare a prezentului se îndreaptă mai întii, în mod explicabil, spre teatrul istoric, ca sursă de imagini antitetice și ca zonă a amintirilor stimulatorii.

Totodată, pentru un scriitor care aderase la curentul demistificator al realismului crud, abordarea dramei de evocare a trecutului nu mai putea însemna o acceptare totală a teatralității exterioare. Atras de creația scenică, oratorul Delavrancea primește corectivul cultului autenticității. El va relua astfel proiectele mai vechi ale lui Eminescu și ale altor autori junimiști de a opune dramei romantice de superficială imitație hugoliană o înțelegere a obligațiilor dramei istorice în spiritul veridicității shakespeariene. De această dată, însă, elogiul marelui Shakespeare este pus în legătură cu setea de adevăr a scriitorilor realiști și naturaliști europeni.

Într-un articol din 1881, viitorul dramaturg respinge clasicismul cu o decizie rară — pînă atunci — în literatura noastră, opunînd în același timp romantismului stereotip, imobil, caracterul mai viabil al „evoluțiunii naturaliste”. Dar optînd pentru naturalism ca metodă care unește „experiența și observația”, autorul articolului simte nevoia, firească într-o literatură relativ tînră, de a implica tendințele zoliste în arhi-

*Barbu
Ștefănescu
Delavrancea*

¹³⁰ D. Gusty, *Cîteva amintiri despre Caragiale*, în *Revista Fundațiilor*, 1945, an. XII, nr. 4.

tectura unei opere monumentale, care să comunice sentimentul siguranței depline. El va defini astfel naturalismul (în limitele căruia îl introduce și pe Balzac alături de Zola) ca „o literatură shakespeariană mai științifică”. Este de crezut că unificarea meditațiilor rinascentiste ale autorului lui *Hamlet* cu investigațiile psiho-fiziologice ale naturalismului i-a fost într-o bună măsură sugerată lui Delavrancea de către interpretarea dată de marii actori veriști, de tipul lui Zacconi, textelor shakespeariene. Bineînțeles că această împrejurare a slujit numai ca impuls unei fuziuni explicabile prin comunitatea esenței anticlasiciste a romantismului shakespearizant cu acea „logică a senzațiunilor și a sentimentelor umane” care era aflată de scriitor în piese de felul unei *Thérèse Raquin*.

Ceea ce dorea Delavrancea era desigur o dramaturgie nemijlocit „adevărată” și în același timp răscolitoare prin amploarea revelațiilor sale. Cu toate că admira expresia crudă în spectacolul teatral, structura sa artistică și temperamentală alături de zăvăluirilor naturaliste imaginile angelice ale unei lumi de vis, optînd — în cele din urmă — pentru contrastul de sorginte romantică dintre avîntul sufletesc înalt și cinismul egoismului rapace. Este firesc, prin urmare, ca mult înainte de a fi pășit pe tărîmul creației dramatice, Delavrancea să se delimiteze față de cel ce era îndeobște considerat în ultimele decenii ale veacului trecut ca maestrul dramei istorice românești. Alecsandri era supus astfel — într-un articol din 1886 — unui examen critic necruțător care evidenția lipsa de adevăr a tragediilor bardului, subliniindu-se mai cu seamă lipsa de logică a dramei *Despot Vodă*, respinsă pentru excesul de lirism facil. Pare curios că oratorul Delavrancea îi reproșa lui Alecsandri abuzul de elocință, dar această severă judecată nu condamnă virtuțile tiradei patetice în sine, ci „un stil înflorit peste măsură” care prin aglomerarea de tropi devine „un stil urît”. Toate aceste observații tindeau să sublinieze mai puternic obiecția fundamentală adusă lui *Despot Vodă* și anume inconsistența caracterului central, eșecul psihologic al dramaturgului.

Cînd Delavrancea se decide să treacă la creația dramaturgică, el va urmări cu precădere obligația adevărului tipologic, utilizînd pentru aceasta experiența acumulată ca prozator analist. Între proza și dramaturgia lui Delavrancea există, de altfel, și legături de structură. Cele mai multe dintre piese sînt ordonate într-o construcție de poem epic. Pe de o parte modelul shakespearian, cu suita secvențelor sale de o întindere inegală urmărind povestea unui erou dominant, și — pe de altă parte — piesele neoromantice de la încrucișarea dintre cele două secole, cu lirismul lor livresc (à la Rostand), au influențat în mod vădit *drama epico-dramatică* ilustrată la noi de Delavrancea ca o sinteză particulară a patosului liric cu o caracterologie minuțios întocmită.

Trilogia istorică. Ceea ce la apariția lui *Răzvan și Vidra* i se părușe lui Caragiale a fi o condiție totalmente contrară genului dramatic (prin structura „de poveste”) devine, la începutul secolului al XX-lea, o cale posibilă pentru teatru, într-un timp tot mai favorabil sintezelor epice, capabile să cuprindă idei vii în subiecte ample, populate de o tipologie în același timp variată și autentică.

Prima încercare dramatică a lui Delavrancea și totodată cea mai valoroasă dintre piesele sale, *Apus de soare* (1909), a fost întâmpinată de critică cu obiecția lipsei de teatralitate, impresie care se datora, desigur, aspectului narativ al acțiunii, ca și lirismului constant al replicilor. Faptul că această piesă rezistă cu deplin succes examenului scenic după mai mult de o jumătate de veac dovedește că de-a lungul timpului noțiunea de teatralitate a evoluat considerabil. *Apus de soare* avea fără îndoială un profil inovator al manierei dramatice în contextul teatral românesc de la începutul secolului. Dela-

vrancea reunea într-un mod neașteptat notația realistă a mișcărilor (așa cum apare în indicațiile autorului din paranteze) cu meditația intens lirică, trecea de la scene „tari” pe care unii cronicari dramatici le-au considerat „de un realism crud, brutal” la cultivarea echivocului subtil în dialoguri care se inspiră din replicile sibilnice ale lui Hamlet. Este extrem de important, pentru înțelegerea originalității lui Delavrancea, să observăm că dramele sale lirico-epice se află într-o comunicare continuă cu ceea ce autorul numea „retorica instinctivă a poporului român”, preluată în mod deliberat din creația folclorică, cu precădere din ambianța basmului popular. O însoțire specifică a retoricii elegiace cu vitalitatea frustă, o anume alternare a convențiilor simbolice cu imagistica existențială directă sînt de asemenea legate de lecția literaturii populare.

Pentru a-și scrie dramele istorice, Delavrancea se adresase nu numai cronicilor lui Ureche, Neculce, Canta, Șincai și altor izvoare vechi. El citise cu o mare curiozitate cercetări și monografii recente închinat lui Ștefan cel Mare și epocii acestuia. Totuși, interesul scriitorului pentru exactitatea istorică a *faptelor* trebuie să fi fost minim. O dată cu recoltarea unor întâmplări pitorești și a onomastice colorate, Delavrancea urmărea — desigur — să descopere în textele istorice resortul interior care a creat și a perpetuat prestigiul magic al marelui Ștefan. Suita dramelor vechii Moldove este dominată de geniul învingătorului legendar, care a devenit pentru autor un adevărat patron spiritual, tot atît de captivant pentru el cum fusese Napoleon pentru Stendhal.

Scrisă de-a lungul a doi sau trei ani, între 1908 și 1910, trilogia istorică a lui Delavrancea încearcă în mod evident să organizeze dramatic „vieți paralele” cu un străveziu substrat moralist. Fiecare dintre cele trei părți propune observației cite un caracter bărbătesc așezat în situații dramatice extreme, capabile să-l definească explicit. După ce în *Apus de soare* autorul concentrează în figura lui Ștefan trăsăturile unei excepționalități accentuate prin treceri brusce de la lirismul romantic la umanizarea realistă a bătrînului cap de țară, se obține în *Viforul* un portret negativ de un puternic contrast, pentru ca în *Luceafărul*, lipsind tonurile puternice și scăzînd valoarea episoadelor narate, să se ajungă la o schiță mai palidă, nu îndeajuns de distinctă. Slăvind geniul titanic în *Apus de soare*, blamînd cruzimea neputinței în *Viforul*, autorul trilogiei pleda în *Luceafărul* pentru o posibilă împăcare a sentimentelor înalte cu structura eroului obișnuit, remarcabil prin potențarea maximă a disponibilităților oricărui om autentic. În mod explicabil, lui Delavrancea îi reușește deplin numai elogiul romantic al eroului excepțional (Ștefan cel Mare), obține efecte mai curînd exterioare în conturarea unui intrigant contradictoriu ca Ștefăniță și nu poate depăși simpla descripție admirativă în paginile închinat unui erou cu o psihologie prea liniară ca Rareș din *Luceafărul*.

Inegalitatea valorică dintre cele trei părți ale trilogiei este legată nemijlocit de forța și adîncimea fiecăruia din cei trei eroi centrali, întrucît construcția dramatică se

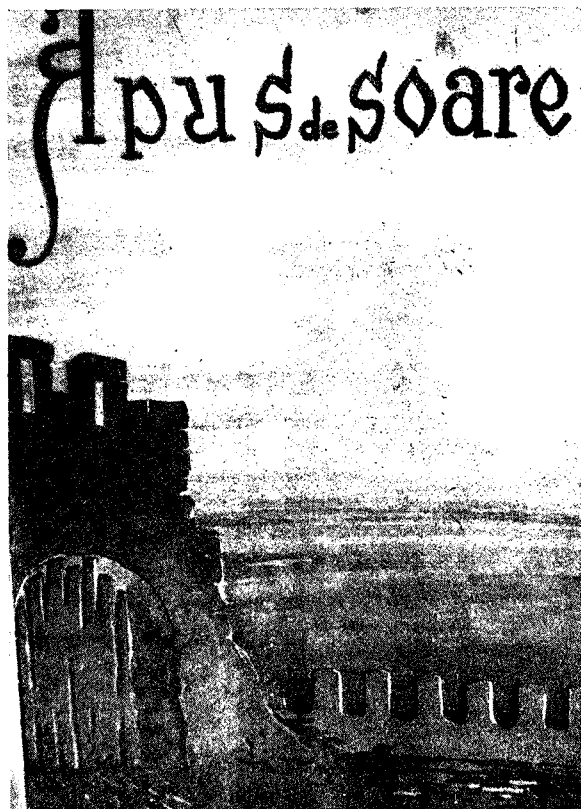


Fig. 108. — Apus de Soare, copertă (Muzeul literaturii române).

realizează printr-o polarizare deliberată a acțiunii în jurul unui personaj-pivot care justifică direct sau indirect prezența tuturor celorlalte figuri.

Conflictul esențial își menține în cele trei tragedii aceeași schemă generală. Ceea ce se modifică este repartiția scenică a pozițiilor și dispoziția exterioară a accentelor. În *Apus de soare* bătrînul domn Ștefan ca reprezentant al interesului obștesc se ciocnește cu grupul cîtorva boieri complotiști conduși de interese venale. Domnul îi va înfrînge pe vrăjmașii operei sale patriotice și va muri cu conștiința menținerii sensului integral al acesteia. În *Viforul* domnul Ștefăniță înfățișează, într-o nesăbuită pornire egocentrică, tendința de înfruntare a *Țării*, al cărei principiu unitar îl reprezintă de astă dată boierii din jurul hatmanului Arbore (reflex palid al marelui Ștefan, stingîndu-se în crepusculul unei epoci ireversibile). Ștefăniță va muri otrăvit după ce-l va ucide pe Arbore. De fapt, în această reeditare a conflictului dintre postulatul patriotic și egotism va învinge din nou principiuul cel bun, chiar dacă pedepsirea vinovatului nu va mai preceda extincția principalului mandatar al colectivității naționale. Petru Rareș din *Luceafărul*, față în față cu facțiunea boierilor lași, reia ciocnirea din prima piesă a tripticului, de data aceasta pe un fundal istoric modificat de răsturnarea raportului de forțe.

Trilogia lui Delavrancea impresionează prin caracterul ei poetic, înfățișîndu-ne pe fiecare din cele trei trepte ale sale un microcosm poetic închis, feeric în înțeleșul adînc al cuvîntului. Mai cu seamă în *Apus de soare* atrage atenția mișcarea de ceremonial hieratic și îmbinarea neobișnuită a minuției naturaliste cu elementele fabulosului legendar. Moartea lui Ștefan — de pildă — se realizează pe o însoțire stranie de mijloace stilistice. Mai întîi, eroul se îndreaptă spre ușă cu sabia în mîna în chip de pontif justițiar, înconjurat de nimbul arătărilor sfinte. După ce străbate în pas imperial scena către locul unde va tăia capul balaurului zavistnic, Ștefan se întoarce și cade pe un jilț într-o ultimă poză romantică. Cel ce moare în fața publicului acum este însă, pur și simplu, un om surprins în ceasul întîlnirii cu neantul, iar moartea capătă o descripție scenică veristă. Ștefan „sufică greu”, apoi „sughite”, se cutremură pătruns de slăbiciune („Frig . . . frig . . .”), iar „sughite”, după care „se întinde în șira spinării” și, în sfîrșit, „îi cade capul pe pieptul Oanei”.

Construcția aceasta contrapunctică, trecînd mereu de la recitativul romantic la gestul de o naturalețe crudă, colorează artistic cele mai bune pagini ale trilogiei. Acolo unde această opoziție stilistică se destramă apar lungi pasaje decorative care întrerup fluxul dramei.

Patriotismul trilogiei lui Delavrancea rezidă nu numai în reproducerea admirativă a unor tablouri de istorie națională. Mai ales în *Apus de soare* (dar și în ultimele două părți ale ciclului) devotamentul patriotic fundamentează o viziune a existenței, subliniind învățătura filozofică a acestor parabole care predică virtuțile solidarității obștești. În edificarea celor trei drame, istoria propriu-zisă este unificată cu tradiția folclorică, într-o simbioză care înlesnește degajarea sentimentului de comunicare cu vechimea, inherent memoriei afective a unui popor.

În construcția teatrală a pieselor trilogiei prezintă un deosebit interes alternarea a două planuri de joc : unul ceremonios, istoric și romantic, altul poporan, familiar și realist. Sugestia shakespeariană a celor două cîmpuri de acțiune este adaptată specificului național și supusă unei prelucrări cu neașteptate consecințe. În *Apus de soare* domnul, boierii, jupînesele și oștenii par a trăi sub un acoperămint comun, deosebirile dintre ei — ca și în eposul popular — fiind mai ales de natură etică, iar eticheta de o simplitate patriarhală. O obște de soldați respectînd rangurile și acceptînd jurisdicția

căpeteniilor urcă și coboară laolaltă, de la o scenă la alta, cele două târmuri adiacente : postamentul istoriei și tihna vieții cotidiene dintre două lupte. Față în față cu primejdia comună (inamicul străin sau trădarea internă), personajele se simt scăldate în lumina eternității și — prin urmare — graiul lor se înobilează, devine oratoric și ceremonios. Stînd pe „laița de piatră” din ograda castelului, Ștefan adoptă un grai familiar, obținut de autor prin stilizarea modernă a limbajului poporan : „Partea mea — îi spune el nevestei — a fost să sărut ce este al meu ca și cum n-ar fi al meu, să fur mîngîierile și mîngîiere să nu am”, după care se adresează fetei sale : „Dă-nainte, Oană !” și își



Fig. 109. — Scenă din *Apus de soare* (Muzeul Teatrului Național București).

spune sieși : „De ! nu fi muiere ! . . . Grozav am îmbătrînit”. Dar, auzind că se urzește un complot, domnul părăsește brusc ipostaza retragerii în efemer și pășește decis pe planul istoriei. În același timp, replicile sale și ale celor din jur își schimbă natura, printr-o subită disciplinare retorică : „Vorba de pe urmă a lui Ștefan e lege tuturora ?” „Sfîntă ca sfînta cuminecătură din sfîntul potir”, răspunde Moghilă, înfiorat parcă de prezența nevăzută a generațiilor viitoare.

În *Viforul*, cele două planuri se desprind prea vizibil, Ștefăniță răspunzînd cu un glas lui Arbore și cu altul, în dialect schimbat, prietenilor săi de chef. O revenire la supra-punerea celor două tonalități este schițată în *Luceafărul*, dar aici semitonurile de tranziție nu capătă relief. Între sudura interioară a dramelor și efflorescența lor verbală relația devine la Delavrancea străvezie, indicînd — încă o dată — cuvîntul și armoniile fonetice ca principalele materiale de construcție ale unui edificiu dramatic cu o dinamică restrînsă, în care mișcarea scenică este subordonată gesticulației retorice.

Preluînd din folclor, în urma unei cercetări atente, de oarecare specializare, elemente ale „expresivității verbului”, ca — de pildă — „repetirea estetică” observată în analiza baladei populare, Delavrancea a utilizat totodată și aparențele stilului cronicăresc, nu

numai pentru precipitarea „atmosferei” specifice, dar și ca posibilitate de intelectualizare neaoșă a limbajului în pasajele meditative.

Urmînd acestei preponderențe a cuvîntului asupra acțiunii, *dialogul* capătă în zestrea teatrală a pieselor lui Delavrancea un rol deosebit. Schimbul de replici nu servește întotdeauna vehiculării dinamice a acțiunii, căpătînd uneori misiuni exclusive în legătură cu susținerea atmosferei pe o anume treaptă afectivă sau melodramizînd spațiul scenic prin exprimări sibilnice ca în acest moment din *Viforul*, în care vorbele nu se mai integrează sensului prim al conversației :

„Ștefăniță : Moghilă, mutul e odihnit ?

Moghilă : Odihnit.

Ștefăniță : A mîncat bine ? A băut bine ?

Moghilă : Crez, măria ta.

Ștefăniță : Nu ți-a spus ?

Moghilă : Cum să-mi spuie ?

Ștefăniță : Da, bine zici. Toporul nu vorbește ! ...”

Pentru criticii care preluaseră de la Sarcey absolutizarea *acțiunii* ca principal criteriu al dramatismului unei piese, trilogia lui Delavrancea a părut mereu prea „epică”. De fapt, prin această judecată se cerea dramaturgiei supunerea totală la o codificare tiranică a teatralității, în vreme ce mijloacele de captare scenică ale poeziei dramatice cunoscuseră succese edificatoare și-și dovediseră pe deplin viabilitatea atît în valurile succesive ale romantismului, cît și în lirismul static al dramei de idei ibseniene. Pe de altă parte, cu toate că ultima replică din *Apus de soare* amintește o alta similară din *Kean* de Dumas-tatăl, romantismul lui Delavrancea nu rămîne cantonat în zona spectaculozității declamatorii, ambiționînd sinteze de tip shakespearian și realizînd -- în trilogia istorică -- cele mai bune momente de specific teatral prin acuitatea aspectelor locale ale tragediei puterii. Primind sugestiile lui Shakespeare în substanța unei viziuni proprii, adînc istoristă și dominată de o înțelegere nesimplificatoare a datoriei patriotice, Delavrancea și-a scris piesele-cronică într-o remarcabilă armonizare a efectelor auditive cu meditația. Tensiunea dramatică se menține atîta vreme cît retorica inspirată nu rupe contactul cu datele conflictului dintre forța de coeziune a obștei naționale și setea de putere a individualismului sterp.

În proiectele mărturisite ale dramaturgului figura și o a doua trilogie de piese istorice, care ar fi trebuit să cuprindă figurile unor mari domni ai Țării Românești : Mircea cel Bătrîn, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul. Dar, fie din cauză că insuccesul *Lucea-fărului* n-a putut fi cu ușurință uitat, fie că dorința revenirii cu uneltele teatrului la materialul de viață al nuvelisticii a fost prea puternică, lucrările dramatice ale lui Delavrancea care urmează trilogiei ștefaniene părăsesc tărîmul evocărilor de vremi apuse cu intenția de a dezvolta conflicte contemporane. Chiar și atunci cînd, în aceste piese, sentimentalitatea devine excesivă, interesul prim al autorului pare să fi fost solicitat de ravagiile pe care mercantilismul existenței le operează asupra conștiinței individuale.

Irinel. În nuvelele sale scriitorul înfățișează nu o singură dată tragismul inadaptării unor caractere pure sau zbaterea neputincioasă a unor tineri decși să cucerească viața, dar nepregătiți moralmente pentru abandonarea totală a scrupulelor. Una din aceste povestiri, *Irinel*, este dramatizată în 1911, la scurtă vreme după eșecul înregistrat pe scenă de *Lucea-fărul*. Piesa amplifică sentimentul iubirii nefericite a unui tînăr intelectual pentru o suavă verișoară și detaliază sfîrșitul său tragic provocat de

atitudinea ostilă a unui unchi de modă veche. Căderea va fi de data aceasta și mai răsunătoare, obiecțiile referindu-se mai mult ca oricând la faptul că „admirabilul novelist . . . nu cunoaște de loc tehnica teatrală”. În realitate, piesa prezintă un cert interes pentru procesul de evoluție a dramei psihologice românești, iar faptul că nu era „bine făcută” (după canoanele specialiștilor bulevardieri ai vremii) nu-i scade meritele. *Irinel* aducea pe scenă una dintre primele ipostaze ale conflictului de mentalitate dintre afectivitatea lipsită de prejudecăți a tinerilor și conservatorismul unor părinți dominați de grija păstrării conveniențelor, conflict care reprezenta prin intermediul înfruntării generațiilor opoziția mereu mai acută pe care o stârnea conformismul burgheziei. O dovadă a interesului pe care autorul lui *Irinel* îl nutrea față de neînțelegerile de ordin etic care despart conștiințele tinere, încă nealterate, de „prudențele” unor existențe bazate pe compromis, este și fragmentul dramatic nedatat *Războiul*, din care ne-au rămas două scene de o vivacitate remarcabilă. Cu *Irinel* Delavrancea voise să scrie o „dramă socială”, dar, în vreme ce monologurile delirante ale romanțiosului Iorgu impresionează printr-o certă rafinare a nuanțelor, termenii opuși ai conflictului sînt construiți simplist și neconvingător. În același timp o persistentă edulcorare tradiționistă a atmosferei dăunează vădit impresiei de autenticitate.

Hagi Tudose. Un proces deosebit de interesant conduce substanța naturalistă a nuvelei *Hagi-Tudose* către o comedie de stilizare realistă, în care observarea mediului social covîrșește aspectul cazuistic al avariției, interes fructificat remarcabil în bucata de proză prin adîncire psihologică. În teatru, *Hagi-Tudose* (1913) devine prilejul unei descripții comico-dramatice a mahalalei bucureștene de la începutul veacului, cu o tipologie variată în care mai vechi imagini din Alecsandri și Caragiale sînt adaptate la tonalitatea registrului de stare civilă a unei burghezii mărunte trăind în căutarea unor satisfacții de o crasă mediocritate. Gherghina Profirel, nevasta unui ceaprazar îmbogățit, reia ticurile mondene și franțuzomania Chiriței Birzoi, dar departe de dinamismul ofensiv al înaintașei sale, își savurează molcom bucuriile unei bune stări tihnite. Soțul ei, Matache, este un Titircă placid, trecut de faza acumulărilor agresive și ajuns la capătul ascensiunii sale sociale fără alt „ambit” decît acela al păstrării unui echilibru sufletesc, fundamentat pe renta depunerilor de la bancă. Stabilirea unui raport interior între suficiența acestei negustorimi și drama lui Hagi-Tudose devine posibilă. Într-o lume unde mercantilizarea existenței te înconjură cu formele ei cotidiene, cazul agravant al lui Tudose ne apare ca exacerbarea unei obsesii care dirijează, în doze mici și aparent umanizate, mișcările și proiectele tuturor celorlalte personaje.

Delavrancea se concentrează, cu o deosebită osîrdie, asupra reproducerii exacte a acestui climat social. Primul decor al piesei scoate acțiunea în plină stradă, procedeu destul de neobișnuit în dramaturgia originală a vremii pe teme contemporane, dominată de restricțiile salonarde. De la prima ridicare de cortină ni se înfățișează mișcarea neîntreruptă a unei mahalale negustorești, unde printre prăvălii și tarabe de tot felul trec „femei zorite, cu legături și donițe în spinare”, în vreme ce primul plan al scenei este rezervat prezentării principalelor personaje. Minuția cadrului scenic merge pînă la specificarea fiecărui element de detaliu, cu intenția vădită de a îngrămădi „amănunte semnificative”, utile localizării stricte. Aflăm astfel, mai întîi, că locuința lui Hagi-Tudose se vede din uliță ca „o casă veche, învăluită cu olane, cu o prispă lată, cu o ușcioară și c-o singură fereastră cu fiare groase”, după care obținem o relatare completă a vestimentației eroilor, modificată atent de la un act la altul, în corespondență cu revelarea treptată a liniilor caracterologice. Tehnica balzaciană utilizează intens indica-

țiile dintre paranteze (transmițând sarcini categorice prezumtivilor regizori), în vreme ce dialogul degajează o atmosferă specifică cu mijloace mai curînd lirice. Adevărul este că între textul rezervat rolului titular și intervențiile celorlalte persoane se desemnează vizibil un decalaj de calitate, replicile partenerilor lui Tudose suferind de o vădită devitalizare, contracarată slab de înviorearea artificială a frazelor cu expresii pitorești și duioșii glumețe. Unificarea tristei istorii a Hagiului cu liniile caricaturale ale mediului ambiant și cu construcția simplistă a dragostei dintre nepoata avarului și junele precupeț Culai se realizează precar. Caracterul compozit al piesei poate fi distins și în discontinuitățile de ton dintre unele scene și acte.

De fapt, primele trei acte urmăresc mișcarea moleculară a traiului unei burghezii periferice (cu legături puternice încă în spațiul semirural de la marginile orașului), în vreme ce ultima parte a acțiunii părăsește canavaua satirei blinde pentru a lumina cu o neașteptată bruschețe tragismul unei existențe ratate. După discuții bine dispuse și intermediu bufone, în replicile delirante ale Hagiului muribund irupe tristețea unui destin nefast, devorat de obsesia stearpă a averii.

Această schimbare de nivel emoțional se resimte, mai ales în osatura teatrală a piesei. Lamentările zgîrcitului expirant (preluate din cele mai bune pagini ale nuvelei) sînt absorbite cu greu într-o ambianță, pînă la un moment dat preponderent comică și, oricum, prea puțin pregătită pentru verismul spasmelor unei morți halucinatorii. Încercarea contopirii tragicului cu comicul, amplificare modernă a unui deziderat prin excelență romantic, se realizează numai parțial, pregătind drumul „comediilor tragice” din deceniile următoare.

Caracterul central al piesei, Hagi-Tudose, rămîne însă în linii mari, în pofida trecerii prin situații variate, unitar și, raportat la șirul figurilor literare care-l precedă în galeria avarilor, de o certă originalitate. Departe de simplitatea clasică a unui Harpagon, eroul lui Delavrancea este un zgîrciț sofisticat, sprijinindu-și patima joasă pe iluzia superiorității sale morale față de oamenii supuși „dimonului” plăcerilor pămîntești. Asceza avariției comportă pentru Hagi-Tudose justificarea unei libertăți interioare

(iluzorii) : el singur nu este „un rob” al dorințelor trupești, ci „stăpînul și batjocoritorul lor”. Contrastul dintre acest puritanism aprins și amorul nefiresc al Hagiului pentru farmecele unei ceaprazării dă întreaga dimensiune a tragicului său derizoriu.

Interesul dramaturgului pentru obsesiile caracterizante se dezvoltă mereu de la complexele paranoice ale lui Ștefăniță-vodă, torturat de gloria marelui său bunic, și pînă la grozăvia calvarului lui Hagi-Tudose, devorat de forma hiperbolică a unei maladii sufletești cu adînci implicații sociale. Mereu, însă, fixațiilor dezumanizante li se opun pasiuni dogoritoare fundate pe înalte principii morale. Așa se afirmă devotarea fără margini a lui Ștefan pentru Moldova, sau dragostea angelicului Iorgu față de Irinel.

A doua conștiință. În ultima piesă a lui Delavrancea, terminată în 1916, dar nereprezentată vreodată (*A doua conștiință*), avocatul Rudolf unește aspirația sa către frumusețea spiritualizată a Giocondei cu o ones-

Fig. 110. — Delavrancea, caricatură (Muzeul literaturii române).



titate fără cusur. Celebrul tablou al lui Leonardo concentrează în adevărul său artistic pentru eroul piesei „conștiința umanității viitoare” și exercită asupra comportării sale cotidiene un permanent control etic. Când i se pare că Gioconda se încarnează total în frumoasa Mélanie, Rudolf realizează fuziunea dintre idealitatea morală și sentimentul mării iubiri. Întreaga piesă transpune, într-un context modern, drama romantică a năzuinței „omului de elită” către formele absolutului. Într-o compoziție abilă de fraze ornamentale, cu numeroase sugestii (nu numai stilistice) din D'Annunzio, drama lui Delavrancea gravitează de la aluziile psihopatice către oscilația eminesciană între „veneră și madonă”.

În ultima dramă, Delavrancea reface în coordonatele timpurilor moderne aliajul atât de caracteristic întregii sale opere dramatice. Pasiunea romantică a atingerii valorilor integrale și protestul social al inadaptării sînt absorbite în interesul enorm pentru cazurile de frenezie sufletească. După ce încheiase original și prestigios șirul dramelor romantice de inspirație istorică, acest moralist sentimental avea să se releve ca unul dintre principalii întemeietori ai dramei psihologice românești, într-o ambianță de intens lirism care a marcat pînă foarte tîrziu dezvoltarea acestei specii.

NOI ORIENTĂRI ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

Ca și în alte evoluții, secolul nou al dramaturgiei nu începe de la prima filă de calendar a anului 1900. Procesul de trecere se realizează treptat. Anul 1890 încheia, în linii mari, perioada dramaturgiei din secolul al XIX-lea și deschidea drum unei alte epoci. În aproximativ cinci decenii fusese parcursă experiența primelor valori romantice și absorbită, în producții originale, lecția marilor modele ale școlii clasice. Într-un spațiu istoric relativ restrîns, dramaturgia — alături de celelalte genuri ale literaturii — trecuse, de la imitațiile și localizările de început, la o expresie, mai întîrziată decît în literică și epică, a programului național al *Dacivi literare*, expresie adîncită substanțial în interstițiul postpașoptist dintre 1860 și 1870 și ridicată apoi la cel mai înalt nivel în etapa criticismului junimist.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și mai cu seamă primii douăzeci de ani ai noului veac găseau societatea românească dincolo de elanurile libertare ale pașoptismului într-un impas care adîncea considerabil sentimentul decăderii valorilor morale și profila, mereu mai distinct, primejdia mercantilismului. Comediile lui Caragiale afirmaseră o viziune satirică de o neobișnuită amploare, deschizînd procesul unei lumi absurde în care existența individuală și socială se distanțează treptat de sursele autentice ale vieții și ale istoriei. În pragul unui alt secol, burghezia românească se afla în afara și împotriva sensului firesc al evoluției sociale. Neliniștile omului și insatisfacțiile majorității au favorizat și în teatru creșterea interesului pentru dezbaterea deschisă a raporturilor dintre individ și societate. Modalitatea ibseniană a dramei și — mai direct — scrierile lui Ibsen au solicitat în critică atenția celor mai variate condeie (G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, C. Stere, Pompiliu Eliade, A. Davila, Iosif Nădejde ș.a.). În același timp, neoromantismul rostandian, exaltînd frumusețea morală a visătorilor oripilați de succesele arivismului și ale imposturii, a fost urmărit cu un zel explicabil. Totodată, armoniile sumbre ale dramaturgiei simboliste au contopit gustul pentru

idei cu vibrația poetică de inedite resurse, revelînd o neașteptată cale de reînviere a feeriei naționale.

Între aceste direcții majore ale teatrului epocii s-au interpus însă și formele în-
tîrziate ale dramei „à thèse”, în ipostazele ei acut sentimentale. Capacitatea tezismului
salonard de a domestici cu grație apetitul ideologic a favorizat producțiile melo-
dramatice. Aceste moralizări lacrimogene au găsit — în mod firesc — o audiență deo-
sebită în fața unui public format în bună parte din snobi și semidocti.

Urmînd acestei încrucișări de drumuri, dramaturgia română a cunoscut o remar-
cabilă diversificare a formelor de expresie. Față de cele două linii tradiționale ale
genului, comedia satirică și drama istorică, întîlnim acum o ramificare a formelor
dramaturgice, pe care le putem grupa în trei categorii convenționale : 1) teatrul comic ;
2) drama „cu teză” și drama de idei ; 3) teatrul poetic.

Teatrul comic

1. În anii dintre 1890 și 1918 teatrul comic va cunoaște o extindere mai curînd orizon-
tală. După explozia creațiilor caragialiene, filonul comediei se prelungește în zone
variate, scoborînd însă nivelul investigației artistice, în reverberări inegale ale co-
vîrșitoarelor anterioare.

Comedia satirică este menținută adesea în zona minoră a prelucrărilor și locali-
zărilor unor autori de teatru iscusiți ca D. R. Rosetti-Max, I. D. Malla sau Paul Gusty.
Încercări notabile de abordare exterioară a genului semnează, cu zel diletant, Iosif
Vulcan (1899, *Gărgăunii dragostei* ș.a.) sau G. Ionescu-Gion (1904, *Liceul Țepeluș-
Vodă*).

Cele mai bune momente ale comedigrafiei din acest răstimp aparțin celor mai
înzestrați dintre epigonii lui Caragiale. Reluînd preocuparea pentru tipologia mono-
maniilor grotești, George Ranetti și Petre Locusteanu surprind elemente inedite ale
involuției moftangilor. În *Romeo și Julieta la Mizil*¹³¹ (1907), Ranetti uzează de experi-
ența parodiilor sale glumețe, executînd o proiecție în derizoriu a unui notoriu conflict de
tragedie. Tonalitatea caragialiană se păstrează în critica trăirii mimetice a burgheziei.
Caracterul aparent al controverselor politice, în disputarea unui post de primar, ca și
amorul factice al unui cuplu de provinciali bovarici, reiau motive bine cunoscute, nu
fără a dovedi spirit și ascuțime a observației. Scrisă în versuri cursive, cu sonorități de
cronică rimată, piesa creionează cîteva figuri caricaturale într-o ambianță mai curînd
idilică, schițînd, ca și alte reflexii epigonice ale comedii lui Caragiale, o reîntoarcere
— prin scăderea tensiunii generale — la climatul vechilor vodeviluri de la 1850.

Mai incisivă se dovedește a fi farsa *Funcționarul de la Domenii*¹³² (1911) de
Petre Locusteanu, fost actor și publicist cu talent portretistic, care debutase în drama-
turgie cu o comedioară într-un act din viața funcționarilor publici : *Nevasta lui Cer-
celuș* (1910). Ideea de a căuta comicul în obsesia unui bogătaș parvenit, decis să-și că-
sătorească fiica numai cu un slujbaș „de la Domenii”, indică un simț remarcabil al
detectării automatismelor unei clase încremenită în prejudecăți și preocupată de
obținerea unei onorabilități sociale scutită de orice intervenții ale hazardului. Eroul
principal al comediei nu este, însă, acest tată de familie, care prelungește după 1900
cultul Catindatului pentru cariera birocratică. Acțiunea este animată de încurcă-

¹³¹ Piesa a fost reprezentată întîia oară în sta-
giunea 1909—1910 la Teatrul Național din Bucu-
rești.

¹³² Prima reprezentare a piesei a avut loc în
februarie 1911, pe scena Teatrului Național din
București.

turile conțopistului Popescu-Piscifling, interesantă variantă a mitomanilor caragialieni, care adaugă dorinței de parvenire neașteptate veleități de aeronaut amator. Un Venturiano îmbătat de mecanica văzduhului se întâlnește, astfel, de-a lungul unui abil „qui-pro-quo” cu un Titircă îmbătrinit (Cocîrțau) și cu un Caracudi înamorat (Iorj Rîmniceanu). Pățaniile acestora se desfășoară paralel cu continuarea aventurii caragialiene a limbajului demonetizat, dar se amestecă — ca urmare a preponderenței acordate „încurcăturilor” farsei — și cu reminiscențe din registrul ușor al repertoriului lui Alecsandri: Chirița reappare, în două ipostaze minore (Madam Cocîrțau și Doamna Somnoiu), alături de ingenuitatea nubilă a unei modernizate Calipsițe (Aspasia) etc. Comedia lui Locusteanu izbutea o reluare actualizată a unora dintre obiectivele criticii caragialiene, cu un interes prea susținut pentru tehnica „sforicelor” pentru a nu limita aprofundarea satirică a situațiilor.

Un dramaturg cu preocupări multilaterale, Caton Theodorian (1877—1939), realizează în 1915 o adaptare la optica intrigii sentimentale a unei similare condiționări absurde a matrimoniului. În *Bujoreștii*¹³³, căsătoria unei fete este tiranic legată de păstrarea *aparențelor* unei continuități. Bătrînul boier Bujorescu, rămas fără descendenți în linie bărbătească, se încapăținează să-și mărite fiica cu un purtător al numelui său de familie. Fondul caragialesc al acestei intransigente nobiliare apare o dată cu reducerea „ambițului” de familie la simpla *formă nominală*. Ultima Bujorească nu va deveni soția vreunui veritabil boier, ci se va căsători cu un spițer plebeu, întîmplător deținător al *numelui* stirpei. Comedia reia ideea romantică a superiorității calităților individuale față de futilitatea blazonului (căci spițerul Amos Bujorescu produce surpriza unei conștiințe de o înaltă noblețe) o dată cu ridiculizarea maniei anacronice a perpetuării arborelui genealogic. Notabilă este scena în care orgoliosul Fotin Bujorescu trece în revistă tablourile de familie, cu o aprindere a grandilocvenței ce amintește, la o tensiune degradată, marea scenă a galeriei portretelor din *Hernani*. Țifna retorică a acestui monoman patriarhal este împunsă mereu, într-un dibaci contrapunct comic, de observațiile Doctorului Chiru, raisonneur-ul piesei. Cu toate meritele *Bujoreștilor*, piesa (care s-a jucat multă vreme cu succes) ne înfățișează una dintre modalitățile cele mai onorabile de amortizare a satirei caragialiene, tendință caracteristică primelor decenii ale secolului nostru. De la viziunea cuprinzătoare, de o adîncă reflexivitate, a operei lui Caragiale, asistăm acum la o scădere a tensiunii meditative în teatrul comic în general incapabil să se păstreze la nivelul investigațiilor tipologice de mare anvergură.

Cu toate că realitatea socială a vremii cunoștea apariția unor noi valuri moftologice, liniile de forță ale comediografiei anticațavenciene sînt reduse la reprezentări mai mult sau mai puțin domesticite, potrivite capacității de exprimare a unor discipoli timorați de grandoearea modelului, cît și presiunii generale a mediocrității, puternic instalată în mentalitatea unui public dominat — în continuare — de gustul pentru o artă comodă, fără „exagerațiuni”.

În aceste condiții capătă, în mod explicabil, o prezență mereu mai insistentă comedia sentimentală de salon, care încearcă să împace hazul de situații al farselor gratuite cu grația dialogului din malițioasele „proverbe” mussetiene. Adeseori aceste frașgile alcătuirii comice păstrează un fond de moralizare discursivă, apărînd de obicei dra-

¹³³ Piesa a fost jucată întîia oară la 25 martie 1915, pe scena Teatrului Național din București.

gostea autentică și onestitatea de ridicolul ipocriziei, de cinismul depravării și — fi-rește — de calculele mercantile ale unor vînători de zestre. Un succes considerabil în epocă îl obține comedia *O căsnicie* (1899) de George Ursachy, în care o căsătorie de oa-meni tineri, supusă unor intemperii trecătoare, iese — pînă la urmă — victorioasă, în pofida intrigilor unei soacre după tipic. Un adevărat as al genului va deveni însă A. de Herz care înregistrează, o dată cu premiera din 1913 a comediei *Păianjenul* (tipărită cu doi ani mai devreme), o recunoaștere unanimă a abilității dramoletelor sale suriză-toare care cultivă, în același timp, surpriza comică și lirismul de suprafață al „marilor scene” în doi, cînd simțămintele neprihănite își găsesc expresia triumfătoare. În *Pă-ianjenul*¹³⁴, o văduvă din „lumea mare”, Mira Dăianu, trăiește înconjurată de fama unei seducătoare cinice. Cînd junele Mircea Florini îi cucerește inima, „curtezana” se dovedește a fi o fecioară imaculată. Spectatorul găsește astfel, la capătul unei intrigi întretinută cu dibăcie, o victorie delicată a virtuții, care răscumpără echivocul și pi-canteria primelor două acte. După succesul *Păianjenului*, A. de Herz, ale cărui ara-bescuri galante și-au dovedit treptat inconsistența și platitudinea, n-a dat dovadă nici de o deosebită vervă inventivă, calitate atît de necesară genului. Piesele sale au con-tinuat să intereseze un public amator de grațiozități și emoții facile, deși destul de re-pede au început să semene între ele. *Cuceritorul*¹³⁵ (1914) este astfel un *Păianjen* in-vers, în care eroul — un „homme à femmes” dezabuzat — se îndrăgostește de o văduvă inexpugnabilă. După alte încercări mai puțin izbutite (*Bunicul* — 1913, *Sorana*, în colaborare cu I. Al. Brătescu-Voinești, în 1915), A. de Herz își remodelează vechile predilecții, în anii următori primului război, după rețetele comic-duioase ale lui Tristan Bernard și cunoaște cîteva momente de prelungire a notorietății cu comedii *Mărgeluș*, *Omul de zăpadă* și *Încurcă-lume*.

În același registru al falselor moralizări care-și caută efectele sentimental-umo-ristice dincolo de perdeaua alcovului, se desfășoară încă alte piese din jurul lui 1910, citabilă pentru abilitatea teatrală a concentrației comice fiind *Ce știa satul* (1913) de Valjan (I. Vasilescu), diletant stăruiitor care, după 1918, își va îngădui timide pătrunderi pe tărîmul comediei de moravuri.

Pe o treaptă superioară a comediei de salon se află *Cometa*, piesa de autentic li-rism a poezilor D. Anghel și Șt. O. Iosif, tipărită în 1908 și jucată întîia oară în seara de 3 octombrie 1911. Armoniile rostandiene ale versurilor acordă intrigii simple o ne-așteptată dezvoltare a nuanțelor. Un suflu de fantezie și timbrul ușor al principalelor scene complică, la suprafață, desfășurarea conflictului și acordă piesei o teatralitate so-noră, în care virtuozitățile dialogului rimat joacă un rol dintre cele mai importante. Iubirea dintre Tity Rosnov, un sentimental care-și ascunde timiditatea printr-un lim-baj de ostentații cinice ca Cyrano, și mizantroapa Roro, rătăcită într-o lume de veselă mondenitate, întîmpină dificultăți create de aglomerarea aparențelor și — nu mai puțin — de teama dezvăuirilor totale. În fond, Tity este un „cuceritor” cu suflet de diamant ca și eroii lui A. de Herz, dar spre deosebire de aceștia vorbește o limbă de aleasă poezie, trecînd cu dibăcie printre zeci de aluzii la actualitate, care amintesc de cronicile rimate ale cuplului A. Mirea. *Cometa* reface legătura cu comedia romantică de tip mussetian, dar — atenuînd deliberat sentimentalitatea — promovează curajos un aer de bravadă juvenilă care stă bine începutului unui nou secol.

¹³⁴ Prima reprezentare a piesei a avut loc la Teatrul Național din București, în 9 ianuarie 1913.

¹³⁵ Piesa a fost jucată întîia oară la 3 octombrie

1914, de către compania Marioara Voiculescu — Bulandra pe scena Teatrului Modern.

2. Drama istorică, însuflețită de largi aspirații naționale și demofile, a ocupat aproape întregul spațiu al teatrului nostru tragic, cât timp mișcări generale cu aspect unitar ca pașoptismul și unionismul au dominat socialmente ideea de progres. După 1859 și cu atât mai mult în anii ce au urmat detronării democratului Cuza, criza morală a visurilor sfărâmate, oroarea pe care o stârnește cinismul oligarhiei burgheze complică viziunea artistului despre lume și modifică raportul dintre individ și societate, pînă la formele cele mai acuzate ale unui dezacord total. Comediile lui Caragiale aveau să proclame caracterul aberant al unei existențe sociale devitalizate. Cu oarecare înțiriere, dramaturgia se apropie, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, de confruntarea directă și gravă a aspirațiilor omului modern cu o organizare socială ostilă. După 1900 (dar și în deceniul anterior), în vreme ce dramele istorice cu adevărat notabile se nuanțează psihologic, capătă adîncime și piesa de factură ibseniană, cu o fundamentare deschis problematică. Este adevărat că încă și acum drama modernă gravitează între formele pieselor „à thèse” ale lui Dumas-fiul, în care opoziția este de ordinul sentimentalismului burghez, și conflictul de idei capitale, antrenînd atitudini decisive față de raporturile dintre individ și societate. Influențele „teatrului iubirii”, care încerca pe scenele franceze o investigare superioară a avatarurilor amorului, rafinează adesea structura situațiilor dramatice dar, în același timp, limitează, edulcorează numeroase încercări dramatice captate de chestiunile cu adevărat arzătoare. Printre moralizările idilice ale unui Polizu-Micșunești (*Spre ideal* — 1903, *Pămînt* — 1909 etc.) și melodramele de salon ale meseriașilor de felul lui Emil Nicolau (*Fiul ei*, cu Al. Simionescu — 1911, *Actrița* — 1912, *A cui e vremea*, cu M. Mora — 1914, *Lacrimi luminoase* — 1915 ș.a.m.d.), distingem totuși în primele două decenii ale veacului cîteva incursiuni meritorii în problematica de fond a epocii.

Ilustrativ este cazul lui Haralamb G. Lecca (1873—1920), poet pletoric, al cărui debut a fost protejat de Hasdeu, dar care a dobîndit notorietatea mai ales prin numeroasele sale piese de teatru, în care verva inegală a moralistului se contopește cu abilitatea omului de scenă. Regizor inovator cu severități care au scandalizat pe actorii Teatrului Național din Iași în 1906, actor cîteodată, două săptămîni chiar subdirector al primei noastre scene, Lecca a fost unul dintre literații cîștigați total de patima teatrului. De la primii săi pași în dramaturgie apare, însă, o confuzie de planuri care va dăinui, în forme variate, pînă la ultimele sale piese. În 1896—1897 dramatizează un roman de Paul Bourget (*Bianca* după *Idylle tragique*) și în același timp se preocupă stăruitor de cunoașterea pieselor lui Ibsen. Mai tîrziu această alternanță a filantropismului duios cu asprimea diatribelor morale avea să se continue atît prin schimbarea de registru de la o piesă la alta, cît și prin amestecarea observațiilor de comportament social și — în general — a rigorilor etice cu clavicordiile melodramei sentimentale. Întîlnim astfel în *Casta Diva* (1899) urmările mi-

*Drama
„cu teză”
și drama
de idei*

Fig. 111. — Șt. O. Iosif (Muzeul literaturii române).



zericordioase ale infiltrării unei femei mature în destinul unui cuplu de tineri îndrăgostiți, în vreme ce piesa următoare, *Jucătorii de cărți* (1889—1900), încearcă o pătrundere tăioasă, cu vădite accente zoliste, în dezastrul unei familii unde patima disperată a unui tată pentru joc trece în viciu cinic asupra fiului. După ce cu *Suprema forță* (1901) Lecca rămâne cantonat în zona simplismului lacrimogen, două personaje ale acestei parabole stridente (frații Fronda) trec în următoarea dramă a scriitorului, *Cîinii* (1902), unde își definesc mai puternic opoziția totală de caracter, deși rămân în planul secund al conflictului.

În *Cîinii*, un întreg act, ca și cele mai bune momente din celelalte, atestă aspectul critic caragialesc. Pînă a ieși la iveală drama unei iubiri bolnave, variație monocordă la conflictele pasionale ale lui Bataille, autorul schițează o descriție vitriolantă a mediului politic băștinaș. Ministrul Ion Verera, pînă la urmă dominat de o pasiune tîrzie și nestăpînită, începe prin a ține — împins de împrejurări — un discurs cvasi-cațavencian. În vreme ce figurile cadrilului sentimental se pregătesc să-și înceapă drama, se acumulează pe culoarele paralele, într-o dezgustătoare degenerescență, imagini și tipuri ale unei clientele politice fără scrupule. Drama încearcă pe de o parte să rezolve opoziția dintre onorabilitatea ideală (derivată din simțămîntul răspunderii față de umanitate) și egocentrismul paraziților cinici, iar, pe de altă parte, dezvoltă o fabulă lacrimoasă „à thèse” despre urmările nefaste ale unei pasiuni morbide pentru o femeie cu inimă de piatră. Modelul ibsenian este evident în latura superioară a dramei, căci „cîinii” desemnează turma „clienților” fără de conștiință care-l părăsesc și pe doctorul Stockmann, după atacurile sale împotriva notabilităților orașului. Tirada finală, încreștinată inimosului Mircea Fronda, construită după canoanele bunei oratorii, ajunge pînă la tonalitatea polemicii sociale, dar după un lung intermediu convențional în care o dramă banală de amor îngustează orizontul acțiunii. Situarea consecventă a piesei în linia satirei unui sistem ar fi putut duce la drama unui om superior (Ion Verera) nevoit să mimeze comedia unei vieți politice degradante, sub presiunea conformismului și a inerției. Pentru Lecca, o asemenea ridicare la jocul substanțelor nu era însă posibilă. Nici talentul, nici viziunea sa despre teatru și lume nu-i îngăduiau să treacă dincolo de motivările mărunte, intimiste ale dezaxării eroului. Criza morală a personajului principal capătă o justificare incidentală, iar urmărirea veristă a procesului de senilizare cîștigă spațiu, solicitînd emoția crudă, mizericordia și oroarea fizică. În jurul acestui erotoman spasmodic se adună însă, în continuare, liota paraziților, executînd o demonstrativă scoatere a măștilor care cunoaște momente acute de demistificare a aparențelor. De la tabloul balului din primul act, populat cu o tipologie satirică memorabilă, și pînă la ultimele înfățișări ale acelorași ipochimeni, piesa atinge, cu totul pasager, sfera ideilor generale, realizînd totuși un tablou de epocă cu savuroase detalii. Corul grotesc al paraziților revine în fiecare act, schematizîndu-se treptat într-un de gradeu tipologic care se distanțează clar de ăduoșia exasperantă a dialogurilor dintre „pozitivi”. În alte piese mai modeste, Lecca izbutește totuși cîteva pătrunderi în dialectica sentimentalității, mai cu seamă în portretistica unor vîrste ale feminității. În *Suprema forță* (1901), de pildă, unde critica moravurilor sociale este laterală și anostă, ultimele trepte pe care le coboară eroina pentru a-și contempla degradingolada sînt subliniate cu acel rafinament psihologic, pe care nu o dată dramele pasionale bune l-au dovedit în redistilarea stăruitoare a trăirilor afective. Cînd și cînd, în piesele lui H. C. Lecca pătrund ecouri ale marilor texte, luminînd pentru o clipă, mai puternic, potențialul dramatic nedezvoltat al multora dintre lucrările acestui dramaturg avid de teatralitate. Cînd, în *Suprema forță*, Sylvia își exprimă sentimentul de oroare care o desparte de mama sa, o dată cu

reluarea aproape textuală a cuvintelor lui Hamlet, în scenă pare să transpară și cite ceva din sensul superior al distincției dintre tatăl mort și uzurpatorul nevrednic. Între mamă și fiică se așterne atunci o distanță spirituală și acuzațiile aduse se înconjură cu aparențele forței morale.

Confruntarea generațiilor oferise mereu dramaturgiei prilejul de a dezvolta conflictul dintre conservatorism și elanul libertar. Cu atât mai mult în teatrul de idei post-ibseniene, ciocnirea partizanilor „forței vitale” cu rigiditatea conformistă găsește în opoziția dintre părinți și copii o sferă largă de reprezentare. Cadrul obișnuit al acestor controverse rămâne, multă vreme, cercul închis al familiei burgheze, în interiorul căreia se desemnează diferențieri de poziție cu substrat moral. Piese românești din jurul lui 1900 utilizează, cel mai ades, neînțelegerea dintre tineri și vîrstnici ca mijloc de organizare dramatică a apărării sentimentelor durabile față de frivolitatea mondenă, chip de a înnobilă exterior repertoriul dramelor pasionale.

În vreme ce ibsenianismul autentic deschidea drum unei spectaculozități teatrale întemeiate pe demascarea publică a prejudecăților, dramele „de moravuri” ale lui Ventura, Lecca sau Diamandy mențineau spiritul critic la limita dăscălelilor fastidioase și a predicilor de morală curentă. Acești autori își însoțeau scenele-cheie (rezervate sentimentalității pedestre) cu vagi observații de ținută socială, fără a atinge zona debaterilor existențiale. De câteva ori este reluat, astfel, contrastul dintre cinstea nativă a copiilor cu inimă bună și ușurința morală a unor părinți nedemni. Schițat mai întii în *Suprema forță* de Haralamb C. Lecca, rechizitoriul pe care o fiică austeră i-l adresează unei mame frivole ocupă primul plan al dramei în *Sanda* de Al. G. Florescu, piesă jucată cu oarecare răsunet în 1908 și care, îndepărtîndu-se de retorismul didactic al lui Dumas-fiul, receptează ecourile mai moderate ale „teatrului iubirii” (Porto-Riche, Bataille). Menținînd în centrul acțiunii evoluția unui triumf sentimental (fiica îl iubește pe bărbatul îndrăgostit de mamă), Al. Florescu adaugă benigne implicații morale.

O treaptă superioară este atinsă în dezvoltarea acestei dramaturgii a generațiilor atunci cînd este surprinsă reacția defavorabilă a copiilor integri față de originea averilor strînse de părinții mercantili. Se anunță astfel o reluare, în plan realist, a aspirațiilor către valorile absolute ale existenței, fiind, totodată, prefigurate dramele spiritualiste ale extragerii din contingentul „materialist”. Merită a fi amintită printre primele noastre piese moderne cercetate de stafia absolutului *Între două lumi*, drama lui Ovid Densusianu din 1899. Convențional, „acțiunea se petrece pe la 1840” și urmărește drama unei iubiri imposibile între un poet sărac și o tînără aristocrată, obligată la o căsătorie de castă. Cu un pas mai ferm și într-o construcție dramatică deosebit de expresivă, înfruntarea dintre tineri și bătrîni cunoaște o concentrație de idei remarcabilă în *Manasse* (1900) de Ronetti-Roman. Faptul că în primul plan al acțiunii se desfășoară evenimente legate de prejudecățile rasiale nu trebuie să ne împiedice a observa dezbaterea mai adîncă, de dincolo de aparențe. Piesa a putut stîrni reacții filo și antisemite, deoarece în cuprinsul ei se petrec fapte strîns legate de consecințele nefaste ale barierelor religioase dintre oameni. Valoarea piesei stă, însă, în conturarea unui autentic conflict de idei, înfruntarea capitală opunîndu-i pe partizanii „simțirii” („forța naturală” de substanță ibseniană) și apărătorii îmbătrîniți ai „cuvîntului” (rațiunea *datoriei*, rezultată dintr-o legislație morală uscată, din care viața a dispărut cu totul). Lazăr, mandatarul „filozofic” al grupului de tineri renovatori care se ridică împotriva dogmelor religioase, visează la o conciliere între „castitatea inimii și goliciunea castă a trupului”, la o supra-punere fericită a înțelepciunii pe ardența naturală a vieții. Dimpotrivă, bătrînul Ma-

nasse respinge impulsul *inimii*, văzînd aici o pornire inferioară, o slăbiciune de ne-tăgăduit pentru om. Viața i se pare a fi rezervată îndeplinirii rituale a unei „datorii” abstracte, inumană în fond, căci confundă fericirea cu respectarea legilor înghețate ale unei divinități crude. Ceea ce dă acestui conflict dintre conservatorism și modernitate o adîncime neașteptată este faptul că atît Manasse, cît și partida tinerilor navighează în virtutea unor aspirații — diferite — către spiritualitate. Lazăr, Matei Frunză, Lelia și prietenii lor resping categoric mercantilismul burghez, exprimîndu-și disprețul pentru acei oameni care s-au transformat în „mașini de fabricat bani”. Manasse păstrează, de asemenea, un gust constant pentru gratuitatea meditației, disociindu-se de fiul său Nissim care caută în toate „folosul”. Conflictul propriu-zis este angajat între ideal și realitate, deși circumstanțele sociale ocupă un loc important în construcția acțiunii. Conformiștii Nissim și Ester sînt repede covîrșiți de impetuositatea tineretului. Înfruntarea dramatică opune însă două modalități deosebite ale aspirației către trăirea spirituală.

În final, Matei Frunză omagiază consecvența bătrînului Manasse, dar înfrîngerea acestuia din urmă este totală și, marcînd caracterul ineluctabil al progresului, cortina cade pe o concluzie optimistă.

Este de remarcant în compoziția acestei piese, care s-a bucurat de o constantă considerație din partea slujitorilor scenei, un suflu teatral de calitate, întemeiat — după cîte credem — pe o bună întrepătrundere a dialecticii ideilor cu observația realistă a tipurilor, mai cu seamă în plămădirea personajelor „vechi”. Candoarea solemnă cu scipiri de tășă a bătrînului habotnic, cinismul bufon al lui Zelig Șor (supralicitînd uneori replica de haz dincolo de limitele atmosferei), suficiența stereotipă a cuplului Nissim—Ester colorează intens momente dintre cele mai dificile ale acțiunii, stimulînd reacții revelatoare și la alte figuri ale piesei, din păcate cu mult mai palide. Tinerii, de pildă, sînt menținuți aproape tot timpul în linia declarațiilor de opinii și sîrșesc — fatal — prin a deveni discursivi.

Firește, o accentuare a preocupării pentru psihologia personajelor dramei ar fi extins posibilitățile de îmbogățire spirituală a tuturor eroilor, de o parte și de alta a barierelor ideologice. Dar aici, ca și în alte piese importante scrise la noi în aceeași perioadă, persistă — alături de noua predilecție pentru dezbaterea concepțiilor morale — o preferință, aproape exclusivă, pentru portretizarea negativă, slujită de obicei de mijloacele satirei și sprijinită pe o capacitate — devenită tradițională — de traducere în grotesc a observației realiste. Abilitatea pentru psihologia pozitivă, neincriminantă, s-a dezvoltat mai greu și nu fără a beneficia de pe urma experienței naturaliste pentru cazuistica patologică. Tentația portretisticii zoliste în unele drame românești, apărute în primele decenii ale veacului nostru, ne apare legată de tendința depășirii liniarității romantice în construcția interioară a eroilor gravi. Relieful accidentat al psihologiilor contradictorii a fost adeseori imaginat, de-a lungul perioadei tatonărilor, în formele simplificate ale repercutării unor suferințe fiziologice asupra conștiinței sau invers — printr-o exteriorizare crud biologică a tulburărilor sufletești. De la ftizia romantică descrisă lacrimogen la implicațiile eredității și denunțarea bolilor sociale s-au dezvoltat unelte ale investigației lăuntrice, care — treptat — au părăsit cîmpul experimentalismului naturalist, către o simbolistică substanțială. Încă difuz și sentimentalist în piesele citadine ale Sofiei Nădejde (mai ales în *Vae Victis* — 1903) sau ale lui George Diamandy (în *Bestia* — 1910), unghiul de observație psihofiziologic (sau, mai precis, psihoneurologic) ia forme violent naturaliste în alte piese ca, de pildă, *Chinul* de Al. Florescu.

Este de înțeles — astfel — cum un prozator cu un constant interes pentru descifrarea proceselor afective, ca Duiliu Zamfirescu, a fost cîștigat de mirajul terapiei abisale. Cea mai interesantă lucrare dramatică a sa (*Lumina nouă* — 1912) este o replică adresată scientismului limitat, tendințelor de demitizare a științei, printr-o coborîre în pragmaticul sterp. Căpitanul Canta reprezintă în piesă tocmai această aderență pedestră la miracolul cercetării moderne a tainelor omului. Împotriva acestui adept al unei eugenii simpliste („natura răsplătește virtuțile și pedepsește viciul prin înflorirea rasei sau prin degenerescență”) se ridică atît Doctorul Vera, cît și cumnata sa Sylvia. Pentru aceștia, știința — ca reprezentare a capacității de pătrundere a omului în tainele universului — trebuie să faciliteze trecerea în metafizic, iar nicidecum s-o oprească. Autorul *Luminei nouă* avea să ridiculizeze într-o comedie (neizbutită de altfel) moda tratamentelor medicale neurologice (*Voichița* — 1914). Față de tehnica masajelor tranchilizante, credința în „sugestie” a doctorului Vera din *Lumina nouă* indică o netă schimbare de nivel, căci nu urmărește o vindecare trupească, ci o antrenare a spiritului pentru depășirea opreliștilor pe care viața terestră le ridică în calea năzuințelor superioare. Doctorul are în vedere atingerea fericirii în marginea „ordinei morale a lumii”, ordine imanentă, aflată în afara timpului. A accepta dragostea Sylviei ar însemna pentru acest „visător . . . pe care pămîntul nu-l merită” să admită o „substituție” în urma căreia dragostea sa ideală pentru soția moartă avea să cedeze locul unei iubiri reale, impure. Antiscentismul notoriu al autorului *Vieții la țară* se dezvoltă în cuprinsul unui climat dominat de mistica unei medicini misterioase. Doctorul Vera vede în hipnotism o sursă posibilă de reînviere sufletească, iar „studentul” Grigoriu caută să pătrundă necunoscutul prin spiritism. Pasiunea pentru *idei* se substituie treptat experimentalismului utilitar, beneficiind de ambianța favorabilă dialogului analitic pe care dramaturgia cazurilor clinice o crease. Astfel, o temă zolistă fundamentală: implacabilitatea eredității, este reluată în *Lumina nouă* sub aspectul purificat al transmiterii structurilor sufletești. Sylvia moștenește de la tatăl său „nebulia primejdioasă” a viziunilor absolutului, ca pe o „boală” care „te arde, te ucide”. Multiplele interferențe ale dramelor purtătoare de idei cu practicile și obsesiile naturalismului își aflau explicația în caracterul deocamdată nediferențiat al căutării autenticității, în pasiunea tulbură încă pentru adevăruri ireductibile. *A doua conștiință* (drama nedreptățită a febrilului Delavrancea) sau *Patima roșie* de Mihail Sorbul aveau să se pronunțe ceva mai decis asupra trecerii de la drama tezistă de moravuri către teatrul „sufletelor tari”.

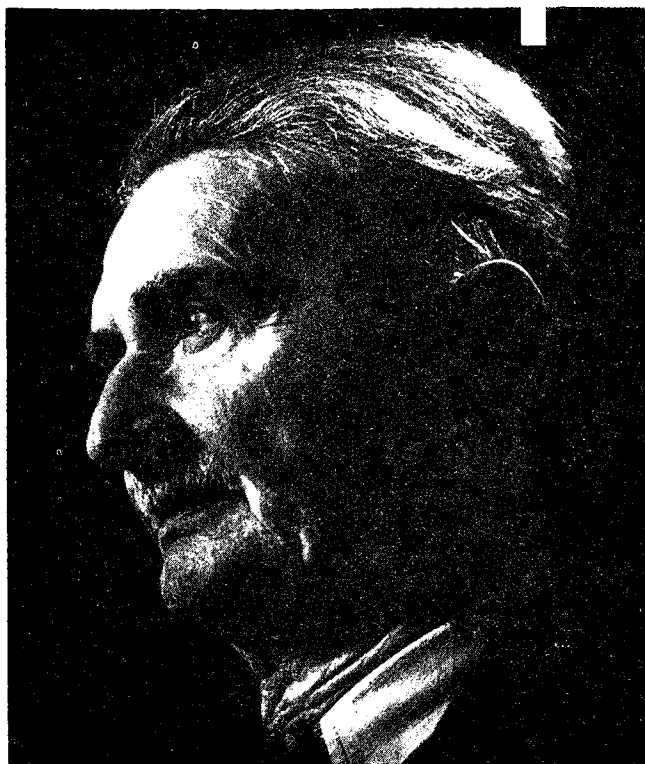
Încă de la prima sa piesă tipărită (*Eroii noștri* — 1906) Mihail Sorbul (1885—1966) avea să-și afirme predilecția pentru analiza raporturilor dintre rațiune și senzualitate în procesul de afirmare a autenticității umane. În această dramă de început, personajele provin — în continuare — din fauna salonardă a dramelor lui Lecca, propunînd însă analizei o dilemă proprie celor

Fig. 112. — D. Zamfirescu (*Muzeul literaturii române*).



mai tineri dintre dezabuzații claselor avute. Un doctor cu oficiu de „raisonneur” îi muștră pe „junii corupți” preocupați de „conchiste” amoroase, fără ca perspectiva muncii să poată capta vreun suflet dintre cele iremediabil închinată efemerului. Zece ani mai târziu, după o rafinare remarcabilă a simțului său dramatic, cu o experiență sporită de primele sale reușite în teatrul istoric, Sorbul reia în *Patima roșie* (1916) ideea opțiunii între chemarea simțurilor și imperativul moral, acesta fiind asociat cugetului lucid. Cu numai cinci personaje, autorul dezvoltă un abil dans al relațiilor, cu mutarea precipitată a figurilor în câteva rocade de o reală spectaculozitate. Secretul păstrării unei tensiuni teatrale constante stă în angajarea totală a tuturor eroilor într-o acțiune consumată preponderent în dialog. Preocuparea pentru pitorescul replicii și — în general — pentru valoarea caracterizantă a cuvântului este redusă la intervențiile cinicului Șbilț, care „filozofînd” histrionic are sarcina sublinierii semnificațiilor. Celelalte patru personaje dau unui limbaj comun, fără strălucire, o variată încărcătură temperamentală, cu o repartizare liniară a caracterelor. Tofana rostește fraze aspre cu scurte izbucniri *pasionale*, Castriș rîde mereu *bonom*, Crina (personificare a purității) se recomandă mai ales prin ținuta *echilibrată* a perioadelor, *Rudy* prin facilitatea *frivolă* a replicilor. Textul întreg face impresia unui libret scenic pentru care datele fizice ale interpreților joacă un rol însemnat. Drama urmărește inadvertențele fatale ale unei curse spre fericire în care concurenții se încurcă reciproc. Castriș o iubește pe Tofana, care se îndrăgostește de Rudy, fascinat la rîndul său de Crina, spre care aspiră și Șbilț. Acest imbroglia de comedie capătă culori tragice din cauza valorii extreme acordate sentimentelor și, prin urmare, din cauza evidențierii totalei *imposibilități* a împlinirii. La rădăcina acestui sens tragic se află „nepotrivirile de suflet” dintre familia pătimășilor (Tofana, Șbilț), care trec peste marginile firii omenești, și grupul „firilor firești”, al oamenilor decizi să-și păstreze sau să-și cîștige puritatea morală prin înțelepciune (Crina, Rudy). Farmecul încă viu al piesei vine,

Fig. 113. — M. Sorbul (Muzeul literaturii române).



poate, din refuzul unei simplificări didactice a acestei incompatibilități temperamentale. Autorul privește cu simpatie onestitatea rațională care conduce pașii Crinei, dar în același timp pare să distingă în dezlănțuirea febrilă a Tofanei o altă față a eternului uman.

Cu *Dezertorul* (1917), Mihail Sorbul realizează prima dramă notabilă a periferiei bucureștene, cu o structurare consecventă a conflictului tragic, evident superioară formulei hibride a dramatizării lui Delavrancea după *Hagi-Tudose*. Unii au văzut în *Dezertorul* o replică la *O noapte furtunoasă*, cu alte cuvinte o reabilitare a mahalagiului caragialesc. În realitate Silvestru Trandafir, croul dramei lui Sorbul, n-are nimic comun cu Dumitrache Titircă, iar întreaga piesă se află în alt registru artistic. Orice preocupare pentru tipologia clasicistă lipsește din această dramă de notație strict realistă. Un mărginaș ursuz dar „om dintr-o bucată” își salvează familia cu prețul vieții sale, după ce l-a ucis pe ofițerul german Schwalbe, într-o dezlănțuire de „jaluzie”. Între grotescul „onoarei de familie” a

Titircilor și durerea frustră pe care o încearcă „dezertorul” Trandafir nu încapă nici o posibilitate de comparație. Comedia lui Caragiale situa în Dealul Spirei caractere și replici ale unui proces comic de o grăitoare generalitate. Piesa lui Sorbul dramatizează, cu bune observații caracterologice, un „fapt divers” semnalînd înțelesul străveziu al întîmplării. Cîteva imagini și portrete ale vieții de mahala atrag însă atenția asupra acestei lumi, aproape necunoscute unei dramaturgii suprasaturate de suferințele din amor ale rentierilor cu onomastică galomană.

O latură de un cert interes a dramaturgiei de dezbatere socială o constituie succesiunea pluriformă a *Năpastei*. Pe urmele tragediei de structură clasică a marelui Caragiale s-au ivit variate, nu însă și numeroase, piese țărănești care fie că au încercat să reconstituie atmosfera de gravitate justițiară a modelului, fie că au întreprins noi experiențe în direcția tipologiei dramatice țărănești. Pot fi consemnate unele izbutiri mai ales în descripția realistă a satului, în dobîndirea unor figuri inedite de țărani și în relevarea unor situații de o necunoscută și autentică teatralitate. Concentrația de esențe și echilibrul interior al dramei din 1890 n-au fost însă, în nici un fel, atinse. Cu cinci ani înainte de 1900 avea să-și înceapă o îndelungată carieră scenică drama *De focu birului* sau *Mort fără lumînare* de Ion Bacalbașa. Cu toate că amintirea *Năpastei* este puternic prezentă în structura acestei drame, autorul a putut evita, în linii mari, ridicolul unei imitații. O altă Ancă (frumoasa crîșmăriță Joița) și un alt Ion (lunaticul Vlad) participă de astă dată la o intrigă acut socială, realizată cu mijloace precumpănitor naturaliste. Uciderea cămătarului Dumitru de către Gheorghe, bărbatul Joiței, este mai întii justificată de descrierea comportării inumane a victimei, cu numeroase imagini ale mizeriei țăranilor sărăciți. După crimă, însă, accentul cade pe ciocnirea dintre *voința* femeii, decisă să-și înfrîngă destinul, și slăbiciunea de caracter a bărbatului, covîrșit de conștiința păcatului săvîrșit. Succesul în epocă al piesei trebuie pus, în mare parte, pe seama iscusinței teatrale a scenelor de melodramatism negru, terifiant. Influența ideilor socializante este vădită în actul expozitiv al dramei, ca și în altă piesă țărănească a aceluiași autor: *De la oaste* (1904), unde este incriminat caracterul deumanizant al armatei burgheze, în felul protestului compătimitor din scrierile lui Paul Bujor, Traian Demetrescu sau D. Th. Neculuță. O piesă care îmbină, de asemenea, deplîngerea stării nedemne a țăranilor cu dezvăluirea abuzurilor ofițerimii scrisese în 1900 și Gheorghe Nădejde (*Pentru cînste*). Verismul neșlefuit al mijloacelor de expresie, ca și tendenționismul schematic al pieselor țărănești de acest tip n-au eliminat cu totul elementele de adevăr uman și social. Minore, aceste creații beneficiază parțial de experiența portretelor psihologice din *Năpasta*, situîndu-se pe un plan superior dramoletelor searbede ale unui M. Polizu-Micșunești care vedea fericirea țăranilor în ridicole falanstere tutelate de boieri luminați (*Spre ideal* — 1902). Dramatismul sumbru din *Mort fără lumînare*, care pornește de la o problematică dureroasă și vie, scade și se artificializează în încercările semănătoriste de a despărți idealitatea etică de implicațiile sociale ale vieții satului, spațiu în realitate marcat de repartiția nedreaptă a drepturilor la fericire. În *Aur* (1903) de Constanța Hodoș refuzul de a înțelege mobilul omenesc care o decide pe țărancă Ana Bisocă să fure dovedește o incapacitate vădită de pătrundere psihologică și transformă piesa într-o predică intolerantă împotriva *păcatului*, dincolo de diferențierile și nuanțele care conferă cotidianului accesul la viabilitatea literară. Obsesia *păcatului* urmărește și alte texte teatrale de inspirație rustică, prin vulgarizarea profesorală a unor sugestii prestigioase din dramaturgia tolstoiană.

O excepție meritorie face, în această privință, piesa în versuri *Frații* (1903) de Ștefan Petică, în care dragostea vinovată a unei țărănci căsătorite introduce în pacea unei toamne mănoase germenele unui rău implacabil și dulce. De data aceasta *păcatul* se impune cu forța destinului tragic, reeditînd eroarea originară a omului și desemnînd simbolic traseul obligat al condiției umane. *Păcatul*, ca punct de plecare al supremului examen de conștiință, ocupă un loc central și în drama *Săptămîna luminată* (1913) de Mihail Săulescu, în care răsună, cu vibrații noi, ecouri îndepărtate din *Năpasta*. Vedeniile din somn ale ucigașului Dragomir evocate de Anca în drama lui Caragiale capătă aici o altă sonoritate, cu mijloace mai curînd expresioniste. Personajele, săteni cu o onomastică de contur generic (Constantin, Ilie), își pierd identitatea restrînsă în desfășurarea acțiunii, căpătînd funcții depersonalizate (Bolnavul, Femeia, Glasul de afară etc.). Dinamica piesei se sprijină pe apriga dorință de salvare *sufletească* a unui țilhar muribund. Dincolo de aparențele mistice ale aprinderii cu care Femeia crede că fiul ei va fi absolvit de păcate dacă expiră înainte de consumarea „săptămîinii luminate”, capătă relief năzuința către puritate interioară a omului simplu. Prezența continuă în scenă a spectrului neființei a putut conduce la compararea *Săptămîinii luminate* cu drama lui Maeterlinck *L'Intruse*, unde personajele se află într-o veghe continuă, înfiorată de pătrunderea treptată a morții. De fapt, Săulescu, structural străin de alegorismul străveziu, a creat nu o demonstrație de simboluri metafizice, ci o dramă psihologică în care analiza reacțiilor omenești se realizează într-o situație limită. Moartea, înfricoșătoare numai pentru că interzice orice posibilitate de recuperare a purității, capătă o prezență aproape familiară în acest univers țărănesc, învăluit în regretul săvîrșirii de rele. În adîncul său, *Săptămîna luminată* exaltă caracterul ireversibil al *faptelor* omului, subliniind — în felul său — existența unei justiții imanente, punct major al întîlnirii cu precedentul *Năpastei*. Spre deosebire de finalul sentențios al dramei lui Caragiale, piesa lui M. Săulescu este însă semănată de incertitudini. Acuzația de „imoralitate” formulată de o bună parte a criticii teatrale în 1921, cînd piesa s-a jucat înția oară (opt ani după ce văzuse lumina tiparului), ne-ar apare azi greu de înțeles, dacă n-am privi-o ca un efect al refuzului conservatorist în fața formelor de expresie ale unei alte sensibilități.

Teatrul poetic

3. Interesul mereu mai profund pentru dramaturgia de observație social-psihologică a actualității, cu pendulări continue între piesa „cu teză” și conflictul de idei (inclusiv nesfîrșitele variații pe tema ciocnirilor eticii convenționale cu erotica pasională), n-a ocupat, firește întregul spațiu al creației literar-teatrale. Paralel cu piesele paraibseniene și, la un moment dat, ca o adevărată reacție față de excesele veriste, s-a dezvoltat dincolo de pragul noului secol o dramaturgie de expresie intens lirică. Recepționînd chemările neoromantismului rostandian sau d'annunzian, asimilînd cu naturalețe alegorismul teatrului simbolist, dramaturgia română și-a păstrat totodată reflexele specificității. Refluxul romantic înregistrează, astfel, în literatura noastră dramatică de după 1900 o reluare a unor puncte de reper pașoptiste. Evocarea trecutului național revine cu Davila și Delavrancea pe treapta creației dramatice de prim ordin, în inedite ipostaze ale poeziei teatrale, cu accente stăruitoare în direcția individualizării eroilor centrali și cu evidente încercări de analizare psihologică minuțioasă. În *Letopișești* (1914) de Mihail Sorbul, în pofida intrigii hugoliene și a versurilor convenționale, atrage atenția modul în care Ion Armanul, personajul principal, este urmărit în meandrele vieții interioare. În două piese mai scurte (*Praznicul calicilor* și *Săracul popă* —

1909) același autor experimentase posibilitatea de a ajunge la esența caracterologică a unei mari figuri (Vlad Țepeș și Mihai Viteazul) prin confruntarea reacțiilor lor spontane cu câte o situație de maxim stimulent dramatic. O vădită modernizare a mijloacelor umanizării eroilor din istorie prin aducerea lor la numitorul psihologiei curente ni se înfățișează în *Ringala* (1914) de Victor Eftimiu, unde feminitatea acută a eroinei ne impresionează prin autenticitate realistă. Tendințele ideologice și literare ale vremii pătrund și în drama istorică, modificând stereotipul romantic. În *Mihai Viteazul* (1911) și în *Învierea lui Ștefan cel Mare* (1918), Nicolae Iorga aduce pasionalitatea noului tradiționalism semănătorist, iar în *Chemarea codrului* (1913) de G. Diamandy cadrul evocativ include stăruințele tezisului „generos”. Dar, o dată cu aceste mutații ale dramaturgiei istorice, se produce o extindere considerabilă a sferei teatrului poetic în variate direcții. O reluare de amplă rezonanță a înfruntării titanice dintre *poet și lume* avea să se realizeze însă de abia în principalele piese de teatru ale lui Alexandru Macedonski: *Saul* — 1893, scrisă în colaborare cu Cincinat Pavelescu, și — mai cu seamă — *Moartea lui Dante Alighieri* (1916). Aparențele clasice ale tragediei *Saul* eliberează treptat semnificații de sorginte neoromantică. Altfel spus, într-o tragedie alcătuită cu mult respect pentru modelul racinian se revarsă o problematică tipic romantică și, cu toate că modele ca *Fedra* sau *Andromaca* sînt într-adevăr evidente, pasajele cele mai vii aparțin izbucnirilor care susțin excelența pasiunii pure față de „nebulia” impură a infernalului Saul, în vreme ce intrigantul Hiram își diversifică diabolic uneltirile în rafinată manieră melodramatică. Alternanța filiațiilor clasice și romantice capătă la Macedonski un aspect calitativ nou. Nu mai este vorba despre o îndrumare a sentimentalității angajate către tiparele prestigioase ale catehismului clasic, ca modalitate certă a împlinirii artistice, așa cum se întîmpla la mulți dintre pașoptiști și afinii lor. Titanismul mîhnit al poetului *Noaptilor*... a văzut în capacitatea de generalizare a tragediei clasice „abstrasă din timpul modern”¹³⁶ o cale de ridicare către esențe. Întreaga dramă a eroului capătă — de altfel — în *Moartea lui Dante Alighieri* sensul uriașului efort de conciliere a subiectivității trăirilor sentimentale ale poetului cu eternitatea, prin intermediul creației geniale. Ca erou tragic, Dante ne apare obsedat de imaginea veșniciei, trecerea prin marea suferință a existenței sublimîndu-se în versurile nemuritoare ale *Divinei comedii*.

Cum remarca Tudor Vianu, viața apare în această perspectivă ca „misiune”, căci Dante trăiește pentru a-și termina opera capitală și expiră o dată cu elaborarea



Fig. 114. — N. Iorga (Muzeul literaturii române).

¹³⁶ Vezi Al. Macedonski, *Opere*, vol. II, București, 1939, p. 491.

ultimului vers. Cum aspirația către forma clasică, slujind unei stilizări sensibile a temei, nu se întemeiază pe o viziune corespunzătoare, lipsind aproape cu totul elementele „abstragerii” efective, echilibrul de cuget al creațiilor corneliene face loc neliniștilor unui mare însinguiat. În manuscrisul *Din Grădina lui Akademos*¹³⁷, după ce evidențiază — pe scurt — respectarea „unităților” sacrosancte, Macedonski exprimă rezerve cu privire la „teatrul sentencios și de efect retoric al lui Racine și Corneille”, optînd pentru o formulă tragică „foarte apropiată de adevăr”. În fond, pendularea între capitolele adverse de istorie a tragediei persistă și în această explicitare a creației sale din care merită să reținem afirmația că pentru a sublinia măreția lui Dante au fost introduse „în corpul tragediei elementele muzicale și armonia dicțiunii recitativelor vocale, plasticitatea grupărilor, a cadrului decorativ și a nălucirilor”, cele mai multe ținînd de recuzita romantică, potrivită, de vreme ce se urmărea să se dea „acțiunei o înfrîurare care să farmece și să robească, și din care nu se iese decît ca dintr-un vis...”. Această rivnă pentru obținerea unui înveliș magic, de inspirație biblică, urmează firesc abandonării de către Macedonski a *destinului implacabil și impenetrabil*, esențial „teatrului antic” la care — teoretic — aspira, în favoarea *providenței* creștine, deci a unei *fatalități* cu un limpede program etic, mijlocind prin îngeri și demoni o înțelegere netedă a drumului spre absolvirea sufletului.

Mărturisind — în același loc — că făurise „o singură concesiune... modernismului” și anume practicarea cu precădere a prozei, o „proză al cărei ritm este simțirea interioară”, și relevînd aportul „elementelor muzicale”, Macedonski indica, desigur, preferințe pentru o exprimare incantatorie de natură „să farmece și să robească”. Subiectivitatea fierbinte, cu un întreg subtext autobiografic, a înconjurat firesc precara clasicitate a tragediilor lui Macedonski cu mijloace de atmosferizare propice suflului romanțios din adîncuri și — întrucît poetul se afla în contact cu experiența vremii — a receptat nu puține ecouri ale experiențelor dramei simboliste europene, dezvoltate în ambianța puseului neoromantic de la sfîrșitul secolului trecut.

În cenaclul macedonskian au apărut, de altfel, și cîteva dintre cele mai interesante creații autohtone pe tărîmul *feeriei*, specie dramatică pe care romanticii au dus-o la o înaltă expresie. Cea dintîi feerie națională de răsunset fusese *Sinziana și Pepelea* de V. Alecsandri, scrisă în 1880 și reprezentată anul următor, compoziție liniară în care structura basmului și elementele de satiră politică la zi se întreșes, cu rezultate mai curînd modeste. În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea apar, din ce în ce mai des, alcătuirile feerice cu aspect poporan, cele mai multe fără strălucire și semnate de condeie diletante ca Edgar Th. Aslan, Theodor Speranța ș.a. Primele succese literare ale feeriei dramatice românești sînt realizate de abia după 1900, sub evidenta influență a reînvierii teatrului poetic european de egidă simbolistă. Izvoarele folclorice sînt menținute în linii mari, prioritate căpătînd însă structura metaforică și pitorescul bizar. *Reverberările* destinate, cu text puțin și amplă mișcare coregrafică, cum ar fi *Domnița din vis* (A. Davila (1904), sînt rare și mai mult ocazionale în anii de peste pragul noului secol și compozițiile pseudo-folclorice pentru uz școlar. În cîmpul dramaturgiei literare folclorul se afirmă însă prin reluarea în unde succesive a aspirației eminesciene către *stratul etern* al eposului popular, căutînd în specificul românesc al creațiilor orale punctele de contact cu marile debateri interioare. Spațiul epic al basmului bătrîn este pus acum adeseori în comunicare cu atmosfera cețoasă a

¹³⁷ Reprodus de ediția T. Vianu, la p. 493—

496; actualmente la Muzeul literaturii române, sub nr. 9782.

începutului de leat al națiunii române. În *Solii păcii* (1900—1901) de Ștefan Petică, acțiunea se petrece în „Vrancea legendară”, vizitată de solii întunecați ai lui „Negru Voevod” din Țara Făgărașului. În aceste coordonate de istorie apocrifă se desfășoară un conflict romantic, cuprinzând apăsate alegorii filozoficești, amintind vag de *La princesse Maleine* a lui Maeterlinck, deosebit și original însă prin expresia unei spiritualități cu reale origini în folclorul românesc. În tihna unei țări împăcate cu o existență oarbă și mărginită, Simina, fata „din păcat născută”, aduce chemarea „visării dureroase” către deplina realizare a dorințelor, către o viață plină, trăită intens și înalt. Repartiizarea personajelor în grupuri cu sarcini simbolice este efectuată net în acest poem dramatic, care pledează pentru atingerea absolutului, împotriva unei existențe lipsite de ideal. Autorul piesei, admirator al lui Ibsen, dar și al preexpresionistului Hoffmanstahl, conturând una dintre primele drame românești ale spiritualismului activ, revoltat de inerția unui trai pedestru, anunță amplele tragedii blagiene de după 1920. Totodată, Petică încearcă în *Solii păcii* o explorare a zonelor folclorice dincolo de aparențele statice, tinzând — așa cum o mărturisea într-un articol scris cam în același timp — către o „cunoaștere adâncă și deplină a poporului”, urmărind „toate manifestările ideale” ale acestuia și animat de „cultul pentru sufletul românesc dezbrăcat de orice văluri înșelătoare puse de cosmopoliții raționaliști”¹³⁸. Nu toate poemele feerice ale simpatizanților simbolști se ridică, însă, la asemenea ambiții. Un colaborator frecvent al revistelor macedonskiene, Mircea Demetriade, se păstrează, în basmul dramatizat *Dafin Făt-Frumos și frumoasa Ileana* (1905), la parabola magică a aventurilor cunoașterii, eroul fiind atras irezistibil de misterele interzise și concentrând antologic, într-un spectacol luxuriant, numeroase figuri și teme ale folclorului național o dată cu personajele mitologiei antice (nimfe, fauni, silvani) supuse ceremonialului de curte al curților domnești descrise de cronicarii noștri. Programul lui M. Demetriade pare să fi fost, în spirit macedonskian, unul pașoptist, căci într-un „motto” al piesei ni se vorbește exaltat despre sensul educativ al basmelor ca depozit al valorilor trecutului național. Totuși, precumpănitoare la acest poet firav rămân apetitul pentru pitoresc și poezia exterioară cu sentențiozități emfaticе, năzuințe evidențiate mai net în *Visul lui Ali* (1905), compunere dramatică în care exotismul descinde direct din Orientul convențional al Halimalei.

Predilecția pentru alegorismul exotic, susținută, însă, de lectura producțiilor romantismului german, joacă un rol important și într-una din cele mai muzicale creații ale feeriei românești: *Legenda funigeilor*, scrisă de Șt. O. Iosif și D. Anghel în 1907. Succesul de stimă al piesei se datorește în același timp strălucirii neobișnuite a unei versificări fanteziste, sentimentalității cuceritoare, cât și accesibilității fiorului metafizic. Legătura întâmplărilor din scenă cu cadrul cosmic și — în general — jocul simbolurilor se dezvoltă lin și grațios, fără dificultăți, într-o construcție simplă, care oferă cititorului mediu — la o tensiune suportabilă — sentimentul comunicării cu poezia sferelor. Decorul medieval și onomastica gotică (Runa, Rilda, Hunar) colorează straniu acțiunea unei piese care reține, de fapt, în miezul său o variantă a legendei Zburătorului, atât de proprie liricii românești și foarte frecventă încă la primii noștri simbolști. Eroina, tulburată de reveriile vârstei nubile, acordă cămașa fermecată, care urma să-l apere de moarte pe fratele său, unui frumos necunoscut. *Păcatul* zămislit de ispita vieții nu poate fi însă absolvit decât prin suferință și moarte, care purifică sufletele, spiritualizându-le. Motivul tragic, tratat în termenii convenționalității

¹³⁸ Ștefan Petică, *Arta națională*, în *România*

ilustrată, an. III, 1901, nr. 9. Citat după Șt. Petică, *Opere*, 1938, p. 433.

lirice, nu atinge zona marilor înălțimi, dar impune printr-un evident refuz al barocului, cu o liniaritate care ascunde sub versul modern dezlănțuit o secretă aspirație către clasicitate. O altă bucată dramatică realizată în colaborare de cei doi poeți — *Carmen saeculare* — nu depășește pretențiile unui scenariu ocazional, fără merite literare.

Cele mai interesante feerii de inspirație națională își relevă un anume ferment inovator, o repunere în discuție a simbolurilor folclorice și — în orice caz — o reîntocmire a semnificațiilor generale sub semnul unor stări de spirit angoasate. La Victor Eftimiu această revizuire a fondului folcloric îmbracă ascuțite aparențe romantice, realizându-se în elaborări meșteșugite unde flacăra tiradelor țîșnește în jerbe multicolore, furnizând prilejuri pentru recitări de virtuozitate actoricească.

O capacitate deosebită pentru marea fabulație condusă scriitor printre abile întortocheri și populată cu un număr infinit de figurine și înfățișări dau fanteziilor feerice ale lui V. Eftimiu o atracțiozitate ieșită din comun, rezistentă parțial și la lectura „din fotoliu”. Cascadele imagistice se sprijină la acest dramaturg înăscut pe adevărate construcții recitative, cu o rară știință a conjugării sunetelor.

În *Înșir' te mărgărite* (1911) elementele grave ale basmului popular sînt amestecate deliberat cu snoavele șăgalnice, Păcală încrucișîndu-și drumul cu Făt-Frumos într-o suprapunere voită — de origine romantică — a sublimului cu grotescul, pînă la dizolvarea amîndorura în melodie și culoare. Vechea structură a eposului folcloric este umanizată prin practicarea lirismului bufon și a incantațiilor retorice. Satanismul Zmeului este justificat (și totodată diminuat) în tirade care descriu complexul visătorului repudiat, în vreme ce legendara Cosînzeană se vede pusă în competiție cu Sorina, întrupare a dragostei omenеști, cu bucurii și suferințe terestre. Această tendință de refacere a legendelor împietrite prin confruntarea cu vitalismul existenței terestre realizează mai puțin o reevaluare a străvechilor plăsmuiri, cît posibilități noi de explorare a sentimentalității romantice, adeseori în haină nouă simbolistă. *Cocoșul negru* (1913), a doua feerie a lui V. Eftimiu, încearcă o dezvoltare mai amplă a înfruntării

Fig. 115. — V. Eftimiu, caricatură de Ross (colecția I. Ross).



dintre excelența aspirațiilor apolinice și precaritatea traiului dionisiac. În pofida aparențelor, nu se realizează în această spectaculoasă aparatură lirică nici un fel de „Faust românesc”, cum s-a putut spune. Sugestiile, cel puțin pentru prima parte, vin mai curînd din *Don Juan de Marana* al lui Dumas-père.

Cu aparențe mai modeste, nedepășind prin gesturi veleitare cadrul unei feerii de atmosferă neoromantică, *Trandafirii roșii* (1915) de Zaharia Bărsan se concentrează pe un nucleu simbolic stabil. Ideea sacrificiului de sine pentru salvarea femeii iubite e urmărită într-o continuă comparație cu suficiența trufașă a unui contrapretendent nevolnic. Superioritatea lui Zefir, grădinarul care transmite trandafirilor, prin sîngele său, culoarea aprinsă care poate salva viața domniței Liana, stă în autenticitatea sa sufletească. Înconjurată de convențiile îmbătrînite ale unei curți de basm, eroina s-ar stinge „uitată și pustie”, dacă n-ar primi zilnic prinosul de viață smuls din inima unui vizionar capabil să-și definească esența prin dăruire. În acest basm cu subînțelesuri străvezii, binele va învinge răul nu în aparențele lumii fenomenale (căci

în acest sens Zefir rămîne un nedreptățit), ei prin victoria spiritualității umane, celebrînd triumful celui mai înalt altruism. Teatralitatea acestei piese cu lungi tirade în versuri este menținută prin spectaculozitatea metaforică a versului, care tinde să sublinieze o continuă tentă meditativă. În realitate, momentele de cugetare consistentă sînt rare și de scurtă respirație. Citabilă rămîne, prin gravitatea cantabilă a meditației, cunoscuta tiradă a mării, cuprinzînd o întreagă viziune simbolică a sensului dublu, dulce și amar, al existenței.

Fabula „trandafirului roșu” văzut ca simbol al sacrificiului dezinteresat, concentrată într-una din povestirile lui Oscar Wilde (*The Nightingale and The Rose*, 1888) slujise ca motiv de inspirație și lui Dimitrie Anghel în istorioara poetică *Jertfa* (1911).

Mai adînc pătruns de fiorul marilor taine, dar construit inegal, cu multe intenții promițătoare lăsate în drum, celălalt basm dramatic al lui Zaharia Bârsan (*Domnul de rouă*, scris în 1916) încearcă transplantarea unei tragedii oedipiene în evul misterios al „așezării Țărilor Românești”. Dacă *Trandafirii roșii* subliniau imensa nedreptate a morții, incapabilă să discearnă cine merită cu adevărat să trăiască, *Domnul de rouă* schițează o adevărată parabolă a condiției umane, legată inerent de amenințarea morții. Fabula incestului care a împreunat Soarele cu Luna și destinul crud al rodului acestei iubiri vinovate, prințul *Alean*, figurează structura duală a omului și subliniază conflictul de neîmpăcat dintre retragerea în întuneric (refuzul de a trăi firesc) și chemarea stimulatorie la domnie a nefericitului prinț (datoria de a trăi deplin printre oameni). Contactul cu dramele lui Maeterlinck se face mai puternic simțit în acest mister dramatic înconjurat de umbrele marilor îngrijorări. Z. Bârsan, autor al unor drame de factură ibseniană (*Mărul*, *Sirena*) adusesese în teatru, ca autor și ca actor, preocupările filozofice ale unui intelectual informat, cu studii universitare. Pînă la un punct similară este și experiența lui State Dragomir (cu un condei mai sec), trecut de la profesorat la actorie și direcție de scenă, autor și el al unui număr de piese, dintre care cele două prelucrări după Eminescu — *Sărmanul Dionis* (1909) și *Făt-Frumos (din lacrimă)* (1919) — se încumetă să introducă în dramaturgia românească frînturi scînteietoare din moștenirea spirituală a marelui nostru poet.

O lumină incertă de climat feeric înconjură și unele drame cu subiect modern ale teatrului românesc de filiație simbolistă. Personajele legendare dispar, dar acțiunea se înscrie indecis în istorie, desfășurîndu-se într-o tensiune poetică de esență magică și afirmîndu-și sensurile în limbaj parabolic. În *Maica cea tînără* (1914) de Emil Isac, o marcată ardență senzuală, ca și atitudinea ireverențioasă, cu izbucniri violente, față de reclusiunea nefirească a vieților tinere din mănăstiri au coalizat protestele criticii conformiste. Autorul piesei a fost calificat drept un silnic imitator după *Salomeea* lui Wilde, cu toate că — departe de delirul nimfoman al eroinei lui Wilde — izbucnirea „maicei tinere” dă glas forței naturale a dreptului la viață.

Suspiciunile sămănătoriste, născute din bănuiala că sentimentalitatea acută a literaturii moderne este importată din alte literaturi, nu se potrivește nicicum acestui poem naturalist în fond, în care este proclamată cu un nou zel romantic întoarcerea firească a unei femei tinere la „inima sa”.

Primul dialog urmărește amplificarea chemării la viață în frazele mereu mai fierbinți ale Marioarei, o femeie din sat venită să ia apă sfîntă de la fîntîna mănăstirii.

Tensiunea dramatică este susținută de contrastul dintre replicile inerte ale Maicii, care nu vrea să vadă spectacolul ațîțător al nunții din vale, și invitația patetică la vitalitatea dezlănțuită a jocului și a lăutelor. După ce Maica află că mirele este iubitul său, termenii opoziției se răstoarnă, dar zadarnic femeia venită după apă va încerca s-o oprească. Acum, tocmai încercările acesteia de a stăvili „trezirea” deplină a călugăriței exasperează dorințele acesteia și o împing spre momentul suprem. Acest contrast temperamental se întemeiază pe tehnica d’annunziană a prozei declamatorii, în care vizualitatea pronunțată a imagisticii se însoțește cu recitativul sumbru dar elocvent.

O asemenea manieră cerea însă un alt temperament poetic și o superioară dexteritate a sonorităților versului alb. Emil Isac nu izbuteste să mențină temperatura piesei la înălțimea cerută pentru a nu da impresia artificiosului. Cu totul remarcabil rămîne monologul Chelăresei, concentrare rezumativă a „dramoletei” în esența ei cu adevărat „neoromantică”.

La drept vorbind, ardeleanul Isac, familiar cu cuceririle simbolismului, se află mai aproape de clasicismul iluminiștilor în această tragedie care se consumă în mari tirade (dar trimite faptele crîncene dincolo de lumina crudă a rampei) și unde eroina principală se înrudește mai adînc cu *Călugărița* lui Diderot, decît cu *Salomeia* nevropatului Wilde. Încă o dată, experiența școlilor literare moderne, resuscitînd efluviile romantice, se reîntîlnește în interiorul dramaturgiei românești cu o chemare spre echilibru.

Continuînd, cu mutațiile inerente unei noi sensibilități, liniile de tradiție ale dramaturgiei naționale — teatrul istoric și comedia satirică —, perioada primelor două decenii ale secolului nostru cunoaște totodată o dezvoltare importantă a dramei contemporane de moravuri cu elemente incipiente ale conflictului de idei, înregistrînd — în același timp — o reacție lirică insistentă, în tonuri inedite și de o remarcabilă varietate. Față de etapele precedente care au putut fi definite pe rînd printr-o personalitate dominantă — anii creațiilor comice ale lui Alecsandri, interstițiul dramei istorice hasdeiene, perioada Caragiale — nu mai întîlnim acum configurația unui sistem dramaturgic dominat de un singur soare. Autorii dramatici importanți nu lipsesc, dar aceștia, o dată cu un mare număr de dramaturgi minori, alcătuiesc un peisaj accidentat, în care vechi tradiții sînt supuse revizuirilor și noile căi încep să se deslușească. Dilemele oscilației între clasicism și romantism, între clasicism și realism, încă vii la Caragiale, Macedonski și Davila, sînt treptat diversificate. Tendințele de resuscitare a direcției romantice capătă la Delavrancea, Sorbul și Eftimiu suportul neașteptat al sugestiilor naturaliste. În vreme ce dramaturgia devine mereu mai sensibilă la discutarea deschisă a ideilor timpului, se dezvoltă paralel piesa de dezbatere ibseniană, cu lungi „clarificări” dialogate, și formele parabolice ale dramei simboliste, altfel interesată de jocul conceptelor. Forme accentuate ale specificului național (noua dramă istorică, feeria pe motive folclorice, piesa țărănească) coexistă cu firești încadrări în contextul modernității europene, prin participare proprie la resurecția poetică a teatrului și la dezvoltarea colocviilor dramatice de nemijlocită actualitate socială, cu sau fără infiltrații ale expresivității veriste.

Aceste două decenii concentrează inițiative și experimente care aveau să fundamenteze, după primul război mondial, destinul teatrului nostru de idei, succesele poemelor dramatice de meditație filozofică și formele specifice ale comediei noastre lirice.

- ALECSANDRI, V., *Farmazonul din Hîrlău*, Iași, 1840; *Modista și cinovnicul*, Iași, 1841; *C. C. Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, Iași, 1844; *Creditorii*, Iași, 1845; *Un rămășag*, Iași, 1846; *Peatra din casă*, Iași, 1847; *O nunță fărănească*, Iași, 1850; *Teatru românesc*, repertoriul dramatic a d-lui . . . Iași, 1852; *Celatea Neamțului sau Sobieșki și plăieșii rucărâni*, Iași, 1857; *Vioara teatrului românesc*, culegere de cintece și cupleturi din repertoriul dramatic a d-lui . . . Iași, 1857; *Păcală și Tîndală*, Iași, 1857; *Clevetici ultrademagogul și Timofte Napoild ultraretrogradul*, Iași, 1861; *Repertoriul dramatic*, Iași, 1863; *Repertoriul dramatic*, t. II, Iași, 1863; *Harță răzeșul*, Iași, 1871; *Boieri și ciocoi*, București, 1874; *Opere complete*, București (ed. Socec), 1875—1876; *Despot Vodă*, București, 1880; *Les bonnets de la comtesse*, București, 1882; *Fontana Blanduziei*, București, 1884; *Ovidiu*, București, 1890; *Opere complete*, București (ed. Minerva), 1903—1908; *Teatru*, București, 1962.
- ANGHEL, D. și ȘT. O. IOSIF, *Legenda funigeilor*, Iași, 1907; *Cometa*, București, 1908; *Carmen saeculare*, București, 1909.
- ARICESCU, C. D., *Carbonarii*, București, 1873; *Sărbătoare națională sau 24 Ianuarie 1859*, București, 1859.
- ASLAN, E., *Electra*, în *Convorbiri literare*, XXX, 1896.
- BACALBAȘA, I., *De focu'birului (Mort fără luminare)*, București, 1895; *De la oaste*, București, 1904.
- BARONZI, G., *Matei Basarab sau Dorobanți și seimeni*, București, 1858; *O farsă din zilele noastre*, București, 1860; *Nătărâii*, Galați, 1876; *Sergentul rănit*, Galați, 1877; *O scenă dintr-o mie*, Galați, 1877; *Lumea se dă pe ghiață*, Galați, 1877; *Alestar*, Galați, 1878; *Ordinea zilei*, Galați, 1879; *Barba lui Ștefan cel Mare*, Craiova, 1882; *Comedia stelelor*, Craiova, 1882; *Caritatea în costum de carnaval*, București, 1877.
- BĂRSAN, Z., *Sirena*, *Jurămîntul*, Beiuș, 1912; *Se face ziuă*, București, 1914; *Trandafirii roșii*, București, 1915; *Domnul de rouă*, București, 1928; *Trandafirii roșii*, București, 1957.
- BENGESCU, G. (Dabija), *Radu III cel Frumos*, Iași, 1875; *Pygmalion, regele Feniciei*, București, 1886; *Amilcar Barca generalisim al Cartaginei*, București, 1894.
- BODNĂRESCU, S., *Rienzi*, în *Convorbiri literare*, 1868, 15 august—15 octombrie; *Alexandru Lăpușeanu*, București, 1868.
- BOGDAN, N. A., *Iuga sau berbecii la păscut*, Iași, 1881; *Traian și Dochia*, în *Familia*, XXXI, 1885; *Ciceron*, Iași, 1892; *Abraam*, Iași, 1894.
- BOLINTINEANU, D., *Mihai Viteazul condamnat la moarte*, București, 1867; *Ștefan Vodă cel berbant*, București, 1867; *Drame historice*, București, 1868.
- BUJOREANU, I., *Teatru*, București, 1857; *Judecata lui Brînduș*, București, 1864.
- CARADA, E., *Urta satului*, București, 1936.
- CARAGIALE, C., *Biciuirea cometului*, București, 1857.
- CARAGIALE, I. L., *O noapte furtunoasă*, în *Convorbiri literare*, XIII, 1879—1880; *Cuconul Leonida*, în *Convorbiri literare*, XIII, 1879—1880; *O scrisoare pierdută*, în *Convorbiri literare*, XVIII, 1884—1885; *D-ale carnavalului*, în *Convorbiri literare*, XIX, 1885—1886; *Năpasta*, în *Convorbiri literare*, XXIII, 1889—1890; *Teatru* (Prefață de T. Maiorescu), București, 1889; *Teatru* (Biblioteca Șaraga), Iași, f.a.; *Opere complete* (Minerva), București, 1908; Ioan Massoff, *Hatmanul, piesă inedită de . . .*, în *Adevărul literar și artistic*, 1939, n-rele 7, 14, 21, 28 mai; Teodor Scarlat, *O traducere necunoscută a lui I. L. Caragiale*, în *Universul literar*, 1939, 13 mai; Teodor Scarlat, *O precizare*, în *Universul literar*, 1939, 20 mai; *Opere, Teatru*, București, 1939 (ediție îngrijită de Șerban Cioculescu); *Opere, Teatru*, București, 1959 (sub îngrijirea lui Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin).
- CARAGIALE, IORGU, *Cometul sau astronomul voiajor*, București, 1857; *Jălbaru'*, București, 1857; *Surdul*, București, 1857; *Moș Trifoi sau cum ți-i așterne așa-i dormi*, București, 1859; *Martirii Candiei*, București, 1867; *Cîntecul deputaților și al desperatului*, București, 1871.
- CATINA, I., *Pentru tron*, în *Revista poporului*, 1888; *Amalfida*, Galați, 1895.
- COSMOVICI, V., *Domnița Olena*, București, 1898.
- DAMÉ, FR., *Visul Dochiei (Le rêve de Dochia)*, București, 1894.
- DAVILA, A., *Vlaicu Vodă*, București, 1902; *Duda și Mura*, București, 1917.
- DELAVRANCEA, B. ȘTEFĂNESCU, *Apus de soare*, București, 1909; *Viforul*, București, 1910; *Luceafărul*, București, 1910; *Irinel*, București, 1912; *Hagi Tudose*, București, 1913; *A doua conștiință*, București, 1923; *Opere*, București, 1967.

- DEMETRIAD, M. C., *Opere dramatice*, București, 1905; *Visul lui Alfi*, București, 1913.
- DENSUȘIANU, A., *Oplum*, Iași, 1897.
- DENSUȘIANU, O., *Între două lumi*, București, 1899.
- DEPĂRĂȚEANU, AL., *Grigore Vodă, domnul Moldovei*, București, 1864; *Don Gulică sau Pantofii miraculoși*, în *Revista literară*, 1892, 29 martie.
- DIAMANDI, G., *Bestia*, București, 1910; *Tot înainte*, București, 1910; *Chemarea codrului*, București, 1913.
- DIMITRESCU, J., *Badea Deftereu sau Voi să fii actor la Iași*, București, 1849; *O toaletă neisprăvită sau Obrăznicia slugilor*, București, 1852; *Logofătul salului*, București, 1852; *Radul Calomfirescu*, Iași, 1854, București, 1881; *Zmărăndița sau Fata pîndarului*, București, 1855, 1881.
- DIMITRIADE, C. și E. CARADA, *Frații din munte*, București, 1856.
- DUNCA, CONSTANȚIA, *Martyra inimii*, București, 1870; *Motiv de despărțenie sau Deputatul mut*, București, 1871.
- DUNKA, T., *Învingător și învins*, Iași, 1898.
- EFTIMIU, V., *Înșir'te mărgărite*, București, 1911; *Cocoșul negru*, București, 1913; *Napoleon I*, București, 1914; *Ringala*, București, 1915; *Prometeu*, București, 1919; *Teatru*, București, 1962.
- FLORESCU, AL. G., *Sanda*, București, 1909; *Chinul*, București, 1910.
- GARBEA, G. O., *Iov*, București, 1898.
- GHIȚA, PANTAZI, *Iadeș*, București, 1866; *Sterian Pătitul*, București, 1866; *Ca la noi la nimeni*, în *Opiniunea constituțională*, 1869, 10 august.
- GRĂDIȘTEANU, P., *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*, București, 1857.
- HALEPLIU, C., *Ucenicul șarlatanului*, București, 1851; *Săracul cinstit*, București, 1851; *Pustnicul sălbatecului munte*, București, 1853; *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda*, București, 1854; *Don Sanji II, regele Portugalii*, București, 1857; *Serbare națională sau Visul fericirii*, București, 1859.
- HASDEU, B. P., *Reposatul postelnic*, în *Din Moldova*, 1862, nr. 6; *Domnița Rosanda*, în *Familia*, IV, 1868; *Femeia*, în *Revista nouă*, VII, 1894; *Răzvan Vodă*, în *Perseverența*, I, 1867, n-rele 7—28, 30—33; *Răzvan Vodă*, București, 1867; *Răzvan și Vidra*, București, 1869; *Ortonerozia*, în *Columna lui Traian*, II, 1871, n-rele 105—110 și III, 1872, n-rele 2, 3, 6, 8, 12; *Trei crai de la răsărit*, București, 1879.
- HERZ, A. DE, *Domnița Ruxandra*, București, 1907; *Floare de nalbă*, București, 1908; *Noaptea învierii*, 1909; *Păianjenul*, Craiova, 1911, București, 1913; *Bunicul*, București, 1913; *Cuceritorul*, București, 1914; *Sorana* (în colab. cu I. Al. Brătescu-Voinești), București, 1915.
- HODOȘ, CONSTANȚA, *Aur!...*, București, 1903.
- IONNESCU-GION, G., *Liceul Țepeluș Vodă. Real? Vechi? Clasic? Modern?*, București, 1904.
- IORGA, N., *Mihai Viteazul*, Vălenii de Munte, 1911; *Trei drame*, Vălenii de Munte, 1912; *Constantin Brîncoveanu*, Vălenii de Munte, 1914.
- ISAC, E., *Maica cea tânără*, Cluj, 1931; *Opere*, București, 1946.
- ISTRATI, N., *Mihul*, Iași, 1851; *Babilonia românească*, Iași, 1860.
- LĂZĂRESCU, AL. (LAERTIU), *George sau Un amor romanesc*, București, 1851; *Sanuto*, București, 1851; *Massim pictorele*, București, 1858.
- LECCA, H. L., *Casta Diva*, București, 1899; *Jucătorii de cărți*, București, 1899; *Suprema forță*, București, 1900; *Câinii*, București, 1902; *I.N.R.I.*, București, 1904; *Cancer la inimă*, București, 1907.
- LERESCU, I. C., *Fantasma sau Greșit, dar bine nimerit*, Brașov, 1851; *Cum era acum 20 de ani sau Furiile prînși*, București, 1855.
- LOCUSTEANU, P., *Nevasta lui Cerceluș*, București, 1910; *Funcționarul de la Domenii*, București, 1910.
- MACEDONSKI, AL., *Cuza Vodă*, în *Literaturul*, III, 1882; *Saul* (în colab. cu Cincinat Pavelescu), și *Moartea lui Dante Alighieri*, în *Opere*, vol. II, București, 1939.
- MĂNIU, V., *Amelia sau Victima amorului*, București, 1849; *Monumentul de la Călugăreni*, București, 1871; *Proscrisul român*, București, 1880.
- MĂRCULESCU, G., *Fundarea Romei*, București, 1897.
- MIHĂILEANU, ȘT., *Danubiul și Bosforul*, București, 1869; *Dragomir Rucăreanu, vulturul munților*, București, 1885.
- MILLO, M., *Apele de la Văcărești*, București, 1872; *Chirița la Expoziția de la Viena*, București, 1874; alte lucrări dramatice în manuscris (Bibl. Acad. Rom.).
- NĂDEJDE, SOFIA, *Ghița Vodă*, București, 1889; *Vae Victis!*, București, 1902; *O iubire la țară*, Iași, 1888.
- NICOLAU, E., *Fiul ei*, București, 1911.
- PASCALY, M., *Viitorul României*, București, 1859; *11 iunie sau 13 ani în urmă*, *Un ciorbăgiu și un zavrăgiu*, București, 1861.

- PELIMON, AL., *Fiul Mazilului*, București, 1851; *Curtea lui Vasile Vodă*, București, 1852; *Actrița din Moldova*, București, 1852; *Păcală și Tîndală*, București, 1854.
- PETIGĂ, ȘT., *Frații*, București, 1903; *Opere*, București, 1938.
- POLIZU-MIȘUNEȘTI, AL., *Spre ideal*, București, 1903; *Opere complete*, București, 1920.
- POPP, GHITĂ, *Horia*, Budapesta, 1891.
- RANETTI, G., *Romco și Julieta la Mizil; Săracu Dumitrescu*, București, 1907.
- RONETTI-ROMAN, *Manasse*, București, 1900.
- ROQUES, A., *Pièces dramatiques*, Paris, 1855.
- SĂULESCU, M., *Săptămîna luminată*, București, 1913; *Opere*, București, 1947.
- SCURTESCU, N., *Teatru. Rhea Silvia, Despot Vodă*, București, 1877.
- SLAVICI, I., *Gaspar Gratiani, domnul Moldovei*, în *Convorbiri literare*, XXII, 1888.
- ȘOIMESCU, I., *Diurpaneu*, București, 1879; *Catilina*, București, 1886.
- SORBUL, M. (SMOLSKI, M.), *Eroii noștri*, București, 1906; *Letopiseși*, București, 1914; *Patima roșie*, București, 1916; *Praznicul calicilor, Săracul popă!*, București, 1916 în „*Convorbiri critice*”, 1909; *Dezer-torul*, București, 1917; *Răzburarea*, București, 1918; *Teatru*, București, 1956.
- STOENESCU, TH., *Caligula*, în *Revista literară*, XXI, 1900.
- TĂUTU, G., *Berchea, în Foița de istorie și literatură*, 1860, nr. 1; *Un ajutor la timp (Scenă contemporană)*, Iași, 1863; *Rîndașul grădini primăriei*, Iași, 1872; *Odragiul socrului sau Vasilică dragul tatii*, Iași, 1873; *Văduva Carpaților*, Iași, 1879.
- THEODORIAN, C., *Bujorștii*, București, 1915.
- URECHIAȘ, V. A., *Opere complete, Teatru, Comedii*, București, 1878; *Opere complete, Teatru, Drame*, București, 1878; *Martial*, în *Literatorul*, VII, 1886.
- URSACHI, G., *O căsnicie*, București, 1899.
- VASILESCU, I. (M. Valjan), *Ce știa satul*, București, 1912.
- VENTURA, GR., *Teatru*, București, 1893; *Traian și Andrada* (în colab. cu V. Leonescu), București, 1893.
- VULCAN, I., *Ștefan Vodă cel Tânăr*, Oradea Mare, 1893; *Gărgăunii dragostei*, Oradea Mare, 1899.
- ZAMFIRESCU, D., *Lumină nouă*, în *Convorbiri literare*, XVI, 1912; *Poezia depărtării*, în *Convorbiri literare*, XLVII, 1913; *Voichița*, în *Convorbiri literare*, XLVIII, 1914.
- BOGDAN-DUCĂ, G., *Vasile Alecsandri. Povestirea unei vieți*, București, 1926.
- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române*, București, 1941; *Vasile Alecsandri*, București, 1965.
- CAZIMIR, ȘT., *Caragiale, universul comic*, București, 1967.
- CIOCULESCU, Ș., *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940; *Dimitrie Anghel*, București, 1945; *I. L. Caragiale*, București, 1967.
- CIORĂNESCU, AL., *Al. Depărdăeanu*, București, 1936.
- COLOMBO, ANA, *Vita e opere di Ion Luca Caragiale*, Roma, 1934.
- COMARNESCU, P., *Caragiale, om de teatru*, în *Tribuna*, VI, 1962, nr. 19.
- DAVILA, A., *Caragiale*, în *Gîndirea*, II, 1922—1923.
- DOBROGEANU GHEREA, C., *I. L. Caragiale, Studii critice*, București, 1890, 1966.
- DRAGOMIRESCU, M., *Critică dramatică*, București, 1904; *Dramaturgie română*, București, 1905.
- DRIMBA, I., *Contribuția lui Iosif Vulcan și a „Familiei” la dezvoltarea teatrului din Ardeal*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1956.
- DROUHET, CH., *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924.
- DVOICENCO, E., *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, București, 1936.
- ELIADE P., *Causeries littéraires, Impressions de théâtre*, vol. III, Bucarest, 1903.
- GAFIȚA, M., *Duiliu Zamfirescu*, București, 1969.
- IBRĂILEANU, G., *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Viața românească*, XVIII, 1926, nr. 12; *Pagini alese*, vol. II, București, 1957.
- IORDAN, I., *Limba „eroilor” lui Caragiale*, București, 1955; *Limba vorbită în opera lui I. L. Caragiale*, în *Lucca-fărul*, 1962, 15 iunie.
- IORGA, N., *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea de la 1821 înainte*, Vălenii de Munte, 1909; *Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934.
- IOSIFESCU, S., *Momentul Caragiale*, București, 1963.
- LOVINESCU, E., *Critice*, București, 1910, 1927; *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, București, 1937; *Scrieri*, București, 1969.
- MAIORESCU, T., *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Convorbiri literare*, XIX, 1885—1886; *Critice*, București, 1966.

- MARIN, P., *Ion Luca Caragiale*, București, 1964.
- MARINO, A., *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, 1966 ; *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, 1967.
- MASSOFF, I., *Cum s-au desfășurat premierele lui Caragiale*, în *Steaua*, 1962, nr. 6.
- MICU, D., *Istoria literaturii române (1900–1918)*, București, 1964–1965.
- MILICESCU, E. ȘT., *Barbu Delavrancea*, București, 1959.
- MOLDOVANU, C., *Autori și actori*, București, 1920.
- MUNTEANU, GEORGE, B. P. *Hasdeu*, București, 1963.
- NICOLESCU, G. C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, 1962.
- PERPESCIUS, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, 1957.
- PETRAȘCU, N., *Vasile Alecsandri*, București, 1930.
- PETRESCU, H. P., *I. L. Caragiales Leben und Werke*, Leipzig, 1911.
- ROMAN, I., *Caragiale*, București, 1964 ; *Șt. O. Iosif*, București, 1964.
- SĂNDULESCU, AL., *Delavrancea*, București, 1964 ; *Duiliu Zamfirescu*, București, 1969.
- TRIVALE, I., *Cronici literare*, București, 1915.
- VASILIU, M., *Al. Davila*, București, 1965.
- VIANU, T., *Literatură universală și literatură națională*, București, 1955 ; *Literatura Unirii Principatelor*, București, 1960.
- VÎRGOLICI, T., *Dimitrie Anghel*, București, 1967.
- VULCAN, .I., B. P. *Hasdeu*, în *Panteonul român*, Pesta, 1868.



CAPITOLUL AL III-LEA

ARTA SCENICĂ

Fiecare etapă din istoria teatrului se definește printr-un anumit raport între spectacol și public, corespunzător dramaturgiei reprezentate, modului de interpretare scenică a acesteia, dar, în aceeași măsură, și modului în care societatea își reprezintă lumea la un moment dat. Evoluția teatrului este influențată de evoluția socială, morală și tehnică a societății, de schimbarea și dezvoltarea gustului estetic, de curente, școli sau mari personalități inovatoare, dar în primul rînd de modificările succesive și calitative ale iluziei dramatice, de modul în care este acceptată sau respinsă iluzia dramatică. Natura judecății asupra iluziei scenice funcționează ca o lege obiectivă care condiționează dialectic existența teatrului și a raportului dintre actori și spectatori, dintre spectacol și public¹.

Teatrul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primele decenii ale veacului nostru, ca întreg teatrul european, a fost un teatru supus efectelor artistice determinate de condiționarea reciprocă dintre mijloacele tehnice și mijloacele de expresie. Mijloacele tehnice au slujit cu o fidelitate încăpățînată estetica iluziei, a miraculosului. Scena „italiană”, singura de conceput la un moment dat, a oferit teatrului o „cutie cu iluzii”, cadrul „unei ferestre deschise asupra unei lumi văzute de la distanță”². Acest fel de teatru „tablou” care obligă spectatorul la pasivitatea privitorului de pictură este caracteristic întreg secolului al XIX-lea. Ca și în restul Europei, teatrul românesc din a doua jumătate a secolului trecut este un teatru al *perspectivei italiene*, al *perspectivei clasice*.

Majoritatea încercărilor de reformă teatrală, încă la sfîrșitul secolului trecut, este legată de tendința de înfrîngere a perspectivei italiene, de strădania de a dinamiza și teatraliza teatrul. Inovatorii teatrului european, Ad. Appia, G. Craig, J. Copeau, Max Reinhardt pornesc, de aceea, întotdeauna de la transformarea spațiului de joc.

¹ Cf. A. Villiers, *Rapports de l'acteur et du spectateur comme condition d'une architecture*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963, p. 85—90.

² D. Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963, p. 15.

Evoluția teatrului nostru, chiar și în primele două decenii ale secolului al XX-lea, nu este legată însă de reforma și noua estetică a spațiului de joc. Soluțiile suprimării rampei și cortinei, schimbarea locului de joc și a publicului, formulele care căutau să înfrângă iluzia artificială realizată pe scena închisă nu vor fi încercate în teatrul nostru — și atunci sporadic — decât între cele două războaie mondiale. În teatrul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea toate încercările de reformă, de teatralizare și reteatralizare a teatrului sînt legate de preocuparea pe care actorii și regizorii vremii o manifestă pentru sporirea expresivității spectacolului și în special a jocului actoricesc.

Teatrele noastre (din București, Iași, Cluj, Arad, Oravița, Sibiu) erau, ca și majoritatea celor din Europa Centrală, teatre de stil baroc, cu loji și balcoane, cu scenă cu culise, cu o construcție de scenă „à l'italienne”. Actorul închis în „cutia cu iluzii” a scenei italiene joacă mai mult pentru sine, creează imaginea unei alte lumi pentru un public diferențiat din punct de vedere estetic și social, în funcție de locul pe care îl ocupă în loji sau în „paradis”. Scena închisă — care își păstrează în teatrul nostru, în toată această perioadă, o hegemonie absolută — a impus actorilor secolului trecut virtuozitatea efectelor, cultul vocii, „l'interprétation des bras en l'air” cum o numește Gémier.

Din acest punct de vedere, această epocă reprezintă pentru arta scenică, și în special pentru arta interpretativă, o perioadă de constrîngere generată de raporturile dintre scenă, spectacol și public, de repertoriu, de perspectiva clasică a scenografiei, de recuzita abuzivă sau de excesul de tehnicitate. Efortul de inovare a spectacolului și artei interpretului în cadrul scenelor clasice ale teatrelor noastre este susținut însă de inovațiile tehnice. Este suficient să relevăm importanța majoră pe care a avut-o introducerea pe scenă a electricității; ea a destrămat, pur și simplu, farmecul straniu al „cutiei cu iluzii”, a amplificat rolul regiei, a pus actorii în valoare, a subliniat dramatismul textului, contribuind la crearea unui spațiu scenic în permanentă transformare și care încearcă să înfrîngă ingraturile locului de joc convențional al „scenei italiene”.

Parafrazîndu-l pe Tudor Vianu, putem spune că o istorie integrală a teatrului implică o istorie a scenei completată cu una a actorului și cu una a spectacolului. Edificarea unei istorii a spectacolului în teatrul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, deci dintr-o perioadă în care arta scenică și arta actorului trăiesc declinul unor mijloace artistice și afirmarea principiilor de creație ale teatrului modern, este posibilă doar prin analiza și aprecierea valorică a calității actului de creație din perioada dată, urmărind procesul complex și multilateral al afirmării regiei ca factor de concepție al spectacolului, al tranziției artei actorului de la solemnitatea gravă a teatrului convențional, bazat pe un joc tarat de excesul mijloacelor fizice, de o interpretare emotivă și o simbolistică violentă, spre un teatru pătruns din ce în ce mai mult de spiritualitate, de poetism, un teatru în care actorul va deveni din ce în ce mai sensibil la măreția tragică și transcendența poetică, din ce în ce mai apt să convertească poezia dramatică într-o poetică a jocului scenic.

1. Într-un rapid proces de evoluție, cu diferențe sensibile de la o etapă la alta, arta spectacolului pe scena românească între 1849 și 1918 păstrează câteva constante, caracteristice întregului ciclu și semnificative în același timp pentru istoria generală a teatrului modern. Aceasta este perioada în care în teatrul european se definește noțiunea de regie ca activitate independentă, ca autoritate distinctă, intermediară între text și reprezentarea lui scenică, aceasta este perioada în care se face succesiv trecerea de la „regia obiectivă”, de la organizarea tehnică și materială a spectacolului la „arta punerii în scenă”³, potrivit unei concepții proprii, fie că ea aparține actorului-director de scenă, regizorului profesionist sau animatorului de teatru, și decisivă în acest sens rămâne contribuția lui Antoine, primul metteur en scène, în accepția contemporană a cuvântului. La sfârșitul veacului trecut, regizorul își câștigă nu numai conștiința, dar și demnitatea misiunii sale, arta punerii în scenă devine pretext de meditație și obiect de cercetare. În această perioadă și într-o etapă imediat următoare apar primele studii consacrate artei teatrale moderne, acum se operează în gândirea teatrală a vremii transformări radicale. În mișcarea de revoltă spirituală a acestor ani, de elan științific și tehnic și de mari prefaceri sociale, de negare a tradiției, de căutări și experimente și de promovare a unor noi modalități de expresie în toate domeniile artei, în această largă ofensivă de revizuire a valorilor se înscrie și mișcarea de reteatralizare a teatrului, inițiată de Appia și Gordon Craig și de ceilalți reprezentanți ai avangardei.

Împotriva copiei naturaliste, împotriva ambiției neputincioase de a reproduce *tot adevărul*, nereușind să-l cuprindă pe de-a-ntregul niciodată, împotriva excesului de detalii și a descrierii ilustrative, mișcarea de reteatralizare propune mijloacele abstractizării și ale sintezei, simbolurile și limbajul evocator al sugestiei, apelul la imaginație, invitația la poezie și vis. O pluralitate de programe și manifeste, principii și metode de lucru diferite, dar ținând toate către aceeași finalitate, apărute concomitent sau prin filiație, trasează împreună calea de evoluție a noii orientări, într-un climat de efervescentă în care partizanii lui Antoine și Stanislavski rămân în continuare să-și apere pozițiile și să-și consolideze idealul lor propriu de creație. Ceea ce se reține însă, dintr-o parte sau dintr-alta, ca un imperativ comun al acestui moment, este ideea regizorului creator, a armonizării tuturor eforturilor de creație pe baza unei concepții unitare, ideea spectacolului-operă de artă integrală.

De-a lungul acestei lungi perioade, scena românească asimilează cu o mare receptivitate ideile înnoitoare și reacțiile se produc cu o mai mare sau mai mică întârziere, potrivit unor condiții specifice, cerințelor unei mișcări teatrale tinere, cu o tradiție proprie în curs de constituire, și potrivit unei estetici de la obârșie orientate spre realism. Și cele câteva dominante, comune întregii mișcări teatrale și pe care se structurează în esență evoluția artei noastre scenice din cea de-a doua jumătate a veacului trecut, sînt :

- 1, preocuparea de constituire și de omogenizare a ansamblului;
- 2, afirmarea tot mai evidentă a regizorului în procesul creației scenice;
- 3, orientarea susținută a artei interpretative către adevăr și firesc;

³ Cf. Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène*

en France dans la première moitié du XIX-e siècle, Paris, 1938, p. 176.

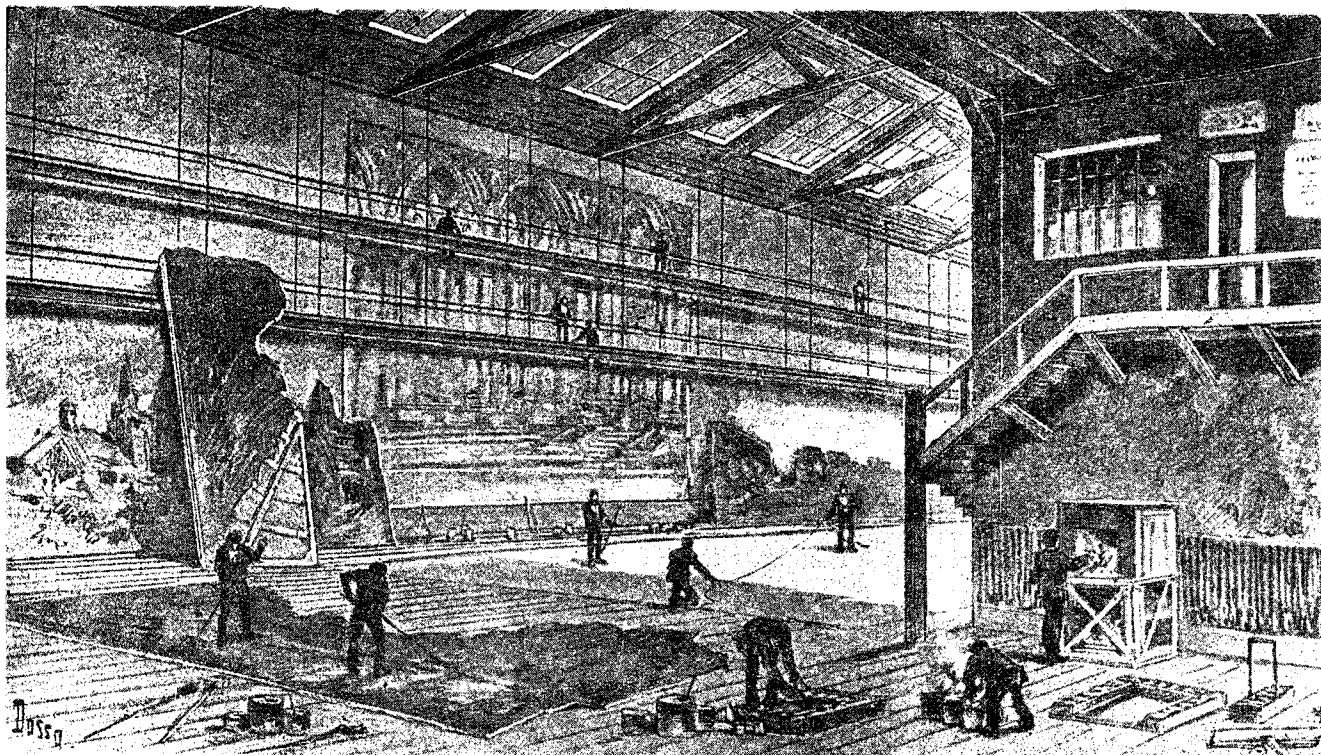


Fig. 116. — Atelierul unui pictor decorator din perioada romantică (reproducere după Georges Moynet, *La machinerie théâtrale. Trucs et décors, Paris, 1885*).

4, tendința permanentă de obținere a iluziei scenice prin reproducerea cât mai fidelă a realității ;

5, triumful ideii de spectacol ca artă independentă, cu legile ei proprii, dincolo de textul dramatic, și încadrarea tot mai accentuată a reprezentației de teatru în ordinea artelor vizuale.

Pornind de la exigențele dramei romantice cu privire la reprezentarea culorii locale și de la preferințele acestei școli pentru fastuos și monumental, arta teatrală a veacului trecut e traversată de ideea imitației și de un puternic sentiment al decorativului, legea de bază a spectacolului în această perioadă fiind realizarea unui univers scenic iluzionist, menit să încinte ochiul și să satisfacă nevoia de adevăr a unei societăți dominate de ideile pozitivismului și beneficiar a tuturor progreselor economice, tehnice și științifice cucerite de acest veac. Dar arta teatrală, ca și celelalte arte, caută mereu adevăruri noi în legătură cu realitatea, pentru a corespunde unor noi cerințe estetice, unui gust nou al frumosului. „Ideea despre realitate se transformă în același timp cu ideea despre frumos”⁴, spune H. Wölfflin și dacă la mijlocul veacului trecut, în reprezentarea dramei istorice *Mihul* de N. Istrati, iluzia scenică produsă de asaltul orașului Baia e repetată în final de trei ori, la insistenta cerere a publicului⁵, mai târziu, calitatea iluziei scenice se va judeca cu alte argumente, în montări care respectă cu strictețe adevărul documentelor (pe linia „realismului istoric” al lui Irving sau sub influența exemplelor de prestigiu ale trupei de la Meiningen), pentru ca spre sfârșitul veacului, în naturalism, iluzia cadrului concret de viață, a „mediului” în care se desfășoară piesa, să aibă sarcina de a justi-

⁴ H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968, p. 195.

⁵ Vezi cronică dramatică la *Mihul* de N. Istrati, *Gazeta de Moldavia*, 1852, aprilie 22.

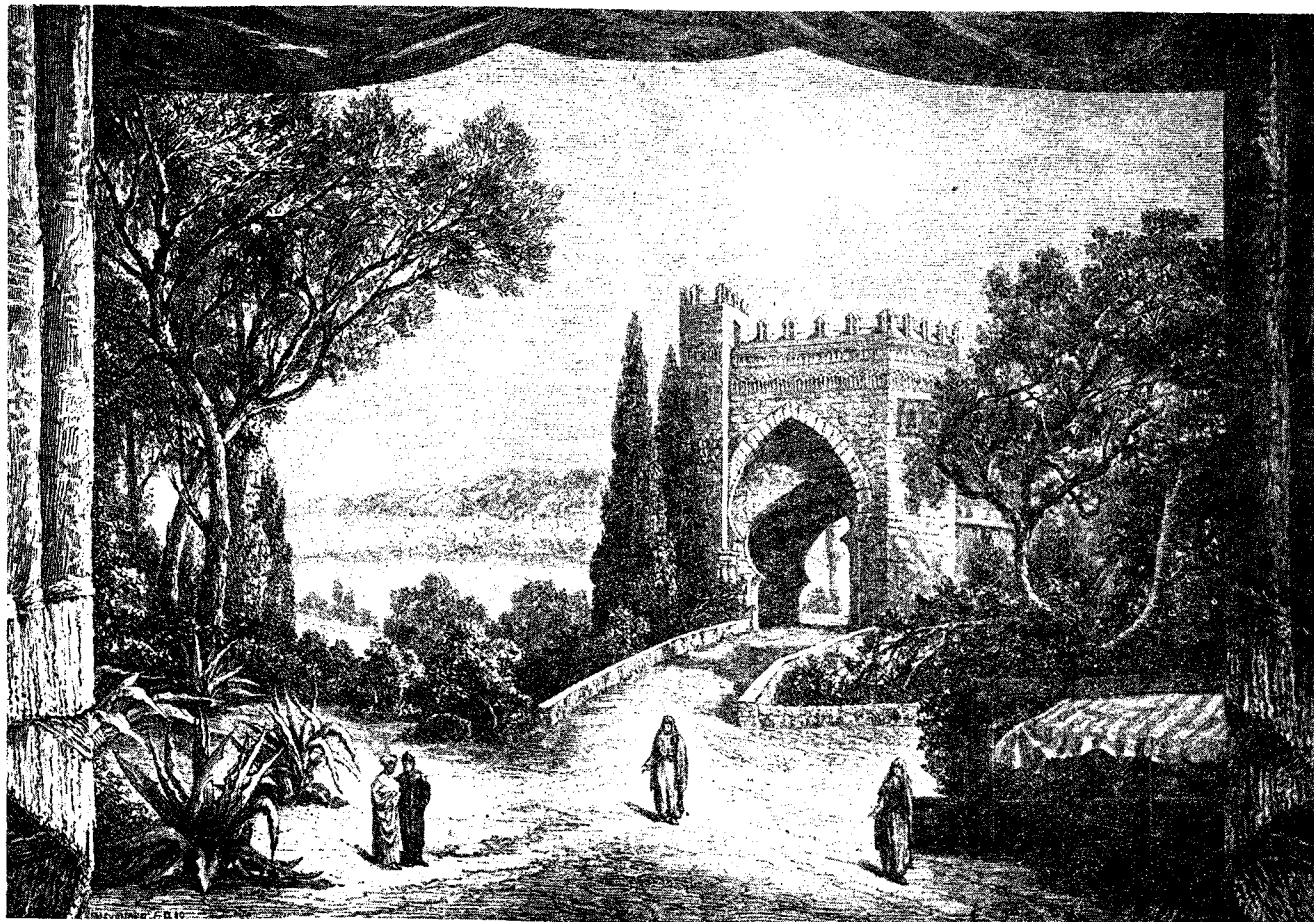
fica și de a explica chiar psihologia personajelor. Și, dacă principiul de bază rămîne același, de reproducere tot mai exactă a aparențelor, se schimbă evident procedeele de execuție și criteriile de apreciere și, implicit, se schimbă și atribuțiile regizorului și, treptat, și semnificația decorului. Nu se poate vorbi deci despre regia și scenografia celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, fără a se preciza conținutul acestor noțiuni în etapa dată, fără a se cunoaște ce se înțelege printr-unul dintre principiile fundamentale ale epocii, prin imitarea naturii, fără a se sublinia din capul locului, în virtutea acestui principiu, rolul decisiv pe care-l are decorul în realizarea iluziei scenice, importanța acordată legilor perspectivei și efectelor picturii en trompe-l'oeil. Pe drept cuvînt afirmă astfel André Boll că, pînă spre sfîrșitul veacului trecut, „istoria punerii în scenă se confundă cu istoria decorului”⁶, pentru că, în acest efort general de reconstituire și de transfer al realității pe scenă, sarcina regizorului se limitează în a traduce material indicațiile textului⁷, atent mai ales la exactitatea

⁶ A. Boll, *La mise en scène contemporaine ... son évolution ...*, Paris, 1944, p. 22.

⁷ După definiția lui A. Pougin (1885), regizorul continuă să fie „persoana special însărcinată în teatru cu punerea în scenă. El este acela care reglementează și organizează toată această muncă, indicînd intrările și ieșirile personajelor, fixîndu-le locul pe care trebuie să-l ocupe fiecare în scenă. El le stabilește trecerile și mișcările pe care trebuie să le execute, el ordonează evoluția marșurilor (militare — *n.n.*), a cortegiilor și a întregului personal (coruri și figurație). El conduce studiile și repetițiile, într-un cuvînt, el are grijă de toată această parte materială a reprezentației”. Și

definind *mizanscena*, același autor vorbește despre două părți, distincte: una care privește acțiunea, mișcarea și poziția personajelor în scenă și o a doua, referitoare la „dispoziția materialului” (decoruri, costume, mobilă, recuzită), precizînd că „de bogăția decorului și de frumusețea costumelor efectuate în maniera cea mai exactă, cea mai naturală, depinde sentimentul de realitate și iluzia completă a spectatorului” și că execuția excelentă a ansamblului și puterea efectului general reprezintă în ultimă analiză scopul reprezentației teatrale (André Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885, p. 519 și 526).

117. — Decor de Lavastre (reproducere după A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre, Paris, 1885*).



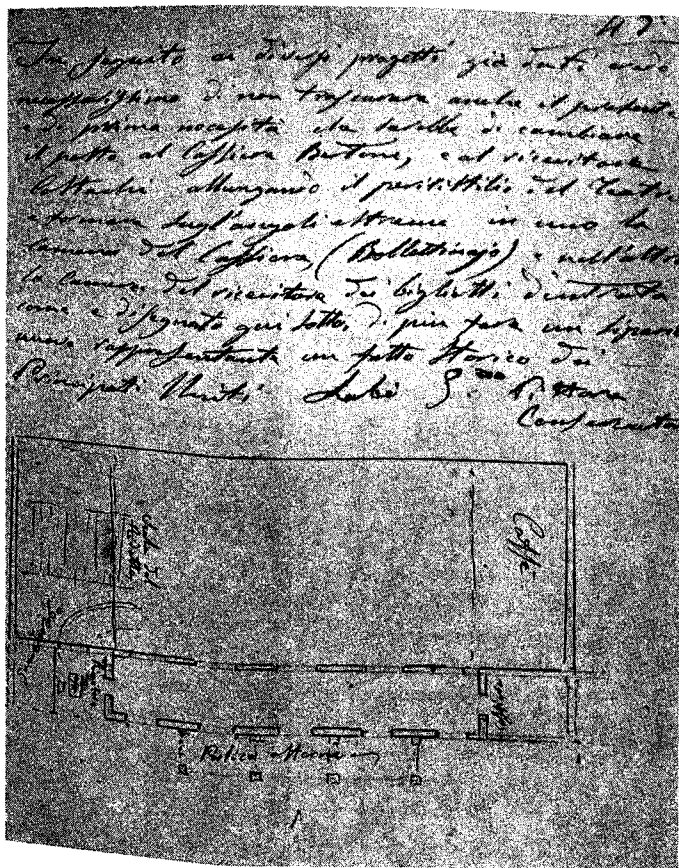


Fig. 118. — G. Labo, fragment din proiectul de renovare a scenei și a serviciului de iluminat, 1861 (Arhivele statului, București).

geografică și istorică a locului de joc. Efectele sînt în primul rînd de ordin vizual și depind de virtuozitatea cu care se obține iluzia spațiului și a proporțiilor reale, expresivitatea cît mai vie a unei lumi figurate. Solicitat în primul rînd de ilustrarea textului dramatic și nu de interpretarea lui, regizorul și decoratorul se dovedesc în toată această perioadă pătrunși nu atît de spiritul piesei, cît mai ales respectuoși față de timpul și locul preexistent dramei și în care aceasta se încadrează⁸. Decorul rămîne astfel elementul de bază al spectacolului, în raport cu care se ordonează întregul travaliu scenic, jocul actorilor, mișcarea, efectele de mizanscenă propriu-zise. Structura dramei romantice și a întregii dramaturgii moderne, multitudinea și succesiunea rapidă a tablourilor, larga diversitate a cadrului în care se desfășoară acțiunea oferă pictorului un vast cîmp de afirmare. Gustul pentru evocarea epocilor trecute, într-un secol în care arheologia și științele istorice cunosc o mare dezvoltare, interesul pentru natură și atracția față de pitoresc și exotic explică noua linie de orientare a scenografiei din această perioadă. Acum apar în scenă „grandioasele arhitecturi decorative”, interioare în diferite stiluri, cupole imense, nesfîrșite șiruri de

coloane. Și, pe aceeași linie de exploatare a efectelor, gustul epocii încurajează seria montărilor de mare senzație, în care progresele mașinăriei scenice sînt folosite la maximum. Scene din infern și zboruri în paradis, dispariții misterioase sau schimbarea instantanee, „la vedere”, a unor peisaje mirifice, evoluția corăbiilor pe mare, calvacade și bătălii, efecte de feerie și foc bengal, toate aceste acte de bravură tehnică fac deliciul multîmilor în această perioadă, la teatrele Renaissance sau Porte-Saint-Martin, ca și pe scena ieșeană a teatrului de la Copou, ca și la București pe prima scenă a țării, la Bossel sau în arena circului Shur. De la *Sfărîmarea corăbiei Meduza* și pînă la *Ocolul pămîntului în 40 de zile*, de la reprezentarea dramei romantice și pînă la evocările spectaculoase ale lui Sardou, de-a lungul unui întreg repertoriu bazat pe elementul de surpriză vizuală și pe bogăția decorației, sarcina regizorului rămîne aceeași. Și nimic mai edificator în acest sens, decît raportul oficial pe care-l face Germain Bapst asupra artei teatrale contemporane lui, la deschiderea Expoziției universale de la Paris din 1889. „Terminînd capitolul asupra punerii în scenă — spune el — se poate conchide că decorația teatrală a ajuns în Franța la apogeul său, că ea este una din cele mai vii ramuri ale artei și că lumea întregă e tributară decoratorilor parizieni”, pentru ca în continuare, ținînd seama de succesele mașiniștilor din acești ultimi ani, lor să le recomande (și nu regizorului — *n.n.*) „perfecționarea neîncetată a mizanscenei prin aplicarea în teatru a noilor descoperiri în știință și industrie”⁹.

⁸ D. Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965, p. 8—14.

⁹ G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, Paris, 1893, p. 261.

Concluziile lui Germain Bapst nu mai suportă alte comentarii. Devine clar din punctul său de vedere competent și autorizat că punerea în scenă la această dată se judecă după stadiul de dezvoltare al decorăției și al mașinăriei teatrale, iar afirmația cu privire la prestigiul scenografiei franceze și la puterea ei de largă iradiație apare la fel, pentru acest moment, un adevăr de necontestat.

„Legătura de dependență directă și indirectă, dar strânsă și permanentă în care se găsea din toate timpurile teatrul european” îl determină pe Camil Petrescu să observe „că era atita teatru cită legătură era”¹⁰. Și într-adevăr, legătura aceasta face ca scena românească, încă de la începuturile ei, să adopte o dată cu repertoriul străin pe care îl joacă și modalitățile lui scenice de reprezentare. Dar a vorbi despre problemele regiei și scenografiei în procesul de constituire și de profesionalizare a artei noastre scenice înseamnă a pune în relație un complex de date cu mult mai cuprinzător, pornind de la condițiile de alcătuire a trupei și pînă la măsurile de reglementare a activității ei practice, de la nivelul de dezvoltare al artei interpretative și pînă la posibilitățile tehnice pe care le oferă scena, de la exigențele criticii și pînă la preferințele publicului, pentru a nu le numi decît pe cele mai importante dintre ele. Și dacă specializarea atribuțiilor în arta punerii în scenă se înscrie ca una din principalele cuceriri ale epocii, sarcinile regiei pe scena românească în această perioadă sînt cu mult mai largi, țin încă de politica generală de organizare a vieții noastre teatrale, de definire a unor principii normative, menite să călăuzească și să coordoneze o activitate artistică încă difuză și lipsită de disciplina exercițiului îndelungat. De aici, numărul mare de legi și regulamente, de ordonanțe interne și statute generale, din care se desprind prețioase indicații programatice pentru dezvoltarea artei noastre scenice și, pînă la urmă, orientarea ei de bază.

2. În plin efort de depășire a stadiului diletantist în care se mai găsește la mijlocul veacului trecut scena românească, primul regulament de organizare teatrală, elaborat de M. Millo la Iași în 1846, stabilește și atribuțiile regizorului ca „împuternicit și locțiitor al Direcției”, dator fiind acesta „să privegheze asupra bunei desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor și să controleze cu 12 ceasuri înainte toate accesoriile trebuincioase fiecărui spectacol”. După a sa povățuire actorii trebuie să se costumeze și să-și „decorarisească” obrazul și tot regizorului îi revine ca principală îndatorire „izbutirea scenică a bucăților, după povățuirea Direcției” (subl. n.), ca și „supravegherea învățării rolurilor date pe la artiști”¹¹. Problema „studiilor și probelor”, a felului în care se desfășoară „unirea lecțiilor teoretice cu cele de practică scenală” rămîne pînă către sfîrșitul veacului o chestiune deschisă, problema-cheie de organizare a activității scenice curente și sarcina aceasta se răsfrînge în primul rînd asupra actorului-director de scenă, conducător de trupă sau concesionar al scenei naționale, totdeauna însă răspunzător direct de calitatea artistică a spectacolelor prezentate.

Într-o etapă în care dificultățile de formare a trupei și de recrutare a tinerelor talente se resimt acut la începutul fiecărei stagiuni și în care „elevii” se mai recrutează prin apeluri publice „dintre amatorii care vor să îmbrățișeze cariera

*Regia și
scenografia
între
1849 și 1877*

¹⁰ C. Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937, p. 86.

¹¹ Vezi *Manualul administrativ al Moldovei*, Iași, 1846. Cuprinde 53 de articole referitoare la : 1) Atri-

buțiile regizorului; 2) Repetiții; 3) Roluri; 4) Îmbrăcăminte; 5) Deosebite dispozițiuni de administrare și bună orînduială.

dramatică”¹², în această etapă în care pregătirea actorului începe în teatru, primează evident criteriul educativ și preocupările regiei apar nemijlocit legate de problemele învățămîntului artistic. Atîta vreme cît conservatoarele de muzică și declamație se înființează tîrziu (1864), funcționează cu mari întreruperi și cu insuficiente rezultate¹³, atîta vreme cît condiția de existență a actorului nu e pe deplin asigurată și o bună parte din empoi-urile de mică utilitate mai îndeplinește încă funcții auxiliare în aparatul de stat¹⁴, munca de profesionalizare integrală a trupei se impune ca un prim obiectiv. În practica scenei se desăvîrșește la noi procesul de creștere a artei actoricești și aici stă, cel puțin deocamdată, centrul de greutate al preocupărilor de regie din această perioadă. Ideea teatrului-școală domină epoca și proiectul de lege din 1868, redactat de o comisie teatrală compusă din M. Kogălniceanu, I. E. Rădulescu, V. A. Urechia și C. Stăncescu, vine să confirme această situație: „Teatrele Naționale din București și Iași se declară școli naționale dramatice. Aceste teatre-școli vor întruni studiul teoretic și practic al scenei. Actualele conservatoare se afiliază la teatrele-școli și formează cu ele una și aceeași instituție”¹⁵. Se explică astfel de ce în toate regulamentele și proiectele de reorganizare teatrală se acordă un loc atît de important disciplinei actorilor, „în sala de studii și pe scenă”, și se înțelege de ce problema repetițiilor, a locului și timpului destinat lor, revine atît de stăruitor. Și e cazul să se amintească aici că munca de pregătire a spectacolului românesc pînă către sfîrșitul veacului trecut se desfășoară în condiții cu totul speciale, că dincolo de influența pozitivă pe care o exercită inițial trupele străine în dezvoltarea artei noastre teatrale¹⁶, prezența lor în continuare pe scena națională devine stînjenoare prin regimul preferențial de care se bucură, nu numai ca subvenție, dar și ca drept de folosire a clădirii teatrului. Limitarea accesului trupei românești în foaierele de repetiție și pe scenă, numărul mare de premiere pe stațiuni și permanentele schimbări de afiș (cel puțin trei pe săptămînă) îngreunează fără îndoială atribuțiile regiei. Și se explică în consecință și strictețea cu care sînt urmărite prin regulament abaterile în respectarea ritmului de învățare a rolurilor noi și a timpului acordat punerii în scenă, totdeauna foarte limitat. Ar putea să apară poate prea insistent acuzată latura educativă și caracterul normativ al regiei, într-o etapă în care nouitatea o face elementul tehnic și scenografia, cînd gustul de „spectacol” pune pe primul plan al preferințelor piesa de mare montare, opereta și melodrama și o întregă producție de divertisment și evaziune. Dar în afara repertoriului bulevardier și a „pieselor de mașini”, aspru și permanent criticate de altfel de-a lungul pe-

¹² Pentru lipsa generală de pregătire a celor care vin să „se înroleze” printre elevii Teatrului cel Mare, semnificative prin grafia și redactarea lor sînt numeroasele cereri adresate în acest sens comitetului teatral în 1860, cînd trupa română trece pe „conta guvernului”. Vezi Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 121, 1860, p. 7—82.

¹³ La doi ani după înființare (1866), activitatea conservatoarelor din Iași și București se surpină din pricină bugetare, pentru a fi reluată oficial abia în 1872. Între 1868 și 1870, în cadrul Teatrului cel Mare, Costache Caragiale își ține cursul său de mimică și declamație, cu un număr mic de elevi, a căror existență ulterioară a rămas într-un total anonim.

¹⁴ Vezi plîngerea lui M. Millo, căruia în 1869 i se acordă pentru spectacolul său în beneficiu cu

piese *Salamandra* „doar două probe, știut fiind că dimineața nu se pot face repetiții complete, din cauză că mai mulți actori sînt funcționari publici și sînt ocupați la cancelariile respective” (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 294, 1969, p. 104), Vezi de asemenea în același an protestul lui Pascaly care refuză să joace în *Dama cu camelii* „numai după cinci repetiții și aceea făcute dimineața cînd lipsește jumătate din personalul teatrului” (*Românul*, 1869, martie 6).

¹⁵ Vezi Proiectul de lege pentru organizarea Teatrului Național, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 274, 1868, p. 8—11.

¹⁶ Vezi Letiția Gîță, *Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei românești*, în S.C.I.A., nr. 1—2, 1956, p. 236—253.

rioadei, acum se fac la noi primele contacte cu marea literatură universală, acum apar importante lucrări în dramaturgia originală. Și pentru valorificarea acestor opere e nevoie, cum spune un critic al vremii, „de actori, de actori și iar de actori”¹⁷. Și chiar dacă regizorul e chemat „să asigure pe scenă toate condițiile care fac adevărul reprezentației” și „să aplice toate mijloacele pentru a produce iluzia, care ca prin magie să transporte pe spectatori la locul și în epoca faptei”¹⁸, principalul deziderat al acestei etape este „de a aduce trupa română la perfecția de care e primitoare”¹⁹, prin regizor înțelegându-se în primul rând „persoana înzestrată cu trebuincioasele cunoștințe dramatice și care să știe îndrepta născândul talent al actorilor”²⁰. Mai presus de magia mașinărilor scenei, rămîne miracolul actului de creație, grija cultivării deosebitelor temperamente dramatice și a îmbinării lor într-un tot unitar care se cheamă ansamblu. Și de la sine înțelege devine integrarea acestor preocupări în activitatea unor mari animatori ai scenei românești din această perioadă, ca M. Millo, M. Pascaly și C. Dimitriadi, N. Luchian și T. Theodorini. Nu se poate omite de pe ecranul epocii prezentarea de loc încurajatoare pe care o face Alecsandri artei noastre scenice la data cînd își începe cariera de dramaturg²¹ și nu se poate uita că numai după trei decenii, opera de bătrînețe a aceluiași autor reușește să se impună mai ales datorită creațiilor actoricești. Saltul pe care-l face arta interpretativă în acest răstimp se explică în primul rând prin contribuția actorilor-directori de scenă și pedagogi, naturi dramatice puternice, sub a căror înrîurire se formează și se definesc ca personalități originale talentele unei întregi generații și prin efortul cărora se conturează tot mai mult pe scena românească noțiunea de ansamblu. Și dacă spre sfîrșitul veacului se va produce o mutație a valorilor și o altă generație de actori, în numele unei noi concepții de teatru, va schimba simțitor calitatea artei interpretative, drumul parcurs pînă la această dată consolidează în teatrul nostru începutul unei puternice tradiții.

3. Față de Școala Filarmonică și de stilul de joc imprimat „trupeii de diletanți” de C. Caragiale, apariția lui Millo în viața teatrală ieșeană (1846—1852) și în continuare activitatea sa la București, după inaugurarea clădirii Teatrului cel Mare, deschide, după cum bine se știe, un capitol nou în istoria artei noastre scenice și de o importanță hotărîtoare pentru dezvoltarea regiei românești. Lui Millo i se încredințează „școala formatorie” a actorilor români și lui i se datorează „zborul trupei moldovenești”, dezvoltarea membrilor ei „porniți ca niște juni începători” și ajunși la capătul stagiunii 1851—1852 (după ce jucaseră în *Baba Hîrca*, în *Coana Chirița*, în *Nunta țărănească* și încă în alte „piese naționale”) „artiști adevărați, neimitabili în anumite genuri de roluri”, ca Theodorini și Luchian, ca Nini Valéry sau Gabriela Negrone²². Și tot Millo este acela care la București schimbă radical metoda de joc și dă o nouă orientare deprinderilor actoricești. „După zeci de zile și nopți jertfite repetițiilor, sever și chiar brutal cu unii”, el reușește să acomodeze trupa cerințelor repertoriului său și să introducă pe scena Teatrului cel Mare „gestul cumpănit și vorbirea naturală”²³. Cel puțin

*Millo – director
de scenă, A.
Gatineau –
regizor*

¹⁷ Vezi cronică dramatică în *Gazeta de Moldavia*, 1853, noiembrie 23.

¹⁸ Vezi cronică dramatică la *Mihul* de N. Istrati, *loc. cit.*

¹⁹ Vezi jurnalul comitetului teatral prin care i se încredințează lui M. Millo funcția de director de scenă al Teatrului cel Mare, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 12, 1853, p. 59.

²⁰ Vezi cronică dramatică semnată de Gheorghe Asachi, în *Albina românească*, 1845, decembrie 30.

²¹ V. Alecsandri, *Teatru*, 1875, vol. I, prefața, p. XIV.

²² Vezi cronică dramatică, în *Zimbrul*, 1858, mai 14.

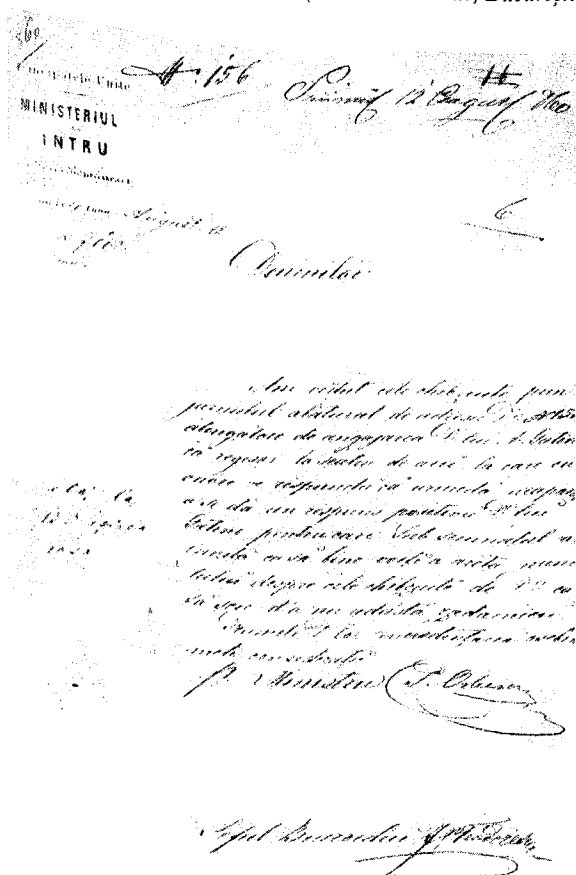
²³ Vezi D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în *Analele Academiei Române*, 1897—1898, seria a 11-a, tom. XX, p. 199.

în prima parte a antreprizei sale (1855—1857), presa nu încetează să-i elogieze meritele în arta punerii în scenă, felul în care știe să-și realizeze „concepția” și să facă astfel „ca toți artiștii să-l înțeleagă și să-l ajute atît de bine”²⁴. Este etapa în care Millo, secondat de tinere talente, ca Iorgu Caragiale, Mincu și Drăgulici, ca Ralița Mihăileanu sau Catinca Mihăescu, continuă să atragă publicul bucureștean „prin înfățișarea cea uimitor de firească a atîtor obiceiuri naționale”²⁵, prin prezentarea unui repertoriu cu care cucerise de altfel capitala încă de la primul său turneu. Este o primă și memorabilă etapă din activitatea marelui animator și cu care se definește, în arta spectacolului românesc, o evidentă latură de originalitate, o primă etapă, fără de care cu greu s-ar putea înțelege evoluția ulterioară a artei scenice românești și orientarea ei de bază spre realism.

Pe lîngă munca de reformator al jocului de scenă, Millo colaborează cu comitetul în probleme de administrație teatrală. Organizarea bazei materiale a spectacolului se precizează astfel în proiectul de buget pe anul 1855, în care sînt prevăzute plățile pentru un director de scenă și „al studiilor”, un decorator, un croitor-garderobist și un recuzitor, precum și sumele destinate cumpărării mobilierului necesar pentru scenă și pentru achiziționarea garderobei²⁶. Un an mai tîrziu, noul regulament teatral determină precis îndatoririle personalului desemnat cu sarcina montării și pregătirii spectacolelor. Este prima dată cînd, pe lîngă îndatoririle directorilor de trupă și ale actorilor, se indică și cele ale maeștrilor de repetiții, sufleurilor, lămpiștilor, afișierilor și ale celorlalți slujbași ai teatrului²⁷. Pentru o stagiune doar (1859—1860), conducerea

Teatrului Național e preluată de către C. A. Rosetti, care, însărcinînd pe Pascaly și pe Millo cu funcția de directori de scenă, „atîta vreme cît ocupațiile sale îl țineau afară de teatru”, intervine cu autoritate în munca de pregătire a spectacolului și ridică nivelul exigențelor în arta punerii în scenă prin montarea unor piese ca *Wilhelm Tell* și *Don Carlos*, ca *Fiamina* de M. Uchard sau *Adrienne Lecouvreur* de Scribe, lucrări care vobesc despre un stadiu nou în evoluția artei noastre interpretative. De altfel, printr-una din condițiile contractului, C. A. Rosetti, concesionar, se angajează să înființeze neapărat în cadrul teatrului „o școală de literatură dramatică și mai cu seamă pentru exerciții de declamație... unde să se formeze artiști și artiste române”²⁸ și grija lui de a înlesni studierea pieselor într-o sală de repetiții proprie, de a furniza garderoba și decorurile potrivite cerințelor repertoriului²⁹ relevă o permanentă tendință de îmbunătățire a tehnicii spectacolului și în primul rînd preocuparea de a da actorului o mai bună califi-

Fig. 119. — Rezoluția de angajare a lui A. Gatincau ca regizor al Teatrului Național din București, 1860 (Arhivele statului, București).



²⁴ Vezi cronică dramatică semnată de C. A. Rosetti, în *Românul*, 1857, decembrie 21.

²⁵ Vezi D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 174.

²⁶ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 50, 1856, p. 20—21.

²⁷ *Ibidem*, dosar nr. 50, 1856, p. 10.

²⁸ *Ibidem*, dosar nr. 93, 1859, p. 7—9.

²⁹ Vezi inventarul în care sînt specificate decorurile făcute sub directoratul lui C. A. Rosetti, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 198, 1865, p. 78.

13

Documente Scrisorilor.

Pentru pusa la Coana Chirița 10 funduri
 necesare de aratate și buchi adică:
 1/2 lot 10 p. galben
 1/2 lot 10 p. galben
 2 Cote multicolor
 3 Cote multicolor
 4 Cote multicolor
 5 Cote multicolor
 6 Cote multicolor
 7 Cote multicolor
 8 Cote multicolor
 9 Cote multicolor
 10 Cote multicolor
 11 Cote multicolor
 12 Cote multicolor
 13 Cote multicolor
 14 Cote multicolor
 15 Cote multicolor
 16 Cote multicolor
 17 Cote multicolor
 18 Cote multicolor
 19 Cote multicolor
 20 Cote multicolor
 21 Cote multicolor
 22 Cote multicolor
 23 Cote multicolor
 24 Cote multicolor
 25 Cote multicolor
 26 Cote multicolor
 27 Cote multicolor
 28 Cote multicolor
 29 Cote multicolor
 30 Cote multicolor
 31 Cote multicolor
 32 Cote multicolor
 33 Cote multicolor
 34 Cote multicolor
 35 Cote multicolor
 36 Cote multicolor
 37 Cote multicolor
 38 Cote multicolor
 39 Cote multicolor
 40 Cote multicolor
 41 Cote multicolor
 42 Cote multicolor
 43 Cote multicolor
 44 Cote multicolor
 45 Cote multicolor
 46 Cote multicolor
 47 Cote multicolor
 48 Cote multicolor
 49 Cote multicolor
 50 Cote multicolor
 51 Cote multicolor
 52 Cote multicolor
 53 Cote multicolor
 54 Cote multicolor
 55 Cote multicolor
 56 Cote multicolor
 57 Cote multicolor
 58 Cote multicolor
 59 Cote multicolor
 60 Cote multicolor
 61 Cote multicolor
 62 Cote multicolor
 63 Cote multicolor
 64 Cote multicolor
 65 Cote multicolor
 66 Cote multicolor
 67 Cote multicolor
 68 Cote multicolor
 69 Cote multicolor
 70 Cote multicolor
 71 Cote multicolor
 72 Cote multicolor
 73 Cote multicolor
 74 Cote multicolor
 75 Cote multicolor
 76 Cote multicolor
 77 Cote multicolor
 78 Cote multicolor
 79 Cote multicolor
 80 Cote multicolor
 81 Cote multicolor
 82 Cote multicolor
 83 Cote multicolor
 84 Cote multicolor
 85 Cote multicolor
 86 Cote multicolor
 87 Cote multicolor
 88 Cote multicolor
 89 Cote multicolor
 90 Cote multicolor
 91 Cote multicolor
 92 Cote multicolor
 93 Cote multicolor
 94 Cote multicolor
 95 Cote multicolor
 96 Cote multicolor
 97 Cote multicolor
 98 Cote multicolor
 99 Cote multicolor
 100 Cote multicolor

Regizorul Teatrului Național

A. Gatișeanu

Ghiu Director al Teatrului

Fig. 120. — Deviz întocmit de A. Gatișeanu pentru materialele necesare costumelor la Coana Chirița, 1868 (Arhivele statului, București).

14

Documente Scrisorilor

Pentru pusa la Coana Chirița 10 funduri
 necesare de aratate și buchi adică:
 1/2 lot 10 p. galben
 1/2 lot 10 p. galben
 2 Cote multicolor
 3 Cote multicolor
 4 Cote multicolor
 5 Cote multicolor
 6 Cote multicolor
 7 Cote multicolor
 8 Cote multicolor
 9 Cote multicolor
 10 Cote multicolor
 11 Cote multicolor
 12 Cote multicolor
 13 Cote multicolor
 14 Cote multicolor
 15 Cote multicolor
 16 Cote multicolor
 17 Cote multicolor
 18 Cote multicolor
 19 Cote multicolor
 20 Cote multicolor
 21 Cote multicolor
 22 Cote multicolor
 23 Cote multicolor
 24 Cote multicolor
 25 Cote multicolor
 26 Cote multicolor
 27 Cote multicolor
 28 Cote multicolor
 29 Cote multicolor
 30 Cote multicolor
 31 Cote multicolor
 32 Cote multicolor
 33 Cote multicolor
 34 Cote multicolor
 35 Cote multicolor
 36 Cote multicolor
 37 Cote multicolor
 38 Cote multicolor
 39 Cote multicolor
 40 Cote multicolor
 41 Cote multicolor
 42 Cote multicolor
 43 Cote multicolor
 44 Cote multicolor
 45 Cote multicolor
 46 Cote multicolor
 47 Cote multicolor
 48 Cote multicolor
 49 Cote multicolor
 50 Cote multicolor
 51 Cote multicolor
 52 Cote multicolor
 53 Cote multicolor
 54 Cote multicolor
 55 Cote multicolor
 56 Cote multicolor
 57 Cote multicolor
 58 Cote multicolor
 59 Cote multicolor
 60 Cote multicolor
 61 Cote multicolor
 62 Cote multicolor
 63 Cote multicolor
 64 Cote multicolor
 65 Cote multicolor
 66 Cote multicolor
 67 Cote multicolor
 68 Cote multicolor
 69 Cote multicolor
 70 Cote multicolor
 71 Cote multicolor
 72 Cote multicolor
 73 Cote multicolor
 74 Cote multicolor
 75 Cote multicolor
 76 Cote multicolor
 77 Cote multicolor
 78 Cote multicolor
 79 Cote multicolor
 80 Cote multicolor
 81 Cote multicolor
 82 Cote multicolor
 83 Cote multicolor
 84 Cote multicolor
 85 Cote multicolor
 86 Cote multicolor
 87 Cote multicolor
 88 Cote multicolor
 89 Cote multicolor
 90 Cote multicolor
 91 Cote multicolor
 92 Cote multicolor
 93 Cote multicolor
 94 Cote multicolor
 95 Cote multicolor
 96 Cote multicolor
 97 Cote multicolor
 98 Cote multicolor
 99 Cote multicolor
 100 Cote multicolor

Regizorul Teatrului

A. Gatișeanu

Ghiu Director al Teatrului

Fig. 121. — Adresa lui A. Gatișeanu pentru completarea recuzitei și repararea costumelor necesare piesei Răzvan Vodă, 1869 (Arhivele statului, București).

care. În 1860, devenit ministru al Instrucțiunii Publice, C. A. Rosetti încearcă o reformă care ar fi putut schimba fundamental destinele teatrului, dacă inițiativa de a se trece direcția companiei române și străine pe seama guvernului nu ar fi eșuat după un răstimp de mai puțin de un an. Comitetul general al teatrelor, căruia i se încredințează conducerea, încearcă să așeze pe temelii noi scena națională și întocmește un proiect de reorganizare. Potrivit acestei măsuri, Teatrul Național din București (capitala celor două Principate) folosește prilejul de a recruta din țară cele mai de seamă elemente de specialitate. Astfel, în 1860, regizorul Gatișeanu³⁰ de la Iași, a cărui pricepere era recunoscută, este numit regizor al Teatrului Național din București. Și venirea acestuia în capitală e grăbită, cu certitudine, de intervenția lui Millo care-l prețuiește pe Gatișeanu încă de pe vremea începuturilor sale ca director la teatrul din Iași. Venit în țară cu trupa lui Delmary³¹ în 1846, viitorul regizor își începe cariera în trupa franceză, oferindu-și serviciile și trupei naționale. În 1852, la spectacolul *Don Cvesada de la Mancha*, cu Millo în rolul lui Sancho

³⁰ Gatișeanu Adolphe-François, născut în 1816, la Paris, „indigenat” în 1882 și răsplătit pentru serviciile aduse scenei naționale „pentru activitate zeloasă și devotament de artă cu Serviciul credincios de aur” și cu „Coroana României

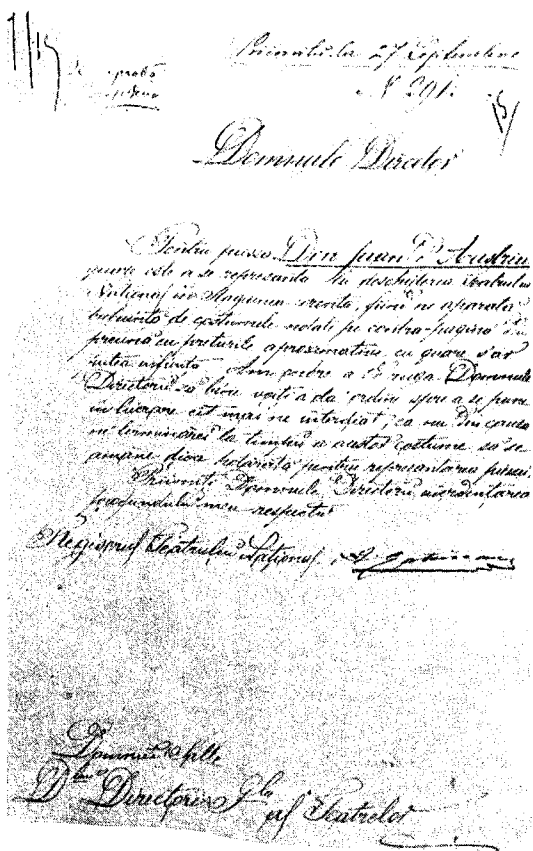
cu gradul de cavaler”. Moare la București în 1883.

³¹ Victor Boireaux Delmary, născut în 1810 la Paris, actor conducător de trupă, regizor și director de scenă al Teatrului Național din Iași, începând din 1846. Moare în 1887 la Iași.

Pancha, publicul aclamă „pe conducătorii principali, precum și pe Găteanu, regizorul trupei”³². Legăturile în practica artei scenice dintre cei doi datează însă mai dinainte. Un afiș din 1850 îl indică pe Găteanu ca interpret al lui Musiu Șarl din *Coana Chirița* și e foarte probabil ca această colaborare să nu se fi oprit aici, de vreme ce Millo, părăsind Teatrul Național din Iași (1853) și venind la București, recomandă lui Delmary, drept condiție de reușită sigură a antreprizei românești, „angajarea regizorului Găteanu care cunoaște limba și actorii și posedă rutina pieselor moldovenești”³³. În urma proiectului de reorganizare inițiat de guvern și adresat tuturor teatrelor din țară, Găteanu încă la Iași indică mijloacele prin care scena locală ar putea răspunde cerințelor unui teatru modern, în acord cu repertoriul jucat și cu preferințele unui public amator de „tablouri vivante” și cu un pronunțat gust al spectacolului. „Este de mare necesitate — spune el — a se aduce un dicționar care să arate gustul mobilațiunii saloanelor, budoarelor și a altor apartamente din toate secolele, precum și stilul arhitecturii și edificiilor publice sau private, dând și lămuriri în detalii asupra costumelor în aceste veacuri pentru ambele sexe și pentru diferitele poziții sociale. Prin acest mijloc, decorurile și costumele vor fi totdeauna în stilul secolului în care se petrece acțiunea și vor da piesei un caracter mai adevărat și mai natural. Un sistem de mașinație sub scenă este de cea mai mare nevoie pentru grabnica aranjare a decorurilor în executarea „tablourilor” și a altor bucăți”³⁴.

La București, el va găsi o scenă gata pregătită încă din 1852, când utilajul tehnic adus de la Mannheim a fost montat sub directa supraveghere a specialiștilor germani,

Fig. 122. — Adresa lui A. Găteanu către directorul Teatrului, Gr. Bengescu, pentru urgentarea lucrărilor necesare deschiderii stagiunii 1869 — 1870 (Arhivele statului, București).



Bun cunoscător al tehnicii trucajelor, Găteanu exploatează la maximum posibilitățile de care dispune scena, astfel că piesele de mare spectacol pe care le montează în stagiunea 1861—1862 îl consacră la București drept primul maestru al efectelor scenice din teatrul nostru. În realizările acestea e asistat continuu de pictorul scenograf Gaetano Labo³⁵, cu care colaborează chiar de la începutul activității sale. Cu ajutorul acestuia și al mașiniștilor Eisenstark, Winckler și Niclos, spectacole ca *Don Juan de Marana* sau *Fata aerului*, care la prima reprezentare, în 1858, îndreptăteau reproșul criticului C. A. Rosetti pentru cadrul sărac și lipsa de imaginație cu care au fost puse în scenă, în regia lui Găteanu cuceresc aprecierile unanime ale presei. Cronica la *Adam și Eva* și *Potopul universal*, de pildă, dă o imagine destul de colorată asupra modului de montare a acestui gen de piese: „Grădina Paradisului cu arborii săi stufoși, cu boschetele misterioase și șarpele fascinant au fost admirabil reproduse... ca și arhitectura fantastică, acele colonade înalte, palatele care-și înalță

³² Vezi cronică dramatică în *Gazeta de Moldavia*, 1852, martie 24.

³³ Vezi ms. nr. 3824, p. 81, 1852, octombrie 22, fond. Millo, Bibl. Acad. Roum.

³⁴ *Prospect de reorganizare a Teatrului Național din Iași*, Arhivele statului, Iași, fond. Secretariat de stat, pachet 328, document 116, datat 1860.

³⁵ Gaetano Labo, născut la Piacenza (Italia) în 1828. A lucrat la teatrele din Milano, Veneția, Barcelona. Din 1859, venit în țară cu trupa de operă a lui V. Hiotu, rămâne în slujba scenei naționale până în 1889 când moare. „ducând scenografia românească pe aceeași treaptă egală cu cea a scenelor din străinătate” (vezi necrologul semnat de C. I. Nottara, în *România liberă*, 1889, iunie 14).

pină la cer cupolele și statuile lor gigantice ... Tabloul potopului a fost de un adevăr frapant: pe valurile în care pluteau nenorociții care se agățau de fiecare colț de stîncă, vîntul sparge corabia și totul se cufundă în prăpastia fără fund. Cît privește tabloul final, apoteoza virtuții din cerul radios a stîrnit aplauze frenetice”³⁶, încheie în extaz criticul.

Cu acest fel de montări, Gatineau practică în plin specificul artei romantice de ilustrare scenică a supranaturalului, de realizare a așa-numitelor „efecte panoramice”. cum sînt mișcarea valurilor, mobilitatea vasului pe apă, „triumfurile și apoteozele de final” (tablouri trucate în care apar îngeri și nimfe suspendați printre nori).

Într-un repertoriu în care, în afara pieselor lui Alecsandri, accentul cade pe melodramă și piesa de mare spectacol, grija directorului de scenă Millo, ca și talentul regizorului Gatineau în montarea pieselor sînt în egală măsură apreciate de presă: „Direcțiunea Teatrului a izbutit să-și atragă aplauzele publicului la piesa *Salamandra* prin îngrijita punere în scenă, prin frumusețea și acuratețea decorurilor, și noi o aplaudăm încă pentru unitatea convenită cu care toți și-au îndeplinit însărcinarea lor în această frumoasă comedie”³⁷. Contractul lui Millo din 1868 stabilește exact raportul director de scenă-regizor. Marele actor ține ca „domnul Gatineau, primul regizor al Teatrului Național, singur să aibă dreptul de a face mizele în scenă a pieselor, iar directorul de

³⁶ Vezi cronică dramatică în *La voix de Roumanie*, 1862, aprilie 10.

³⁷ Vezi cronică dramatică în *Românul*, 1866, decembrie 15.

Fig. 123. — Trucuri și „efecte scenice” — apariția unei zâne (reproducere după M. J. Moynet, *L'Envers du théâtre*, Machines et décorations, Paris, 1873).

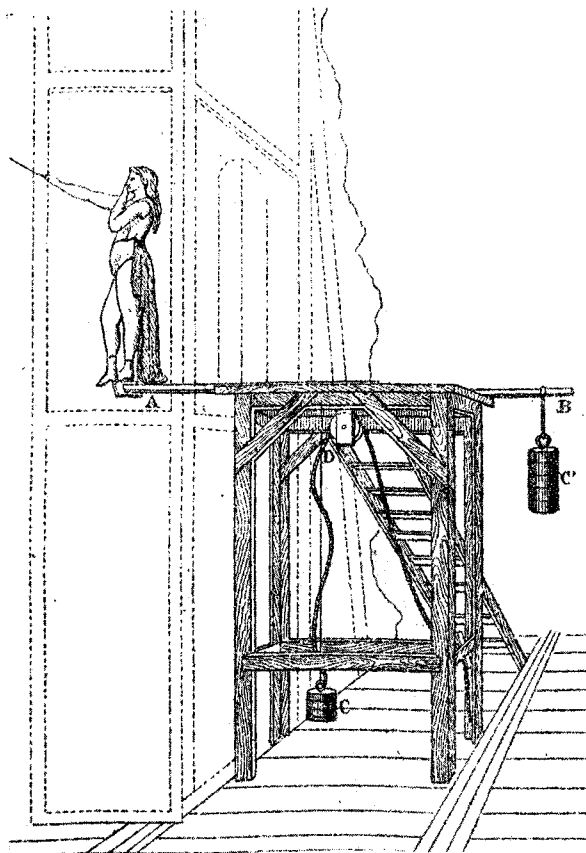
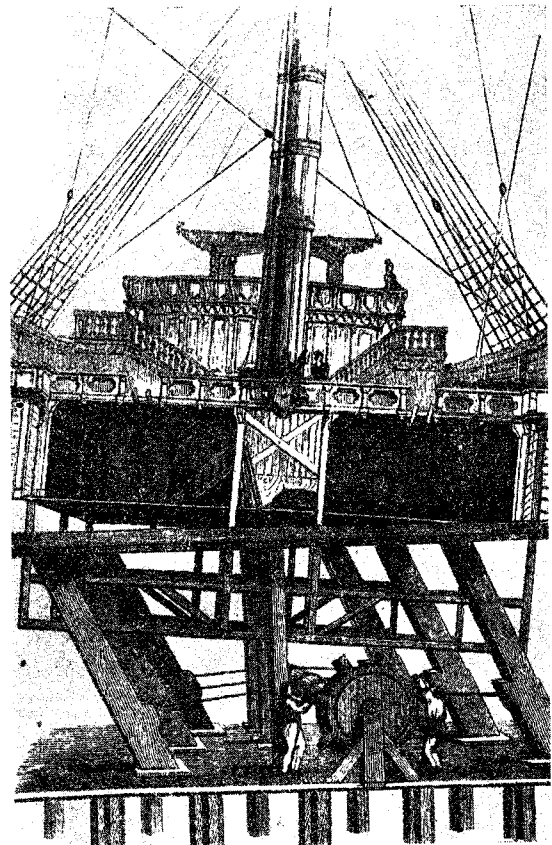


Fig. 124. — Sistemul prin care se obține alunecarea vasului de apă — echiparea aparaturii scenice (reproducere după M. J. Moynet, *L'Envers du théâtre*. Machines et décorations, Paris, 1873).



scenă să conducă studiile, probele, lecțiile și reprezentațiile în sala de repetiție și pe scenă, cu ajutorul lui Gatineau, căruia îi mai cade în sarcină pregătirea accesoriilor și recuzitelor necesare rolurilor în care va juca Millo”³⁸. Cît de utilă este colaborarea cu regizorul, rezultă din adresa pe care Millo o trimite în 1870 direcției generale : „Fîndcă teatrul român a avut de totdeauna, de prim regizor pe domnul Gatineau și deoarece cunoștința d-sale de punerea pieselor în scenă este cunoscută și apreciată, vin a vă ruga să permiteți domnului Gatineau, astăzi inspector al teatrului, ca să urmeze și în stagiunea curentă a da concursul d-lui scenei naționale, ca prim regizor”³⁹. În această calitate el va rămîne pînă la sfîrșitul carierei (1883) și trăsături noi se vor adăuga activității sale prin colaborarea cu celălalt director de scenă, Mihail Pascaly.

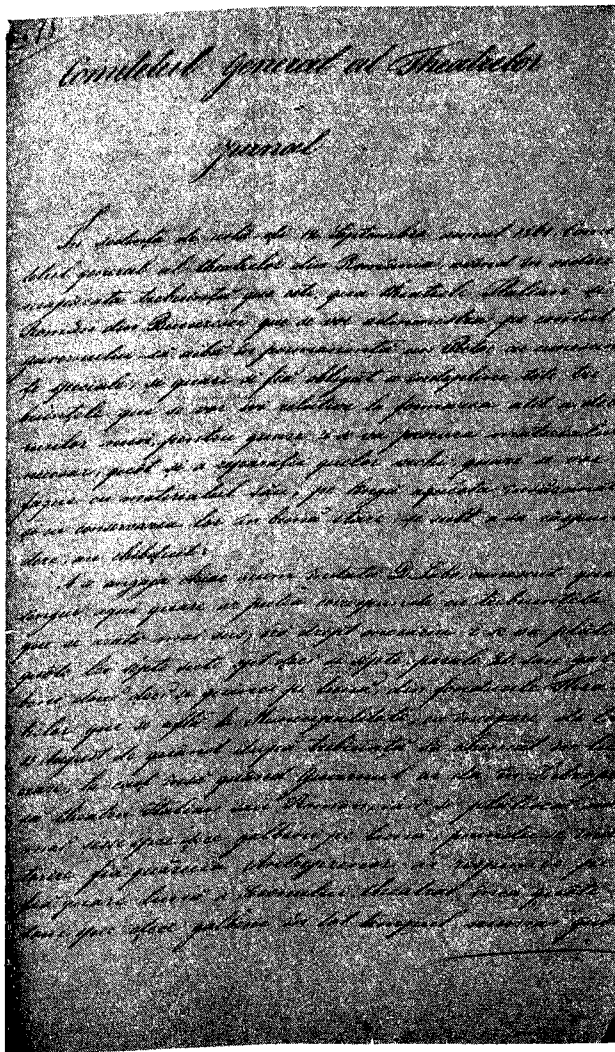
*Mihail
Pascaly –
director
de scenă*

4. După activitatea desfășurată în cadrul companiei sale de la Bossel (1863–1866), pînă în 1877, cînd se înființează Societatea dramatică, Pascaly revine pe scena națională în cîteva rînduri, uneori pentru un timp mai scurt, alteori pentru stagiuni

Fig. 125. – Fragment din Jurnalul Comitetului teatral cu privire la angajarea pictorului decorator Gaetano Labo, 1859 (Arhivele statului, București).

întregi, totdeauna reușind — așa cum spune D. C. Ollănescu — să dea „spectacole îngrijite din toate punctele de vedere ; să facă astfel, ca prin jocul actorilor, cumpănit și armonizat, să producă totdeauna iluziunea mai adevărată a vieții”⁴⁰.

În continuarea ideii teatrului-școală, alături de Millo, însă mai ambițios decît acesta în valorificarea de ansamblu a posibilităților trupei sale, M. Pascaly poate fi socotit, în ceea ce privește preocupările de modernizare a regiei românești, drept cea mai reprezentativă figură a acestei perioade. E de subliniat efortul său de informare la zi, dorința de a ține pasul cu noile realizări ale mișcării teatrale europene printr-o muncă sistematică de cuprindere a unui peisaj dramatic cît mai larg. În biblioteca sa personală⁴¹, se adună colecții întregi din *L'annuaire littéraire et dramatique*, din *Le Théâtre contemporain illustré* și *Choix des meilleurs ouvrages contemporains* și din alte publicații ale timpului. Tot repertoriul romantic și de melodramă, dramaturgia lui E. Scribe și a lui V. Sardou, a lui Fr. Ponsard și C. Delavigne, piesele de succes de la Porte-Saint-Martin, Odéon și Gymnase, de la Théâtre de la Gaîté și de la Ambigu-Comique sînt citite, adnotate, traduse. La intervale uneori minime față de premiera pariziană, pe afișul românesc apar cu promptitudine noile titluri și chiar dacă politica de repertoriu a lui Pascaly nu va rămîne în totalitatea



³⁸ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 274, 1868, p. 86.

³⁹ Ibidem, dosar nr. 317, 1870, p. 57.

⁴⁰ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 261.

⁴¹ Vezi fond. Mihail Pascaly, Casa memorială C. I. Nottara, București.

sa liberă de contestații, ea are meritul real de a fi extins contactele cu literatura dramatică universală, de a fi apropiat teatrul românesc de noile concepții asupra artei spectacolului, de noile modalități de expresie scenică. În acest sens, cele două călătorii de studii la Paris (1860, 1862) vor avea asupra activității lui Pascaly o importantă înfrîurire. Aici va face cunoștință cu o viziune specială asupra montării dramelor istorice și a melodramelor de mare spectacol. Este o etapă, însă, de disoluție a gloriei romantice, când pozițiile sînt cîștigate de așa-numitul teatru al actualității, de comedia de moravuri, de piesa cu directe implicații în viața unei burghezii prospere dar lipsite de suflul marilor idealuri revoluționare. Formula „teatrului util” ilustrată de Dumas-fiul, de E. Augier și O. Fenillet, factura realistă a acestei noi dramaturgii care aduce în scenă tipuri și relații dintr-un mediu social bine cunoscut, reclamă în consecință alte modalități de interpretare. Tradiția marilor pictori romantici. Cicéri, Lavastre, Despléchin, continuă. La Comedia Franceză și la Operă, decorurile lui Rubé, Chaperon, Philastre sau Cambon mai încintă încă publicul prin monumentalitatea lor și prin meșteșugul reconstituirilor. Dar decorul pictat, perspectivele largi și peisajele deschise lasă tot mai mult loc în scenă interiorului familiar, mobilei reale, cadrului concret de viață și, în această nouă organizare a spațiului de joc, „mizanscena”, cuvînt nou intrat în terminologia de specialitate a vremii⁴², capătă o importanță cu totul deosebită. Cunoașterea acestui stil nou de muncă în pregătirea spectacolului, a tehnicii de repetare a pieselor și de realizare a coeziunii ansamblului⁴³, de încadrare plastică și de punere în scenă a unui repertoriu variat va constitui pentru activitatea lui Pascaly-director de scenă un prețios îndreptar. Rezultatele muncii sale de organizator al unei noi companii dramatice se resimt de pe urma acestor contacte și, dacă la început, spectacolele de la Bossel surprind prin noutatea calității lor artistice, ele vor impresiona mai apoi tot timpul prin seriozitatea cu care sînt pregătite, prin competența cu care Pascaly conduce și armonizează munca ansamblului său. Cu o trupă care, în afara numelor cunoscute, se compune în majoritate din elemente tinere fără practica scenei, Pascaly face „școală”, insistă pe ideea de stabilire a unor relații de comunicare firească între parteneri. Este ceea ce spune Hasdeu cu privire la punerea în scenă a piesei sale *Răzvan Vodă*, „... care dacă avu fericirea să izbutescă, este că în trupa condusă de Mihail Pascaly, pînă și elevii au știut să-și facă datoria”⁴⁴. Este ceea ce remarcă și cronicarul maghiar de la *Alföld*, cu prilejul turneului în Transilvania,



Fig. 126. — Coperta piesei Ultrajul. Exemplarul regizorului cu adnotările lui M. Pascaly (Muzeul C. I. Nottara).

⁴² Vezi G. Bergmann, *Der Eintritt des Berufsregisseurs*, în *Das französische Theater*, în *Maske und Kothurn*, nr. 3-4, 1964, p. 341, 454.

⁴³ Vezi seria de articole intitulată *Intéviuers des théâtres*, în *Le Monde dramatique*, 1835, în care se descriu fazele de lucru în pregătirea unui spectacol la teatrele Gymnase, Palais-Royal,

Varitété etc., de la lectura textului și pînă la realizarea jocului de scenă în ansamblul său (cf. G. Bergmann, *loc. cit.*).

⁴⁴ Vezi scrisoarea adresată de B. P. Hasdeu lui M. Pascaly, în *Trompeta Carpaților*, 1867, februarie 12.

în legătură cu reprezentarea unei piese de Scribe în care, „... în totalitate și individual, actorii și-au deținut foarte bine locul și ceea ce a surpins la ei în chip demn, este că și rolul celui mai mic dintre figuranți părea atât de intrat în sînge”⁴⁵. Și același lucru îl surprinde și Bolliac mai târziu, referitor la activitatea lui Pascaly pe scena Teatrului cel Mare, cînd vorbește despre „ansamblul și antrenamentul actorilor” în piesa *Revizorul* după Gogol, despre punerea în acord și „despre potrivirea în scenă a unor roluri atât de variate”⁴⁶. Grija pentru o mizanscenă precis urmărită și pentru obținerea unor decoruri cît mai corespunzătoare ar putea să-l recomande pe Pascaly atent în primul rînd la tehnica de realizare a spectacolului, la formula lui de prezentare. E de reținut interesul pe care îl păstrează pentru noutățile artei scenice europene, dar esențială rămîne pentru orientarea întregii sale activități artistice responsabilitatea angajată față de necesitățile de cultură ale publicului român. În vechea și permanenta discuție, pe plan mai larg, asupra teatrului ca „dublă existență artistică”, Pascaly se situează fățiș pe poziția celor care pledează pentru prioritatea textului în spectacol, pentru valoarea educativă și forța emoțională a cuvîntului rostit. „Se exclud din teatru acele piese în care spectacolul este principiul și în care lipsesc celălalte calități care fac o piesă bună și literară”, spune el în proiectul său de reorganizare și, către sfîrșitul vieții, după ce se verificase constant pe linia acestor convingeri artistice, într-o scrisoare adresată unui tînăr dramaturg adaugă: „... decorurile și costumele sînt numai un auxiliar, un ajutor mai mult, ca să întregească iluzia. Dacă nu va fi multă poleială pe pînzele teatrului nostru și pe hainele noastre, va fi însă multă conștiință și mult respect din partea companiei întregi pentru a vă interpreta opera”⁴⁷.

Spectacolul

5. Lipsită complet de documente iconografice, încercarea de reconstituire a muncii de pregătire a spectacolului, în cea de-a doua jumătate a veacului trecut, se

Fig. 127. — G. Labo, schiță de decor pentru mica scenă a Conservatorului de muzică și declamație, 1870 (Arhivele statului, București).



sprijină exclusiv pe informațiile oferite de cronică vremii și pe datele de arhivă. Colaborarea susținută dintre regizorul Gatineau și pictorul decorator Gaetano Labo este urmărită în presă și uneori destul de sugestiv redată. În afară de punerea în scenă a repertoriului romantic și de melodramă și a pieselor de mare spectacol, cei doi specialiști se întîlnesc în opera de valorificare scenică a dramaturgiei originale. În spiritul epocii, reproducerea modelelor din realitate devine tot mai frecventă în încadrarea plastică a pieselor de inspirație istorică sau în comedia de actualitate. Pentru piesa *Curtea lui Neagoe Basarab* de V. A. Urechiă, de pildă, decorurile, făcute sub îngrijirea artistică a lui Odobescu, reprezintă biserica de

⁴⁵ Vezi cronică dramatică în *Alföld*, 1868, august 4.

⁴⁶ Vezi cronică dramatică în *Trompetta Carpaților*, 1874, februarie 24.

⁴⁷ Vezi postfața la drama *Alexandru Lăpușeanu*, de Iuliu Roșca, București, 1879.



Fig. 128. — A. Găineanu, schițe de recuzită la Sinziana și Pepelca, 1880 (Arhivele statului, București).

la Curtea-de-Argheș și „alte monumente ale evului nostru de mijloc”⁴⁸. Pentru montarea piesei *Boieri și ciocoi*, Alecsandri cere regizorului să „comande un salon ca cel al lui Iorgu Ghica de la Copou”⁴⁹. În inventarul de decoruri aparținând lui C. Dimitriadi, „una din pânze figurează o stradă din dosul Colței, cu casele răposatului Chișoranu, văzute în relief”⁵⁰. Evidentă apare tehnica perspectivei și a trompe-l’œil-ului în realizarea fundalului pentru piesa *Jianu, căpitan de haiduci*, în care „Oltul se vedea șerpuind din depărtare, și trecând printre munți se tot apropia pierzându-se printre dealuri și plaiuri, pînă cînd ajungînd pe bină [scenă], valurile cristaline luceau pe sub o punte ce dădea o frumusețe și mai romantică scenei reprezentate”⁵¹.

Există, după cum bine se știe în epocă, o întreagă producție de așa-zise drame istorice ocazionale, episoade din istoria patriei, construite într-o multitudine de tablouri, cu o figurație foarte numeroasă, piese, așa cum le anunță afișele vremii, „cu mare spectacol, cu bătălii, puști și foc bengal”. Atracția publicului față de acest gen de spectacole este vie și către sfîrșitul veacului trecut, cînd apar *Curcanii* lui Grigore Ventura și *Peneș Curcanul* de V. Leonescu și I. Dușescu, piese care aduc în scenă batalioane întregi de soldați, muzici militare și defilări de trupe, rămîne valabilă observația lui Hasdeu, care în 1866 își nota impresiile în foiletonul său satiric, în legătură cu acest

⁴⁸ Vezi cronică dramatică în *Journal de Bucarest*, 1876, august 13.

⁴⁹ Vezi scrisoarea lui V. Alecsandri către M. Millo (Arhiva personală M. Millo, fond. manuscrise, Bibl. Acad. Rom.).

⁵⁰ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 343.

⁵¹ Vezi cronică dramatică *Suveniruri din București*, de I. Grozescu, în *Familia*, 1867, nr. 12, p. 260.

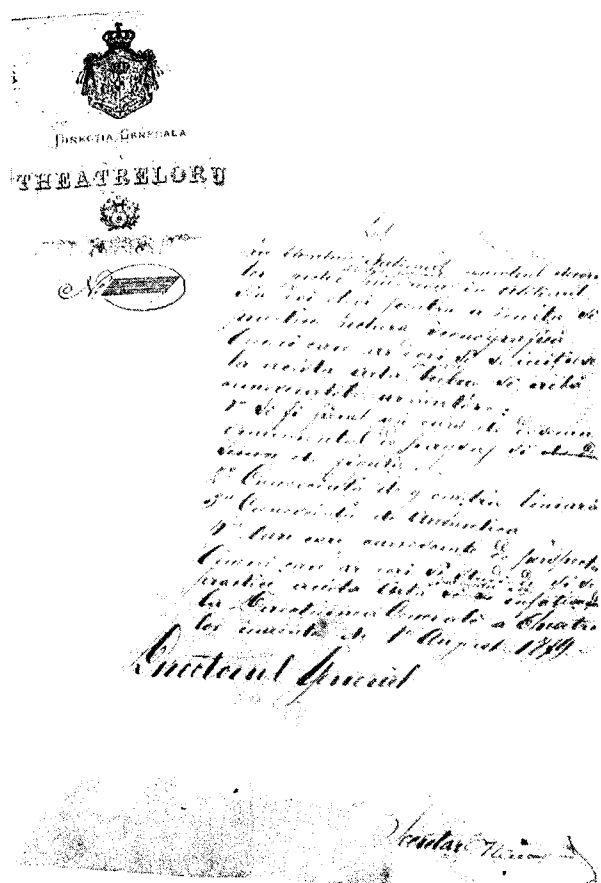
gen de piese : „Scena de lume gemea, stindardele filfîia, ura poporul striga, musica marşuri cînta, focul bengal lumina etc. etc.”⁵². Iar despre *Asaltul de la Griviţa*, un observator al vremii îşi aminteşte că „ultimul act reprezenta pe fundal reduta : sus se vedeau doar capetele a cîţiva zeci de turci veritabili, căci aveau fes. Românii noştri puneau scări şi se urcau pînă sus ; probabil, turcii cei veritabili îi ajutau să se suie, le ţineau scara de sus, căci reduta lor era cam slabă şi ar fi fost ruşine, chiar pentru turci, să se prăbuşască pe scenă”⁵³. Dar dacă tonul hazliu întovărăşeşte cu bunăvoinţă comentariul acestor manifestări eroico-naţionale, critica devine mult mai atentă cu privire la montarea unor piese istorice ca *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechiă sau *Ţara şi Mihnea Vodă* de Frederic Damé. Sub directoratul lui Odobescu şi mai apoi o dată cu înfiinţarea Societăţii dramatice, observaţiile privesc nu numai anacronismele, dar merg cu argumentele de informaţie arheologică pînă la amănuntul de costum şi pînă la fixarea mişcării într-un ritual care să respecte rangurile unei anumite ierarhii⁵⁴.

Alături de nevoia reconstituirii adevărului istoric cu maximum de precizie, rămîne evidentă tentaţia efectului miraculos şi a fastului decorativ. Alături de *Răzvan Vodă* şi de comedia lui Alecsandri, alături de *Ruy Blas* şi de dramaturgia lui Sardou, pînă la sfîrşitul perioadei continuă să rămînă pe afiş titluri de mare atracţie ca *Sfărîmarea corăbiei Meduza*, *Roza magică* şi *Salamandra*, piese fantastice şi feerii. Şi ca o trăsătură generală în arta spectacolului din această perioadă, de subliniat este importanţa tot mai mare acordată elementului vizual, ca principal mijloc de captare a interesului în rîndurile marelui public.

Asupra tehnicii de realizare a decorului, documentele vremii însă nu spun prea mult. Într-o înşiruire aridă, inventarele de la Arhivele statului alătură la întimplare piese reprezentînd decoruri pictate, obiecte de interior, arhitecturi, arme şi chiar oameni. Destul de bizară apare astăzi o listă ca aceasta : „O bucată de salon albastru, o gondolă, un ceas mare gotic, un balaur, un profil de pian cu coadă, un fragment din „O vedere de la Dunăre” cu corăbii şi oameni, mai multe figuri care se bat”⁵⁵.

În afara comenzilor pe care Teatrul Naţional le face atelierelor specializate din Apus, care oferă gata confecţionate decoruri de diferite stiluri şi epoci, activitatea lui Labo de reacomodare a vechilor decoruri şi de realizare a altora noi, pentru piese mai importante, lasă să se întrevadă, într-un fel, stilul de muncă al acestui neobosit slujitor al scenei naţionale. Se pictează pe metru pătrat, sute de metri de pînză pictată, şi pentru confecţionarea decorurilor, ca în poveştile cu uriaşi, pictorul cere : „atîţia stînjeni de lemne pentru fierberea culorilor, atîtea ocale pentru fiecare fel de vopsea, atîtea butoaie

Fig. 129. — Condiţiile care urmează a fi îndeplinite de cei care doresc să urmeze cursul iniţiat de Labo „de practică a picturii scenografice”, 1879 (Arhivele statului, Bucureşti).



⁵² Vezi cronică dramatică în *Satyru*, 1866, februarie 27.

⁵³ Vezi *Universul literar*, 1912, decembrie 9 (rubrica *Amintiri din teatru*).

⁵⁴ Vezi cronică dramatică (*Vornicul Bucioc*, de V. A. Urechiă) în *Trompeta Carpaților*, 1867, aprilie 6.

⁵⁵ Arhivele statului, Iași, fond. Secretariat de stat, pachet 318, document 74, și Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 389, 1876, p. 46–47.

pentru păstrarea diferitelor cerneluri și tincturi”. Și adresele semnate de Labo continuă : „S-au efectuat atâtea bucați de «salon fermé», atâtea de piață publică, atâtea fundaluri, atâtea orizonturi de noapte, atâtea metri pătrați de cer”⁵⁶. În plină dominație a picturii de reproducere, de copiere a detaliului și de aglomerare a lui, într-o etapă în care „regizorul conduce cu mână sigură iluzia spectatorilor”, arta punerii în scenă se îndreaptă către obiective mai precis formulate în ceea ce privește jocul actorilor, compunerea mișcării „realizarea acelei armonii de intonări variate”⁵⁷. directorul de scenă, după cum declară Pascaly în 1878, răspunzând acum de „exactitatea, adevărul și estetica spectacolului”, el trebuind să întrunească, pe lângă condiția unei îndelungate experiențe, și temeinice cunoștințe teoretice de specialitate⁵⁸.

Problema răspunderii artistice a directorului de scenă într-o nouă orientare rămîne să se adîncească, însă, în etapa imediat următoare după înființarea Societății dramatice.

ARTA INTERPRETATIVĂ ÎNTRE 1849 ȘI 1877

Sensul și gradul de dezvoltare a teatrului nostru în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea se relevă, cu deosebire, în fizionomia artei scenice. Analiza formelor teatrale, a practicii și a complexității spectacolului și artei interpretative este cea care poate da o imagine reală a valorii artistice atinse de teatrul românesc în această perioadă.

Considerînd teatrul ca o artă de execuție și actorul ca elementul principal al existenței și evoluției sale istorice, în funcție de înnoirea resurselor personale și îmbogățirea factorilor externi care-i condiționează actul creator, istoria teatrului se constituie ca o succesiune de faze în care spectacolul devine din ce în ce mai complex ca organizare și mai elevat din punct de vedere artistic.

Teatrul românesc se află, de la începutul secolului, într-un continuu proces de însușire a spiritului teatrului modern. Arta scenică evoluează acum într-un ritm rapid, elementele practicii teatrale devin din ce în ce mai bogate, creează posibilitatea realizării unui număr mult mai mare de spectacole, a unei forme de spectacol în care succesiunea scenelor se desfășoară cu repeziciune, în care efectele uluitoare mijlocite de noua tehnică scenică și de scenografie influențează arta actorului. Arhitectura

⁵⁶ Vezi Arhivele statului, București, dosar nr. 139 bis, 1861; nr. 306, 1869; nr. 483, 1878.

⁵⁷ Vezi scrisoarea lui Mihail Pascaly către directorul general al teatrelor Grigore Cantacuzino,

Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 493/1878, p. 97.

⁵⁸ Ibidem.

Ducobarsok.

DIOSSE & FILS
PARIS

Mobilier Scénique

1^{re} C. C. Comprenant les meubles nature
C'est à dire construits en bois dur, Sculptés tournez, formés,
dors en parties. Courbes en étoffes diverses, Rembourrés, à élastiques
avec garnitures en cuir végétal. Dessins à notre disposition
pour le théâtre de Paris (Paris)

| | | |
|----------------|--|---------|
| Style Grec | 2 grands fauteuils, bois dur, dossier à jourcaux, fond en bois, ornés d'un coussin & couverts en velours à l'Antique. Paire 350... | 350 .. |
| Style Gothique | 2 fauteuils vieux chêne, dossier à jourcaux, Rembourrés en velours. Paire 150... | 150 .. |
| Style XIII | 1 Canapé vieux chêne, pieds tournés, couverts en cuir noir, garni de deux garnis avec larges bords d'acier | |
| | 2 fauteuils assortis | |
| | 1 Chaise | |
| | 1 Table | |
| | Ensemble | 900 .. |
| A. Reporté | | 1700 .. |

Fig. 130. — Fragment din devizul întocmit de Casa Diosse & fils (Ateliers de décorations scéniques et de machinerie théâtrale) pentru executarea mobilierului scenic necesar Teatrului Național, 1875 (Arhivele statului, București).

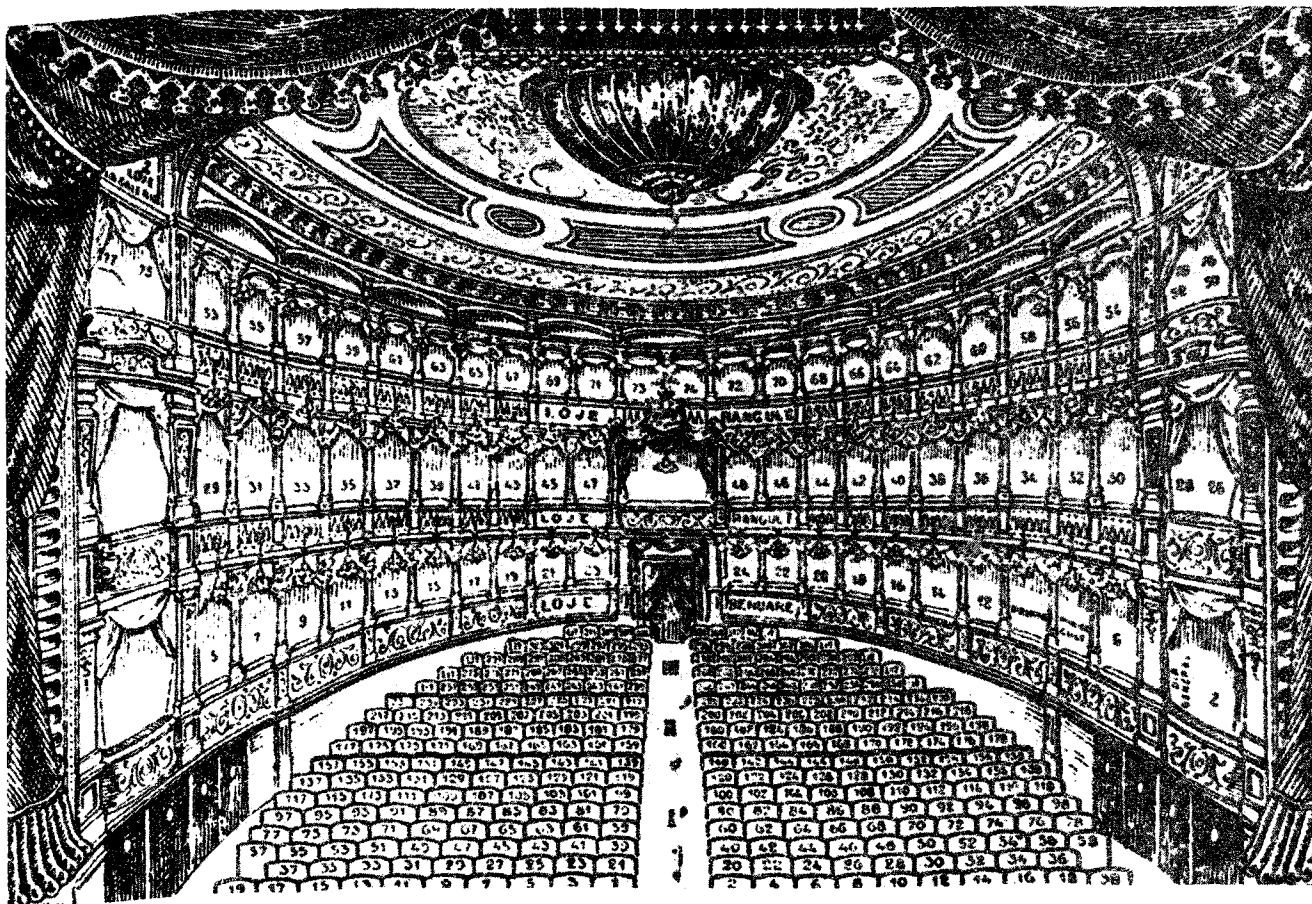
teatrului, formele sale structurale, amploarea scenografiei, tehnica nouă condiționează într-o măsură apreciabilă arta interpretativă, dar ele nu pot constitui criteriul principal de apreciere valorică a spectacolului teatral. Judecata de valoare asupra calității spectacolului trebuie făcută — în ultimă analiză — în funcție de calitatea artei actorului și regizorului și de contribuția personală pe care o aduce actorul în spectacol, „actorul fiind în același timp nucleul și mijlocul principal de comunicare al teatrului — singur actorul, acum și întotdeauna”⁵⁹.

Istoria exterioară, dar concretă, a teatrului — mijloacele de organizare a vieții artistice în societatea postpașopistă, jurisdicția teatrului, politica de repertoriu, ca și dezvoltarea literaturii dramatice naționale, prezentate în capitolele anterioare — arată că evoluția teatrului din această epocă este caracterizată de o dinamică mai vie, din punct de vedere social-politic și cultural-artistic. Tendința generală spre independență și autonomie este caracteristică și vieții artistice și determină o nouă fizionomie spirituală a teatrului. Istoria spectacolului, factor ipotetic și subiectiv al istoriei teatrului, este condiționată de dorința de afirmare artistică, pe plan național, la nivelul criteriilor estetice ale artei contemporane europene, de lărgirea contactelor intelectual-artistice, de pătrunderea în sfera culturii și artei contemporane occidentale, în fine, de structurarea vieții artistice în funcție de influențele pozitive exercitate de aceste contacte și în special de legătura cu cultura franceză.

Perioada de după revoluție se caracterizează, în planul vieții literar-artistice, prin dorința de îmbogățire a noțiunilor de dramă sau regie, de multiplicare a stilurilor

⁵⁹ Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, London, 1964, p. 293.

Fig. 131. — Interiorul sălii Teatrului Național — foaie volantă (Muzeul Teatrului Național București).



dramatice, de înnoire a modalității artistice. Arta scenică dintre 1849 și 1877 se caracterizează prin părăsirea esteticii clasicismului, prin dezvoltarea și pătrunderea la noi a teatrului romantic, a melodramei, a primelor drame burgheze și a comediei satirice de o calitate nouă. Complexitatea fenomenului teatral se accentuează prin diversificarea stilurilor de teatru, prin afirmarea regiei ca un factor creator al spectacolului, prin transformarea concepției scenografice (de la pictural spre arhitectural) și prin dezvoltarea mijloacelor tehnice de scenă. În teatrul postpașoptist se afirmă concepte noi în funcție de esența și calitatea nouă a repertoriului, în funcție de expresia artistică a dramaturgiei reprezentate (dramă istorică, melodramă, comedie satirică), se configurează stiluri noi de teatru, stiluri care trăiesc un fenomen acut de efervescență și limpezire. Clasificarea și precizarea stilurilor teatrale și a calității lor este dificilă, deoarece clasicismul, romantismul, realismul determină orientări și școli teatrale diferite, dar nu de puține ori tangente sau chiar întrepătrunse.



Fig. 132. Matei Millo (Bibl. Acad. Rom.).

Analiza artei interpretative a actorilor și a stilurilor de teatru nu constituie un scop în sine. Transformările de valori artistice sînt reflexul momentului istoric. Societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se reflectă în teatru mult mai pregnant ca înainte. În teatrul epocii se regăesc schimbările de atitudine, notele caracteristice ale transformărilor social-morale⁶⁰. N. Iorga caracterizează evoluția teatrului din această perioadă ca fiind o dramă cu două acte: primul *imitația*, al doilea *creația*. Cele două faze pe care le distinge (1840–1860, 1860–1880) conțin o încercare particulară de periodizare a teatrului în sensul trecerii de la ceea ce istoricul numea „faza plezanterilor”, în care nu exista o literatură combativă, în care tragedia nu se afirmase încă și exista doar „teatrul ridicolului provocat de schimbarea bruscă a mediului” (N. Iorga are în vedere aici comedia scrisă și jucată înainte de 1848 – *n.n.*), spre faza corespunzătoare dezvoltării societății vremii, a afirmării teatrului de tendință,

⁶⁰ „Le théâtre peut être considéré comme un document des grands changements moraux qui interviennent au commencement de cette époque”

(N. Iorga, în *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 7).

patriotic, democratic. Personificare exemplară a procesului de transformare a societății tradiționaliste și de integrare în fluxul vieții moderne europene, V. Alecsandri constituie pentru această perioadă personalitatea cea mai reprezentativă, în a cărei operă și activitate se poate recunoaște „mieux que chez les auteurs secondaires, ce passage du traditionalisme tant soit peu oriental comme forme, à l'„européanisme” du théâtre”⁶¹.

Teatrul primei jumătăți a secolului al XIX-lea își găsea sprijinul teoretic în programul Societății Filarmonice în ce privește educația artistică, și în programul *Daciei literare* în ce privește orientarea specific națională. Deceniile care preced revoluția de la 1848 constituie perioada precizării funcțiilor artistice, a tendinței generale de profesionalizare și de afirmare a unor valori artistice. Arta scenică din acest timp trăiește însă sub semnul unor evidente contradicții : dintre nivelul artistic al repertoriului clasic (voltairian-alfieresc) și practica scenică rudimentară a filarmoniștilor, dintre programul teoretic al animatorilor și arta lor scenică efectivă⁶². Perioada, istoricește scurtă, dintre anii 1849 și 1877 cunoaște un laborios și profitabil proces de tranziție în existența artistică a teatrului. Contradicțiile epocii precedente își găsesc treptat rezolvarea prin tendințele manifeste spre un teatru eroic (școala Pascaly) și spre un teatru satiric (școala M. Millo), prin anularea treptată a decalajului dintre calitatea repertoriului și pregătirea artistică a actorilor ; prin exercitarea artei interpretative pe modele, tipuri și eroi din ce în ce mai apropiați de realitate. Creșterea calitativă a artei scenice românești din această perioadă este în fond rezultatul dorinței de trecere rapidă și chiar de depășire a etapelor, este o urmare a încadrării culturii românești în contextul culturii europene, a dezvoltării unui repertoriu dramatic național elevat, a contactului strâns cu repertoriul și arta interpretativă occidentală.

Noua artă interpretativă

1. Teatrul european de la jumătatea secolului al XIX-lea, dincolo de marile diferențieri naționale și de valori culturale, este un teatru al societății burgheze. Ascensiunea economică a burgheziei a determinat în structura teatrului schimbări ale formelor organizatorice, privind instituția ca atare sub semnul unei relative libertăți administrative. Fenomenul înmulțirii teatrelor, caracteristic acestei perioade, este și o consecință a acestei relative libertăți de acțiune pe care o capătă actorii, a însuși faptului înmulțirii actorilor profesioniști și a libertății lor de asociere. Structura organizatoric-administrativă a teatrului are o influență însemnată asupra artei scenice. Înmulțirea teatrelor, a asociațiilor actricești, a trupelor, duce la o profilare distinctă a teatrelor, la afirmarea personalităților actricești, a marilor virtuoși care vor domina arta teatrală a vremii.

Modalitățile teatrale ale epocii sînt influențate de caracteristicile noii societăți în plină dezvoltare, de prezența noului public burghez și de specificul național al mișcărilor teatrale din țările cele mai evolute. Între teatrul englez, rus, italian, german sau francez sînt deosebiri fundamentale. Anglia, frământată de dezbaterile științifice asupra tezelor biologice ale lui Darwin și evoluționismul lui Spencer, de polemicele în jurul „religiei frumosului” a lui J. Ruskin, perpetuînd cu incertitudine un romantism epigonic influențat încă de Byron și Shelley într-o perioadă intrată sub semnul domniei romanului lui Dickens, va crea un teatru cu o orientare realistă, propovăduind ceea ce numea Charles Kean încă în 1850 *the pictorial realism*, montînd repertoriul shakespeareian în noua viziune scenografică, arhitecturală, a lui Edward William Godwin (1833—1886) și în interpretarea unor mari actori (Henry Irving, Ellen Terry). Italia își edifică teatrul dramatic în

⁶¹ N. Iorga, *op. cit.*, p. 17.

⁶² Vezi *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965, p. 327—328.

umbra teatrului liric. Comediile lui Paolo Ferrari sau melodramele lui Paolo Giacometti și mai ales dramele istorice ale lui Pietro Cossa constituie repertoriul național al marilor virtuți — Adalaida Ristori (1821—1906), Tommaso Salvini (1829—1915), Ernesto Rossi (1827—1896) —, al „virtuoșilor călători”, cum îi numește Iulius Bab. Ei răspîndesc în întreaga Europă, și în țara noastră, o artă scenică impetuoasă, transgresînd dincolo de accepția clasicizantă a frumosului scenic, tinzînd spre veridicitate. Teatrul rus traversează un proces de reînnoire a artei scenice sub semnul îndrumării critice a lui Herzen, Belinski, Cernișevski, al repertoriului de comedie satirică (Gogol, Ostrowski) și al artei scenice realiste a lui Scepkin. În Germania ia ființă Compania din Meiningen (1874), ferment activ în revizuirea contemporană a concepțiilor de spectacol. Franța este cea care va da însă Europei repertoriul și școala artistică interpretativă. În teatrul francez coexistă marele repertoriu clasic cu temele sociale ale dramei angajate a lui Al. Dumas-fiul, comedia de acțiune și limbaj a lui E. Labiche și Victorien Sardou și opereta lui Meilhac și Halévy cu drama socială a lui Zola⁶³. Arta scenică trăiește sub semnul tendinței de a opune convenționalului și artificialului, canoanelor clasicizante, tendința spre firesc, spre realitate⁶⁴. „Am convingerea profundă că spiritul experimental și științific al secolului va cîștiga teatrul și că în aceasta stă reînnoirea posibilă a scenei noastre”⁶⁵, scria Zola în 1873 în prefața la *Thérèse Raquin*, chemînd la investigarea dublei vieți a caracterului și mediului înconjurător. Teatrul francez din anii 1860 nu a renunțat încă la romantism, dar „on a retenu du romantisme la tendance au retour vers un certain réalisme populaire”⁶⁶.



Fig. 133. — Mihail Pascaly, bust în bronz de I. Georgescu, 1882 (Muzeul Teatrului Național București).

⁶³ Tot acum apar formele de spectacol de cabaret, café-concert, revistă, care vor fi de altfel preluate și la noi.

⁶⁴ În 1850, Courbet folosește pentru prima oară

cuvîntul *realism*, iar în 1857 Chamfleury întințează la Paris revista *Le Réalisme*.

⁶⁵ Emile Zola, cf. L. Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1955, p. 332.

⁶⁶ L. Moussinac, *op. cit.*, p. 331.

Arta scenică europeană trăiește acum o largă și variată eflorescență. Afirmarea marilor personalități artistice — actori regizori, scenografi —, ca și dezvoltarea mijloacelor scenice fac ca arta teatrală în sine să capete o independență și o varietate mult mai mari. Sensul înnoirii, indiferent că reiese din scrupulozitatea reconstituirilor istorice ale lui Edward William Godwin⁶⁷, fie din grija pentru ansamblul spectacolului, din spiritul cultivării detaliului scenic al companiei de la Meiningen, sau din tezele moderne ale teoreticianului teatrului naturalist (E. Zola), este același: al împotrivirii față de convenții, al apropierii tot mai mult de veridicitate, de realism.

Acest proces de evoluție îl trăiește și teatrul nostru. Teatrul românesc a asimilat cuceririle teatrului modern cu o operativitate remarcabilă. Crearea teatrelor naționale în cel de al treilea pătrar al veacului este un fenomen comun țărilor din Europa răsăriteană. Profesionalizarea teatrului devine pentru aceste țări un factor important, căci un teatru legat de idealurile fundamentale ale societății are nevoie de pregătirea grabnică și temeinică a practicienilor săi. Teatrele europene constituie în această privință modelul și sursa de inspirație în ce privește formația și educarea artistică. Factorii de transmisie ai acestei influențe sînt multipli. Contactul cu gîndirea filozofică și estetică, traducerea și reprezentarea repertoriului dramatic, turneele trupelor străine, frecventarea școlilor și teatrelor europene, și îndeosebi a celor pariziene, vizitele de artiști sînt tot atîtea căi în preluarea și asimilarea modalităților teatrale din țările înaintate ale Europei. Există, în epocă, în mișcarea noastră culturală o mare aviditate de a cunoaște, izvorîta din dorința de recuperare a întîzierii din planul dezvoltării social-culturale. Modernizarea vieții teatrale, ca și cea din alte domenii, se putea realiza prin asimilarea modelelor oferite de țările europene evoluat. Astfel, arta dramatică putea tinde spre un teatru național care să se încadreze fenomenului general al dezvoltării culturii noastre moderne.

Orientarea spre teatrul francez este consecința unor corespondențe și afinități în planul general al gîndirii social-politice, al culturii și artei. Repertoriul și arta interpretativă din teatrul francez exercită o influență favorabilă încă din perioada anterioară. Înainte de 1848, teatrul și-a găsit în opera lui Molière și Voltaire repertoriul efervescentei prerevoluționare, din exemplul artei lui Talma descinde stilul primilor noștri actori profesioniști. După revoluție, teatrul nostru merge pe calea dezvoltării repertoriului național, a creării particularităților tematice și de gen în dramaturgie, a precizării particularităților stilistice în arta interpretativă. În repertoriul și în arta actorilor francezi — în care se îmbină spiritul avîntat al romantismului cu înclinarea spre o viziune critică, lucidă — își găsește teatrul românesc corespondențe artistice caracteristice momentului istoric al dezvoltării noastre culturale. Această afinitate se confirmă prin capacitatea de asimilare a oamenilor noștri de teatru, prin modul în care influența franceză nu rămîne exterior și artificial suprapusă teatrului nostru, ci este — în această perioadă — încorporată, adoptată în dramaturgie ca și în arta scenică, recreată de o manieră personală în sensul afirmării teatrului ca o instituție culturală națională, emancipată, care-și află forme proprii de organizare și o modalitate artistică specifică.

⁶⁷ Ed. W. Godwin (1833—1886), arhitect, arheolog și pictor, tatăl lui Gordon Craig, introduce în teatru decorurile arhitecturale, construite solid,

cu platforme, scări, practicabile; vezi John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York, 1956, p. 13.

2. Un factor determinant în progresul artei dramatice românești îl constituie contactul nemijlocit cu teatrul marilor centre europene și îndeosebi cu teatrul francez. Matei Millo, în anii de studiu (1841—1845), vine în contact cu actorii însemnați ai Parisului, cu Bocage și Fr. Lemaître, cu Samson, cu Bouffé și cu Ed. Got. Ștefan Vellescu, ciștigat de spiritul Comediei Franceze, se atașează modelului artistic oferit de Fr. Régnier; N. Luchian intră în sfera artistică a teatrului du *Palais-Royal* și maestrul său vor fi Pierre Levassor și Pierre Alfred Ravel; T. Theodorini, deși este captivat de arta lui Ernesto Rossi și Tomasso Salvini, după ce vizitează teatrele pariziene, contemporanii îl vor compara cu Fr. Lemaître, așa cum C. Dimitriadă va fi comparat cu Ch. Lafont de la Comedia Franceză. Pascaly, care vizitează Franța în anii 1860 și 1862, va fi captivat de arta lui Bocage și Fr. Lemaître. Actorii români vin în contact cu figurile cele mai reprezentative ale teatrului parizian și cunosc activitatea teatrelor care aveau să dea profilul caracteristic artei scenice franceze din acea epocă. Mulți dintre actorii români sînt atrași de impunătorul prestigiu artistic al Comediei Franceze. Dar la acea dată prima scenă a Franței era ea însăși locul unor căutări înnoitoare. Virtuozitatea actorilor Comediei era unanim recunoscută, dar „în jurul lor plutea vechiul”⁶⁸.

Fr. Sarcey aprecia jocul savant, „legendar”, tradițional al „societarilor”, dar el arăta că practicînd — în jurul anilor 1850 — vechiul stil de teatru, clasic, actorii „nu vor putea transforma casa lui Molière”⁶⁹. Conservatorismul marilor virtuoși ai Comediei nu va rezista încercărilor de modificare a repertoriului și stilului de joc. Rachel va adopta drama romantică, Fr. Lemaître va adăuga calităților sale de interpret al teatrului clasic pe aceea de interpret al noului repertoriu. Timpul marilor actori de la începutul secolului este depășit. Comedia Franceză a cunoscut arta unor mari „papi războinici” ca Lekain, a altora „turbulenți” ca Talma, a unor „sfinte excentrice” ca Rachel, dar cunoaște și arta „marilor preoți”, ca Mounet-Sully, și slujitori modești și fideli ca Ed. Got⁷⁰. Fermentul vieții teatrale pariziene îl constituie însă scenele pe care se afirmă noul repertoriu și care vor exercita o mare atracție asupra multora dintre actorii Comediei Franceze. Actorii români veniți să vadă și să învețe teatru la Paris erau și ei atrași în cea mai mare măsură de spectacolele dela *Théâtre de la Porte St. Martin*. Teatru de o mare popularitate, acesta este, încă din anii prer evoluționari, o citadelă a repertoriului romantic și principalul susținător, după 1848, al repertoriului de melodramă. Aici îi va vedea Pascaly pe Fr. Lemaître în *Ruy Blas*, *Don Cezar de Bazan* sau *Keen*, pe Bocage în *Marion Delorme*, *Lucreția Borgia* sau *Maria Tudor*, de V. Hugo, în piesele lui Dumas-tatăl (*Antony* sau *La tour de Nesle*), aici vor întâlni intelectualii și actorii români veniți la Paris și noul repertoriu al lui E. Augier, V. Sardou, Dumas-fiul, E. Labiche sau Octave Feuillet interpretat de multe ori de foști societari ai Comediei

Formația artistică a actorilor. Contactul actorilor români cu teatrul european

Fig. 134. — *Frédéric Lemaître în Don Cezar de Bazan de D'Ennery și Dumanoir (reproducere după Silvio D'Amico, Storia del teatro drammatico, vol. III, Milano, 1958).*



⁶⁸ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, 1900, p. 235.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 240.

⁷⁰ Vezi J. L. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, 1964, p. 104. În deceniile 6 și 7 ale veacului trecut, Comedia Franceză numără printre principalii societari pe Samson, Régnier, Prévost, Got, Delaunay, Lerou, D-nele Rachel, Favart, tragedienii Geffroy, Beauvalet etc.

Franceze — Samson, Bouffée sau Got. *Théâtre du Palais-Royal, Théâtre des Variétés* sînt surse de inspirație a repertoriului și modului de reprezentare a vodevilului (Bayard, Dumanoir, Clairville, Labiche) sau operetei (Meilhac, Halévy, Offenbach etc.). La *Théâtre du Vaudeville* repertoriul de bază după 1860 îl constituie dramaturgia lui Labiche.

Majoritatea actorilor români veniți la Paris la jumătatea veacului trecut erau atrași în primul rînd de personalitatea lui Frédérick Lemaître. Considerat în acea perioadă „l'idéal de l'art moderne”⁷¹, Lemaître impresiona prin marea sa putere de expresivitate. La el va fi aflat M. Pascaly pozele nobile, statuare, elocvența cuvîntului, gestul impozant, iluminarea interioară, atitudinile sublime, în *Lucreția Borgia*, în *Ruy Blas*, în *Don Cezar de Bazan* sau *Kean*. Tot de la el va fi învățat însă și M. Millo arta mimicii, virtuozitatea imitației. Pascaly l-a găsit pe Fr. Lemaître în momentul său de apogeu, actorul „flamboyant et superbe, remuant la scène d'un seul geste, soulevant toute la foule avec une parole et faisant vivre de son souffle le chef-d'œuvre et le mélodrame”⁷², dar a aflat la el și semnele unei lirici exagerate, ale unei emfaze care va caracteriza la bătrînețe (în 1862 Fr. Lemaître era în cel de-al 7-lea deceniu de viață și a murit în 1876) arta celui care a fost considerat cel mai mare artist al epocii 1830—1860, „Mirabeau-ul romantismului în teatru”, pe care „actorii Parisului veneau să-l vadă jucînd pentru a-și învăța meseria”⁷³. Personalitatea Mariei Dorval a dublat pînă în 1849 (cînd moare) pe cea a lui Fr. Lemaître. Actrița va rămîne pentru istoria teatrului interpreta cea mai poetică a eroinei lui Alfred de Vigny, Kitty Bell, din *Chatterton*.

Fidel și consecvent interpret al repertoriului romantic, alături de Dorval, Bocage (Pierre Martinien Tousez, 1797—1863) este ghidul artistic al lui M. Pascaly. În anii cînd îl frecventează Pascaly (1860—1862) Bocage este considerat ca unul din cei mai mari actori romantici ai vremii. Pasionat interpret și popularizator al lui Hugo și Dumas-tatăl, el va fi oferit lui Pascaly imaginile scenice ale lui Antony, Didier din *Marion Delorme* sau Buridano din *La Tour de Nesle*, ale acelor eroi romantici despre a căror reprezentare se spunea : „jouer les Bocage” așa cum altădată s-a spus „jouer les Talma”.

Marii actori ai Comediei Franceze Samson (Isidore), Fr. Régnier, Rachel (Félix) vor fi captivat mai mult pe N. Luchian sau pe Șt. Vellescu decît pe Pascaly. Samson și Fr. Régnier încercau o împăcare dificilă între sobrietatea demnă a tragediei clasice și noul repertoriu. Pînă la urmă, interpret al lui V. Hugo, Al. Dumas, C. Delavigne sau E. Augier, Samson rămîne îndrumătorul actorilor de tragedie. Principiile din *L'art théâtral*⁷⁴ au fost ghidul teoretic al marei tragediene Rachel (1821—1858), a celei care a creat și a afirmat în conștiința contemporanilor imaginea Estherei, Chimènei (*Le Cid*), Roxannei (*Bajazet*), Fedrei sau Berenicei. Turneele sale în Europa și America au impus o concepție particulară asupra reprezentării marilor roluri de tragedie clasică și chiar a celor de dramă romantică (*Angelo* de V. Hugo, *M-lle de Belle-Isle* de Dumas-tatăl, jucate după 1850, în ultimii ani de viață). Considerată cea mai mare tragediană franceză a secolului al XIX-lea, ea a constituit un model de neatins pentru toate actrițele vremii, veleitare a da o interpretare plină de ardoare virtuților eroinelor de tragedie.

Contactul cu actorii străini i-a familiarizat pe actorii noștri cu problemele de tehnică artistică, cu arta deghizamentului de pildă, artă care dădea în epocă o mare

⁷¹ Eugène Silvain, *Frédérick Lemaître*, Paris, 1926, p. 93.

⁷² Th. Gautier, cf. Eug. Silvain, *op. cit.*, p. 101.

⁷³ Eugène Silvain, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁴ Samson scrie sub acest titlu două volume de principii de artă dramatică, publicate în 1863--1865 și reeditate la Paris, în 1889.

capacitate de atracție artei actorului. De la Pierre Alfred Ravel (1814—1881) va fi învățat și N. Luchian și M. Millo arta deghizamentului scenic, a travestiului, mobilitatea mimică, expresivitatea variată, diversitatea fizionomiilor personajelor interpretate. Actor la Théâtre des Variétés și Théâtre du Vaudeville, Ravel, fără a fi un mare actor, a influențat arta celor care căutau modalități simple și variate de exprimare scenică. Colegul său de la Variétés, Bouffé (Hugues-Marie-Désiré, 1800—1880), era socotit de către contemporani drept *insupportabil* din cauza simplității modului de a recita. Interpret de roluri de „grande utilité”, de „drame-vaudeville à couplets”, el a avut o mare influență asupra lui Millo. În Parisul marilor trageđiene Dorval și Rachel, al marilor actori romantici Fr. Lemaître și Bocage, Millo își află corespondențele emoționale și artistice în arta lui Ravel și Bouffé, dar își găsește exemplul în arta celui care a fost considerat, la jumătatea secolului al XIX-lea, gloria și spiritul independent al Comediei Franceze, Edmond Got (1822—1901).

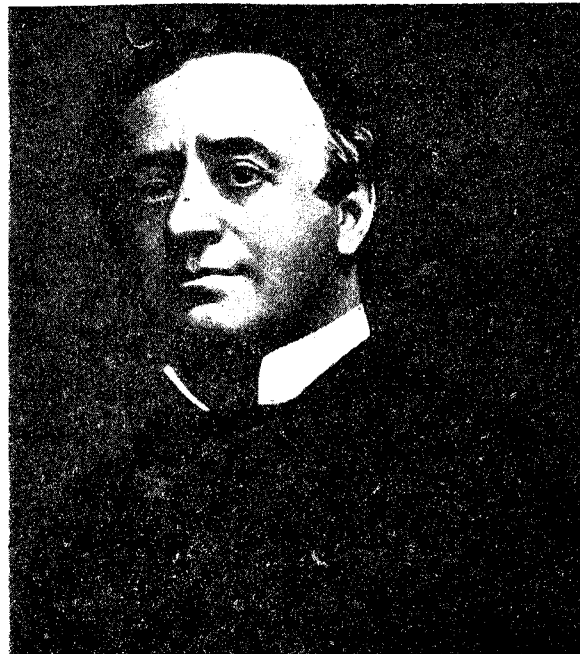


Fig. 135. — Edmond Got (reproducere după Edmond Got, Journal, Paris, 1910).

Legătura artistică a lui Millo cu Ed. Got va fi fost mijlocită, înainte cu ani, de V. Alecsandri pe care marele actor francez îl frecventa la Paris⁷⁵. Poate că și corespondența tipologică și fizionomică dintre cei doi actori — scunzi, robuști, cu o expresivitate intrinsecă — l-au făcut pe Millo să-și concentreze atenția asupra lui Got. Dar, ceea ce l-a făcut pe Millo să-l adopte ca expresie a propriului ideal artistic a fost concepția de joc și modalitatea artistică a actorului francez. Ed. Got este cel care, la mijlocul secolului trecut, pe însăși scena Comediei Franceze, încearcă să înlăture artificialitatea interpretării clasicizante, virtuozitatea academică lipsită de adevăr uman. Dacă Millo va fi ascultat vreodată „les conférences de lecture” de la Ecole Normale Supérieure⁷⁶ rămîne un lucru îndoielnic, dar că de la Got a învățat Millo marea artă a compoziției, simplitatea și stilul savuros este indubitabil. Millo a învățat mijloacele și stilul de interpretare veridică a celor mai variate personaje din lumea înconjurătoare de la cel a cărui artă a fost numită o artă balzaciană pentru că „les personnages qu’il incarnait prenaient naturellement, sous l’âpre et patient effort de sa composition, tournure des héros de la comédie humaine”⁷⁷.

Actorii români vin în contact cu arta teatrală europeană și prin frecvențele turnee pe care le practică în special echipe franceze de teatru ca cele conduse de Levassor, Ravel, Félix, M^{me} Teissière. Multe trupe sînt însă alcătuite din actori care nu-și găseau întrebuițare pe scenele pariziene. Ruși de ambianța creatoare originală, de multe ori neavînd nici darurile necesare artei dramatice, mulți dintre actorii acestor trupe răs-pîndesc o artă mediocră, cultivînd diletant sau fals profesional o artă plină de tarele teatrului vechi și amplificînd defectele noului stil de interpretare, scăpați fiind de sub controlul marilor personalități artistice și al îndrumării criticii competente. De aceea se poate vorbi prea puțin despre un aport pozitiv al acestor trupe în peisajul nostru

⁷⁵ În jurnalul său, Ed. Got pomenește de vizitele făcute lui V. Alecsandri la legația română în anii 1862 (*Journal de Edmond Got*, vol. II, Paris, 1910) : „Dîner de temps à autre chez les Alecsandri”, p. 65.

⁷⁶ Vezi *Journal de Edmond Got*, vol. II, Paris, 1910, p. 215.

⁷⁷ Henri Lavedan, în *Journal de Edmond Got*, Paris, 1910, *Préface*, p. VII.

artistic. Actorii mari ai teatrului francez vor vizita țara noastră abia după 1877. Până la această dată, semnificativă și bogată în consecințe pentru arta noastră scenică este doar prezența unor actori ca Ernesto Rossi, Giacinta Pezzana sau Adelaida Ristori. Aceștia ne pun în contact cu școala dramatică italiană, școală care cunoaște în deceniile 7 și 8 un moment de culme prin creațiile de maturitate ale marilor actori: Tomasso Salvini (1829—1915)⁷⁸, Giacinta Pezzana (1841—1919), Adelaida Ristori (1822—1906), Ernesto Rossi (1827—1896). Spectacolele acestora sînt pentru actorii români un excelent prilej de a lua contact cu una din formele cel mai avansate ale artei interpretative. Depășind clasicismul, Salvini⁷⁹ nu adoptă exuberanța romantică, ci își construiește arta pe baza controlului lucid al mijloacelor de expresie, dublînd prestața fizică și dramatismul mai puțin prin virtuozitate vocală și mai mult prin pregătirea rațională a unei interpretări cît mai apropiate de structura personajului⁸⁰. Rossi, discipolul său, este totuși un actor romantic, partizanul unei interpretări temperamentale. Publicul și actorii români îl vor cunoaște însă mai puțin sub aspectul interpretului marilor roluri romantice, frecvente și în teatrul românesc, ci vor afla în Rossi pe interpretul dramelor shakespeariene (Hamlet, Othello, Lear, Macbeth), analistul care dublează impetuozi-tatea cu o justificată tendință de umanizare a acestor eroi. Este ușor de închipuit cît de mare trebuie să fi fost influența pe care au avut-o spectacolele Adelaidiei Ristori asupra actrițelor noastre, mai puțin în contact cu teatrul european decît colegii lor. Arta pasională a actriței italiene adoptată cu entuziasm de critica franceză (Th. Gautier, P. de Saint-Victor, F. Janin) comunica actorilor noștri rezultatul concret al unor studii personale⁸¹ despre tehnica scenică, expresivitatea fizionomiei și jocul unui actor. Prezența actorilor italieni și îndeosebi a Adelaidiei Ristori, mai tîrziu a lui Novelli, a constituit un exemplu viu al celei mai elevate arte actoricești a epocii, al aceluși stil de interpretare caracterizat prin prestața fizică, plasticitate corporală, sobrietate vocală, gestică elegantă, atribute care confereau artei teatrale a vremii o mare demnitate și un caracter nobiliar.

Repertoriul și arta interpretativă

3. Repertoriul jucat în această perioadă oglindește cu fidelitate atît forma de împrumut cît și forma originală, de creație autohtonă, care au constituit suportul literar-dramatic al activității actorilor. Cum era și firesc, contactul cu teatrele și artiștii francezi nu s-a rezumat la preluarea stilurilor sau tehnicilor de joc. Repertoriul marilor actori străini i-a tentat pe actorii noștri în sensul reeditării performanțelor lor artistice.

În teatrul vremii persistă — în repertoriul lui M. Millo — preferința pentru comedia molierească. Sînt de consemnat încercări puține dar meritorii, conjugate cu cele ale teatrului european, de reprezentare a dramei shakespeariene (*Shylock* — Millo 1851, *Hamlet* — Pascaly 1861). Actorii care activează însă sub influența repertoriului fostei „Trupe de diletanți” a lui C. Caragiale reprezintă în primii ani, după 1848, dramele avîntate ale lui Schiller: *Hoții* (*Robert șeful bandiților* — 1850—1851, *Bri-ganzii* — 1853—1854), *Don Carlos*, *Wilhelm Tell*. Dar greutatea specifică a repertoriului este dată de prezența masivă și de frecvența reprezentării cu precădere a dramaturgiei jucate în teatrele franceze. Creațiile actoricești au un rol însemnat

⁷⁸ Arta lui Rossi sau Salvini a fost cunoscută probabil înainte de către Eufrosina Popescu și T. Theodorini care au voiajat în Germania, Franța și Italia.

⁷⁹ Tomasso Salvini va vizita România abia în 1880.

⁸⁰ Salvini păstrează de altfel pînă tîrziu în repertoriul său tragediile lui Alfieri (*Saul*, *Oreste*) și Voltaire (*Meropa*, *Zaira*).

⁸¹ Adelaida Ristori este autoarea volumului *Studi artistici*.

în montările dramei romantice, în popularizarea eroilor acesteia (Ruy Blas, Hernani, Angelo, Maria Tudor, Lucreția Borgia, sau Caterina Howard, Kean, Antony, Chatterton sau Kitty Bell). Repertoriul variază în funcție de profilul impus teatrului sau trupei de către conducătorul ei artistic. Astfel, va fi preponderentă latura comică la Millo, cea eroico-romantică la Pascaly, sau cea melodramatică la Theodorini. Teatrul romantic, caracterizat prin aspirația comunicării unor idealuri generoase, este structurat pe existența unui erou principal, deci a unui *actor prim*, fiu direct al melancoliei epocii, dar răzbunător, revoltat împotriva nedreptății.

Melodrama și vodevilul sînt două componente esențiale ale dramaturgiei interpretate de actorii vremii. Afirmată în teatrul francez între imperiu și restaurație și jucată abia acum în teatrul nostru, melodrama este o modalitate populară de reeditare a spectacolului tragic. Împreună cu vodevilul, ea corespunde în cea mai mare măsură gustului din această perioadă. Anticipînd drama romantică, bucurîndu-se în Franța de o mare popularitate încă din primele decenii ale secolului, melodrama este adoptată în repertoriul actorilor noștri de toate genurile. Pascaly, Theodorini, Luchian, dar și M. Millo interpretează repertoriul lui Guilbert de Pixérecourt, V. Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy, F. Pyat, Th. D'Ennery, Eugène Sue, C. Delavigne. *Cele două orfeline, Misterele Parisului, Gamenu de Paris, Curierul din Lyon* sînt spectacolele gustate ale epocii în care actorii întruchipează, spre satisfacția sau stupoarea publicului, apărători ai virtuții, îndrăgostiți leali, trădători, briganzi sau ingenuie lipsite de apărare.

Vodevilul constituie cea de-a doua latură principală a repertoriului în care se exercită arta actricească. De la Piron și Lesage la Scribe și Labiche, acest gen de comedie ușoară cu muzică, plină de vioiciune și picanterie, în traduceri, adaptări sau localizări, cunoaște o mare simpatie în rîndurile publicului și va solicita într-o mare măsură eforturile de creație ale actorilor. Tendința spre teatrul de divertisment și de epatare a publicului se accentuează prin prezentarea așa-ziselor „drame cu mare spectacol” și a feeriilor care fac în fața publicului demonstrații de performanțe tehnice, înecînd arta actorilor într-un ocean de decoruri, de trucuri, de „foc bengal”⁸². Dacă dramele lui V. Sardou (*Daniel Rochat, Fedora, Theodora, M^{me} Sans Gêne*; au stimulat apariția unor pseudodrame istorice în dramaturgia originală, reprezentarea lor a fost influențată de genul „dramelor cu mare spectacol”. Astfel de piese dominate de o intrigă complicată, dar lipsite de adevăr istoric, pline de fantastic, de violență și de erotism obligă actorii să interpreteze roluri monstruoase, schematice, dar care cer mari eforturi fizice și de memorizare în detrimentul substanței umane. Sînt spectacolele incriminate de V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, M. Eminescu și I. L. Caragiale ca fiind factorul denaturant al artei actorului, sînt acele spectacole care se încadrează teatrului edificat în mod hibrid pe piese „ale căror subiecte nu aparțin nici națiunii, nici epocii, nici mediului social, nici momentului cronologic al societății în mijlocul căreia a apărut”⁸³.

În teatrul din această epocă pătrunde însă, și cu o apreciabilă oportunitate, repertoriul modern de dramă și comedie. Dramele laicului moralist al societății burgheze, Al. Dumas-fiul, solicită interesul lui M. Pascaly, care și interpretează rolul lui Armand Duval din *Dama cu camelii*, sau montează *Le Fils naturel*. Actorii de tragedie adoptă cu interes piesele lui Emile Augier care dezbat pozițiile morale ale burgheziei : *O femeie cum sînt multe și altele cum sînt prea puține, Post-Scriptum, Mama și copiii* (*M^{me} Ca-*

⁸² Vezi : *Fata aerului* de Cognard și Raymond, *Îngerul morții* de Th. Barrière și Ed. Plouvier,

Sfărîmarea corabiei Meduza de Ch. Desnoyer ș.a.
⁸³ N. Iorga, *op. cit.*, p. 7.

verlet). Prezența lui Pascaly ca interpret al *Revizorului general* (adaptare de P. Grădișteanu a comediei lui N. Gogol reprezentată în 18/3/74) este semnificativă pentru orientarea repertoriului la sfârșitul perioadei. Millo este capul de școală care promovează noul repertoriu de comedie. El interpretează comediiile lui H. Murger (*Bunul odinioară* — *Le bonhomme jadis*, sau *Viață vagabondă* — *La vie de bohème*, dramatizarea lui Th. Barrière — 1876), dă viață comediilor lui Labiche, bazate pe comic de acțiune și limbaj (*Capela de paie de Italia*, sau *Căpitanul cu nărav* — *Les vivacités du capitaine Tic*), este primul interpret român al comediei satirice balzaciene (*Mercadet* — 1870 — 1871). Dar Millo este interpretul predilect al formei originale a repertoriului, actorul dedicat teatrului lui V. Alecsandri.

Originalitatea artei actorilor

4. La jumătatea secolului trecut, arta scenică românească lupta în primul rînd pentru a-și afirma originalitatea, specificul național. Legată de înnoirile literaturii și ale vieții culturale în genere, arta interpretativă încerca să găsească expresia adevărată a societății românești.

Chiar dacă cei mai mulți actori români se formează sub influența „profesorilor” teatrului francez (care erau clasici la 1830, romantici la 1850 și în 1870 cîștigați de realismul lui Augier, Dumas-fiul și Balzac⁸⁴), arta lor cîștigă un caracter autohton. Școlile teatrale străine au influențat puternic arta actorilor și psihologia lor, repertoriul a contribuit și el prin modalitatea sa artistică să influențeze arta interpreților. Așa se întîmplă că structura psihologică a actorilor noștri din această perioadă pendulează între exaltarea patetică a romanticului M. Pascaly și ponderea analistă, comico-satirică, a lui Matei Millo.

Tipul actorului romantic, eroic, entuziast, pasionat, uneori paroxistic, se dezvoltă în funcție de interpretarea rolurilor de dramă și melodramă, iar tipul actorului de comedie în funcție de practicarea rolurilor de vodevil, comedie idilică sau satirică. În arta interpretativă modernă un rol preponderent îl are textul dramatic, dar credo-ul artistic determină comportamentul scenic și social al actorului.

Fig. 136. — Ralița Mi-hăileanu (Muzeul Teatrului Național București).



Actul dramatic implică viața intelectuală, afectivă și organică a actorului. Jucînd emoția personajului interpretat, actorul se afirmă el însuși cu gîndul, sentimentele și afectivitatea proprie⁸⁵. Artă actorului evoluează în funcție de repertoriul jucat, de formația artistică, de spiritul școlii adoptate, în funcție de prezența și numărul talentelor și al gradului lor de pregătire, dar ea este filigranată de psihologia și concepția estetică a actorului, de structura sa psihosomatică națională. Un sprijin permanent în afirmarea specificului și calității artei scenice naționale îl constituie intervențiile frecvente ale criticii dramatice care condamnă, fără să obosească, imitațiile lipsite de personalitate, spectacolul de divertisment lipsit de valoarea artistică. Critica dramatică consemnează și sprijină cunoașterea școlilor teatrale

⁸⁴ Vezi Gustave Laroumet, *Nouvelles études d'Histoire et de Critique dramatique*, Paris, 1899, p. 301 și urm.

⁸⁵ Vezi André Villiers, *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959 și André Bonichon (Villiers), *La Psychologie du Comédien*, Paris, 1924, p. 286,302–303.

străine, dar condiționează dezvoltarea artei scenice de dezvoltarea dramaturgiei naționale, de ideea creării unui teatru specific național. Însăși lupta de opinii dintre actori nu privește numai formele de organizare a teatrului, ci și problemele orientării artistice, finalitatea artei dramatice: „A forma națiunea prin opere mari și adevărate, dar și prin demnitatea și arta cu care să fie interpretate”⁸⁶.

Primul istoric al acestei perioade din dezvoltarea teatrului românesc, D. C. Ollănescu, analizează arta scenică „după toate cerințele moderne” atunci când precizează că „la vechia formulă a spectacolelor: plăcerea ochilor, plăcerea inimii, s-a adăos acum și plăcerea spiritului pentru a caracteriza evoluțiunea artei în societatea noastră”⁸⁷. Actorului i se cere insistent „știință multă și studiu adânc”, căci calitatea artei interpretative, a mijloacelor de expresie scenică poate evolua numai în funcție de exigențele fundamentale ale actorilor. În trecut „supremul gust în mimică stătea, pentru actori, să calce, cu pași cadențați pe scenă, să-și poarte în dreapta și în stînga mîinile, cu o mișcare rotundă pornind de la gură, și la ceasul morții să țipe mai tare și să se sbuciume mai amarnic decît niciodată”. Arta modernă, „în evoluțiunea ei către realitatea vieții”, determină și în teatru o înnoire: „Acum, mișcările actorilor cată să fie libere și firești, expresiunea lor vie și adevărată, viersul curat și meșteșugit, căci ei întruchipează, cu deplinătate, ființa vie a personajilor ce reprezintă”⁸⁸.

D. C. Ollănescu, împreună cu Rosetti, Filimon, Hasdeu, Pantazi Ghica, Odobescu și Aricescu, indiferent dacă optează pentru stilul artistic al lui Matei Millo sau Mihail Pascaly, urmăresc în ce măsură teatrul epocii lor se dezvoltă „după toate cerințele moderne”⁸⁹ în spiritul unui joc cît mai adevărat.

Problema teatrului modern este problema actorului, a rolului pe care acesta îl are în conturarea noilor stiluri de interpretare prin participarea sa fizică și spirituală, este problema raporturilor ce se stabilesc — la un alt nivel de înțelegere — între comportamentele psihologice și cele scenice ale actorului. Monotonia teatrului clasicizant era rezultatul unei arte interpretative structurate pe canoanele unor expresii corporale convenționale, mecaniciste, rupte de procesul de gîndire artistică a actorului. În noua perioadă arta actorului se caracterizează în primul rînd prin efortul de cunoaștere și stăpînire a senzațiilor în scopul stăpînirii expresiei corporale. Aceasta presupune cultivarea și îmbogățirea calităților psihologice, solicitarea imaginației creatoare, participarea conștientă, intelectuală, la procesul de creație.

Este semnificativ faptul că în publicistica vremii sînt frecvente protestele împotriva concesiilor făcute gustului public în spectacolele de „mare montare”, în genul *Fata aerului*, *Rosa magică* sau *Luarca Ierusalimului* („piesă cu mare spectacol: foc bengal, lupte militare, cîntări antice, decoruri superbe și costume bogate”)⁹⁰. Încă o dată obiectivitatea și nivelul

Fig. 137. — Ștefan Mihăileanu (Muzeul Teatrului Național București).



⁸⁶ M. Pascaly, *Proiect de reorganizare a teatrului*, cf. L. Gitză, *Mihail Pascaly*, București, 1959.

⁸⁷ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, vol. II, p. 255.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 254.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 255.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 251.

teoretic dovedesc rolul îndrumător al criticii dramatice. Sînt combătute formele de spectacol în care predomină latura tehnico-scenografică, anacronismele în montări, fastidioasele desfășurări de mijloace tehnice care anihilează arta actorului transformîndu-l într-un auxiliar al spectaculozității, dar sînt criticate și interpretările actoricești greșite și jocul învechit, imaginile uzate, trucurile mimice exterioare, lipsite de corespondență cu substanța personajului. Este concludentă în acest sens aprecierea



Fig. 138. — Alexandru Evolschi, portret de C. D. Stohi, 1906
(Fondul Teatrului Național Iași).

lui Ollănescu asupra activității Companiei dramatice de la Bossel (1863—1864), condusă de M. Pascaly, considerată o adevărată școală dramatică pentru „spectacole interesante cu osebire prin faptul că cei de pe scenă sciau ce spuneau și ce făceau, iar prin jocul lor cumpănit și armonizat produceau iluziunea poate mai adevărată a vieții și a lumii”⁹¹.

Actorul epocii

5. Studierea artei scenice interpretative, a spectacolului în general, este cel de al doilea termen, dar nu și secundar, al istoriei teatrului. Condiționat de ansamblul istoriei concrete, a existenței juridico-administrative a teatrului ca instituție, analiza artei interpretative constituie factorul principal dar subiectiv, ipotetic, al istoriei teatrului. Analiza artei scenice solicită cercetarea surselor specifice necesare reconstruirii sau, mai bine zis, reconstituirii formei și conținutului emoțional al spectacolului.

⁹¹ *Ibidem*, p. 261.

Forma spectacolului poate fi în mod relativ caracterizată prin fixarea sa în timp, prin cunoașterea condițiilor economice de montare⁹² și a unor elemente — atunci cînd există documente — de decor, costume, a unor mărturii și reacții publice, în funcție de structura și forma arhitectonică a scenei și sălii⁹³, în funcție de caracterul întreprizei teatrale (companie ambulantă, trupă improvizată, asociație artistică sau teatru de tradiție cu o orientare evidentă). Dar, caracterul original, particular, al specta-



Fig. 139. — Elena Lașcu-Evolșchi (Fondul Teatrului Național Iași).

colului nu poate fi relevat decît prin reconstituirea artei colective a ansamblului și îndeosebi a artei individuale a actorului. Desigur că drama este punctul de plecare în această delicată și nu de puține ori ingrată operațiune practică de istoric teatral. Conținutul emoțional al spectacolului, redarea caracterului său imagistic, vizual, este însă, dincolo de rezultatul unei sinteze a tuturor datelor concrete, rezultatul — relativ — al unui proces de recreare din elemente disparate a unei imagini unice. Reconstituirea spectacolului, a artei scenice de ansamblu și individuale, se bazează pe procedee specifice de „filologie teatrală”⁹⁴. Dar, spectacolul este un conglomerat de imagini specifice, de elemente emoționale, și ca atare reconstruirea imaginii globale a acestuia este practic irealizabilă fără aportul imaginativ — subiectiv dar necondiționat — al

⁹² Sumele investite în montarea unei piese pot da un indiciu foarte important asupra amplitudinii spectacolului.

⁹³ Este ușor de realizat că forma unui spectacol era diferită dacă se reprezenta în mica sală Bossel, n. incinta noului teatru modern inaugurat în 1852

sau în arena vastă, lipsită de specific teatral, a ciroului Suhr, unde aveau loc spectacolele de mare montare.

⁹⁴ Vezi György Szekely, *Sur la méthode des recherches concernant les types de spectacle théâtral*, Budapesta, 1961.



Fig. 140. — Petre Vellescu
(Muzeul Teatrului Național
București).

istoricului, fără capacitatea intuitivă, creatoare, a acestuia. Stilul artei teatrale dintr-o anumită epocă poate fi cunoscut pe baza cunoașterii cât mai amănunțite a artei actorilor, a interpretărilor individuale, a caracterului artei actricești în funcție de personalitatea fiecărui actor în parte. Cunoașterea și reconstrucția artei actorului, reconstituirea profilului ei artistic sînt probleme majore ale istoriei teatrului. Marile personalități artistice de la noi, în epoca dată (Millo, Pascaly, N. Luchian, T. Theodorini), oferă — cu tot relativismul valorii estetice și stilistice — posibilitatea unor portretizări mai exacte, mai lipsite de coeficientul de subiectivitate al istoricului. Acest lucru este fundamental pentru caracterizarea artei scenice, pentru sesizarea orientării școlii sau școlilor dramatice ale vremii. A reduce însă cunoașterea artei interpretative numai la caracterizarea marilor personalități artistice ar însemna să ignorăm ceea ce constituie caracteristica principală a epocii: sporirea numărului actorilor, profesionalizarea lor, creșterea ponderei contribuției lor în arta spectacolului. Cunoașterea artistului mediu, a actorului mărunț chiar, nu este o simplă exigență de consemnare istorică, ci o necesitate istorico-artistică. Problema cunoașterii artistului mediu are o importanță deosebită pentru istoriograful de teatru în caracterizarea globală a artei interpretative dramatice dintr-o anumită epocă, în definirea calității ansamblului artistic. Este argumentul care ne-a convins că dincolo de portretele monografice ale marilor actori este necesară prezentarea, fie cât de succintă, chiar și lexicografică, a individualităților creatoare care, prin numărul și pregătirea lor, constituie fondul artistic uman al acestei epoci în care arta scenică românească își precizează direcțiile principale de dezvoltare.



Teatrul nostru cunoaște în deceniile precedente tipul actorului cetățean. C. Aristia sau C. Caragiale sînt actori militanți pentru crearea unei arte scenice naționale, vehemenți în apărarea profesiei și legați de cercurile cele mai avansate ale societății. Perioada de după 1848 cunoaște actorul profesionist apărător al unui crez artistic. Millo sau Pascaly sînt exponenți ai unei ideologii de creație, ai unor școlii pe care le impulsionează dublînd atitudinea civică printr-o concepție artistică cristalizată.

Indiferent de concepția estetică, de modalitatea artistică practică, actorii celui de al treilea pătrar al veacului trecut se întîlnesc pe platforma comună a luptei pentru libertatea teatrului ca instituție națională de artă și cultură. Împotriva exercitării drepturilor cenzoriale în alcătuirea repertoriului, împotriva autorităților care nu sprijină sau injoncționează activitatea artistică, actorii alcătuiesc un front comun într-o perioadă în care „l'authorité veut que le théâtre enseigne tous les respects; le théâtre toutes les désobéissances”⁹⁵. Prejudecățile sociale în raport cu profesiunea de actor

⁹⁵ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*.
La liberté du théâtre, discurs pronunțat în Consiliul

de stat la 17 septembrie 1849, vol. II, Paris, 1876,
p. 223.

nu au dispărut. Millo constată „pozițiunea nesigură și anormală a actorului în societate”, M. Pascaly revendică neobosit libertatea civică și artistică a actorului : „Teatrul nu este oare rostirea, expresiunea cea mai vie a gândirii, a cugetării omului ? Oare ce este liber a fi scris, a fi imprimat, nu este liber a fi cuvântat, exprimat ?... La noi artiștii nu vor decît libertățile oricărui cetățean român”⁹⁶.

Ion Ghica, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu recunosc actorilor rolul important de creatori a căror sensibilitate exprimă în mod artistic marile deziderate morale ale epocii. Actorii, indiferent de crez artistic și peste vicisitudinile care i-au adus de multe ori în contradicții efemere, străini de mentalitatea de parvenire și îmbogățire a epocii, nu cunosc alt interes decît teatrul, sînt plini de o mare devoțiune față de arta lor, permeabili înnoirii și transformărilor sociale, plini de o imensă disponibilitate pentru a-și alinia creația cu valorile consacrate ale teatrului european. În conștiința societății vremii, a vechii boierimi și chiar a noii burghezii, actorii au rămas încă o specie asocială, boemă, o categorie anticonformistă și irascibilă, protestatară și antitraditionalistă.

Gradul de conștiință civică și artistică al actorilor se relevă în primul rînd în pasiunea pe care o pun pentru cîștigarea „meseriei”, pentru părăsirea diletantismului. Școala, învățămîntul de specialitate sînt preocupările majore ale lui Millo, Pascaly, Șt. Vellescu, C. Dimitriadi, Eufrosina Popescu, M. Galino. Ei sînt autori de programe analitice și lecții teoretice de arta actorului, sînt profesori de mimică și declamațiune, de istorie literară și teatrală, sînt *conducători de trupe-artiști-pedagogi*, traducători de cursuri de specialitate⁹⁷. Efortul lor se conjugă cu al lui Ion Ghica, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, preocupați, ca directori ai Teatrului Național, de pregătirea profesională a actorilor. Teatrul este în această perioadă o școală permanentă de formare artistică, de profesionalizare, condiția principală pentru a părăsi stadiul de înapoiere a teatrului, a încadrării acestuia în cultura teatrală modernă europeană.

Condiția de muncă a actorilor este influențată în mod negativ de structura organizatoric-administrativă a teatrului și de frecvența mare a spectacolelor ce trebuie pregătite. „Libera” concesiune, antreprizele teatrale efemere și chiar asociațiile actoricești de pînă la Societatea dramatică din 1877 determină o continuă și nefericită fluctuație a actorilor, împiedică formarea unor colective închegate în care să se poată afirma cu continuitate principii și metode comune de creație. Actorii sînt obligați să joace roluri

Fig. 141. — Ion Cristescu (Muzeul Teatrului Național București).



⁹⁶ M. Pascaly, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 162/1863, f. 129—130.

⁹⁷ Șt. Vellescu este profesor și îndrumător al Conservatorului din București înființat la 1864; Galino e profesor de mimică la Conservatorul din Iași, Matei Millo profesor de mimică și declamație la București; C. Dimitriadi, profesor de declamație, traduce și publică în 1866, din limba spaniolă, *Cursul de declamațiune* de Ion Vicente Joaquim Battus; M. Pascaly revendică pentru elevii ce vin în trupa sa „un mic studiu teoretic dramatic, un studiu practic și încă o bursă fiecăruia” (*Românul*, 4 septembrie 1871).

de mare întindere, de o mare diversitate ca gen, dar într-un răstimp foarte scurt.

Fiecare piesă se joacă de câteva ori și atunci actorii sînt obligați să treacă concomitent prin roluri de tragedie, de comedie și vodevil, de dramă istorică și melo-dramă pasională. Repetițiile sînt puține, montările, de cele mai multe ori, superficiale. Efortul principal al actorilor este canalizat către memorizarea tehnică a textului. Succesiunea rapidă a spectacolelor duce la irosirea sensibilității, la mecanizarea procesului de creație. Interpretii protagoniști sînt, în general, singurii cărora li se acordă



Fig. 142. — Mali Cronibace (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 143. — Nini Valéry (Muzeul Teatrului Național București).

importanță, ansamblul este neglijat. „Din această silită și continuă preînnoire, din trecerea acelorași oameni, aproape, prin atîtea și atîtea roluri de caractere și dimensiuni diferite, au și izvorît marile neajunsuri ale interpretării greșite, ale lipsei de originalitate, ale slăbiciunii artistice imputate actorilor noștri”⁹⁸. De aceea, printre dezederatele frecvente ale actorilor revine ca un leit-motiv preluarea teatrului de către stat, asigurarea stabilității și subvențiilor necesare, a condițiilor de muncă artistică corespunzătoare. Tendința generală a activității actricești este exprimată de către M. Pascaly și Al. Gatineau ca o deviză programatică a noului stadiu de dezvoltare a artei actricești: „superioritatea talentului unită cu știința teoretică și practica dramatică”⁹⁹. Asociațiile actricești, inclusiv Societatea dramatică, chiar dacă nu vor

⁹⁸ D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în *Analele Academiei Române*, seria a II-a, XX, 1897–1898, p. 232.

⁹⁹ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 198, f. 25.

realiza decît parțial acest obiectiv major, consemnează, alături de progresele de ordin organizatoric, un spor al realizărilor artistice valoroase, o îmbogățire considerabilă a pregătirii și conștiinței profesionale.

6. Dezvoltarea artei interpretative în această epocă „prielnică unei regenerări a teatrului”¹⁰⁰ este condiționată în primul rînd de profilul general al actorului și diversitatea sa tipologică. Teatrul nostru cunoaște acum tipul actorului om de teatru complet (actorul-regizor-dramaturg-localizator-director de trupă-pedagog : C. Caragiale, M. Pascaly, M. Millo, T. Theodorini), tipul actorului multiplu (cîntăreț, dansator, improvizator, pamfletar, cupletist — I. D. Ionescu), actori tipizați, și aceștia sînt cei mai mulți, pe categorii de roluri (emplois-uri), tipul tragedianului și tipul comedianului, tipul actorului nobil și tipul actorului popular, tipul actorilor formați în dinastii artistice (Mihăilenii, Caragialii, Vlădiceștii, Theodorinii, Stavreștii etc.) și mai persistă încă tipul actorului diletant (Freiwald, Felbariad ș. a.).

Diversitatea tipurilor de actori este în raport direct cu varietatea repertoriului jucat, dar în primul rînd ea este determinată de educația artistică, de gustul și cultura actorului, de fizic, de talent și instinct. Clasificarea morfologică a actorilor este importantă. Dar utilă, rămîne în măsura stabilirii unei corespondențe între tipurile morfologice de actori și imensa varietate a tipologiei umane și cîtă vreme această clasificare morfologică se poate dubla cu o caracterizare a lor în funcție de idealul estetic, de natura jocului și structura psihologică particulară a fiecărui subiect în parte. Există, în epocă, actori care se dedublează și alții care rămîn ei înșiși, actori cerebrali și actori de temperament, actori care-și însușesc personalitatea eroului dramatic și alții care-și impun eroului interpretat personalitatea lor, există actori cu posibilități de a interpreta o gamă largă de roluri și actori profilați — în principal după criteriul fizic — ca interpreți eterni ai unui singur fel de rol.

Noțiunea de *comedian* în genul lui C. Aristia sau C. Caragiale, care poate juca orice fel de roluri, confundîndu-se cu personajul interpretat, pierzîndu-și de cele mai multe ori controlul, corespunde din ce în ce mai puțin actorului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Există tragedieni și comici, dar există în primul rînd actori cu o personalitate marcată și care nu dispăre în procesul interpretării unui rol, temperamental, dar lucizi, controlîndu-și actul artistic în cadrul unei discipline de creație, bazată pe tehnică și pe virtuozitate. Actorul epocii anterioare era victima unui talent intuitiv, al unui instinct de joc elementar dar fundamental ; în compunerea rolului el se uita pe sine, își pier-

Tipologia actorilor români



Fig. 144. — Maria Vasilescu (Muzeul Teatrului Național București).

¹⁰⁰ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, vol. II, p. 244—245.



Fig. 145. — Costache Dimitriadis în rolul Schamyl, 1863 (Muzeul Teatrului Național București).

Fig. 146. — Raluca Stavrescu (Muzeul Teatrului Național București).



dea propria personalitate. Actorul format în spiritul noilor școli teatrale nu și-a pierdut de fel caracterul instinctual al jocului, dar poate să-și impună personajului interpretat forța sa morală, facultățile sale educate, de observație, de adaptare. Acestea amplifică capacitatea sa de expresie pe baza unei experiențe artistice și intelectuale. Este o diferență de structură psihologică, o deosebire fundamentală în abordarea conștientă sau nu a procesului de creație. Profilul tragedianului acestei epoci — ca de pildă M. Pascaly, Theodorini, Șt. Vellescu, dar în primul rând M. Pascaly — are prea puține lucruri comune cu interpretul tragediei clasice, și-a pierdut caracterul monocord și unicitatea tipologică a rolurilor interpretate. Noul tragedian este interpretul unor roluri variate — de tragedie romantică, de dramă istorică și de melodramă — și chiar dacă formația sa artistică nu este aceeași (nu poate fi comparat jocul lui Pascaly cu cel al lui Theodorini, sau al acestuia cu cel al lui C. Dimitriadis), el imprimă creației sale un caracter individual, care-i definește personalitatea artistică indiferent de școala căreia îi aparține. Chiar dacă interpretul dramei romantice nu s-a eliberat de tirania sentimentului trăit, chiar dacă emoția joacă în procesul său de creație un rol care-l împiedică să-și supravegheze lucid comportamentul scenic, gestică și vocea, el aduce modificări fundamentale în substanța artei interpretative.

Teatrul nostru începe să cunoască acum tipul actorului care „îmbină — cum spunea Ch. Dullin despre actorii francezi ai vremii — tinerețea cu frumusețea plastică, expresia sentimentelor virile cu frenezia marilor pasiuni”¹⁰¹. Actorii repertoriului prerevoluționar se caracterizau printr-o interpretare instinctuală. Pradă impulsurilor afective ei se lăsau tîrși dincolo de limitele raționalului și dincolo de substanța psihologică a eroului dramatic. Arta interpretărilor dramei romantice și melodramei (M. Pascaly, T. Theodorini, Șt. Vellescu, C. Dimitriadis, Matilda Pascaly, Anicuța Popescu), chiar dacă mai este afectată de tarele vechiului stil de interpretare, este totuși o artă nouă, influențată direct de spiritul școlii literare care domină repertoriul acestor actori, o artă în care aportul emoțional al artistului dramatic rămîne preponderent dar, în același timp, o artă în care inteligența, afectivitatea, imaginația au un rol din ce în ce mai însemnat în întruchiparea eroului și selecționarea mijloacelor de expresie scenică utilă animării personajului dramatic. Această nouă tendință a artei interpretative este și mai pregnantă în arta actorilor comici.

¹⁰¹ Ch. Dullin, *La crise du théâtre*, în *Marianne*, 1934, iunie 29, cf. A. Villiers, *op. cit.*, p. 292.



*Fig. 147. -- Eufrosina Popescu în rolul prințesei Luța din
piesa Boieri și ciocii de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului
Național București).*



*Fig. 148. -- Theodor Theodorini (Muzeul Teatrului
Național București).*



*Fig. 149. -- Maria Theodorini (Muzeul Teatrului
Național București).*

7. La jumătatea secolului al XIX-lea, la Iași înflorește o școală de teatru de lungă și bogată tradiție, școala moldovenească de comedie, care va marca în istoria teatrului românesc o etapă foarte originală a spiritului autohton. „Dulce târgul Ieșilor” era pe atunci un centru de aleasă intelectualitate, crescută lent și temeinic prin însușirea culturii occidentale — îndeosebi a celei franceze — pe un fond patriarhal de autentică și veche noblețe spirituală. Gustul pentru artă și literatura, înclinația către meditația lirică ori filozofică aveau vechime în țara Moldovei; tot atâta cât gustul și înclinația către spectacol, de curte sau de uliță, și mai târziu de teatru în limbă străină; apoi de teatru românesc, după ce spectacolul de salon, spectacolul „de familie”, deschisese o perspectivă nouă de divertisment pentru cercurile boierești.

Mîna de actori care au început și sfîrșit drumul acestei școli de comedie — în special de comedie moldovenească —, Luchian, Bălănescu și măștrii lor întru spirit și stil, Costache Caragiale și Matei Millo, proveneau din clase privilegiate. Buni cunoscători de limbi străine și de literatură franceză, oameni care călătoriseră în străinătate și, atrași de teatru, frecventaseră asiduu, nu numai în tinerețe, ci și mai târziu, spectacolele pariziene, acești actori cunoșteau — neîmpinși de nevoie sau de imposibilitatea altor realizări — teatrul în ce are el esențial: bucurie și entuziasm; aleseseră din pasiune, din porniri adînci și inerente ființei lor. Iar toată această explozie meridională de fantezie își găsește un diriguitor poet: Alecsandri.

A scris pentru ei, imaginîndu-i pe scenă în eroi care nu aveau încă cuvînt pe hîrtie. Departate de țară, voia să știe neapărat de ce anume mai este nevoie pentru acest teatru din Iași, care însemnase totul pentru reprezentarea comediilor lui¹⁰². Iar comediile lui Alecsandri, pe lîngă valoarea lor literară intrinsecă, sînt rezervoriul în care se păstrează, sub forma subtilă a atmosferei, substanța acestei școli de comedie care a rezistat foarte mult timp, cu vorba ei galeșă și legănată, cu ritmul ei lent și *trouvailles*-urile, de mult știute, îmbibată însă de o suavă și nesfîrșită nostalgie. Tîrziu, cînd le scrie, își va dori dramele istorice jucate la București; minunata școală de teatru moldovenească fusese o școală de comedie.

Așa cum tradiția de interpretare a *commediei dell'arte* se cristalizase în faimoasele *lazzi*, așa cum tradiția molierească se întemeiase pe forța comică sublimată a replicii clasice, așa cum, mai târziu, tradiția de reprezentare a comediei caragialiene se va extrage din „reintegrarea” scenică a *tipurilor* dramatice, tradiția școlii moldovenești de comedie este concentrată în jurul unui element generator de surse comice inepuizabile, generator totodată de candoare și grotesc — căci între aceste extreme a oscilat spiritul acestei școli care nu a cunoscut cumpănita linie de mijloc. Iar acest element este *imbroglio*, încurcătura, călcatul în blide — cu o vorbă veche moldovenească —, gafa grațioasă și năucă sau confuzia enormă, neverosimilă, a unor încurcă-lume; dar, niciodată, nimic brutal, strident sau grosolan. De undeva precizia savantă a școlii de la Palais-Royal, de altundeva rafinamentul intelectual al unor minți agere în a pricepe și a gusta gluma, în a o inventa. Și ca un lux, vorba pipărată de mahala moldovenească, adunată și dreasă, ca un vin îmbătător, din gura lelițelor, nanelor și nicocherelelor. Nu măscări de Fanar, ci umorul autohton, plin de țîlc, de la hotarul dintre „țărâniile” lui Creangă și întorsătura de spirit deprinsă la școala franțuzească ori grecească.

Într-adevăr, actorii școlii moldovenești de comedie, măștri și discipoli, cei mai de vază și cei mai mulți, proveneau din protipendada ieșeană, iar cercul rubedeniilor

¹⁰² Scrisoare în original, din fondul V. Alecsan-

dri, Secția corespondențe, S 31 (2)/LVIII, 1858, Msse rom., Bibl. Acad. Rom.

și al prietenilor buni ajungea pînă la Curte. Oameni cu școală, un Matei Millo, un Neculai Luchian sau Costache Bălănescu, Bosie, Idieru, Greceanu, Handoca, Sterian erau mici boieri de țară, mai vechi și mai noi, cu tinereți zvînturate la Paris, la Roma, la Stambul. Datorită provenienței lor, prezența actorilor ieșeni în casele boierești ori în acelea ale negustorilor și funcționarilor din proaspăta protipendadă nu era de fel o sursă de echivoc. Dimpotrivă, situația lor privilegiată îi transforma pe ei, actorii, în stăpîni și domni ai societății ieșene; mai mult decît atît însă, acești actori erau liberi să observe, să cîntărească și să aleagă ce voiau să ducă pe scenă, liberi de propriile lor prejudecăți, ca și de ale altora. În această ambianță care obliga la ascuțimi și iuțeli ale minții, la desfătătoarea înflorire a umorului, a glumelor, a jocurilor de cuvinte și a farselor care intrau în tradiție, spectacolul era așteptat și savurat mai puțin cu surpriza și agitația resimțite în fața unui lucru nou, cît cu încîntarea ce ne cuprinde la revederea unor lucruri foarte cunoscute și foarte îndrăgite, știute pe de rost. În acest climat, școala moldovenească de comedie mergea pe un drum fără întoarcere, către perfecțiune, pentru că nu undă de șoc, și nici emoția tăioasă, crudă, și nici veselia violentă nu sînt unelte de șlefuire, ci ritmul încetinit, timpul „oprit în loc” al spectacolului *recunoscut* și al jocului scenic *recunoscut*, și altădată încercate și așteptate să desfete iarăși, știință deprinsă și de actor și de spectator.

Ca în orice teatru al secolului al XIX-lea, comedia și pofta de rîs a spectatorilor erau însoțite de tragedii și drame, de gustul pentru ficțiunea fantastică sau sentimentală. Atmosfera și decorurile melodramei, emoția ciudată stîrnită „de-atîtea vijelii neverosimile, de-atîtea trăznete sfîrșite, tunete dogite, fulgere pleznite, spectre în cearcafuri, atente sau mai bine zis neatente la șoapta suflerului, îngeri trași de subțiori dintre culise, diavoli care dispăreau cu viteză de broască țestoasă în trape cu balamale ruginite...”¹⁰³ conțin o doză mare de comic. Pînă și *intrigantul*, geniul rău al melodramei, sugrumat de indivie și ambiții, și care cade răpus de disprețul tuturora la final, este aproape întotdeauna o apariție grotescă și ambiguă, care înfiora, dar, fără îndoială, stîrnea și rîsul¹⁰⁴. Viziunea comică și viziunea tragică se dezvoltau laolaltă, întrepătrunse, pe același fond comun, idilic, pe care apăruseră; ani de-a rîndul, pe scena teatrului moldovenesc s-au perindat, în alte ipostaze și în alte deglizamente, eroi tragici ori comici care nu-și pierdeau niciodată primii ridicolul și ceilalți nostalgia. Niciodată n-a plecat din vechiul tîrg al Iașului amintirea aceluia tîrîm de încîntare ce fusese lumea simplificată și îndulcită a pastorelei și unde înflorise teatrul, atmosfera romanelor lui Gessner și Florian. O generație întreagă crescuse cu



Fig. 150. — Ghilă Dimitrescu
(Fondul Teatrului Național
Iași).

¹⁰³ Al. Philippide, *Melodramă de pe vremuri*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 52.

¹⁰⁴ Nici nu se putea altfel: „... cu părul roșu și creț, cu sprincenele groase și imbinat, cu priviri piezișe și fulgerătoare aruncate în dreapta și în stînga, cu mersul de manechin tras de sfoară:

pășind un pas larg și apoi oprindu-se, pe urmă alt pas, descriind cu piciorul aproape o jumătate de circumferință și iear oprire; iear vocea groasă și cavernoasă!” (cf. I. Gîrbea, *Întăiea oară la teatru*, în *Evenimentul literar*, Iași, 1894, an. I, nr. 45, 24 octombrie).

aceste lecturi ; reminiscențele lor supraviețuiau în societatea timpului, în teatrul timpului, în arta actorilor lui.

Școala moldovenească de comedie a fost o școală a comediei naive și pure, de o naivitate și puritate dorite și voite, dar nu numai atât, foarte savant și foarte precis drămuite. Nicu Pilciu și Jocrisse, Coana Chirița și acea Sapho de Quimpercorentin, muză de la Burdujeni, *Iași în carnaval* sau *O capelă de paie de Italia* rămân creații de faimă, exclusive, de nerepetat, ca și atâtea altele, ale unor comedieni de subtil intelect și har, înzestrați în a percepe cele mai suave și cele mai grotești forme ale comicalului în viață și în a le transla pe scenă cu o grație și mai ales cu o fantezie creatoare de stil.

Oricit de paradoxal ar părea, dar nelegată și nestructurată de formele și formulele vreunei tradiții moștenite, școala moldovenească de comedie este „impresionată” cu atât mai viu de viața mediului înconjurător, de societate. Fără să aibă deprinderea de a „traduce” într-un limbaj pur teatral, comedienii moldoveni aduc pe scenă limbajul foarte real al vieții de toate zilele, suma de mijloace de comunicare exercitate firesc în societate, iar realismul acestora este intrinsec. De altfel, tradiția acestei școli s-a sprijinit pe o dramaturgie căreia de multe ori i s-a putut contesta originalitatea

Fig. 151. — Mihail Arceleanu în rolul titular din *Baba Hîrca* de Matei Mîllo și Al. Flechtenmacher (Fondul Teatrului Național Iași).



inspirăției în ce privește intriga, deznodămîntul, conflictele și chiar personajele, dar cu nici un chip *autenticitatea limbii* : limba comediiilor lui Vasile Alecsandri sau a comediiilor lui Costache Negruzzi, limba pe care o vorbesc eroii lor este cu totul autentică, a locului și a timpului, încărcată de originalitate, foarte reală. Și nu numai limba. O sumedenie de întâmplări a căror cheie s-a pierdut de cele mai multe ori, o sumedenie de moravuri și de apucături pe care pînă și un francez, ca J. A. Vaillant, se pasiona să le regăsească și să le recunoască prin mahalalele Păcurarilor și ale Sărării formau suportul viu și real al acestor comedii și, prin ele, al jocului marilor actori comici moldoveni.

Actorii vîrstei de aur a teatrului moldovenească, Mîllo, Luchian, Bălănescu, Theodorini, Smaranda Merișescu, au creat, așa cum se întâmplă cîteodată la începutul unui drum, tradiția unei școli de teatru întemeiate pe autenticitate, tradiția unui stil original, ai cărui desăvîrșiți maeștri, Luchian și Bălănescu, au fost și modelele celor care i-au urmat, Ioan Lupescu, Mihail Arceleanu și Ghiță Dimitrescu. Tradiția școlii moldovenești de comedie s-a cristalizat în jurul aceluia element generator de comic, *imbroglio*, care exprimă — printr-un termen teatral perfect adecvat — categoria de comic pe care societatea ieșeană a timpului o putea furniza teatrului autohton. Exista un neîncetat curent de translare dinspre societate către teatru a moravu-

rilor, caracterelor și, în special, a limbajului care definea și structura în modalități teatrale acest aflux de realitate, autentică și profund comică, pe scena teatrului. Încadrată între aceleași hotare ca și societatea, traversată de aceleași impulsuri, mișcată de aceleași patimi mărețe ori ridicole, într-o perfectă și uimitoare sincronizare cu evoluția societății care o întreținea hrănind-o cu teme, motive și intrigi, vorbe de duh și încurcături nemaipomenite, cu „comedii” de tot felul și personaje publice sau familiale care prefigurează cu brio și „pe moldovenește” tipurile străpezitoare ale comedilor lui Caragiale, arta marilor comici ai teatrului moldovenesc păstrează o strălucire poetică domoală și delicată, pe care nicio cunoscuse și nici n-o va cunoaște spectacolul de comedie pe scena muntenească.

Școala moldovenească de comedie a fost o școală de actori, ca atâtea altele în secolul al XIX-lea, dar mai presus decât altele o școală de actori intelectuali, actori ai acestui „théâtre de Jassy qui a précédé celui de Bucarest, étant nourri d’une intellectualité plus forte et d’un talent beaucoup plus énergique”¹⁰⁵, și creatori ai unei originale tradiții de interpretare.

În „șoala declamatorie” inițiată de Matei Millo la Teatrul de Varietăți din Iași (1844—1846), pe scena moldovenească cu actorii, repertoriul și publicul ei, Neculai Luchian (1821—1893) avea să învețe să desprindă din moravurile vremii și societății în care trăia elementul uman autohton, pitoresc și autentic, și să-l reprezinte pe scenă. Sursă de inspirație, realitatea autohtonă invadează, umple și vivifică schemele de joc aduse de la Paris și sistemele de *lazzi* preluate de la actorii francezi, care le moșteniseră la rândul lor de la marii actori italieni din perioada tîrzie de înflorire a *commediei dell’arte*. Modelul parizian al actorului *comique-charge*¹⁰⁶ nu se va schimba însă niciodată.

Reîntors de la Paris, Neculai Luchian, admiratorul și discipolul lui Pierre Levasseur, cel neîntrecut în arta de a crea caricaturi scenice și roluri extravagante, și al lui Pierre-Alfred Ravel, maestru în rostirea replicii comice, începe prin a juca rolurile ținute în repertoriul boulevardier francez de marii actori ai timpului. Creator al

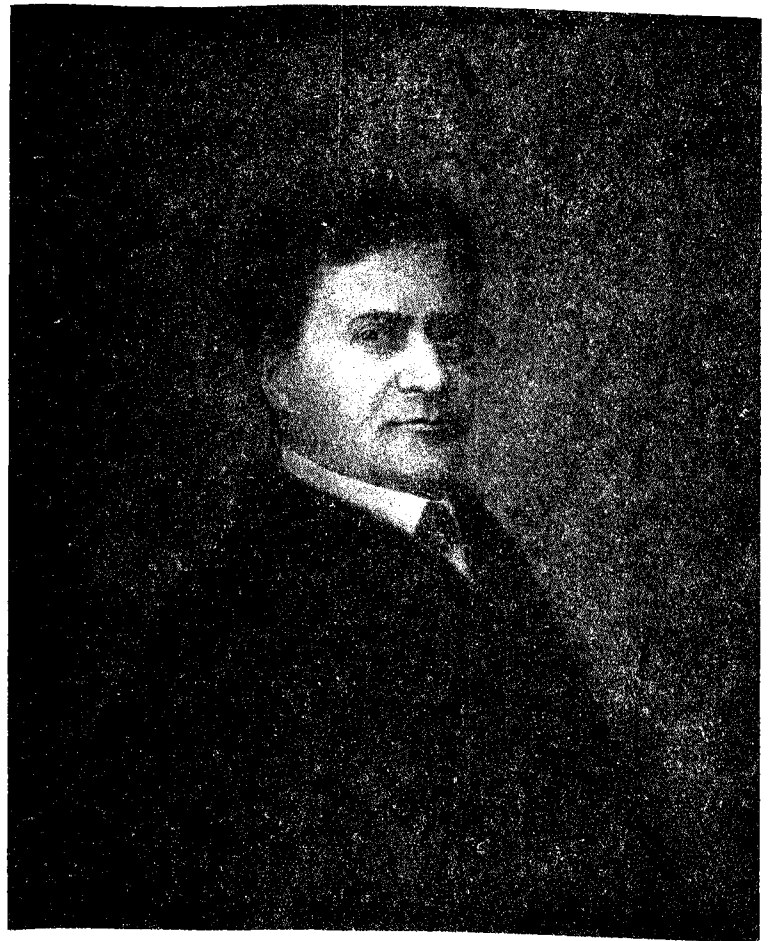


Fig. 152. — Neculai Luchian, portret de C. D. Stăni, 1912 (Fondul Teatrului Național Iași).

¹⁰⁵ N. Iorga, *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 27.

¹⁰⁶ Așa îl definește Aristizza Romanescu, când

joacă împreună cu el pe scena ieșeană, tîrziu, în stagiunea 1885/1886; cf. Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 74.

lui Guliță din *Chirița în Iași sau Două fete ș-o nencacă* (1850) și *Chirița în provincie* (1852), Luchian joacă în toate comediile și vodevilurile lui Vasile Alecsandri: „monsieur” Nicu Tolinescu, îndrăgostit stîngaci, în *Ramașagul* (1845), Papă-Lapte, „tînăr cu educație, calfă de spițer”, în *Kir Zuliariți* (1852) și Banul Hagi-Flutur, „bătrîn ridicol”, în *Doi morți vii* (1851); Leonil, cadet de cavalerie, în *Iași în carnaval sau Un complot în vis* (1845, 1846), Comisul Nicu Pilciu, „prostuț, dar holtei”, în *Piatra din casă* (1847, 1864, 1874, 1878) și tomnatecul Antohi Sgîrcea, „negustor de laudă și de ocară”, în *Sgîrcitu risipitor* (după 1860); Alecu Verișanu, actor, în *Creditorii* (1844) și „palamariul de la Sf. Onofrei”, Colivescu, gîngav și sîșit, cîntăreț de „ohtoić”, în *Paraclisicrul sau Florin și Florica* (după 1865). Moda timpului cerea actorului comic demonstrația de virtuozitate a travestițiilor și compoziției, practicate nu numai de maeștrii parizieni ai lui Neculai Luchian, dar și de Matei Millo și Theodor Theodorini. Un cronicar, urmărind mai mult capacitatea actorului de a se transforma în categorii de personaje și mai puțin varietatea creată în cadrul unui singur tip dramatic, îl găsea „neimitabil” pe Luchian „în rola de slugă, de țaran, de bătrîn, de cuconaș prost”¹⁰⁷. Dar rolul de gen, *comique-charge*, este unic și tradiția de interpretare a lui una singură, și tocmai în diferențierea subtilă prin detalii și nuanțe, personaj de personaj înăuntrul aceluiași gen, așa încît roluri care semănau par să nu mai semene, în excesiva minuție a invenției comice a stat forța particulară a artei lui Neculai Luchian.

Fig. 153. — Neculai Luchian în *Lefebvre din vodevilul Două despărțeni* (reproducere după N. A. Bogdan, Orașul Iași, Iași, 1913).



Mărunt, slab, „cu ochii scînteietori în care strălucea inteligența și spiritul”¹⁰⁸, Luchian, „comic *marcant* (*marqué — n.n.*) și *tînăr*”¹⁰⁹ la aproape 60 de ani, a creat, cu nesfîrșite variații, imaginea unui erou comic foarte rar, *ingenuul*. Puterea de receptivitate, de minuțioasă observație și mai ales de invenție și de transfigurare comică dizolvă cu timpul stilul de joc deprins în tinerețe la Paris și pe scenă apare nu un epigon al comicilor parizieni și nici o umbră a marelui Millo, ci un Pierrot lunaire, burlesc și ingenuu, prezență ciudată și puțin bizară în nesfîrșita galerie de neghiobi și prostănaci, *les ganaches* și *les jocrisses* ai repertoriului francez: „talentul lui Luchian, chipul și vorba, gesturile și mimica sa fură de o originalitate singulară”, notează un biograf¹¹⁰, iar Jocris din *Sora lui Jocris*, de Varner și Duvert, jucat din 1849 pînă în 1889, și Guliță, „dimonu” și „pacatu” Cucoanei Chirița, „cepeleag și alintat” — după indicația din textul original —, „gugulea mămućăi și-a tătucăi, cu fracul albastru cu nasturi de metal, cu panta-

¹⁰⁷ C. T., *Teatru Național*, în *Zimbrul*, Iași, 1851, nr. 84, p. 331.

¹⁰⁸ N. A. Bogdan, *Schite din biografia marelui artist Neculai Luchian*, ms., conservat la Muzeul Teatrului Național București, nr. înreg. 115/6, fila 1v.

¹⁰⁹ Procesul-verbal nr. 43, din 4 septembrie 1879, în dosarul-copie *Societatea dramatică*, ms., conservat la Fondul Teatrului Național Iași, nr. inv. 842/22670, fila 118.

¹¹⁰ N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva*, Iași, 1905, nr. 5, p. 210.

lonii și pălăria cenușie, la balul Afinoaei”¹¹¹, sînt roluri pe care Luchian le-a interpretat „cu o perfecție și o *vis comica* neimitată”¹¹². Stîrnind furtuni de rîs, împiedicînd jocul actorilor în scenă, vorbind limba precupețelor și a soldaților cînd artistul dramatic „este chemat să dea modelul limbei celei mai pure și mai culte”¹¹³, tulburînd spectacolul prin „ironisarea unor momente serioase” cînd joacă pe Baba Hîrca¹¹⁴, rîzînd cîteodată nestingherit împreună cu spectatorii și actorii și trăind bucuria creației ca un adevărat *dilettante* „încîntat de comicăriile sale”¹¹⁵ — în sensul *commediei dell'arte* — Neculai Luchian alege, fixează, schimbă, renunță și din nou încearcă alte și alte formule de joc, grimă și costum, intonații, gesturi, mimică, poze, *lazzi*. Climatul de muncă era totuși sever și pedant, astfel cerut și impus de actorul adorat de public și agreat de casa domnitoare, *capocomico* al scenei ieșene.



Fig. 154. — Gabriela Luchian (reproducere după N. A. Bogdan, Orașul Iași, Iași, 1913).

Costache Bălănescu (? — 1888), „rolul I-iu, comic *marcant*” sau „prim comic *de caracter*”¹¹⁶, este actorul care reprezintă și continuă o tradiție mai veche a teatrului moldovenesc: păstrarea firii și a acțiunilor firești, din viață, pe scenă. Originalitatea stilului său de joc consta tocmai în patina pe care o veche școală de teatru, aceea a lui Matei Millo, o căpătase prin neîncetata rafinare a acelorși modalități de expresie scenică în spațiul închis al repertoriului moldovenesc de comedii și vodeviluri, devenit clasic. „Calitatea de căpetenie, naturalul...”¹¹⁷ — notează laconic Aristizza Romanescu; era „un tip de comic pururea vesel, care te făcea să rîzi chiar cînd nu zicea nimic, numai privind la capul lui neastîmpărat, la ochii lui sireți și la vecinicul suris care-i subția buzele și-i ridica umerii obrazului”¹¹⁸: un portret care se confundă cu „masca” actorului. Deși dotat cu un fizic avantajos pentru comedie, cu „figura sa mare cît o lună plină”, cu „mimica feței sale de o expresie rară”¹¹⁹, sorginea comicului la Costache Bălănescu este de o factură superioară: „efectele comice nu le baza pe mimica exagerată sau pe mișcări dezordonate, ci pe felul de a zice”¹²⁰. Petre Sturdza îl considera cel mai de seamă actor ieșean al acelor timpuri: „mai mare decît toți, prin arta lui făcută numai din simplitate, din adevăr și fantezie, ... cu masca-i imensă, atît de mobilă și grăitoare...”¹²¹.

Actorul „reușia în tipuri locale de la noi, cu toată pretențiunea ce avea de a fi un adept al școlii romantice și de a juca *cu un fason particular* creațiunile lui Régnier

dramatice din anul 1881, în dosarul-copie *Societatea dramatică*, ..., fila 118 și filă nenumerotată.

¹¹⁷ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 73.
¹¹⁸ D. C. Ollănescu, *Teatrul la români, Partea a II-a. Teatrul în Țeara Românească, 1798—1898, în Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii literare*, seria II, tom. XX, București, 1899, p. 325.

¹¹⁹ N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, *loc. cit.*, p. 258.

¹²⁰ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 73.

¹²¹ Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 25.

¹¹¹ M. N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, f.a., p. 39.

¹¹² N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, *loc. cit.*, p. 211.

¹¹³ *Teatru*, în *Gazeta națională*, Iași, 1871, nr. 6.

¹¹⁴ *Teatru*, în *Gazeta națională*, Iași, 1872, nr. 22—24.

¹¹⁵ A se vedea *Fulgerul*, Iași, 1864, nr. 8; citat reproduc după T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922, p. 208.

¹¹⁶ Procesul-verbal nr. 43, din 4 septembrie 1879, și Anexa raportului la ședința Societății



Fig. 155. — Costache Bălănescu, portret de Șt. Șoldănescu, 1891 (Fondul Teatrului Național Iași).



Fig. 156. — Ioan Lupescu (Muzcul Teatrului Național București).

și Coquelin de la Comedia Francesă. [...] În giubeaua lui Coconu Grigore Bîrzoiu, în vengherca Doctorului Franț, ori în rondmantelul lui Farmazovici era *bucătică ruptă* chiar d[umnea]lor ...”¹²². După Chichiță Clevecici din *Sgîrcitu risipitor* și Hagi Petcu în *Ginerile lui Hagi Petcu*, rolul titular din *Baba Hîrca*, Lipicescu în *Boieri și ciocoi* sau Numa Consule în *Trei crai de la răsărit*; „D. Bălănescu e de minune în *jocuri comice naive*”¹²³, scria Hasdeu. Totuși, Costache Bălănescu, „al treilea comic, de un talent necontestat, din cîți produse scena ieșeană... tip și caracter cu totul deosebit de acelea ale lui Millo și Luchian...”¹²⁴, a jucat multe roluri de compoziție în comedii și melodrame pariziene. Și chiar dacă personajelor din dramaturgia străină nu li se mai creează, poate, o imagine scenică exact reconstituită, această scădere era compensată de bogăția și vitalitatea unui stil autohton, care se revărsa, din prea plin, peste tiparul original al „caracterului”. Acest stil de joc, plin de forță dar limitat totuși, își revelă anacronismul în dizarmonia dintre substanța și autenticitatea modalităților de expresie scenică, formate prin observarea societății vremii, și inconsistența eroilor a căror psihologie și existență socială rămîneau — pentru actorul moldovean — mai puțin cunoscute și asimilate.

Jocul actorului Ioan Lupescu (1837—1893) — ca și al celorlalți actori ai școlii moldovenești de comedie —, cu mari calități naturale de vivacitate, de spontaneitate și exuberanță comunicativă, este de un comic buf dus uneori pînă la grotesc; „comic mai mult decît charge”, notează Aristizza Romanescu¹²⁵, impresionată de mobilitatea expresivă a figurii actorului. Pigmentarea puternică a jocului său, deși exagerată ca tonalitate, nu are stridente, radiază și captează simpatie largă. Ioan Lupescu cultivă gluma bufonă și veselia de substanță populară, cu largă rezonanță în public, agrementată de cîntecul național, care colorează și întreține atmosfera.

¹²² D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 325.

¹²³ B. P. H., *Mișcarea literelor în Eși*, în *Lumina*, Iași, 1863, nr. 12, p. 94.

¹²⁴ N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, *loc. cit.*, p. 258.

¹²⁵ Aristizza Romanescu, *Amintiri*, București, 1960, p. 91.

8. Ceea ce impresionează în chip deosebit în cariera actoricească a lui Millo nu este numărul de roluri (relativ redus, dacă este raportat la îndelungata sa viață), ci consecvența cu care a apărut decenii la rând în unele din ele, la Iași, la București și în multe alte orașe ale țării. Nu sînt dese cazurile de actori care să fi revenit cu atîta asiduitate asupra unor tipuri și să le fi inclus în repertoriul lor permanent, cum a făcut-o Matei Millo.

Bun cunoscător al vieții și societății vremii sale, Millo și-a cîștigat privilegiul de a putea interpreta, aproape cu aceeași măiestrie, personaje provenind din mediile sociale cele mai diferite. El întruchipa cu deosebită pricepere și în chip veridic roluri de oameni din popor (țărani, valeți, actori), de burghezi, de moșieri zaharisiți și ruginiți, de înalți demnitari, precum și o serie de personaje feminine care, datorită spiritualei și reușitei interpretări în travesti, îi aduceau o faimă nemaiîntîlnită. Era de ajuns să se anunțe un spectacol în care Millo apărea în Coana Chirița sau Mama Anghelușa, pentru ca publicul să aglomereze sălile, să ridă copios și să-și ovaționeze actorul îndrăgit. Adevărate triumfuri cunoaște Millo în asemenea roluri și în timpul turneelor prin țară; moldoveni, transilvăneni, dobrogeni aplaudă frenetic și-și manifestă entuziast simpatia, atunci cînd „Molierul României” în trecere prin provinciile lor îi delectează cu Baba Hîrca, Chirița sau Kera Nastasia.

Atît în rolurile mai simple (monoloage, canțonete), cît și în cele mai complexe (comedii satirice, drame), Millo a utilizat o pluralitate de mijloace, reușind ceea ce este propriu artei realiste, și anume adecvarea resurselor actorului la cerințele personajului, reliefaarea datelor morale și fizice ale acestuia cu expresivitatea și coloritul potrivit. Conceptul acesta, adoptat cu scrupulozitate în pregătirea rolurilor *mari*, nu era neglijat nici în cazul rolurilor mici. Un cronicar labil, dar nu lipsit de simț critic și de posibilități analitice, ca Ulysse de Marsillac, scrie că Millo, în cîte un monolog sau cînticel comic, izbutea „adevărate creații, în sensul artistic și real al cuvîntului”. „... Dl. Millo este dotat în cel mai înalt grad cu geniul asimilării rolului. Lucrurile sînt de așa natură încît nu-ți poți imagina tipurile create de acesta, reprezentate de altcineva decît de el”¹²⁶. Un alt contemporan remarca, pe lîngă spiritul de pătrundere în ființa personajului, bogăția detaliilor, duioșia nuanțată cu care modula unele replici. Nu era însă vorba de o duioșie lacrimogenă, expresie a milei și a îngăduinței totale, necenzurate de forul critic interior, pentru că personajul (Paraponisitul), deși creionat cu amabilitate, are și note ridicole, supremul lui ideal fiind: *leafă cu orice preț*. De aceea, în interpretarea lui Millo duioșia era conjugată cu nota ironică, atitudinea de compasiune era pigmentată cu accente tăioase la adresa maniei slujbelor: „Ce psihologie comică nu ne făcea el să simțim în amărăciunea lui concentrată, cînd întreba, încet și trist, publicul: Bine e?... Cu ce drept e?... Ba nu, adică vă-ntreb: toată lumea să fie în slujbă... afară de mine? Privirea lui îți provoca un rîs discret care-ți mulțumea mai mult mintea, un rîs interior, dacă l-am putea numi”¹²⁷.

În afara canțonetelor comice de Alecsandri, Millo a apărut într-o bună parte din comedii și dramele acestuia. Accepta bucuros orice fel de rol, indiferent de întinderea și dificultățile pe care le prezenta. Juca, de exemplu, cu multă plăcere, socotindu-le un exercițiu de virtuozitate, roluri de țărani, cu atîta veridicitate, încît estompa,

¹²⁶ *La voix de la Roumanie*, București, 1865, februarie 9.

¹²⁷ N. Petrașcu, *Matei Millo*, în *Literatură și arhivă română*, București, 4 (1899-1900), decembrie 25.

grație interpretărilor sale, o bună parte din neajunsul idilismului, cu care ieșiseră din pana lui Alecsandri. Și nu trebuie pierdut din vedere că Millo nu trăise între țărani, deci nu avusese cum să le cunoască bine ținuta, purtarea, graiul, mersul. De la vârsta adolescenței el umblase numai prin școli și pensioane, prin târguri și capitale, fără a avea deci sub observație, fie chiar și de la fereastra conacului, ca Alecsandri, viața țaranului român. Millo nu s-a mulțumit cu o modalitate pastorală de redare a imaginii omului de la țară, așa cum se obișnuia în epocă, ci, printr-un efort de înnoire a observației și reținere a ceea ce este caracteristic în firea țaranului, i-a dat acestuia un chip verosimil, cât mai apropiat de realitate. Graur, feciorul boieresc din piesa *Cinel-Cinel*, jucat de Millo, se mișcă cu oarecare grație dură, puțin nesigur, puțin intimidat, făcând vizibile „stîngăciile sale de sătean român, stîngăcii grațioase, elegante chiar”; pentru realizarea unui asemenea portret, trebuia, după cum remarcă C. A. Rosetti, „o adevărată măiestrie”¹²⁸.

În anii de studiu petrecuți la Paris, Millo fusese impresionat de arta lui Frédéric Lemaître. Îl impresionase arta jocului gândit, măsurat, în care nu este loc pentru improvizatii gratuite, gestul este subordonat rațiunii, iar „creerul poruncește brațului”¹²⁹. Tot de la acesta își însușise conceptul despre actorul multilateral, capabil să-și modeleze talentul după exigențele rolurilor celor mai diferite, să fie liric, terifiant, șăgalnic, tandru, necruțător, să aibă duioșie, umor. Cu toate că trebuie să facă față unei asemenea diversități de caractere, situații, stări sufletești, pasiuni, actorul este obligat să joace astfel încît să-l poți recunoaște după marca sa personală.

De la marii actori parizieni, Bouffé, Ravel, Levassor, Millo învățase esența și subtilitatea artei, iar de la cei mici deprinsese exagerarea, predispoziția spre farsă, spre grotesc. Este incontestabil că meșteșugul lui Millo își are rădăcinile în paleta spirituală a celor dintîi, dar și în meseria necizelată a unor „stele” uitate, care pierdeau adesea din vedere că arta teatrală este un complex de metafore, sugestii, simboluri și nu un teren eminent acustic, de întrecere în rezistența coardelor vocale.

Matei Millo a fost, poate, cel mai mare actor al travestiului. Apariția lui Millo într-o serie de roluri feminine, care i-au adus celebritatea pe plan național, constituie ceva cu totul ieșit din comun, unic în istoria teatrului nostru. Nici un actor nu a mai abordat atîtea roluri de femei (Mama Anghelușa, Kera Nastasia, Baba Hîrca, Chirița la Paris, la Iași, în provincie, la carantină, în balon), iar dintre cei care le-au mai încercat, puțini s-ar putea compara cu primul lor creator.

În rolul Mamei Anghelușa, Millo amintea de marele actor francez Samson, al cărui „emul demn” îl socoteau unii gazetari. Jocul său mucalit, atent la nuanțe, savuros, respectînd cu fidelitate spiritul mușcător și malițiozitatea compoziției lui Alecsandri, îl făceau comparabil pe actorul român cu ilustrul societar al Comediei Franceze.

Dar marea creație, capodopera vieții lui Millo a fost *Chirița*, rol în care actorul și-a cheltuit cu dărnicie talentul său nesecat și multilateral, ajungînd la acea perfectă sugerare a ridicolului personajului, printr-o artă lucidă, necontaminată de grotescul imitației. Interpretarea lui Millo, atît de iscusită și subtilă, a lăsat posterității impresia că partitura Chiriței a fost scrisă special pentru un bărbat. La reușita nemaiîntîl-

¹²⁸ *Românul*, București, 1857, decembrie 21.

¹²⁹ Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en*

France, depuis vingt-cinq ans, Bruxelles, 1859, vol. III, p. 163.

nită a acestui rol au contribuit în mare măsură și fizicul său și mâinile extrem de fine, și glasul subțirătec de tenor, dar ceea ce a dat miez interpretării au fost geniul artistului, desăvârșita stăpînire a tehnicii travestiului. Millo-Chirița avea o cochetărie firească, mișcări molatice, greoaie, de femeie trecută, și o vervă îndrăcită. Apariția sa stîrnea hazul, înainte de a rosti un singur cuvînt, într-atît de măiestrite îi erau ținuta, costumul, machiajul. Efortul de a juca un personaj feminin era invizibil, pentru că actorul își baza interpretarea pe nesfîrșite exerciții și repetări ale tuturor detaliilor. Aici nu era vorba numai de *talent*, ci de o îndelungată și atentă observare a tipului social ca atare, a mișcărilor și gesturilor femeii în general, pentru a putea exprima, în chip cît mai convingător, ceea ce era caracteristic personajului ca aspirații și viață interioară, într-o deplină armonie cu ticurile și ținuta sa exterioară.

Comicul personajului se constituia dintr-o mare bogăție a amănuntelor, o gestică debordantă și un mod cu totul personal de a scîlciia cuvintele franțuzești. Verva comică, maimuțăreala și accentele hazlii cu care artistul își construia și își puncta personajul erau inimitabile. Greu ar fi fost să nu rîzi la apariția Chiriței, în costumul ei care, chipurile, trebuia să lase pe spectatori să înțeleagă că personajul abia a venit de la Paris : „o rochie de tafta bleu garnisită cu dantelă neagră, un burnus¹³⁰ de cașmir roșu, o pălărie după ultima modă” și, surpriza surprizelor, „cînd își dă jos pălăria spre a fi mai ușoară la dans (căci nefericita dansează cancanul), își arată un cap creț, înzulufat, care face toate paralele”¹³¹. Pînă la adînci bătrînețe a jucat Millo acest rol, fie în piesele lui Alecsandri, fie în propria sa comedie *Chirița la carantină*. În 1893, în etate de 79 de ani, mai avea încă flacăra artistică și vigoarea care-i permiteau să schițeze personajul în așa fel încît un cronicar din generația nouă socotea că nici un alt actor nu a reușit ca Millo să creeze tipul mahalagioaicii, al femeii parvenite, cu atîta veridicitate și savoare comică, spre deliciul publicului din mai multe generații. Interpretarea lui Millo mergea la esența personajului, într-o rară sinteză a umorului celui mai fin cu grotescul, a comicului subțire, de structură psihologică, cu masca exterioară hilară.

Preferințele lui Millo au mers într-adevăr spre comedie și îndeosebi spre cea originală, dar în perimetrul repertoriului său el a înscris și piese străine, comedii, vodeviluri, drame.

Cînd aborda eroi din dramaturgia străină, paleta lui Millo, așa de bogată în culori specific românești, din care plăsmuia pe Chirița, Hîrca, Barbu Lăutarul și alte tipuri profund autohtone, se schimba radical și se umplea de nuanțe proprii originii personajului. Conștient că respectarea meridianului istoric și sugerarea mediului geografic al unui erou sînt probleme de conținut și nu numai de formă, actorul „uita”, ca prin farmec, comicul buf al Chiriței, tenta patriarhală a lui Barbu și, apropiindu-și noile ipostaze, devenea *altul* în Sancho-Panza, în Figaro, în Carol Quintul etc.

Mărturiile celor care l-au văzut jucînd pe Millo, consemnate în presa timpului sau în cărți de memorii, abundă în calificative de genul : „inimitabil”, „cu totul rar”, „neobișnuit”, „de neegalat”, „nou”; Nottara însuși vedea în el un „inovator de

¹³⁰ Burnus (burnuz) = pieptar din piele de cîrlan, împodobit cu flori și fluturi; acesta este sensul cuvîntului în Moldova.

¹³¹ *La voix de la Roumanie*, București, 1864, februarie 25.



Fig. 157. — Matei Millo în Kera Nastasia de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).

artă”¹³². Stilul său, radical deosebit de cel al lui C. Caragiale (actor de școală clasico-romantică, dar nu străin de „natural” și patosul adevărului) sau de cel al lui M. Pascaly (actor romantic prin excelență, cultivând însă în multe roluri firescul, atitudinea sinceră, jocul realist), îl singularizează în epocă, face din Millo o prezență bine individualizată, distinctă, unică în felul ei la noi.

Deși multe din rolurile sale erau de un comic buf, gros, burlesc, actorul nu-și sacrifică *personalitatea* de dragul rolului, al comicului exacerbat; nu sacrifică nici *personalitatea rolurilor*, sărăcindu-le de umor, uscându-le, cerebralizându-le excesiv; el realiza o sinteză de certă calitate artistică între comicul său subțire și trăsăturile groase ale „eroilor”, o fericită simbioză între discreție și îngroșare voită. Arta lui Millo nu se adresa unui public restrâns, format din oameni „subțiri”, cu gusturi rafinate, ci era o artă care, oferindu-se păturilor de jos și tinzând să le deschidă acestora ochii asupra a ceea ce era ridicol în societate, îl făcuse foarte popular, îndrăgit de cercuri extrem de largi. Pentru mulți spectatori, a veni la teatru însemna a veni să-l vadă pe Matei Millo. Teatrul lui invita la meditație, era un teatru al râsului acuzator, nu al amuzamentului facil.

Noutatea stilului de joc al lui Millo consta și în părăsierea gesturilor manieriste, în asocierea intelectului la procesul de elaborare scenică și specularea farmecului personal numai atunci când rolul o cerea. Ceea ce îl distingea pe Millo în contextul epocii, mai ales la jumătatea secolului, era faptul că în timp ce mulți dintre actorii noștri jucau exterior, gesticulau mecanic, făceau o artă empirică naiv imitativă, el, cel dintâi, depășea acest stadiu și izbutea să transmită un comic de substanță. La el „sufletul cîntă și corpul dansează”, scria un contemporan avizat¹³³. Intențiile sale educative, realizate prin modalități comice, vizau deci tipuri psihologice și, în ultimă instanță, categorii sociale.

Realismul artei lui Millo trebuie înțeles din punct de vedere istoric și apreciat prin prisma aportului adus la înnoirea mijloacelor de exprimare scenică din acea vreme. Interpretul nu a fost același toată viața, nu a rămas împietrit, el a cunoscut o evoluție, a ajuns la o diversificare și o esențializare a expresiei pînă spre 1880, cînd a început să se repete flagrant, să piardă pasul vremii și să nu-și mai găsească locul în noua școală.

Millo nu reprezintă un moment, ci un secol, iar traiectoria activității sale artistice încrucișează o pluralitate de epoci, stiluri, curente. Era normal deci, ca în urma acestor interferări, actorul să marcheze unele modificări, înnoiri în concepția de joc, în optica regizorală, sau să manifeste rezistență, rețineră, uneori chiar opoziție netă față de o teorie sau alta, de un curent sau altul.

¹³² C. I. Nottara, *op. cit.*, p. 137.

¹³³ N. Petrașcu, *Matei Millo, loc. cit.*



Fig. 158. — Matei Millo în Herșcu Boccegiul de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 159. — Matei Millo în Barbu Lăutaru de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).

Este suficient să ne gândim că el începe să joace ca amator în deceniul al patrulea, când abia se conturau primele forme de teatru profesionist, aflat sub influența clasicismului francez, că își desăvârșește pregătirea artistică într-un Paris romantic în deceniul al cincilea, lângă marii reprezentanți ai acestei școli, cunoaște triumful pe scenele naționale în al treilea sfert al secolului și ajunge să dea spectacole pînă după 1890, când foștii emuli ai lui Millo, Gr. Manolescu, A. Romanescu, C. I. Nottara, erau în plin proces de afirmare sau atinseseră apogeul.

Mobilitatea excepțională a talentului lui Millo i-a fost recunoscută chiar de la începutul carierei. Cu timpul, acestei neobișnuite puteri de transpunere, de acomodare, forței lui de transformare i se adaugă note de sobrietate și simplitate; i se conturează tot mai precis stilul de joc, crește puterea de selecție, artistul urcă treptele maturizării, făcînd saltul de la pricepere la măiestrie. Pe măsură ce trec anii, Millo, printr-un remarcabil simț al autocontrolului, elimină ceea ce mai putea să constituie balast în jocul său, cîștigînd în schimb în puritate și adîncime. Ochii lui cată să exprime mai mult și mai artistic decît înainte, mîinile își găsesc și ele un limbaj, gestul se încarcă de expresivitate și elocvență. În concepție, ca și în detaliu, în ascultarea partenerului sau rostirea replicii, în frazare, mișcare, costum, machiaj, Millo cumulează calități care îl impun ca pe unul din promotorii realismului în arta interpretativă, creator de școală și pildă vie pentru cei alături de care joacă. De la el învață și ceilalți colegi că scena este modestul sanctuar al mirajului și visării înaripate, unde, pentru a fi crezut, actorul trebuie să realizeze unitatea logică dintre cuvînt și expresie, dintre ceea ce spune și cum spune, dintre ceea ce face și cum face, într-o infinitate de forme și modalități artistice. Actori



Fig. 160. — Matei Millo în rolul boierului din Prăpăstiile Bucureștilor de M. Millo (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 161. — Matei Millo în Baba Hirca de Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher (Muzeul Teatrului Național București).

ca cei enumerați mai sus, cărora li se pot alătura Ștefan Iulian, Mihail Mateescu, Frosa Sarandi, Nicolae Hagiescu, Ion Petrescu, Nicolae Soreanu, Maria Ionașcu, Vasile Hasnaș. Ion Panu și mulți alții au recunoscut în Millo un maestru, un dascăl al frumosului, un exemplu al abnegației pentru cauza adevărului pe scenă, un devotat teatrului și publicului. Discipoli credincioși ai acestuia, ei fac parte din marea școală realistă de artă teatrală pe care, împreună cu alții, a edificat-o și a consolidat-o Matei Millo.

Modul în care a cultivat și a interpretat un anumit gen de piese îl recomandă pe Millo ca pe primul nostru mare actor de comedie, unul din înaintașii școlii naționale de artă teatrală. Prin creațiile sale, el a contribuit la adâncirea trăsăturilor ce definesc caracterul specific al realismului scenic românesc, a ridicat interpretarea în teatru la un prestigiu rareori atins pînă atunci și a deschis larg poarta marilor talente de la sfîrșitul secolului, care, strălucind tot mai puternic, i-au luminat crepusculul.

Mihail Pascaly și romantismul în arta scenică

9. O idee exactă despre locul lui Mihail Pascaly în sinteza modernă a artei teatrale românești din cea de-a doua jumătate a veacului trecut nu se poate obține limitînd informația exclusiv la analiza stilului său interpretativ, a influenței pe care școala sa a exercitat-o în rîndurile unei întregi generații de actori. În ciuda unor aprecieri mult mai cuprinzătoare rămase de la contemporanii săi¹³⁴, Pascaly, ca principal reprezentant al romantismului în teatrul nostru, a intrat în istorie cu o imagine trunchiată, pîndită adesea de pericolul interpretărilor simplificatoare. Pe schema, pe arhetipul „pate-

¹³⁴ Vezi C. Nottara, *Amintiri*, București, 1960; A. Romanescu, *30 de ani — Amintiri*, București,

1960; Paul Gusty, în *Viața*, 1943, ianuarie 15.

ticului Păscaly” s-a creat viziunea generală asupra interpretării romantice în arta noastră scenică și perspectiva asupra acestei mari personalități artistice s-a unilateralizat. E de precizat deci de la început că, sub influențe precumpănitor romantice, Păscaly a fost înainte de toate un om al vremii sale, că romantismul nu îi definește numai profilul de actor, dar și întreaga sa structură spirituală, că natura romantică a lui Păscaly nu înseamnă numai o stare de sensibilitate artistică, dar și o atitudine de viață, de integrare în atmosfera epocii, de participare activă la idealurile naționale, la aspirațiile politice, la mișcarea de idei a acestei etape. Sub influența romantismului înțeles ca efectul unei perioade de tranziție, „în care tot ce a fost nu mai e și tot ce va fi nu este încă”¹³⁵, în care entuziasmul se întrepătrunde cu scepticismul, înflăcărea patriotică dublează crizele de insatisfacție și orgoliul național justifică atitudinea protestatară, sub incidența acestor termeni, sub această categorie a romantismului „în care gravitează pînă către 1870 atmosfera generală a culturii românești”¹³⁶, se formează ca personalitate artistică și Mihail Păscaly. Nu „demonismul byronian”, nu frenetica dezlănțuire a pasiunilor din arta lui Frédéric Lemaître, nu sentimentul ostentativ de bravadă împotriva conformismului burghez vor marca tipul romanticului român. Romantismul s-a făcut simțit la noi în primul rînd prin latura sa activ-revoluționară.

Insistența lui Păscaly ca și artiștii să fie recunoscuți în rîndul celor „care participă și concură la reformarea și polcirea națiunii”¹³⁷ reprezintă un stadiu nou de conștiință profesională, o altă fază a înțelegerii misiunii de actor și a poziției lui în societate. Păscaly deschide larg discuția asupra necesității de regenerare a teatrului românesc și oferă, într-un sistem unitar, soluții de remediere. E o dovadă de creștere a responsabilităților cetățenești, un moment de maturizare în evoluția actorului român.

Millo reprezintă o conștiință artistică satisfăcută de succesele prezente, un moment de ancorare în datele unei tradiții pe care o impune și o valorifică neobosit de-a lungul întregii sale vieți. Păscaly, veșnic nemulțumit s-ar putea spune, e un ambițios mișcat de o vie curiozitate pentru nou, un spirit receptiv și dinamic ale cărui inițiative sînt legate declarat de ideea de progres¹³⁸. Păscaly e cel care „îndrăznește”, care încearcă formule noi de captare a gustului public. El este cel care fără nici un sprijin oficial lărgiște sfera de influență, creează un nou vad artei teatrale românești.

Arta scenică a lui Păscaly, afirmarea puternicului său temperament dramatic se leagă necondiționat de repertoriul străin pe care îl joacă. Aici stau meritele și viciile de orientare ale activității sale de animator, cheia marilor sale creații scenice, dar și explicația exceselor

¹³⁵ Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, Paris, 1836, p. 21.

¹³⁶ Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, 1965, p. 240.

¹³⁷ M. Păscaly, A. Gatineau, *Proiect pentru organizarea teatrului român*, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 198/1865 și M. Păscaly, *Schiță de Proiect a unei reorganizări pentru Teatrul Mare al Românilor*, București, 1869.

¹³⁸ Față de afirmația lui Millo că antrepriza sa nu a contravenit cu nimic programului predecesorului său C. Caragiale (în *Iluzii și realități*), Păscaly se întreabă: „Este logic oare și lăudabil să spunei că ceea ce s-a făcut acum 10 ani, aceea facem și noi de atunci și pînă acum? ... Și a nu merge înainte cînd timpul și progresul străbat în tot, nu va să zică a merge înapoi?” (în *Respect adecărului*).

Fig. 162. — Mihail Păscaly cu maestrul său, actorul Bouffé, Paris, 1860 (Muzeul Teatrului Național București).



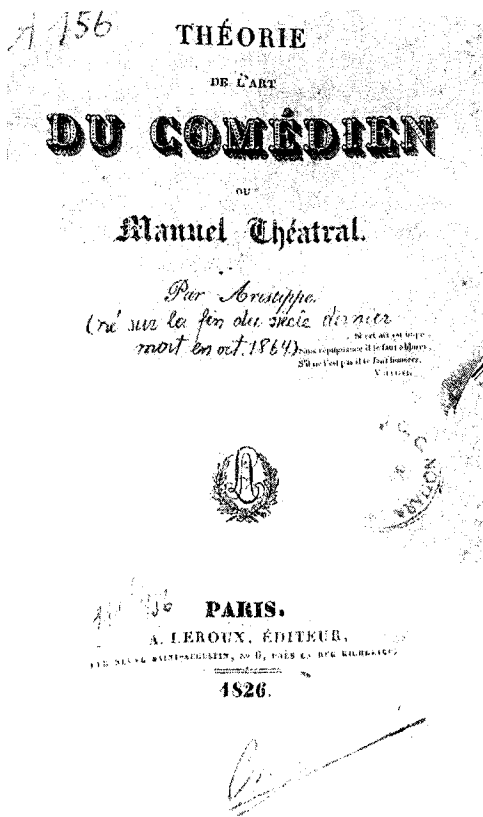


Fig. 163. — Coperta la Théorie de l'art du comédien de Arisippe — din biblioteca lui M. Pascaly (Muzeul C. I. Notara).

în care cade, culmile și golurile unei cariere artistice față de care spiritul critic al epocii a reacționat cu promptitudine.

În rolul de june prim în trupa lui Costache Caragiale și în cea condusă de Millo și mai apoi pe tabelul de emplois-uri al companiei sale în „premier rôle fort și grand premier rôle en tout genre”, Pascaly joacă în peste 500 de piese.

Pascaly a fost primul interpret pe scena românească al unora dintre cele mai importante roluri din dramaturgia universală¹³⁹. Aici aduce toată știința sa despre teatru, aici se verifică actorul ca posibilități de înțelegere a unei gândiri dramatice dense, aici își demonstrează „meseria”, varietatea mijloacelor de expresie. Pentru *Hamlet*, de pildă, face sîrguincioase studii de dicție, de disciplinare a glasului și tot acum încearcă marele exercițiu de temperare a patosului în care era învățat să se dezlănțuie. „Niciodată Dl. Pascaly nu și-a stăpînit cu mai multă artă elanul dicțiunii sale”, notează Hasdeu și severul critic „nu-și amintește să fi văzut vreo scenă mai complet jucată la noi decît aceea în care Hamlet, stăpînindu-și amorul, o sfătuieste pe Ofelia să plece la mănăstire”¹⁴⁰. Pascaly ambiționează să reprezinte operele de mare anvergură la adevărata lor valoare. Mulțumește public lui C. A. Rosetti pentru traducerea piesei *Chatterton* „pentru că a înlesnit și actorilor fericirea de a gusta și interpreta o asemenea capodoperă”¹⁴¹. Joacă *Hernani* în traducerea lui I. H. Rădulescu, și respectul pentru înalta calitate artistică a piesei îl obligă „să facă repetiții mai multe decît pentru oricare altă piesă istorică pe pînă acum”¹⁴². Această exigență față de valorile textului o are și în drama modernă și face din rolul lui Armand Duval (în *Dama cu camelii*) și din Diogene (în

piesa cu același nume) două dintre marile succese ale carierei sale. Acordă în repertoriul său un loc important comediei, inspirației de actualitate, piesei de moravuri. „Umorul, inteligența, finețea interpretării, jocul natural și plin de avînt”¹⁴³ pe care le desfășoară, în teatrul lui Scribe, Sardou și Augier, dezvăluie o față mai puțin cunoscută a talentului și tehnicii sale scenice, un registru de posibilități interpretative mult mai extins.

Alcătuiește deci un repertoriu în care intră, așa cum își propune în proiect, „piese clasice și romantice, piese comice și dramatice”. Se apropie de gîndirea filozofică a lui Shakespeare, dar nu-și permite răgazul unei mai îndelungate meditații, respectă rigoarea versului din drama lui Hugo, dar știința rostirii tiradelor cere o ucenicie prelungită

¹³⁹ În repertoriul lui Pascaly, în prelucrări sau traduceri directe intră: Faust și Hamlet, Don Carlos și Ferdinand (*Intrigă și iubire*), Chatterton și Andrea del Sarto, Antony și Kean și aproape tot restul repertoriului lui Al. Dumas: *Don Juan de Marana*, *Caterina Howard*, *Turnul de Nesle*, *Mușchetarii*, *Martirul ideii* ș.a. De asemenea, figurează *Leul înamorat* și *Onoarea și banii*, de Fr. Ponsard, *Dalila*, de O. Feuillet, *Madame Caverlet*, de E. Augier, *Diogene* și *Hoții de coăru și hoții de oraș*, de F. Pyat, aproape tot teatrul lui Sardou și al lui Scribe ș.a.

¹⁴⁰ *Satirul*, 1866, aprilie 3.

¹⁴¹ *Satirul*, 1866, aprilie 6.

¹⁴² Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 301/1873, p. 6.

¹⁴³ Vezi cronicile la: *Bataille des Dames*, de Scribe, în *Românul*, 1863, octombrie 21, *Intimii*, de Sardou, în *Românul*, 1868, octombrie 25, și în *Pressa*, 1868, octombrie 29, *Gărgăunii*, de Sardou, în *Dimbovița*, 1864, decembrie 16, *Revizorul*, după Gogol, în *Trompeta Carpaților*, 1874, februarie 24.

(să nu cînti dar să-ți amintești că „la déclamation est une musique encore”¹⁴⁴). Factura realistă a dramei moderne îi solicită un limbaj apropiat și un altul în comedie, care-i verifică deopotrivă verva și spontaneitatea. În drama istorică *Răzvan Vodă* „întrupează întru totul gîndirea autorului” și în satira lui Gogol i se remarcă „deplina înțelegere a acestei opere, reflet de cinism și imoralitate neînfrînată”¹⁴⁵. Toate aceste direcții noi în repertoriul și arta scenică a lui Pascaly sînt subliniate în presă și critica îl surprinde „cu vie satisfacție zîmbind” și îl laudă pentru „intonația justă”, pentru că își „stăpînește vocea”, pentru că „știe să fie natural”¹⁴⁶. Și se fac toate aceste delimitări, pentru că Pascaly este prin excelență un actor de melodramă, format la această școală, pentru că în acest gen de teatru (copios reprezentat în repertoriul său), actorul își exaltă la maximum un nestăvilit potențial dramatic, pentru că în jocul său, tribut ar stilului romantic, frecvente sînt accentele patetice, impetuozițiile de voce și gest. Ce explică totuși aderența totală a lui Pascaly la melodramă, cunoscîndu-se criticile care i s-au adus? A confundat succesul cu valoarea literară? N-a știut să deosebească schema de adevărata psihologie umană? N-a putut distinge între complicațiile dramatice gratuite și adevăratele conflicte sufletești și s-a lăsat furat astfel de simulacrul tendințelor didacticiste ale genului? A fost totuși sincer convins că piesele pe care le joacă sînt într-adevăr chemate să arate „răul omenirii și pietatea pentru un scop moral”¹⁴⁷. Nu trebuie uitat însă că, în urmă cu o sută de ani, „Europa întregă era bîntuită de acest morb”¹⁴⁸, că pe gustul acelei vremi, Robert Macaire reprezenta tipul ideal al eroului, că datorită lui Fr. Lemaître, Marie Dorval și Bocage, acestor excepționale temperamente dramatice, interpretarea melodramei s-a ridicat la valori de autentică artă și că împrumutînd eroilor forța strălucitoarelor personalități, au promovat implicit și faima genului. Pascaly, foarte apropiat ca resurse artistice acestei modalități de teatru și încurajat în aceeași direcție de școala lui C. Caragiale, găsește în exemplul marilor actori francezi un puternic impuls și repertoriul acestora devine în bună măsură și repertoriul său¹⁴⁹. Arta scenică a lui Pascaly capătă astfel în peisajul teatral românesc o puternică amprentă particulară, actorul își creează un gen și trasează liniile mari de orientare ale jocului de scenă pentru o întregă generație de actori. Dar melodrama, gen limitat și dificil, nu suportă mediocritatea și de aceea școala lui Pascaly, atunci cînd nu a găsit ecou în rîndul unor reale temperamente dramatice, a devenit nocivă și pericolul afectării și al grandilocvenței scenice a fost la vreme semnalat. Ce s-a imitat din arta lui Pascaly au fost mijloacele exterioare,



Fig. 164. — Matilda Pascaly (Muzeul Teatrului Național București).

¹⁴⁴ Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, f.a., p. 128.

¹⁴⁵ *Trompeta Carpaților*, 1867, februarie 12, și 1874, februarie 24.

¹⁴⁶ *Pressa*, 1868, octombrie 29 și *Satirul*, 1866, aprilie 3.

¹⁴⁷ Vezi *Proiectul de reorganizare*, loc. cit.

¹⁴⁸ Vezi P. V. Scipunov, *N. V. Gogol — dramaturg*, București, 1952, p. 9—10.

¹⁴⁹ Printre succesele de melodramă ale lui Pascaly se numără: *Curierul din Lyon*, *Idiotul*, *Paiața*, *Soldatul și favorita*, *Două orfeline*, *Doctorul Negru*, *Ghebosul*, *Ștrengarul din Paris* (rol lucrat cu actorul Bouffé) etc.

debordările patetice, tonul declamator, viciile de dicție și de intonație, și pentru căre actorul este adesea notificat.

„Glasul arzător și gestul pasionat”¹⁵⁰ al romanticului Pascaly vin însă dintr-o mare putere lăuntrică de simțire, dintr-o dăruită sinceritate față de personaj. „Mai presus de orice era de admirat la el deosebita convingere cu care interpreta rolul”, spune Nottara¹⁵¹. Tentația mare față de melodramă se explică și prin aceea că, rezervat față de canoanele textelor clasice, găsește în eroul acestui gen de teatru de cele mai multe ori „o simplă canava propusă invenției actorului”¹⁵². Acestor personaje actorul urmează să le împrumute o viață reală. Aici își demonstrează Pascaly marea forță de transmisie a propriei sale încărcături emoționale. Aici intervine acel transfer, acea mutație a personalității actorului în rol. Dar această linie impune actorului o mare putere de exaltare a capacității sale de creație, de ieșire din tiparele obișnuite ale existenței cotidiene. Erupția sentimentului nu mai poate fi zăgăzuită de cuvânt și mișcare. Spărgînd limitele comune, mijloacele de comunicare scenică sînt destinate să urmeze fără teamă de ridicol, la cel mai înalt nivel de expresivitate, forța sentimentului interpretat. De aici corespondența dintre valoarea emoției și valoarea interpretării, dintre dilatarea sentimentului și exagerarea scenică, de aici patosul, nevoia de a obține din emisia vocală o stare de sensibilitate scenică, de a extinde scara tonurilor folosite, de a lăsa vocii cea mai largă libertate de desfășurare.

Legea concordanței dintre voce și mișcare îl obligă pe actor la impetuozități largi, la excese de agitație fizică : jocul devine violent, strigătele, izbucnirile zgomotoase sînt întovărășite de gesturi dezlănțuite. Dacă actorul poate fi acuzat uneori de retorism plastic, scene de mare intensitate dramatică se comprimă la un nivel de înaltă expresivitate în mimică, în elocvența privirilor, în puterea de convingere a tăcerilor.

Persista în acest sistem de joc însă, foarte pregnant, pericolul șablonului actoricesc. Critica îl surprinde adesea (și îl laudă pentru aceasta) în poziții „de o nobilitate clasică”, cînd glasul îi este străbătut de accente de „nobilă indignare” sau îi răsună „înnobilat” în rostirea unor tirade. Ce conținut estetic au în accepția vremii aceste noțiuni de noblețe și distincție, dacă tot la acea epocă, Eminescu înfiera cu sarcasm stereotipia caracterelor, „toate naturi nobile”, într-o dramaturgie antiartistică?¹⁵³ Sensul noțiunilor în această etapă de glorie a melodramei se pervertise. Cuvîntul noblețe era folosit adesea pentru emfază, iar ideea de frumos se asocia mai totdeauna efectului epatant. Totuși, acea constantă comuniune pe care o stabilește Pascaly cu publicul e mai greu de explicat exclusiv printr-un joc de efecte exterioare. La începutul carierei, e drept, „actorul simte mai mult decît ar trebui, spre a rămîne credincios naturii”, observă Hasdeu. „În a imita natura este o măsură peste care nu se poate trece, fără a te pune în pericol de a fi acuzat de exagerare”, îl avertizează C. A. Rosetti și nici Eminescu nu-i trece cu vederea „esagerațiunile scenice” de care dă dovadă. Acestea i-au fost tendințele inițiale care s-au repercutat în jocul actorului și mai tîrziu. Se face remarcată aici o izbitoră contradicție între atitudinea înaintată a lui Pascaly ca animator al vieții noastre teatrale și persistența sa în valorile unei arte interpretative depășite. El este cel care luptă pentru introducerea în repertoriu a dramaturgiei moderne

¹⁵⁰ Vezi cronică la *Caterina Howard*, în *Românul*, 1876, februarie 12.

¹⁵¹ C. Nottara, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵² Maurice Descotes, *Le Drame romantique et*

ses grands créateurs, Paris, f.a., p. 344.

¹⁵³ Vezi Florin Tornea, *Eminescu și caracterele dramatice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3—4/1955, p. 294.

și face acest lucru cu fidelitate și consecvență, fiind câștigat total de ideea perfecționării artei noastre scenice.

Ca interpret, Pascaly rămâne adeptul nedezmățit al unui stil care, față de gustul artistic avansat al epocii, întâmpină firești rezistențe. Către sfârșitul vieții, când joacă pe aceeași scenă și uneori în aceeași distribuție cu Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu, cu C. Nottara și cu Șt. Iulian, actori cu care începe epoca de mare glorie a artei noastre scenice realiste, devine cu atât mai flagrantă diferența dintre stilurile lor de joc. Totuși delimitări totale nu se pot face. Există, așa cum bine se știe, o întrepătrundere a metodelor de creație, există un „realism romantic” pe care Pascaly îl ilustrează cu strălucire în cele mai bune creații ale sale și nu se poate face abstracție nici de convingerile sale artistice intime cu privire la „disecarea ideilor unui rol, la explicarea nuanțelor și caracterelor prin știință”¹⁵⁴. Pascaly nu e pur și simplu un temperamental, un actor de instinct care neglijează principiile teoretice ale artei scenice și „studiul profund în cartea nemărginită numită natura și inima omului”¹⁵⁵.

Contradictorie, dar efervescentă și bogată în semnificații, activitatea artistică a lui Pascaly determină în epocă puternice curente de opinie. Elogiat fără rezerve și cenzurat fără menajamente, stilul interpretativ al lui Pascaly, subordonat romantismului, poate fi mai ușor intuit dacă se încearcă unele precizări în legătură cu datele personale ale actorului, cu fondul său uman.

Pascaly se definește ca o personalitate artistică distinctă în relațiile pe care le stabilește cu publicul și aici e locul să se pună accentele de valoare asupra integrității sale umane, asupra creditului moral pe care-l are în viața publică și printre colegii de breaslă, înăuntrul și dincolo de zidurile teatrului. Actorul vine pe scenă cu un bogat suflu umanitar, cu datele unui eroism civic și ale unei onestități profesionale recunoscute și toate acestea, asociate artei sale, creează un inefabil climat de emoție care încălzește temperatura sălii și stabilește acea comuniune totală între scenă și spectator. Desigur, arta sa interpretativă nu poate fi judecată în afara acțiunii de răspuns a sălii. Idealul de expresie al artistului e direct legat de ceea ce se cheamă „temperamentul colectiv” al unui anumit moment istoric, ireversibil și fără de care nu se poate înțelege emoția autentică a unui fapt de artă. Pascaly și-a avut publicul său. A existat în epocă o anumită stare de spirit, un anumit interes pentru dramaturgia pe care a jucat-o, pentru actor ca persoană, și care face astăzi de nerestituit succesul unei reprezentații ca *Don Juan de Marana*. Cu toate rezervele semnalate chiar de către contemporani față de romantismul său întârziat și cu toată atitudinea definitiv detașată a spectatorului de azi față de acest stil de joc, valoarea artei interpretative a lui Pascaly, circumscrisă vremii sale, reprezintă în istoria teatrului românesc un moment de culme, o etapă de mari izbâni artistice cu adânci rezonanțe în evoluția ulterioară a artei noastre scenice.

10. Arta actorilor comici dă teatrului nostru din epocă un mai mare coeficient de veridicitate și de specificitate națională. Arta lui Matei Millo — și ne referim la el considerându-l capul școlii teatrale comice, detașat mult de toți ceilalți interpreți — este o artă cu virtuți satirice, caricaturale, bazată pe spirit de observație și imitație

*Varietatea
tipologică
a actorilor*

¹⁵⁴ Pascaly cere societăților „să înceapă ei cei dintii o formă de conservator în care să profeseze teoria și practica teatrală” și cere pentru teatru „o bibliotecă bine aleasă din cărți de știință a

artei teatrale și a istoriei ei, din opere asupra esteticii, a frumosului, a literaturii”. (Vezi *Proiectul de conservator*, loc. cit.)

¹⁵⁵ *Ibidem*.

care-i permite reproducerea unei largi tipologii sociale, în special din mediul autohton¹⁵⁶. Millo este dintre acei actori comici care joacă cu propriul lor fizic, dar care, datorită spontaneității și spiritului de observație, practică un polimorfism scenic de mare virtuozitate. În general, arta actorilor de tragedie, dar în special a celor de comedie, comportă acum calități intelectuale și sensibile care dublează instinctul nativ de joc, latura afectivă a interpretării sau calitățile fizice.

Încă din 1858, C. A. Rosetti, care frecventase teatrele din cele mai mari centre europene, considera că avem artiști „care ar putea figura cu onoare” în orice teatru¹⁵⁷. Generalizînd și exagerînd „nepriceperea și slăbiciunea” manifestate adesea de actori în dramă și melodramă, incriminînd manierismul actorilor în interpretarea fastidioasă a feeriilor, Rosetti spunea despre actorii comici că sînt „vrednici să fie aplaudați pe orice teatru al Europei»¹⁵⁸. În fond, critica vremii constată în această perioadă de „fermentație continuă” existența a două școli: „școala cosmopolită” a lui M. Pascaly și „școala națională” a lui M. Millo — cum le numește G. Barițiu, — din care va rezulta mai tîrziu o „școală mijlocie”¹⁵⁹.

M. Pascaly pornește de la premisa că „pe public pasiunea îl înduioșează, iar varietatea și măreția îl unesc”, cel de-al doilea socoate că „rîsul e prietenul cel mai scump al omului, căci îl face să-și uite necazurile”¹⁶⁰. Alături de ei se conturează un grup de actori fruntași: C. Dimitriadi, Eufrosina Popescu, N. Luchian, Frosa Sarandi, Theodor Theodorini, Șt. Vellescu, Raluca Stavrescu.

Fig. 165. — Fani Tardini în Regina din Maria Tudor de V. Hugo (Muzeul Teatrului Național București).



Între Pascaly și Millo și acest grup este însă o diferență calitativă apreciabilă. Cei doi capi se distanțează de ceilalți actori și, în afara câtorva actori de prestigiu, mulți sînt improvizați, influențați sau imitînd uneori diletant arta protagoniștilor. O distincție netă sau o împărțire schematică a actorilor în două categorii ar fi arbitrară și nu ar ilustra, totuși, varietatea tipologică a actorilor din acea vreme. Există actori care se profilează artistic prin exercitarea artei lor cu predilecție asupra repertoriului de dramă istorică (C. Dimitriadi, Șt. Vellescu, Raluca Stavrescu, Frosa Sarandi, Anicuța Popescu), mulți din actorii moldoveni, și nu numai ei, sînt atrași de modalitatea comică practică de M. Millo (N. Luchian, C. Bălănescu, Ion Lupescu, M. Mateescu, D. Drăgulici, Șt. Iulian, Halepliu ș.a.). Printre actorii comici vodeviliști se numără Iorgu Caragiale, Nini Valéry, Ion Lupescu, M. Mincu, Drăgulici, frații Mihăileanu, iar printre interpreții melodramei, în afară de M. Pascaly, însuși C. Caragiale, T. Theodorini, Fani Tardini, I. Gestian. Tipul actorului multilateral este puțin frecvent în această perioadă.

¹⁵⁶ N. Iorga considera arta actorilor comici de formație moldoveană ca o formă de teatru modern exercitată în principal și cu virtuozitate pe partiturile dramatice ale lui V. Alecsandri și pe o tipologie de boieri bătrîni și de parveniți, de salonarzi și imitatori servili și vulgari, de avari, clevețitori și demagogi, dar și de slujnice, de oameni simpli și țărani. Vezi *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁷ Vezi C. A. Rosetti, în *Românul*, nr. 1 și 2 din 4 și 7 ianuarie 1858.

¹⁵⁸ C. A. Rosetti, *loc. cit.*

¹⁵⁹ „Școala mijlocie” de care vorbește G. Barițiu va fi ilustrată de către Gr. Manolescu și C. I. Nottara.

¹⁶⁰ Vezi D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 243.

Majoritatea actorilor sînt profilați pe un anumit gen de roluri. Trupele teatrelor mai folosesc încă principiul *emplois-urilor*, un repertoriu care impune o tipologie caracteristică. În teatrul vremii actorii se consacră pe genuri: M. Pascaly, prim june amarez, C. Dimitriadi, interpretul rolurilor prime de dramă, Matilda Pascaly, deținătoarea rolurilor prime de cochetă, Frosa Sarandi, a celor de subretă, Anicuța Popescu, ingenuă, Maria Vasilescu, jună primă. Critica vremii face eforturi să distingă personalitatea actorilor dincolo de exercitarea artei lor în registrul uniform al rolurilor de același tip¹⁶¹. În teatrul epocii actorii sînt specializați pentru un anumit gen de roluri. *Emplois-urile*, determinate în primul rînd de fizionomia actorului, corespund personajelor frecvente și caracteristice unui anumit repertoriu, dar nu și infinitei varietăți umane a tipologiei dramatice. Născute „pe vremuri, cînd teatrul mai lucra cu categoriile dramatice ale comediei italiene și ale tragediei clasice”, cînd „actorii dobîndeau de timpuriu o specializare care îi indica pentru roluri de amarez, de ingenuă, de tată nobil, de intrigant, de mare cochetă, de militar îngîmfat etc.”¹⁶²,

¹⁶¹ Înregistrînd părerile cele mai autorizate ale contemporanilor, D. C. Ollănescu consemnează: „temperamentul dramatic, original și puternic” al lui M. Pascaly, exuberanța și distincția celui care a fost socotit cel mai spiritual interpret al lui Don Juan de Marana, dar totodată și caracterul declamator, uneori emfatic, în rolurile de melodramă; energia artei interpretative a lui C. Dimitriadi în „role tenebroase de intriganți și tirani”; arta savuroasă a lui Drăgulici „un adevărat comedian din străvechile trupe călătore, gata la nevoie să joace orice rol, potrivit ori nepotrivit caracterului lui” (*op. cit.*, p. 324); talentul remarcabil al tînărului Ștefan Iulian, diferit de ceilalți, prin spiritul de observație și capacitatea de redare a realității; eleganța plină de farmec a lui Șt. Vellescu, „amarezul cu grai dulce”, dar „rece și puțin natural”; „avîntul călduros”, „energica și glumeața fantezie”, „fiorul electric” pe care T. Theodorini îl făcea să treacă printre spectatori în unul din „marile” roluri ale epocii, *Don Cezar de Bazan* (*op. cit.*, p. 297). Accente critice neconcesive punctează întirzierea artistică a unor foști elevi ai Filarmonicii, care nu depășesc diletantismul: Șt. Mihăileanu este „mai mult ifos decît pricepere melodramatică”, N. Felbariad — temperamental dar „defectuos” și „necultivat”, I. Christescu — „țeapăn și afectat în gesturi”, Ioan Alexandrescu — mediocru. Despre actrițe Ollănescu face o îndreptățită constatare generală: sînt mai slabe din punct de vedere artistic, mizează pe grații naturale, dar au o pregătire artistică sumară și adeseori sînt inculte. Desigur nu este cazul Eufrosinei Popescu, Frosei Sarandi, Nini-ei Valéry, Ralucăi Stavrescu, Elenei Theodorini, Matildei Pascaly sau Faniei Tardini, dar în general actrițele: „în dramă, afectate, stingace, confuze, — în comedie, infipte, semețe, guralive, ele dădeau, prin felul de a juca și de a vorbi o nuanță de trivialitate acțiunii și caracterelor... Reginele și ducesele, amantele, cochetele, glăsuiau în nobilele sfere după același diapazon ca morărițele, ca mahalagioaicele” (*op. cit.*, p. 328). Obiectivitatea lui D. C. Ollănescu, nealterată de nici un soi de misoginism artistic, se vedește în aprecierile binevoitoare față de „sentimentalitatea melancolică” a Matildei Pascaly, în felul în care relevă distincția, energia și „dulceața expresiunii” Eufrosinei Popescu, ardența și impetuozitatea Faniei Tardini, ingenuitatea de subretă a Raliței Mihăileanu, grația și ironia Amaliei Cronibace, temperamentul Ralucăi Stavrescu sau naturaleța șagălnică a Frosei Sarandi în rolurile comice. Ollănescu consideră însă că elementul cel mai evoluat, „modelul unic” al actorului din acea epocă îl oferă M. Millo. Arta lui Millo a avut mulți discipoli (C. Bălănescu, M. Mateescu, Șt. Iulian), a avut menirea „să deștepte și între colegi o fericită emulație”, Millo a rămas inimitabil: „Aceleași persoane, în mîinile lui par mai vioaie, mai pricepute, mai naturale la vorbă și la umblet” (A. Wachmann, scrisoarea din 22 decembrie 1855) căci „fie comic, ori serios, fie cîntat, mimat, ori vorbit, rolul său era o întrupare vie, jocul său o perfecțiune...” (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 186).

¹⁶² T. Vianu, *Jurnal*, București, 1961, p. 49—50.

Fig. 166. — Ștefan Vellescu în rolul titular din piesa *Vornicul Bucioac de V. A. Urechia* (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 167. — Mihail Galino, (Fondul Teatrului Național Iași).



Fig. 168. — Daniil Drăgulici (Muzeul Teatrului Național București).



emplois-urile își găsesc acum în teatrul nostru o varietate care depășește rigida clasificare a actorilor prevăzută încă în decretul din Moscova (1812) menit să reglementeze activitatea Comediei Franceze¹⁶³. Emplois-urile comediei clasice, ale repertoriului începutului de veac nu mai impun însă în a doua jumătate a secolului categorii inflexibile. Toțiș employ-urile supraviețuiesc chiar dacă

¹⁶³ Léon Moussinac, în *Traité de la mise en scène* (1948), reproduce, după *Physique au Théâtre*, Paris, 1924, de Pierre Abraham, următoarea clasificare a employ-urilor, dată de Rémusat în comentariul la decretul din 1812: Amoureux (Horace), Seconds amoureux (Clitandre), Jeunes premiers (Valère), Premiers rôles jeunes (Clitandre — Les femmes savantes), Grands jeunes premiers rôles (Almaviva), Grands premiers rôles (Alceste), Bas comiques (Pierrot), Seconds comiques (Petit-Jean), Premiers comiques (Mascarille), Premiers comiques marqués (Cliton), Monteaux (Arnolphe), Financiers (Chrysale), Grimes (Géronte — Le Médecin malgré lui), Ventres dorés (Jourdain), Pères nobles (Cléante — Le menteur), Raisonneurs (Cléante), Ingénues (Agnès), Amoureuses (Henriette), Jeunes premières rôles (Alcmène), Grands premiers rôles (Elmire), Seconds coquettes (Eliante), Grandes coquettes (Célimène), Seconds soubrettes, Soubrettes (Dorine), Mères nobles, Rôles marqués (Tartuffe) (p. 173 — 174).



Fig. 169. — Iorgu Caragiale (Muzeul Teatrului Național București).

ele se îmbogățesc — prin prezența marilor personalități actoricești și a repertoriului de tragedie romantică și melodramă — cu „les grands chefs d'emplois des grands genres”.

Noțiunii de emploi — mai cuprinzătoare acum decât în secolul trecut sau în primele decenii ale celui de al XIX-lea — îi corespunde cu proprietate definiția lui J. Louis Barrault: „L'emploi est en effet une sorte de caractère humain dont dépend une infinité de personnages particuliers, comme l'infinité de points d'une circonférence dépend d'un seul centre”¹⁶⁴. Într-un viitor nu foarte îndepărtat, naturalismul și realismul vor dărâma rigorile formelor nobile și convenționale, dar pînă atunci, adică pînă la sfîrșitul secolului, în teatrul nostru se meține o clasificare a actorilor

¹⁶⁴ J. Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, 1964, p. 190.



Fig. 170. — Costache Dimitriadi în piesa Ruy Blas de Victor Hugo (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 171. — Frosa Sarandi (Muzeul Teatrului Național București).

care ține seama doar în mod relativ de faptul că eroii de pe scenă încep să aibă o viață sufletească mai bogată și în afara canoanelor clasificate. Documentele rămase atestă corespondențele stabilite — pe criteriul emplois-urilor — între roluri și actorii vremii. Astfel pentru tragedie și dramă sînt preconizați : în *rol prim forte* — C. Caragiale, *per nobil* — I. Mihăileanu, *june prim* — M. Pascaly, *prim intrigant* — I. Gestian, *eroină* — Fani Tardini, *jună primă* — Mali (Amalia Cronibace), *mamă nobilă și intrigantă* — Ralița (Mihăileanu), *accesoriul său* — Mihăeasca. În comedie și vodevil figurează ca *prim comic* — Millo, *amorez* — Proboianu, *per* — C. Daniil (Drăgulici), *secund comic* — Iorgu Caragiale, *amantă* — Cecilia, *mama* — Mihăeasca, *prima subretă* — Nini Valéry, *a doua subretă* — Frosa (Sarandi) ¹⁶⁵. Și mai concludentă pentru clasificarea actorilor noștri este structura Companiei Pascaly în anul 1876. Ea denotă o specializare a artiștilor dramatici în funcție de specificul repertoriului prezentat :

- M. Pascaly — premier rôle fort, grand premier en tout genre
- Șt. Vellescu — grand premier rôle et premier rôle genre
- I. Christescu — grand rôle genre, grand troisième rôle
- P. Vellescu — grand premier rôle et troisième rôle
- Șt. Iulian — grand comique genre et comique de caractère
- I. Panu — premier comique
- I. Petreanu — amoureux et troisième rôle
- V. Vasilescu — vieux comique
- V. Fraiwald — second genre, premier rôle de caractère
- D. Moțățeanu — genre comique
- Eufrosina Popescu — grand premier rôle en tout genre
- C-ța Demetrescu — mère noble
- M(aria) Vasilescu — première coquette et premier rôle genre
- A(nicuța) Popescu — première ingénue
- M(aria) Constantinescu — ingénue amoureuse
- L. Popescu — soubrette et deuxième amoureuse
- Atena Georgescu — seconde mère noble
- I. Lăzărescu — ingénuité amoureuse
- 8 actori și 5 actrițe — second et troisième rôle comme force ¹⁶⁶.

Clasificarea actorilor după criteriile vechilor emplois-uri este practică în deosebi în trupele care reprezintă tragedie romantică și cu precădere repertoriul de melodramă.

Scoala romantică și scoala realistă în teatrul epocii

11. Profilarea schematică a actorilor în funcție de corespondențele dintre calitățile lor fizice și anumite caractere dramatice atestă perseverența în arta scenică a vremii a spiritului școlii clasicizante filarmoniste. Pastorala și-a epuizat repede, încă în deceniile precedente, grația izvorâtă dintr-o artă dramatică coregrafizată și pictu-

¹⁶⁵ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 50/1856, f. 11.

¹⁶⁶ Ibidem, 380/1876, f. 117.

ralul decorației într-un singur plan. Dansul, considerat ca un ideal de grație și atitudine nobilă¹⁶⁷, nu a afectat arta noastră interpretativă. Curînd, orientată spre solemnitatea tragediei clasice, spre pasionalitatea dramei romantice sau veridicitatea comediei satirice, arta actorului cunoaște o evoluție rapidă. Filarmoniștii, în majoritatea lor reprezentanți ai modului clasic de interpretare, își încarcă stilul de teatru, după 1848, cu povara anacronismului mijloacelor folosite. C. Caragiale, Șt. Mihăileanu, M. Mincu, C. Mihăileanu rămîn — nu în exclusivitate — actori ai tiradelor patetice, îndepăr-tîndu-se de mijloacele naturale de creație din dorința de a uimi spectatorii, de a potența în fața publicului acțiunea nobilă sau tiranică a eroilor interpretați. Jocul actorului clasic este structurat pe un sistem de convenții, folosește o gamă de gesturi convenționale la care imaginația actorului nu contribuie cu aproape nimic, de aceea teatrul clasic este arid, lipsit de capacitate de emoționare, chiar dacă practicienii lui recurg la reacții fizice nenaturale, la simboluri brutale sprijinite pe un fond de solemnitate artificială¹⁶⁸. Șt. Vellescu, ca actor, este și el un clasicizant în felul lui, dar partiturile dramatice interpretate de el capătă o austeritate clasicizantă prin distincție, prin sobrietatea care-l face să elibereze pînă și repertoriul romantic sau de melodramă de atributurile caracteristice, înglobîndu-le unor rigori severe de comportament scenic și preocupărilor intrinsece de dicțiune. „Jocul lor (al actorilor clasici) era dominat de „regule”, de tipismul gesturilor, de recitativul dicțiunii. Natura apărea în interpretarea actorilor clasici în forme idealizate, puternic stilizate”¹⁶⁹. Teatrul postpașoptist, prin repertoriul nou, a înlăturat rigorile clasicismului. Chiar dacă, în teatrul nostru, nu repertoriul shakespeareian este cel care înfrînge convenționalismul artei clasicizante ci frecvența reprezentării dramei romantice și a melodramei, noua modalitate teatrală este mai plină de spiritualitate, mai bogată în poezie dramatică, mai sensibilă la ideea tragicului prin capacitatea de transfigurare artistică. Inteligența și sensibilitatea actorului sînt solicitate într-o mai mare măsură, aportul personal al actorului este mult mai însemnat în revelarea valorilor etice care se afirmă în lupta dintre tiranie și justiție socială, dintre bine și rău, dintre venalitate și ingenuitate. Actorii romantici își afirmă prin eroi și prin modul lor de interpretare o libertate deplină față de convenții, în sprijinul afirmării individului¹⁷⁰. Teatrul romantic a fost o creație împotriva convențiilor clasice, împotriva stilului „nobil”. Romanticismul, cum spunea Baudelaire, a fost un „mod de a simți”, el a fost „modul de a simți” al lui Mihail Pascăly, C. Dimitriadi, T. Theodorini, Ion Poni, Raluca Stavrescu, Matilda Pascăly, Amalia Cronibace, Petre Vellescu, al actorilor care au jucat cu precădere dramaturgia teatrului romantic și a

Fig. 172. — Lista de „emplois”-uri în compania dramatică a lui M. Pascăly, concesionar al Teatrului cel Mare, stagiunea 1875—1876 (Arhivele statului, București).

„Listă de companii dramatice”

| | |
|-------------------|---|
| 1. M. Pascăly | prima rol. făt., poliționar rol., și tot gen. |
| 2. M. Vellescu | primă primă rol. și primă rol. primă |
| 3. T. Theodorini | prima rol. primă și primă rol. |
| 4. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 5. M. Mincu | prima primă rol. și primă rol. |
| 6. T. Poni | prima primă rol. și primă rol. |
| 7. C. Caragiale | primă primă rol. și primă rol. |
| 8. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 9. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 10. M. Pascăly | prima primă rol. și primă rol. |
| 11. T. Theodorini | prima primă rol. și primă rol. |
| 12. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 13. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 14. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 15. M. Mincu | prima primă rol. și primă rol. |
| 16. T. Poni | prima primă rol. și primă rol. |
| 17. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 18. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 19. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 20. M. Pascăly | prima primă rol. și primă rol. |
| 21. T. Theodorini | prima primă rol. și primă rol. |
| 22. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 23. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 24. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 25. M. Mincu | prima primă rol. și primă rol. |
| 26. T. Poni | prima primă rol. și primă rol. |
| 27. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 28. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 29. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 30. M. Pascăly | prima primă rol. și primă rol. |
| 31. T. Theodorini | prima primă rol. și primă rol. |
| 32. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 33. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 34. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 35. M. Mincu | prima primă rol. și primă rol. |
| 36. T. Poni | prima primă rol. și primă rol. |
| 37. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 38. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 39. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 40. M. Pascăly | prima primă rol. și primă rol. |
| 41. T. Theodorini | prima primă rol. și primă rol. |
| 42. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 43. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 44. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 45. M. Mincu | prima primă rol. și primă rol. |
| 46. T. Poni | prima primă rol. și primă rol. |
| 47. C. Caragiale | prima primă rol. și primă rol. |
| 48. Șt. Vellescu | prima primă rol. și primă rol. |
| 49. C. Mihăileanu | prima primă rol. și primă rol. |
| 50. M. Pascăly | prima primă rol. și primă rol. |

¹⁶⁷ Vezi Ida Brüning, *Le Théâtre en Allemagne*, Paris, 1887: „Le pas suivait une mesure, déterminée. Un seul pied portait la personne, l'autre, tout avancé, ne s'appuyait que sur le point. Les bras ne faisaient que des mouvements vaporeux” (p. 202).

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 121. Chiar dacă fiecare frază devine o furtună „care se apropie și izbucnește în fulgere furioase și trăznește publicul uimit”.

¹⁶⁹ T. Vianu, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁰ Romanticii „s'efforceront d'exprimer leur hostilité à l'égard de la pondération et du conformisme bourgeois, non seulement dans leur œuvre d'art, mais encore dans leur allure”. V. Hugo, prefață la *Les Orientales*, cf. Léon Moussinac, *op. cit.*, p. 280.

melodramei, care și-au făcut un ideal artistic din a da viață pe scenă lui Hernani sau Chatterton, Kitty-ei Bell sau Marion-ei Delorme. Repertoriul lor oferea o mai mare libertate în alegerea mijloacelor artistice pentru a acționa cât mai puternic asupra publicului. Multitudinea de situații, diversitatea acțiunilor dramatice făcea să se recurgă la o mult mai mare varietate de mijloace interpretative. Alura actorului romantic era determinată de imaginația sa vie folosită cu frenezie: el recurgea „la toate posibilitățile de joc, la efectele de oroare și spaimă, la senzațiile pur fizice, etala plăgile fără pudoare, ca și tarele demenței, se lăsa pradă confidențelor intime, ca și digresiunilor simbolice și evaziunilor de o exuberanță poetică”¹⁷¹.

M. Pascaly este modelul generației sale. Făcînd trecerea de la clasicismul lui Talma, care stătea la baza Școlii Filarmonice, la teatrul romantic, Pascaly nu reprezintă numai spiritul modern al noii școli teatrale, ci însuși spiritul romantic al epocii. Arta lui este diferită de cea a filarmoniștilor, de caracterul instinctual, nativ, al acestora și se identifică pe un plan spiritual mai elevat, căci teatrul „trebuie să dea formă vie, viață, adevăr general unor idei abstracte”¹⁷². Interpretul lui Ruy Blas, Hernani, Antony, Kean, Don Juan de Marana, Chatterton și Armand Duval, dar și al nenumăratelor roluri de melodramă, al lui Răzvan, dar și al „dramelor naționale” ale lui Urechia, Gr. Ventura sau Antonin Roques, însoțit de actorii care-l iau ca exemplu, „a rupt barierele disciplinei clasice, impunînd reprezentarea pasiunii elementare, expresia efectelor zguduitoare”¹⁷³. Pascaly este cel care în teatrul nostru a produs „o nouă disciplină a jocului, trecerea lui sub noi legături”¹⁷⁴. Pascaly nu reprezintă, așa cum simplifică Barițiu, „școala cea cosmopolită”, opusă „școlii naționale a lui Millo”. El reprezintă în teatrul nostru spiritul școlii teatrale moderne și, alături de capul școlii de comedie, M. Millo, el este inițiatorul școlii de tragedie care va avea ca urmași pe Gr. Manolescu și Nottara¹⁷⁵. Arta lui Pascaly conținea însă — după cum am văzut — o mare contradicție. Patosul romantic, înfrîngerea canoanelor clasicismului aveau să determine servituțile unui stil de interpretare „primejduit de exagerata călăuzire a interpretării” spre forme exterioare, din ce în ce mai străine de adevăr. „Și de unde marii actori romantici, — Kean de pildă, erau personalități demonice, artiști care se mistuiau în combustii pasională a jocului, către sfîrșitul veacului începe din nou să fie prețuită interpretarea echilibrată, minuțios studiată, cîștigată prin reflecție și exercițiu îndelung. Progresele mai noi ale realismului cereau apoi o apropiere mai strînsă de formele vieții observate atent în realitatea psihologică și socială”¹⁷⁶. Este cuprinsă aici întreaga evoluție artistică a artei noastre actricești.

Condiționată de repertoriul pe care se exercită, creația actricească de factură romantică este ilustrată în epocă de strălucirea artei lui Pascaly. Declinul calitativ al repertoriului romantic, înlocuirea dramei lui V. Hugo, Alfred de Vigny sau Dumas și mai ales opțiunea, aproape exclusivă, pentru melodramă antrenează și declinul artei interpretative de factură romantică. Într-o primă perioadă repertoriul romantic a îndemnat arta scenică spre afirmarea unor valori naturale. Istorismul epocii și îndrumările estetice ale unor istorici ca B. P. Hasdeu, C. D. Aricescu, Al. Odobescu au de-

¹⁷¹ A. Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p. 75.

¹⁷² M. Pascaly, *Proiectul de organizare a Teatrului Național*, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 198/1968; cf. L. Gitză, *M. Pascaly*, p. 136.

¹⁷³ T. Vianu, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ „Noi nu vom zice că dl. Pascaly a fost nici Talma al românilor, nici Fr. Lemaître. Noi vom zice însă că dl. Pascaly este *artistul dramatic* al Teatrului român, precum ziceam că dl. Millo este incomparabilul actor comic al teatrului nostru”. Cezar Bolliac, în *Trompeta Carpaților*, din 11 aprilie 1865.

¹⁷⁶ T. Vianu, *op. cit.*, p. 58.

terminat o susținută preocupare pentru veridicitatea cadrului istoric al spectacolului și a reprezentării caracterelor dramatice. Grija pentru realizarea scenică a unui acord între istorie și realitate a constituit un element important în asigurarea coeficientului de veridicitate și naturalețe în însăși reprezentarea repertoriului romantic istoric. Schematizarea și canonizarea caracterelor dramatice ale genului au determinat însă degradarea stilului de joc : „eroii” melodramelor lui Pyat și D’Ennery nu mai oferă actorilor posibilitatea exercitării aceluia elan de creație care înnobila și exalta virtuțile eroului dramatic printr-o identificare afectivă, patetică cu virtuțile acestuia. Ceea ce explică degenerarea stilului romantic de interpretare încă în timpul vieții lui M. Pascaly.

Critica dramatică, prin Filimon, Rosetti, Hasdeu și mai târziu prin M. Eminescu și I. L. Caragiale, sesizase acest proces în funcție de degradarea caracterelor dramatice reprezentate în mod frecvent. Un puternic curent de opinie se constituie acum — la sfârșitul perioadei — față de precaritatea caracterelor dramatice din melodrame, din localizările lor, ca și din adaptările așa-ziselor „drame naționale” istorice. Se formează un front general împotriva structurii repertoriului viciat de melodramă și de falsă producție „originală”, dar în sprijinul necondiționat al repertoriului autohton de comedie, al acelei dramaturgii care face ca jocul actorilor să devină mai firesc, care prin însăși natura caracterelor impune reproducerea cât mai fidelă a realității. Referindu-se la jocul diletanților care compuneau ansamblul trupelor încă înainte de 1850, V. Alecsandri spunea că : „singurele roluri necaricaturizate de dînșii sînt acelea de oameni de rînd, lachei, argați, precupeți, boiernași proști de la țară, jupînese, mahalagioaice etc. etc.”¹⁷⁷. C. A. Rosetti critică preluarea repertoriului de la „Palais Royal” și cere un repertoriu în care actorii să realizeze întruchiparea fizică și psihologică a personajului, actorul „să intre viu în acel portret carele cată să vorbească, să lucreze, să trăiască în cadrul său (scena — *n.a.*) pentru a da spectacolului iluziunea că e persoana însăși”¹⁷⁸. Încărcat de demonstrații pirotehnice, de efecte uluitoare, spectacolul ascundea arta actorului și substanța eroului, iar teatrul avea nevoie, în primul rînd, de prezența sensibilă a personajului, a actorului. De aceea critica vremii solicită actorul să fie un instrument al armoniei spectacolului „care dă farmec și putere artei dramatice”; actorul să aibă „cultul formei”, „respectul nuanței”, „curăția expresiunii”, să realizeze „simplitatea și ușurința” în joc, „libertatea naturală în vorbire”, „îndemînarea și eleganța” în modul de a fi pe scenă¹⁷⁹. Repertoriul de comedie este cel care familiarizează actorii vremii cu reprezentarea realităților autohtone. Dramaturgia satirică originală permite teatrului, acum și spre sfârșitul secolului, eliberarea de imitații, de exagerările teatrului romantic. Epoca este caracterizată în această privință de două personalități, Alecsandri dramaturgul și Millo actorul. Matei Millo, capul școlii comice, face ca prin reprezentarea frecventă a repertoriului original, prin exercitarea artei pe modelele oferite de realitatea noastră, să se afirme un nou stil de teatru orientat spre firesc, spre veridic și naturalețe. Millo, creator al școlii moldovene de artă actoricească, are, o dată cu Alecsandri, rolul de unificator al spiritului artei scenice românești. Despre Alecsandri scria N. Iorga că a reușit : „représentant toute cette jeunesse de la moitié du XIX^e siècle, de contribuer, par la littérature et par le théâtre, à faire disparaître les différences très fortes de nuances entre les deux pays roumains, à mettre Moldaves et Valaques ensembles”¹⁸⁰. Arta lui Millo, școala sa teatrală, în care se integrează și moldovenii

¹⁷⁷ V. Alecsandri, *Teatru*, ed. 1875, vol. 1, *Prefață*, p. XI—XII.

¹⁷⁸ C. A. Rosetti, cf. D. C. Ollănescu, *op. cit.*,

p. 222.

¹⁷⁹ D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 322 și 361.

¹⁸⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 34.

N. Luchian, C. Bălănescu, Ion Lupescu, Frosa Sarandi, dar și Eufrosina Popescu, Nini Valéry, Fani Tardini, I. D. Ionescu, Șt. Iulian, constituie cea de a doua formă de reflectare a epocii prin intermediul teatrului. Romantismul lui Pascaly, realismul lui Millo reprezintă cele două fețe ale societății vremii și cele două modalități artistice își au stilul propriu, mijloace caracteristice, unele care involuează — romantismul, altele care se dezvoltă rapid, în etape succesive, schimbându-și mereu calitatea — realismul. Rolul lui Millo în afirmarea realismului scenic și al specificului național al acestuia este fundamental. Matei Millo „deschide larg în teatrul nostru drumul către realismul scenic, către firesc și simplitate în interpretare, pune în lumină, pentru prima oară acum, în adevărata lor valoare, cuvântul și spiritul românesc”¹⁸¹.

Tipologia autohtonă a repertoriului, modul de reprezentare scenică, succulența și autenticitatea fac ca arta lui Millo să aibă un net caracter realist, popular. Cu Millo începe în istoria teatrului nostru școala actoricească realistă de comedie. Realismul lui Millo este determinat de maniera sa specifică de a exprima realitatea într-un moment istoric dat. Concepția actorului pornea de la afirmarea rolului gândirii și studiului în arta interpretativă. Ca interpret al rolurilor populare ale comediei alecsandriene, ale travestiurilor (Coana Chirița, Baba Hîrca, Anghelușa), Millo practica o observație stăruitoare a tipurilor sociale care-i asigura veridicitatea și varietatea capacității sale mimetice. Realismul său consta în expresia artistică adevărată, în capacitatea sa de tipizare, de stilizare și abstragere pe baza unui repertoriu original care-și impunea potențialul real. Folosind o gestică și o expresie luate din viața cotidiană, realizând existența personajelor în universul lor dramatic, familiar publicului, Millo, întâmpină un larg fond receptiv în mijlocul spectatorilor.

Realismul lui Millo este realismul epocii sale, al corespondenței dintre forma de reprezentare scenică a tipurilor din societatea vremii și receptivitatea publicului. Abia la sfârșitul secolului realismul va tinde spre un realism psihologic, spiritualizat¹⁸². Realismul lui Millo provine din activitatea sa de joc și mai puțin din ansamblul spectacolului în care se încadrează.

În general, arta actorilor secolului al XIX-lea este o artă a jocului și presupunând că am putea-o reedita este puțin probabil că ar putea să ne ofere iluzia strictei realități, ea fiind „o artă a convențiilor aceluși timp”. „Iluzia noastră teatrală, azi, este total diferită de cea pe care a lăsat-o ca moștenire romantismul sau naturalismul”¹⁸³, căci ea se modifică o dată cu evoluția artei actorului și simultan cu evoluția comportamentului spectatorului.

Pentru vremea lor, Millo și Pascaly au fost simbolurile celor două forme teatrale care corespundeau mentalității și comportamentului perceptiv al publicului, în general gradului de dezvoltare a epocii. Capii de școală ai romantismului și realismului în teatrul nostru au modalități proprii de expresie, stiluri personale, fac prozeți și determină un anumit spirit artistic, dar încă nu generează curente. Ei sînt reprezentanți ai unor stiluri de interpretare și determină, fiecare în genul său, un ansamblu de particularități artistice care se încheagă într-o formă artistică unitară, corespunzătoare epocii. În teatrul dinainte de 1848 nu se putea vorbi încă de formarea unui stil de interpretare actoricească, de un stil teatral. Între 1849 și 1877 se pot identifica însă — și acesta este semnul maturizării artistice — stiluri teatrale care, formate pe baza experienței

¹⁸¹ L. Gitză, *Mihail Pascaly*, București, 1959, p. 18.

¹⁸² Vezi P. A. Touchard, *Réalisme, poésie et réa-*

lité au théâtre, în *Réalisme et poésie au théâtre. Entretiens d'Arras*, Paris, 1960, p. 217–218.

¹⁸³ A. Villiers, *La Réalité scénique*, în *Réalisme et poésie au théâtre, Entretiens d'Arras*, p. 245–248.

teatrului european, vor evolua în forme specifice. Spre sfârșitul secolului, școala de teatru a lui Pascaly și îndeosebi cea a lui Millo se vor constitui în curente caracterizate de trăsături ideologice și estetice comune culturii naționale și proprii unui grup larg de artiști dramatice. Stilurile de teatru ale lui Pascaly și Millo, diferite ca mijloace de expresie artistică, conțin — amîndouă — datele unei înnoiri a tinerei arte scenice românești, imprimă un spirit dinamic de emulație artistică teatrului epocii și ele constituie forme de expresie artistică teatrală originală care au o puternică legătură cu societatea, cu ideile sociale și estetice ale vremii.

ARTA SPECTACOLULUI ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI TRECUT

Cel puțin un sfert de veac, de la înființarea Societății Dramatice (1877) și pînă la primul directorat Davila (1905), scena românească rămîne sub autoritatea actorului protagonist-director de scenă și chiar dacă, spre sfârșitul veacului, regizorul Paul Gusty începe să se afirme printr-o activitate autonomă, cu meritul de a fi realizat spectacole mai bune decît valoarea pieselor reprezentate, „alcătuiind mizanscene după propriile lui vederi”¹⁸⁴, originalitatea și forța de creație ale acestei perioade stau totuși în arta interpretativă a cîtorva mari actori. La insistența lor, și adesea prin spectacole de beneficiu, se introduc în repertoriu capodoperele teatrului clasic și piesele de valoare ale dramaturgiei moderne, ei întrețin legătura strînsă cu teatrul străin, își determină modelele și adeviunea pentru una sau alta dintre școlile înnoitoare ale artei scenice europene, ei își apără la nevoie concepția asupra rolurilor interpretate în polemică deschisă cu presa de specialitate¹⁸⁵. Actorii sînt cei care își cîștigă primii conștiința de creatori și care, prin memorii personale sau colective, își declară dreptul și competența de a participa activ la orientarea de principiu a muncii lor¹⁸⁶, aceasta este „epoca de aur a Româneascăi”, acum, în maniera sa proprie, Nottara se definește ca o puternică personalitate, dar mai ales pînă în 1892 cînd moare, aceasta este etapa de vertiginosă ascensiune a lui Grigore Manolescu. Desprinși din romantism și cultivînd în continuare repertoriul eroic și de melodramă, sau formați împotriva acestui curent, la școala comediei caragieliene și a noii dramaturgii, naturi artistice reflexive, aplicate studiului și cizelării atente a rolurilor, sau temperamente dramatice de înaltă inspirație, sprijinindu-și interpretarea pe o capacitate intuitivă fără greș, actorii reprezentativi din această perioadă, toți laolaltă și fiecare cu o notă personală în registrul lor propriu de creație,

¹⁸⁴ C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 127.

¹⁸⁵ Vezi polemica susținută de Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu cu Ionnescu-Gion în legătură cu interpretarea piesei *Narcis* de Brachvogel, în *Românul*, 1891, februarie 20 și martie 6. Vezi de asemenea și răspunsurile unor actori, ca Aristide Demetriade, C. Mărculescu, P. Liciu, V. Toneanu, V. Leonescu și alții, observatori ai propriului lor proces de creație, cu privire la „psihologia artistului dramatic” (Fragmente dintr-o anchetă asupra actorilor Teatrului Național, în *Revista theaterelor*, București, 1902 (an. III, nr. 2, p. 10).

¹⁸⁶ Vezi protestul lui State Dragomir împotriva repertoriului propus de Comitetul teatral pe stagiunea 1893—1894, Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dos. nr. 44/1893, p. 1; vezi memoriul lui Petre Liciu adresat în 1897 Ministerului Instrucțiunii Publice și al Cultelor cu privire la reorganizarea Teatrului Național, în *Gazeta artelor*, București, 1903, nr. 28, 29; vezi de asemenea, în același sens, memoriul semnat de Aristizza Romanescu, I. Brezeanu, I. Petrescu, V. Hasnaș, Maria Ciucurescu, Marieta Ionașcu și alții, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 1245/1897, p. 10 ș.a.

se înscriu pe linia unei orientări comune de pătrundere cât mai adîncă în intențiile operei dramatice și de analiză cât mai precisă a psihologiei personajelor, în acord cu tendința de bază a epocii, de suprindere nuanțată a realității imediate și de sesizare a celui „omenesc”, pretutindeni și etern valabil.

Cu o rezistență temperamentală față de stilul vechi de interpretare și după o perioadă de formație în care contactul direct cu mișcarea teatrală din apusul Europei îl ajută să-și întărească preferințele, Petre Sturdza, remarcat la debutul său bucureștean „ca actorul care și-a făcut studiile în sensul noii școli italiene, reprezentate prin Duse și Novelli”, devine în scurt timp un entuziast al operei ibseniene și fidelul interpret al repertoriului scandinav, apreciat pentru larga sa afinitate cu acest gen de personaje, „actorul cel mai deprins la noi cu tonul dramei moderne”¹⁸⁷. Nu se poate omite aici legătura dintre arta interpretativă și factura noii dramaturgii, după cum nu se poate neglija, ca o trăsătură specifică pentru sensibilitatea estetică a epocii, entuziasmul cu care e asaltat Ion Petrescu, „cel mai franc bătrîn al scenei românești”¹⁸⁸ și care, în *Kean* de Al. Dumas, ca și în *Bomba cu apă fiartă*, în *Sfîrșitul Sodomei* de Sudermann, ca și în repertoriul shakespeavian, și la fel într-o mare varietate de roluri ale dramaturgiei originale, știe să dea viață personajelor sale de fiecare dată, „cu firescul lui cel mai firesc”¹⁸⁹. Și cu atît mai evidentă pentru confirmarea acestei noi orientări a gustului artistic devine popularitatea cucerită de o puternică echipă de comici, cărora li se relevă finețea observației și o mare capacitate de esențializare a tipurilor. Pentru că în „Ipistatul lui Iulian”, de pildă, trebuie să se recunoască întreaga categorie *reală* a acestor slujbași, „într-atît era de complect și de adevărat, în toate amănunțele, în toate mișcărilor, în toate atitudinile”¹⁹⁰. Și dacă alți interpreți ai comediei lui Caragiale, cum e Hasnaș, apreciat pentru că își dozează verva cu inteligență, „natural ca un Antoine”¹⁹¹, și dacă I. Brezeanu, prin comicul său serios, prin sobrietatea și puterea de invenție, „ridică farsa la adevărata dignitate a artei”¹⁹², este din nou pentru că, în gîndirea teatrală a acestei perioade, în frontul ei cel mai înaintat, se făcuse pasul hotărîtor către o nouă concepție interpretativă. În această etapă de sfîrșit de veac, cu un atît de puțin nuanțat gust al realității, se protestează tot mai violent împotriva mistificării adevărului vieții din melodrame și localizării, ca și împotriva grosolanțelor tălmăciri ale istoriei din așa-zisele drame naționale, și tot mai dese sînt atacurile împotriva pieselor de mare spectacol și a unei întregi producții cultivate în exclusivitate în scopuri comerciale. O campanie puternică se dezlănțuie de asemenea împotriva operetei, inclusă în repertoriul primei noastre scene sub directoratul lui Grigore Cantacuzino și C. I. Stăncescu¹⁹³, din aceleași motive de sporire a rețetei, dar definitivă pentru evoluția gustului din această etapă este neta luare de atitudine în problema genurilor literare, de repudiare a teatrului romantic și de negare a repertoriului schillerian, „condamnat de estetica modernă” în totalitatea sa. „Ce vechi par *Hoții* — exclamă în 1892 criticul teatral de la *Constituționalul* — și cît de demodate

¹⁸⁷ E. D. Fagure, cronică dramatică la *Ca frunzele* de G. Giacosa, în *Adevărul*, București, 1901, ianuarie 11.

¹⁸⁸ Quidam, cronică dramatică la *Sfîrșitul Sodomei* de H. Sudermann, în *Adevărul*, București, 1894, noiembrie 2.

¹⁸⁹ C. B. S., cronică dramatică la *Kean* de Al. Dumas, în *Adevărul*, București, 1890, martie 25.

¹⁹⁰ N. Petrașcu, *Iulian*, în *Literatură și artă română*, București, 1898, an. III, nr. 5, p. 313.

¹⁹¹ Quidam, cronică dramatică la *Se zice* de H.

de Waldberg, în *Adevărul*, București, 1894, octombrie 22.

¹⁹² I. L. Caragiale, *I. Brezeanu*, în *Literatură și artă română*, București, 1898, an. III, nr. 2, p. 73.

¹⁹³ Vezi raportul nr. 490 din 30 septembrie 1884 al Direcțiunii a Teatrelor adresat dlui Ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor asupra situațiunii Teatrului Național de la înființarea Societății Dramatice și pînă la finele stagiunii trecute, semnat de Gr. Cantacuzino și C. I. Stăncescu, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 735/1884, p. 1—31.

sînt toate capodoperele romantismului, pline de un sentimentalism superficial și frazeologie convențională”¹⁹⁴. Și pledoaria se face acum în favoarea noii dramaturgii, a unui „teatru de probleme”, cum e cel al lui Ibsen și Sudermann, de investigație psihologică și de explorare în realitatea socială, și pentru care „actorii trebuie să cunoască bine moravurile vremii și să pătrundă ideile care l-au animat pe autor”¹⁹⁵. În această etapă însă, care mai stă sub semnul stilului de joc al Comediei Franceze prin formația de bază a marilor noștri actori, și în care critici de autoritate invocă mereu exemplul acestei vechi tradiții, introducerea noului repertoriu și a modalității lui de reprezentare se face cu dificultate. Aristizza Romanescu, de exemplu, desăvîrșita interpretă a „spiritului francez”, de la Molière la Scribe și de la Dumas la O. Feuillet, cînd abordează dramaturgia naturalistă, deși o interpretează pe Gervaise din *Otrava* lui Zola cu o perfectă înțelegere a datelor ei caracterologice, joacă totuși personajul cu „éclat”, pe cîtă vreme același rol, la teatrul lui Antoine, „e redat cu mijloace extrem de simple”¹⁹⁶. Și aceeași artistă e măcinată de ezitări pînă să accepte rolul din *Onoarea* lui Sudermann și nu va îndrăzni să joace niciodată *Nora*, deși rolul o solicită prin profunzime și noutate dramatică, mărturisindu-și neîncrederea cu privire la preferințele publicului pentru acest gen de piese¹⁹⁷. Și totuși, *Onoarea* (1892) se bucură de un rar privilegiu ca număr de spectacole (se joacă de 15 ori în șir), situație neașteptată nici de actori și cu atît mai puțin de conducerea teatrului, care pregătise cu prevedere, pentru acoperirea pagubelor materiale, farsa 423, „cu glume sărate, cu cîntece și muzică militară”¹⁹⁸, și care intră de altfel imediat pe afiș întrerupînd seria unui succes de înaltă ținută artistică. Față de buna primire făcută piesei lui Sudermann și față de aprecierile elogioase care i s-au adus pentru interpretarea rolului Alma, Aristizza Romanescu joacă, într-unul din viitoarele sale spectacole de beneficiu, piesa *Magda* (1895) de același autor și mai tîrziu, în 1901, *Pariziana* de H. Becque. Și Nottara e tentat de repertoriul modern (el este primul interpret la noi al lui Rosmersholm de Ibsen în 1895), dar gloria marelui actor în această perioadă o face interpretarea lui *Oedip* și a lui *Othello*, a lui don Salluste și Franz Moor și a unui mare număr de roluri din repertoriul de melodramă.

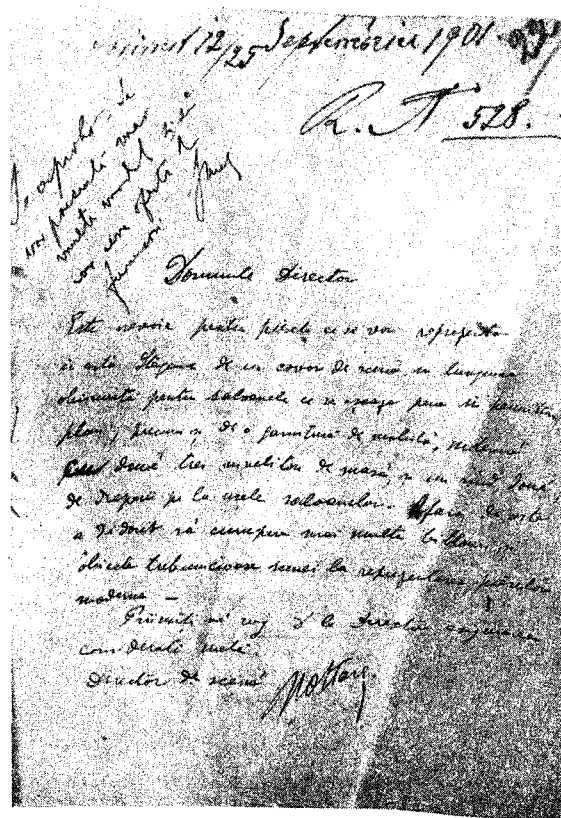


Fig. 173. — Scrisoarea directorului de scenă C. I. Nottara cu privire la mobilierul scenei, 1901 (Arhivele statului, București).

¹⁹⁴ Sc. Cocorăscu, cronică dramatică la *Hoții* de Schiller, în *Constituționalul*, 1892, noiembrie 6; vezi și *Adevărul*, 1894, octombrie 18 (cronică la *Maria Stuart*) și de asemenea articolul semnat de D. D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1888, București, an. I, nr. 2, p. 77, în care, cu privire la reprezentarea piesei *Don Carlos*, autorul notează: „Timpul de o parte și progresul artei teatrale, pe de alta, au probat tot mai mult că teatrul lui Schiller trebuie azi doar recunoscut, citit cu atențiune, dar înregistrat și seriat în rafturile bibliotecii”.

¹⁹⁶ Vezi cronică la *Sfârșitul Sodomei*, loc. cit.; vezi, de asemenea, cronică dramatică, la *Onoarea* de H. Sudermann, în *Constituționalul*, 1892, noiembrie 13.

¹⁹⁶ E. D. Fagure, cronică dramatică la spectacolele *La jurată* de Goncourt și Ajalbert și *Năbădăile dragostei* de Dumanoir și Clairville, în *Adevărul*, 1902, octombrie 9.

¹⁹⁷ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 112.

¹⁹⁸ Sc. Cocorăscu, *În loc de săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, 1892, noiembrie 27.

Simptomatică pentru schimbarea preferințelor epocii este, în 1901, observația criticului de la *Adevărul*, prin care arată că, deși interpretarea artistului „ridică în sală o clamoare de aplauze” la *Curierul din Lyon* sau la *Două orfeline*, genul în sine e departe de a mai satisface, și deși pe afiș continuă să apară titluri ca *Dama de caro* sau *Cuvântul mortului*, „publicul începuse mai de mult să ia în zeflema astfel de piese și să rîdă acolo unde drama e foarte, foarte dramatică”¹⁹⁹. Și critica devine mai neiertătoare cînd, ca în cazul feeriei *Patru săbii*, autorul prelucrării, uzînd grosolan de mijloacele miraculosului, nu are nici măcar scuza rețetelor consacrate după care se fabrică melodramele de serie²⁰⁰. Pentru că „melodrama are hazul ei”, cum va remarca mai tîrziu I. Livescu, dar pentru a ajunge la această constatare e nevoie nu numai de un anumit simț al umorului, dar și de o înțelegere specială față de psihologia unei etape în care gustul de teatru s-a format mai ales prin intermediul unor astfel de piese. „Era un timp cînd publicul nu se învoia de loc cu drama și comedia înaltă. Nu-i dădeai simțăminte, acțiune și caractere exagerate, pe care să le înțeleagă, nu-ți venea la teatru”²⁰¹, spune în 1889 criticul de la *Telegraful*, subliniindu-se astfel, o dată mai mult, caracterul tranzitoriu al acestui sfîrșit de veac. În această etapă de adînci contradicții, în care preferințele și modalitățile de interpretare se întîlnesc și se resping, în care tendința de emancipare a artei teatrale e contracarată de politica oficială, în care bîntuie plaga „beneficiilor” și a turneelor ocazionale, în această etapă de întrepătrundere a influențelor înnoitoare, dar în care amintirea modelelor vechi e încă foarte puternică, arta punerii în scenă se bucură totuși de o bună orientare programatică și de un real ajutor din partea criticului de specialitate. Și, ceea ce remarcă I. L. Caragiale în 1885, ca o urmare a acestor ani, este tendința publicului „de a privi teatrul ca teatru”, mai importantă de la un anumit moment fiind întrebarea „cum se joacă, decît ce se joacă”²⁰², după cum la fel de caracteristică pentru aceste ultime două decenii devine preocuparea de definire a atribuțiilor regizorului, „potrivit instituțiilor analoage din străinătate, în care direcția de scenă a devenit o știință nouă, de o importanță capitală pentru reprezentarea celei mai mici piese”²⁰³, prin punere în scenă înțelegîndu-se acum „nu arta de a îmbrăca personajele și perfecțiunea decorului, cît redarea cea mai fidelă a ceea ce a vrut autorul să spună”²⁰⁴.

Conceptul de regie la sfîrșitul secolului

1. Conceptul de regie se precizează acum în legătură tot mai strînsă cu ideea de valorificare a operei literare prin intermediul unei judicioase distribuirii a rolurilor, prin grija unei cît mai bune execuții de ansamblu, problemă care va rămîne în continuare în centrul atenției generale pînă la sfîrșitul perioadei. În practica scenei, evidentă apare această preocupare în primul rînd în activitatea lui Grigore Manolescu — director de scenă²⁰⁵. Și cum studierea temeinică a piesei și analizarea rolului în funcție

¹⁹⁹ E. D. Fagure, cronică dramatică la *Dama de caro*, de Naddon și Stephenson, în *Adevărul*, 1895, decembrie 2.

²⁰⁰ Vezi cronică dramatică (nesemnată) la *Patru săbii*, feerie în 16 tablouri, prelucrare de L. Daus după *Les quatre fils Aymon*, în *Adevărul*, 1904, februarie 20.

²⁰¹ Vezi cronică (nesemnată) la *Noaptea de 30 iulie*, în *Telegraful*, 1889, decembrie.

²⁰² Vezi cronică teatrală semnată C. (I. L. Caragiale), în *Convorbiri literare*, București, 1 aprilie 1885 — 1 martie 1886, an. XIX, vol. XIX, p. 95.

²⁰³ Vezi raportul lui Grigore Cantacuzino și

C. I. Stăncescu, nr. 490 din 30 septembrie, 1884, loc. cit.

²⁰⁴ Sc. Cocorăscu, cronică dramatică la *Othello*, în *Constituționalul*, 1881, februarie 15.

²⁰⁵ Începînd cu stagiunea 1881—1882, Grigore Manolescu își începe cariera de director de scenă la Teatrul Național din București și o continuă cu unele întreruperi pînă în 1889, cînd, prin decizia directorului general Grigore Cantacuzino, e reconfirmat în acest post împreună cu Nottara pentru repertoriul de dramă-comedie, Ștefan Iulian urmînd să pună în scenă spectacolele de operetă (Arhivele statului București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 937/1889, p. 3).

de evoluția celorlalte personaje erau pentru el ca actor un criteriu de seriozitate și profesionalism, se înțelege care îi vor fi exigențele când răspunderea artistică a spectacolului se răsfrînge întregă asupra lui. Ca o bună moștenire de la înaintași, el va păstra aceleași obiective pedagogice de bază în îndeplinirea acestei funcții, preocupări care se vor perpetua de altfel pînă tîrziu, dincolo de pragul acestui veac, în activitatea lui Nottara și Paul Gusty. Dar despre calitățile lui Grigore Manolescu — director de scenă și despre importanța contribuției sale în dezvoltarea artei scenice la sfîrșitul veacului trecut, vor vorbi cu adorație în primul rînd actorii, tinerii din generația lui Petre Sturdza²⁰⁶, Petre Liciu sau State Dragomir, și mai tîrziu acesta din urmă va încerca să reconstituie schița programului urmărit de marele artist pe linia ameliorării ansamblului și în munca de pregătire propriu-zisă a spectacolului. Printre primele recomandări ale lui Grigore Manolescu sînt acelea în legătură cu unificarea limbii românești pe scenă și cele privitoare la accentuarea logică a frazei, subliniind cu o explicabilă nevoie de precizie „că o singură intonație este justă”, după cum la fel, din aceeași nevoie de diminuare a procentului de improvizație în jocul de scenă, e nevoie, spune el, „ca actorul să fie convins, că ceea ce face așa trebuia să fie și nu altfel”²⁰⁷. Și, ca o dovadă a perseverenței sale în aplicarea acestor principii elementare, dar atît de utile încă la începutul acestei etape, un lung articol semnat de Ionnescu Gion și consacrat dicțiunii în teatrul românesc vine să confirme noile cîștiguri înregistrate sub acest raport de arta noastră interpretativă. „Actorii au început să știe a vorbi pe scenă” spune el. Cu alte cuvinte, un bun început de dicțiune este în deplină ființă. Și criticul încheie cu o idee amplu dezbătută în epocă, aceea a limbii „care este una singură, expresiunea actualelor cerinți ale geniului românesc, pe care scriitorii o scriu și care la teatru, mai mult și mai bine decît oriunde, trebuie vorbită”²⁰⁸. Conștiința că teatrul e dator să intervină în opera de așezare a limbii pe făgașurile ei firești și că scena „e chemată să fie modelul limbii românești autentice, după care să se orienteze societatea”²⁰⁹, se afirmase tot mai mult într-o perioadă în care regionalismele, franțuzomania și exagerările latiniste făceau ravagii și în care bătălia de legitimare a unității noastre naționale se sprijinise în primul rînd pe criteriul lingvistic. „Dezvoltarea intelectuală a limbii e strîns legată de destinele scenei naționale”, va spune Odobescu în 1887²¹⁰. Și, în spiritul acestor teze, își desfășoară activitatea regizorală și Grigore Manolescu; de pe poziții noi se vor judeca de acum încolo și componența repertoriului, ca și limba în care sînt scrise piesele. Față de numărul mare de farse și melodrame rău traduse și care invadaseră repertoriul într-o etapă anterioară, traducerea se bucură acum de un alt regim, selecția se face mai ales din repertoriul clasic și din marea literatură universală, și una din revistele de prestigiu, cum e *Convorbiri literare*, publică periodic tălmăcirii din Sofocle și Euripide, din Shakespeare și Molière, din Schiller și Goethe, semnate de P. Dulfu, Edgar Aslan, I. Negruzzi, P. Carp, de Titu Maiorescu de asemenea, care își îndreaptă interesul către teatrul ibsenian. Înalta calitate a acestor texte și o știință nouă de rostire a cuvîntului pe scenă, de precizare a sensurilor, de nuanțare a replicii și de exploatare a pauzelor schimbă fără îndoială calitatea artistică a spectacolului din această perioadă. Grigore Manolescu, alături de Aristizza Romanescu și de C. I. Nottara, recunoscuți pentru virtuozitatea dicțiunii lor, în spiritul lecțiilor luate

²⁰⁶ Vezi Petre Sturdza, *Amintiri*, București, 1966, p. 41.

²⁰⁷ Cf. State Dragomir, *Grigore Manolescu*, în *Rampa*, 1916, iulie 20.

²⁰⁸ Ionnescu-Gion, *De-ale teatrului*, în *Revista nouă*, București, 1889, an. III, nr. 9, p. 318.

²⁰⁹ Vezi *Curierul de Iași*, 1871, octombrie 31 (articol nesemnat).

²¹⁰ Al. Odobescu, *Școala dramatică*, în *Epoca*, 1887, octombrie 29.

cu Got și Delaunay, devin la rândul lor exemple stimulatoare, într-o nouă școală a vorbirii scenice, și distribuțiile care-i unesc adesea pe cei trei mari actori, ca în *Ruy Blas* sau *Intrigă și iubire*, ca în *Ovidiu și Năpasta*, ca în *Fecioara din Orléans* sau *Francesca da Rimini*, se înscriu ca adevărate sărbători artistice, momente decisive în procesul de transformare a artei noastre interpretative din ultimele două decenii ale veacului trecut. Cu valorificarea acestui nou repertoriu cresc însă și exigențele față de ansamblu, și dacă Pascaly reușise cu greu să închege o trupă pe măsura repertoriului său, cu atât mai dificilă este sarcina lui Grigore Manolescu în punerea în scenă a pieselor *Hamlet* sau *Don Carlos*, *Marion Delorme* sau *Romeo și Julieta* alături de *Macbeth* și *Othello*, de *Hoții* și *Hernani*, piese de largă respirație și care solicită intens efortul creator al interpreților principali, dar, în același timp, piese de figurație numeroasă, de aparat scenic foarte complicat. Și chiar dacă rezultatele nu au fost toate aceleași, cel puțin câteva spectacole din această serie au dat măsura înțelegă a mijloacelor lui Grigore Manolescu, interpret și director de scenă. Și, printre ele, *Hamlet* (1885), cel mai mare succes al său ca actor, marchează deopotrivă o dată importantă în evoluția regiei românești de la sfârșitul veacului trecut, și ceea ce se obține acum, în amândouă direcțiile, este rodul unei îndelungi meditații, al unei munci pasionate de descifrare a semnificațiilor piesei, de definire a psihologiei personajului principal și de integrare a lui în substanța intimă a dramei. „Manolescu cunoaște rolul regelui și al reginei, al Ofeliei și al lui Laerte și legăturile ce aceste personaje au cu Hamlet, și creația lui ni se înfățișează fără disparte, în armonie cu desfășurarea treptată a celorlalte roluri”²¹¹. Și criticul vorbește în continuare despre acest „studiu clasic” pe care Grigore Manolescu îl duce „conștient și minuțios” pînă la capăt și despre „frumoasa simetrie” a spectacolului, cuvînt atât de prețios în această etapă și atât de rar folosit pentru aprecierea rezultatelor de ansamblu. Rolul creator al actorului și al directorului de scenă se precizează astfel tot mai distinct și afirmarea unei concepții personale în interpretarea acestui text clasic deschide o perspectivă nouă asupra atribuțiilor pe care și le asumă regia românească în etapa dată. Încă de la începutul carierei sale de director de scenă, Grigore Manolescu e viu aplaudat pentru montarea localizării *Nea Frățilă* de Odobescu și Gion după Erckmann-Chatrian, pentru hazul și autenticitatea tipurilor, pentru acuratețea și promptitudinea cu care au fost executate indicațiile de mizanscenă, spectacolul fiind o primă încercare la noi de folosire a unor mijloace de expresie scenică, intrate nu de mult în circulație, ca o anticipare a tezelor naturaliste consacrate prin teatrul lui Antoine²¹². Tot Manolescu introduce pe scena românească primul Zola (într-un spectacol de beneficiu, la numai doi ani după înființarea Teatrului Liber), se joacă *Otrava* (*L'Assomoir* — 1889), „piesă socială” atât de necesară în repertoriul teatrului nostru, după părerea lui Emil Fagure, care vorbește despre creația artistului în rolul tinichigiului Coupeau ca despre o adevărată școală a adevărului, „însăpăimîntătoare” prin puterea de evocare a viciului și a urmărilor lui²¹³. Și tot Manolescu pregătește la noi prima traducere din Ibsen (*Un dușman al poporului*), fără a mai ajunge însă la înfăptuirea scenică a acestui proiect. Acest tînăr director de scenă, care cunoaște marea importanță a ritmului în reușita unui spectacol și care știe că fiecare piesă are „tonul ei special”, face o înaltă demonstrație de pricepere regizorală și în repertoriul de comedie. Acum se joacă pentru prima oară la noi *Bolnavul închițuit*,

²¹¹ Ionnescu-Gion, *Cronica teatrală*, în *Românul*, 1885, octombrie 4.

²¹² Fr. Damé, *Săptămîna teatrelor*, în *Românul* 1882, octombrie 7; vezi și impresiile Aristizzei

Romanescu în legătură cu pregătirea acestui spectacol, în *30 de ani. Amintiri*, p. 47.

²¹³ E. D. Fagure, cronica la *Otrava* de E. Zola, în *Telegraful*, București, 1889, aprilie 14.

Georges Dandin și *Doctorul fără voie*. Și, „efecte de un comic irezistibil” se obțin în primul rând prin precizia mizanscenei și prin ritmul imprimat acțiunii²¹⁴. Un program înnoitor în arta spectacolului se schițează în acești ani de mare elan creator²¹⁵ și care continuat ar fi grăbit cu siguranță procesul de evoluție al artei scenice românești la sfârșitul veacului trecut și ar fi trasat o linie de continuitate spre viitoarele reforme pe care le va desăvârși Davila. Prematur întrerupt prin moartea artistului, programul acesta se schițează în tendințele lui generale, vizibil influențat de școala italiană a lui Rossi, în ceea ce privește interpretarea, și apropiat tezelor naturaliste ca formulă a spectacolului și ca repertoriu de perspectivă. Apelul său către autori și critici, către public și actori, „de a goni de pe scenele serioase risul de contrabandă și lacrimile care se introduc prin refracțiune în ochii noștri”²¹⁶, rămâne în istoria artei noastre scenice profesiunea de credință a unui vizionar, stăpîn pe o artă generoasă și conștient de valoarea autenticității ei.

Impresionat de stilul de interpretare al Comediei Franceze, și în consecință adept al unei înalte tehnici de valorificare a cuvîntului și a expresivității plastice, C. Nottara²¹⁷, care preia direcția de scenă după moartea lui Grigore Manolescu și a lui Șt. Iulian, va acorda, potrivit preferințelor sale, un interes sporit marilor partituri clasice, reluări ale unor mai vechi succese sau titluri încrise acum pentru prima oară pe afișul primei noastre scene, cum e *Polyeucte*, *Antoniu și Cleopatra* sau *Iuliu Cezar* și firește, într-o concepție proprie, vor fi preluate marile roluri din repertoriul lui Grigore Manolescu. Ultimul deceniu, dominat de personalitatea lui Nottara, va constitui o etapă de performanțe în cariera marelui actor, cea mai bogată în demonstrații de virtuozitate personală, etapă fără rivali și fără controverse, de splendidă și maiestuoasă planare în lumea unor eroi de legendă.

2. Dar ceea ce constituie noutatea în arta spectacolului din această perioadă ține mai mult de latura tehnică a montărilor, de „efectele optice ale luminii electrice”, de „frumusețea” decorului, de mai buna folosire a spațiului de joc, de o mizanscenă mai amplu gândită și mai precis executată. Prezența pictorului decorator Romeo Girolamo, angajat după moartea lui Labo (1889), se face acum tot mai remarcată, și după datele presei contribuția sa pare a fi într-adevăr notabilă. De altfel, un indiciu al competenței sale și al unei poziții singulare în seria pictorilor decoratori din toată această

*Noua
orientare a
scenografiei*

²¹⁴ Vezi Sc. Cocorăscu, *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, 1891, octombrie 18, și *D'ale teatrului*, în *Telegraful*, 1891, noiembrie 15.

²¹⁵ Vezi relatările Aristizzei Romanescu cu privire la „stagiunile lui Manolescu”, numindu-le astfel pentru cită stăruitoare muncă a pus în ele și ca actor și ca director de scenă. „Își da osteneala nu numai cu începătorii, ci și cu artiștii consacrați. Brezeanu după indicațiile lui a studiat *Doctorul fără voie*, Toneanu lui îi datorează succesul din *Nebuniile amoroase*, iar Ion Petrescu, în *Ducele D'Alba* și în multe n-a învățat un cuvînt fără Manolescu”. Vezi, de asemenea, și relatările artistei cu privire la „repetițiile active de la Iași conduse de Manolescu în stagiunea 1888–89” (Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, p. 99 și 87).

²¹⁶ Muzeul Teatrului Național București, fond. Grigore Manolescu (document nedat).

²¹⁷ Nottara-director de scenă urmărește cu strictețe respectarea de către actori a unei mizanscene

fixate dinainte cu un simț al preciziei recunoscut de altfel și în creația sa actricească. Vezi plîngerea împotriva elevelor de conservator Elena Ștefănescu și Adelina Lengeais pentru refuzul de a participa la figurația piesei *Virtute și viciu*, „unde acțiunea actului I se sprijină pe îndeplinirea mizanscenei de către o figurație inteligentă”; vezi, de asemenea, plîngerea împotriva actorului Vasilescu (Zoil) pentru nerespectarea mișcării și introducerea unor elemente noi în interpretare, străine de concepția spectacolului (la reprezentarea piesei *Fîntîna Blanduziei*); vezi de asemenea, amenziile aplicate actorilor Catopol, Hasnaș și Brezeanu pentru absența de la repetiții, din cauza căroră, „pentru înjghebarea mizanscenei” (și numai pentru o singură reluare) a pieselor *Unchiul Bidochon* și *O singură iubire*, a fost obligat să înlocuiască rolurile titulare (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 1011/1891; 1158/1895; 1238/1897).

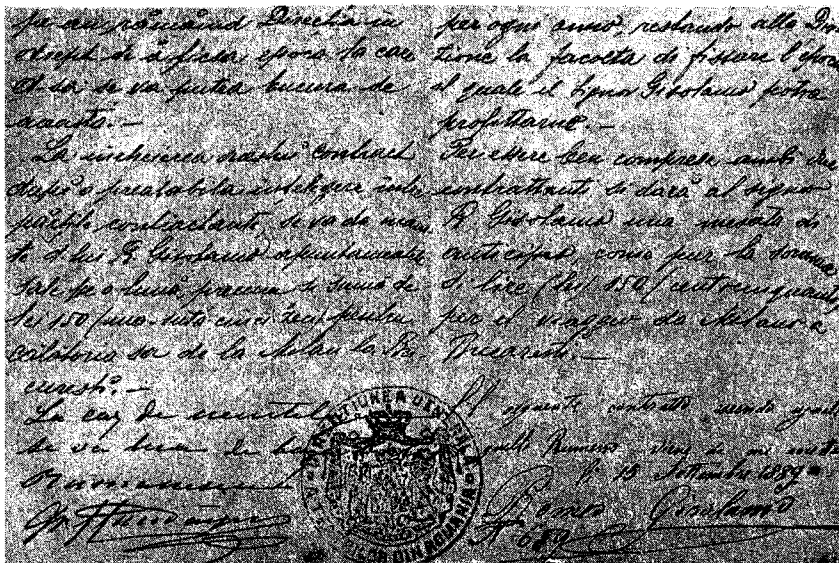


Fig. 174. — Fragment din contractul pictorului decorator Romeo Girolamo, 1889 (Arhivele statului, București).

calificativele standard, cel puțin într-o primă etapă de activitate în care Romeo Girolamo împrăpătează scenografia unor spectacole montate la premieră fără prea mare cheltuială, cum au fost *Despot Vodă*, *Fintîna Blanduziei*, *Ovidiu* sau chiar *Hamlet*²¹⁹. La reluarea acestei ultime piese în 1895, „montarea face onoare talentului domnului Girolamo. Decorurile sînt de o plantație dibace, pline de ingenioase detalii de arhitectură și de efecte de colorit”²²⁰, și de asemenea, în anii următori, într-un cadru plastic nou, totdeauna „foarte frumos” și „foarte bogat”, se reiau *Macbeth* (1896), *Romeo și Julieta* (1897) și *Ruy Blas* (1898) și, în sfîrșit, cînd în 1901 se montează *Iulius Cezar* în premieră, criticul de la *L'Indépendance Roumaine* remarcă „autenticitatea decorurilor cerute de epocă și acțiune” și salută progresul înregistrat de prima noastră scenă pe linia acestor preocupări²²¹. Și tot în repertoriul shakespeareian, cîțiva ani mai înainte, pictorul cucerise superlativul criticii cu decorurile la *Visul unei nopți de vară*, „poate cele mai frumoase din ce a văzut pînă azi Bucureștiul”²²². Dar din aceste exclamații, ceea ce se poate deduce este că tînărul decorator avea o bună tehnică a meseriei (în *Narcis* de Brachvogel, „sala palatului din Versailles cu o vedere asupra parcului este redată într-o perfectă iluzie a perspectivei”)²²³, că avea un gust al fastuosului și o anumită sensibilitate pentru culoare și că folosea în ultimă instanță procedeele tradiționale ale picturii, „en trompe l'œil” și aceleași efecte de mecanică a scenei care au încîntat generații la șir prin spectaculozitatea lor. Pentru că în piesa *Copiii părăsiți* de P. Decourcelle (1897), dacă „fiecare tablou e pînza unui mare maestru”, apoi „impresionant este barajul din ultimul act cu apa care curge în valuri”²²⁴, după cum

periodă și pînă la primul război mondial se poate deduce și din oferta repetată pe care i-o face Școala de belle arte în vederea instituirii unei catedre de artă decorativă²¹⁸ și, la fel, spune ceva despre o anumită calitate artistică și înscrierea numelui său pe frontispiciul revistei *Ileana* (1900–1902) printre principalii ei colaboratori, alături de G.D. Mirea, Șt. Luchian, N. Vermont, Kimon Loghi, Fr. Storck și alții. În presă însă, deși contribuția acestui pictor este continuu semnalată, informația propriu-zisă este extrem de redusă.

„Decoruri noi”, „decoruri frumoase”, „decoruri bogate”, acestea sînt

²¹⁸ Vezi scrisoarea adresată de directorul general al Școlii naționale de belle arte prin care cere respectarea contractului făcut cu Romeo Girolamo, „care încă în urmă cu 9 ani se angajase să formeze elevi”. Vezi de asemenea scrisoarea către Ministerul Instrucțiunii Publice și al Cultelor pentru aprobarea postului de profesor de artă decorativă la Școala de belle arte (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 12/1900, p. 31 și 35).

²¹⁹ Pentru *Hamlet* pus în scenă în 1885, „nu s-a cheltuit nici un ban cu montarea”. În afara celor două costume, al lui Hamlet și al Ofeliei, restul

costumelor au fost împrumutate de la Operă (cf. C. Nottara, *Amintiri*, p. 66).

²²⁰ Vezi Sc. Cocorăscu, *Săptămîna teatrală*, în *Constituționalul*, 1895, octombrie 11.

²²¹ Claymoor, *Carnet de High-Life*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1901, septembrie 25.

²²² Sc. Cocorăscu, *Săptămîna dramatică (Visul unei nopți de sînzien)*, în *Constituționalul*, 1893, ianuarie 30.

²²³ Claymoor, *Carnet de High-Life*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1891, februarie 8.

²²⁴ *Ibidem*, p. 8.

trucajele, exploatarea mașinăriei scenice și a jocurilor de lumină colorată din *Ocolul pământului* (1894) sînt relevate cel puțin cu același entuziasm cu care altădată se aplaudau apoteozele și focul bengal. Dar pictorul nu face numai „pînze de mare maestru” ci și decoruri-tip, „saloane fermé” care să servească mai multor piese, transformă și adaptează „case rustice”, repară fundale și repictează „orizonturi de noapte cu lună”²²⁵. Și din datele de arhivă se detașează poate mai distinct psihologia acestui pictor-artizan, care are mîndria lui de creator și un vădit spirit de independență, care are mereu nevoie de ajutoare (de pictori vopsitori în subordine), nu totdeauna prompt în respectarea termenelor și nici foarte prezent la îndatoririle sale din teatru, lipsind pentru călătorii de studii în străinătate sau pur și simplu solicitat de aptitudinile sale de pictor de biserică sau de alte comenzi²²⁶. De aici nemulțumirile lui Nottara — director de scenă, și tot de aici viitorul conflict cu Davila care-i va aduce și rezilierea contractului în 1905. Pentru punerea în scenă a piesei *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechia (1896), Nottara cere pictorului „un decor moresc” (în stil maur — *n.n.*), existent în magazia teatrului și mai apropiat cerințelor piesei, dar Romeo Girolamo îi dă în loc decorul din *Doamna Chiajna*, făcut de el în 1891, și firește remarcat de presă pentru „frumusețea” lui; și directorul de scenă își motivează plîngerea împotriva pictorului, întii pentru că „arhitectura acestui decor e puțin potrivită cu stilul românesc, avînd mai mult înfățișarea unei săli medievale apusene. „Fresca principală și cornișa sînt curat venețiene, parcă ne-am găsi în sala cea mare a Consiliului de zece la Palatul Dogilor”. Și, în al doilea rînd, pentru că „dispozitivul acestui decor nu se potrivește cu nevoile mizanscenei; deschiderea din dreapta, unde la un moment dat se petrece acțiunea, e prea largă, dincolo de ea trebuind să fie un culoar practicabil pentru ieșire și intrare. În fund e nevoie să se poată zări, printr-o altă deschidere bine proporționată, tot ce se petrece afară iar nu printr-o spărtură în zid cum se face acum”²²⁷. E aici o semnificativă indicație pentru stadiul de evoluție al exigențelor în arta punerii în scenă la această dată și se poate semnala acum o tendință nouă de adîncire a perspectivei scenei, de valorificare a planurilor II și III și de folosire a spațiului în toată cuprinderea lui. Și dacă pînă în 1892 mai erau încă pe scenă acele anacronice loji (împotriva cărora protestase de altfel și Labo), care obligau la o restrîngere a mizanscenei și la uniformizarea plantației, acum, după renovarea sălii din 1894—1895, organizarea locurilor de joc creează o mai deplină iluzie a realității, pentru interioare, pereții laterali acoperă culisele și, deși vechi și desperechiate, „gheridoanele”, „jardinierile” și iotoliile care mobilează „saloanele” dau încăperii un aer de mai multă intimitate și actorilor mai multă degajare, nemaifiind stingheriți de prezența spectatorilor instalați comod în imediata lor vecinătate, pe chiar podiumul scenei.

Dar mai mult încă decît pentru decor, în această perioadă se acordă o atenție cu totul deosebită costumului și machiajului. Specialiști în facerea „capetelor”, bătrînul I. Machauer care își începe cariera sub direcția lui Millo și mai apoi fiul său Pepi Machauer vor fi de un prețios ajutor actorilor pentru care peruca și grima contează la

²²⁵ Vezi comanda directorului de scenă pentru „Un salon fermé” cu trei categorii de panouri în scopul de a da trei aspecte diferite; un decor rustic; o triplă pînză de cer (orangeux, serein, de nuit). Vezi de asemenea devizul pentru repararea unor decoruri vechi (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1271/1897 și dos. 31/1901—1902).

²²⁶ Pentru pictarea decorului la *Calătoria Lizettei*, Romeo Girolamo cere ajutoare, dar directorul

de scenă refuză „pentru că teatrul consumă destul de puțin timp domnului pictor”. Vezi cererea lui Romeo Girolamo pentru un concediu de șase săptămîni, în vederea unei călătorii în străinătate, „pentru a vedea noutăți artistice și progresul artei decorative teatrale la Paris, München, Viena” (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 26/1901, p. 30; dosar 12/1900, p. 20).

²²⁷ Vezi Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 1271/1898.

această dată, și nu numai în teatrul nostru, ca elemente de mare însemnătate în individualizarea cât mai pregnantă a personajelor. Activitatea specialiștilor străini în serviciul direcției de scenă, cum e croitorul și conservatorul de costume Ilie Berger sau recuziterul A. Scapin sau I. Manuel, contribuie la o mai bună cunoaștere a unor practici auxiliare, atât de utile și de caracteristice artei spectacolului din această perioadă ²²⁸. În ceea ce privește costumele, surprinde bogăția materialelor din care sînt confecționate, ca și a gamei lor coloristice ²²⁹, și semnificativă pentru spiritul istorist al epocii este tendința de reconstituire exactă a amănuntelor de îmbrăcăminte, actorii în primul rînd fiind aceia care consultă personal albume și colecții, galerii de artă și studii de specialitate. Un exemplu de rară scrupulozitate în acest sens îl oferă Aristizza Romanescu, care vorbind despre pasiunea cu care a studiat rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei*, în ultimele lui detalii, precizează că „pînă și cămașa albă cu care apare în actul II a fost făcută cu o deosebită atenție după un desen al pictorului englez Alma Tadema”; la fel, costumul Ofeliei îl face după un portret al actriței Siddons în acest rol, al Francescăi da Rimini după un mozaic aflat într-o biserică din Ravena, iar pentru Maria Stuart, după compararea mai multor surse de informație, se decide pentru modelul indicat de Schiller și confirmat de „scrierile apărute cu ocazia unei expoziții de obiecte istorice organizate de Institutul arheologic din Londra”²³⁰. O contribuție însemnată în ceea ce privește justetea documentării și orientarea bunului gust pe scena românească o aduc în această perioadă Odobescu și Ion Ghica, Alecsandri și V. A. Urechia, și de asemenea un capitol cu totul special îl deschide, de la I. L. Caragiale la H. Lecca, problema intervenției active a autorilor dramatici în punerea în scenă a operei lor ²³¹.

În acest sfîrșit de veac luminat de prezența unor mari personalități artistice și în care supărătoare e numai „graba cu care teatrul românesc vrea să salte peste toate stadiile vechi ale poeziei dramatice”, temerară îi apare criticului de la *Revista nouă* abordarea genului tragic prin piese ca *Saul* de Al. Macedonski și Cincinat Pavelescu, sau *Pygmalion* și *Hamilcar Barca* de Bengescu-Dabija. Pentru ceea ce se numește publicul „fin de siècle” al societății românești, „sceptic, zeflemist și hîrșit cu alte violente și zguduitoare senzații”²³², reprezentarea acestor piese, pe lîngă înaltele virtuți actoricești pe care le reclamă, nu mai pot trezi interesul decît prin fastul montării, prin efectele

²²⁸ Vezi cererea societărilor de aprobare a unui beneficiu pentru Ilie Berger (de patruzeci de ani conservator de costume al Teatrului Național, acum bolnav), semnat de Nottara, I. Brezeanu, P. Liciu, V. Toneanu, M. Ciucurescu, Constanța Demetriade ș.a.; vezi cererea de sporire a lefii semnată de A. Scapin, „recuzitorul care stă în teatru de la 8 dimineața pînă la miezul nopții în continuu, salariat cu 120 lei pe lună, prea adesea trebuind să plătească și lucrurile care se prăpădesc pe scenă; vezi oferta lui I. Manuel, decorator, recuzitor și cartoneur („specialist în obiecte mecanice și de carton”), care a lucrat la Teatrul Mare din Odessa și la Teatrul Național din București sub direcția lui Odobescu, Ion Ghica și Grigore Cantacuzino, prin care solicită un angajament Teatrului Național din Iași (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 6/1905–1906, p. 24; dosar nr. 9/1900, p. 13. Vezi și Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar 141/1901, p. 27).

²²⁹ Vezi costumul reginei din *Ruy Blas*, „din brocart alb cu garnitură de perle”, și un altul, „din mătase neagră, cu o mantie de pluș de mătase,

safir, căptușită cu faille bleu”; vezi de asemenea la *Tosca* („o rochie de mousseline verde, o mantie de postav gri cu blana albă, o rochie de atlas cu aur, o pălărie directoire verde cu pene rose”) (Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar nr. 78/1896, p. 44; și Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 43/1902, p. 32).

²³⁰ Vezi Aristizza Romanescu, *30 de ani*, p. 54, 56, 84, 86.

²³¹ Vezi scrisoarea lui I. L. Caragiale prin care interzice, după moartea actorilor Iulian, Hasnaș, Panu, prezentarea piesei *O scrisoare pierdută*, „cu o distribuție improvizată, cu înjghebări pripite, străine de orice intenție artistică”; vezi și răspunsul lui Gr. Cantacuzino cu privire la noii interpreți, „indestul de inteligenți și care vor urma întocmai tradițiunile hotărîte de Dvs., pe lîngă ceilalți artiști ca domnii Nottara, I. Petrescu, I. Niculescu, Catopol și alții care au jucat piesa de la început” (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 1158/1895, p. 89).

²³² Ionnescu-Gion, *Teatrul Național. „Saul”*, în *Revista nouă*, 1894, an. VI, nr. 8–9, p. 302.

lor spectaculoase. Și firește, punerea în scenă a acestor lucrări se face sub directa supraveghere a autorilor, ca și executarea costumelor care impresionează într-adevăr prin bogăția lor și prin autenticitatea modelelor stabilite în urma unei laborioase și atente documentări. Dar pe câtă vreme spectacolele acestea obțin numai un succes de stimă prin ineditul facturii lor livești, desprinsă direct din contemporaneitate, substanțială și comunicativă, comedia caragialiană, deși pusă în scenă într-un decor lipsit de strălucire, „cu aceleași draperii decolorate și cu aceleași mobile care servesc deopotrivă în *Maitre de forges* ca și în *Choufleury*”²³³, câștigă entuziasmul galeriei și deopotrivă sufragiile unanime ale criticii de înaltă autoritate. Dar scepticismul acestui sfârșit de veac vine să amenințe grav chiar principiile de bază ale artei spectacolului, toate artificiile care într-o etapă anterioară constituiseră garanția marilor succese. Eșafodajele de pânză pictată nu mai au aceeași invincibilă putere de iluzionare și punerea în scenă a pieselor istorice nu se mai poate sprijini în exclusivitate pe efecte pirotehnice, pe uniforme militare și cîntece patriotice. Evocarea scenică a luptei dintre Guelfi și Ghibelini din piesa *Ura de Sardou*, „deși e plină într-adevăr de îmbrînceli, mișcări de trupe, clopote, arderi de palate și izbucniri de bombe”, lipsa unor mijloace materiale corespunzătoare prin care să se ofere piesei cadrul ei monumental, ca și lipsa unei figurații *reale* (*subl. n.*) prin care să se câștige amploarea necesară în desfășurarea scenelor de masă „scot cu atît mai ușor în relief tot ridiculul copierii în carton, fie a lucrurilor, fie mai ales a oamenilor”²³⁴.

3. Într-un real avans față de realizările propriu-zise ale artei noastre scenice, critica teatrală la sfârșitul veacului trecut devine tot mai exigentă, carențele sînt subliniate fără ocol și atacurile vizează conducerea teatrului și sistemul de organizare al instituției, dar în aceeași măsură ele se îndreaptă împotriva a ceea ce privește chiar esența procesului de creație. Pentru că „Nottara strălucește în continuare ca un astru printre sateliți”²³⁵, pentru că problema omogenizării forțelor trupei și a angajării unui corp stabil de figurație²³⁶ continuă să fie în suferință și pentru critici un permanent motiv de insatisfacție și reproș. „Jocul unui mare actor nu poate suplini lipsa care vine din faptul că restul ansamblului merge prost”²³⁷, notează în 1890 Grigore Ventura și, raliindu-se acestor observații, I. C. Bacalbașa mută discuția pe planul chestiunilor de principiu, cerînd reorganizarea conservatorului și schimbarea direcției Teatrului Național²³⁸, pentru ca în 1901, E. D. Fagure acuzînd, și sub noul directorat al lui Scarlat Ghica, același ritm mortal în schimbarea afișului și aceleași condiții intolerabile în care se pregătesc spectacolele, să propună „o reformă structurală” a activității primei noastre scene. „Cînd se repetă? Cum se repetă? Se poate lucra serios? E curată boscărie, curată minune ceea ce reușesc să facă artiștii, regizorul, personalul tehnic”²³⁹, observă el după ce într-o săptămînă se dăduseră patru premiere (*Fiul pădurilor*, *Tartuŕfe*, *Între prieteni* și *Maria Stuart*) și încă alte trei erau afișate pentru săptămîna imediat următoare. Critica vremii încearcă într-un front comun să stăvilească acest procedeu de supralicitare și uzură, sistemul distribuțiilor făcute la întîmplare, ca

*Regia și
reforma
activității
scenice*

²³³ C. I. Nottara, *Amintiri*, p. 126.

²³⁴ D. D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1888, an. I, nr. 2, p. 77.

²³⁵ Claymoor, *Carnet de High-Life (Ruy Blas)*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1896, noiembrie 27.

²³⁶ Vezi Sc. Cocorăscu, cronica spectacolelor *Viciu și virtute* și *Hamlet*, în *Constituționalul*, 1892, ianuarie 26 și 1895, octombrie 6.

²³⁷ Grigore Ventura (Arutnev), cronica teatrală la *Eva* de R. Voss, în *Adevărul*, 1890, octombrie 3.

²³⁸ I. C. Bacalbașa, *Teatrul*, în *Adevărul*, 1896, decembrie 10 și *Conservatorul*, în *Adevărul*, 1898, octombrie 29.

²³⁹ E. D. Fagure, *Beneficiile*, în *Adevărul*, 1901, februarie 15.

și numărul insuficient de repetiții ²⁴⁰. Devine astfel de la sine înțeles că e mai greu să se vorbească, încă cel puțin pentru primele stagioni ale acestui început de veac, despre coeziune și spirit de continuitate în ambianța de creație a scenei naționale când, într-o haotică alternanță, actorii sînt forțați să treacă de la drama psihologică a lui Ibsen la *Călătoria Lizettei*, „ferie de mare înscenare, cu scamatorii și dansuri comice”, și de la *Vlaicu Vodă* la *Năbădăile dragostei*, „parodie de operă, operetă și circ”.

Această scurtă ancorare în istoria noului veac încheie o etapă stimulată de mari ambiții, dar tributară încă unor vechi concepții de teatru, o etapă de acumulare necesară a unei experiențe artistice variate, de precizare mai ales pe plan teoretic a conceptului de regie și de definire în practica punerii în scenă a unor merituose contribuții. Și dacă Paul Gusty va însemna un nume de bază în evoluția ulterioară a artei spectacolului pe prima scenă a țării, la Iași, o contribuție mai restrînsă în timp, și mai puțin comentată, este cea a regizorului și directorului de scenă Napoleone Borelli ²⁴¹, despre care vorbesc, cu recunoștință, ca despre primul lor profesor, Aglae Pruteanu și Petre Sturdza ²⁴², nume care se face mai întii cunoscut la noi investit cu un titlu de înaltă distincție, ca partener reputat al lui Rossi. Cunoscut fiind largul ecou de care s-au bucurat turneele lui Rossi în țara noastră, se poate deduce ce a însemnat, cel puțin printre tinerii moldoveni, prezența unui regizor format la școala marelui actor italian. Dar evoluția artei scenice ieșene de la sfîrșitul veacului comportă o discuție specială prin cîteva date caracteristice, prin cîteva evenimente care au marcat puternic viața Societății dramatice din acest oraș. În 1888, arde teatrul de la Copou. Un an mai înainte murise regizorul V. Delmary și pînă în 1892 mor și C. Bălănescu și N. Luchian, pionieri ai acestui teatru, regizori și directori de scenă, integrați trupei și nevoilor ei, și buni cunoscători ai cerințelor publicului local. Și tot în 1892 moare și Grigore Manolescu și o dată cu el se stinge și acea scurtă etapă de strălucire a scenei ieșene, care fanatizase o întregă generație de actori și care reușise să însuflețească o ambianță artistică obsesivă, „fără nici o sforțare spre mai bine, fără dorinți, fără aspirații, fără entuziasm mai cu seamă”, cum notează Aglae Pruteanu ²⁴³. Fără local și fără director de scenă ²⁴⁴, „turmă fără păstor”, trupa se perindă din sala micului teatru Pastia în arena Circului Sidoli, din grădinile de vară pe scenele teatrelor de provincie, cu un repertoriu uzat, de melodrame și farse, în care arareori se înscriu și titluri de o mai bună calitate literară ²⁴⁵. De aceea problema clădirii noului teatru poate fi socotită, prin toate implicațiile ei, pivotul central de susținere a moralului trupei și în același timp o problemă de interes obștesc, în atenția generală a opiniei publice. Începută în 1892, după planurile arhitecților Helmer și Fellner, clădirea se termină abia în 1896, dar în toată această perioadă publicul va cunoaște îndeaproape, prin intermediul presei, etapă cu etapă, stadiile parcurse în desfășu-

²⁴⁰ Vezi E. D. Fagure, *O situațiune dezastruoasă*, în *Adevărul*, 1901, februarie 7 și cronica spectacolelor *Maria Stuart* și *Tartuffe*, în *Adevărul*, 1901, februarie 15.

²⁴¹ În tradiția scenei ieșene, funcția de director de scenă o implică și pe cea de regizor (tehnic), după un prim exemplu al lui V. Delmary.

²⁴² Vezi Petre Sturdza, *Amintiri*, p. 125—126.

²⁴³ Cf. N. Barbu, *Aglae Pruteanu*, București, 1965, p. 27.

²⁴⁴ După moartea lui N. Luchian și după încercările infructuoase făcute de regizorii francezi

Charles Thais și mai apoi Edm. Sevin, direcția de scenă e preluată de C. Ionescu, pictori decoratori fiind G. Fredas și ajutorul său Ușer Stoleru și N. Roteanu angajat din 1882 (Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar 156/1879, p. 156 și dosar 3/1882, p. 120).

²⁴⁵ În repertoriul stagiunii 1889—1890, în spectacolul de beneficiu, se joacă *Amphytrion* și *Căsătoria silită* de Molière, și *Shylock* de Shakespeare și, o dată cu angajarea tinerilor State Dragomir și Aglae Pruteanu (1893—1894), prin propunerile lor, repertoriul se ameliorează.

rarea lucrărilor, de la schițele inițiale ale sălii expuse în vitrinele marilor magazine și pînă la anunțurile cu privire la decorarea plafonului și a cortinei și pînă la sosirea ultimelor transporturi de costume comandate casei Reinische Theater-Kostüm, din Düsseldorf²⁴⁶.

Personalități de frunte ale vieții culturale ieșene ca N. Gane, V. Pogor, A. D. Xenopol, I. Negruzzi, președinți și membri ai comitetului teatral încearcă în toată această perioadă o redresare a activității artistice, o normalizare a ei în spiritul unor principii stimulative în primul rînd pentru creația actoricească. În 1890, sub președinția lui Gh. V. Grigoriu, comitetul propune formarea unui „repertoriu stabil”, menit să dea actorilor răgazul de „aprofundare nuanțată a rolurilor, ca și repaosul de care au nevoie după greaua muncă în studierea pieselor noi” și, ca o soluție de valorificare a tuturor forțelor trupei și de afirmare a unei concepții personale de interpretare, se propune formula dublurilor, „astfel ca lumea ce vine la teatru să vadă azi pe un artist, într-un rol și mâine pe altul în același rol și să se aprecieze chipul cum el e interpretat de unul și de celălalt”²⁴⁷. Dar în 1896, așa cum reiese din raportul directorului de scenă C. Ionescu, în practica scenei nu par să se fi înregistrat schimbările așteptate. „Activitatea societății dramatice, care timp de 9 ani a vagabondat prin diferite „baratce”, lipsită de toate strictețele trebuințe ce conlucrează la reușita unui spectacol (decor, mobilier, costume, peruci, grimă și altele)”, a îndepărtat publicul de teatru — spune el —, iar problema „antrenamentului scenei”, a artei interpretative e și ea la fel de deficitară, pentru că actorii în toată această perioadă „n-au făcut astă artă într-un mod destul de serios, din aceleași motive”²⁴⁸. În aceste condiții, o dată cu inaugurarea noului teatru, comitetul, sub președinția lui N. Gane, îl însărcinează pe artistul Al. Rădulescu-Mariu „cu administrația și conducerea reprezentațiilor” pe stagiunea 1896—1897, ajutat de regizorii C. Ionescu și D. Constantinescu (tot actori), numirea unui regizor străin, „maestru special, absolut trebuitor”, făcîndu-se în persoana lui N. Borelli. Sub conducerea acestuia, cu un stoc de piese îndelung pregătite, printre care figurează: *Lumea în care ți se urăște* de Ed. Pailleron, *Amoruri triste* de G. Giacosa, *Gînerile Domnului Poirier* de E. Augier și Sandeau și *Ruy Blas* de Victor Hugo, se începe prima stagiune în teatrul de curînd inaugurat (1 decembrie 1896) și rezultatele se observă în primul rînd în calitatea interpretării, într-o susținută tendință de eliberare din declamatorism și de concentrare a mijloacelor de expresie²⁴⁹. Cu tinerii de curînd angajați, ca Aglae Pruteanu, C. B. Penel, V. Cuzinski și State Dragomir, alături de Verona Almăjeanu și Petre Sturdza (cel care va beneficia în cea mai largă măsură de sfaturile regizorului italian), și împreună cu actori din generația veche, ca P. S. Alexandrescu sau Ghiță Dumitrescu, cu aceștia, în primul rînd, lucrează Borelli și în viitoarele stagiuni pune în scenă *Boeri și ciocoi* (1897) și *Ovidiu* (1898), *Otello* și *Hamlet* (1898), *Măștile* de S. Bracco și *Necinstiții* de I. Scarli (în stagiunea 1898—1899), „lucrări reprezentative ale repertoriului verist, piese bine construite, cu mijloace extrem de simple și efecte puternice”, al căror succes de public rămîne însă în raport direct cu mijloacele interpretului²⁵⁰. Dar preferințele reprezentanților din vechea generație și argumente de ordin comercial determină cererea, publicată în presă, „de a se înlocui unele piese intime, prin drame

²⁴⁶ Vezi *Ecoul Moldovei*, Iași, din 1893, martie 18 și pînă în 1896, decembrie 5; *Era nouă*, Iași, 1893, mai 6; *Jurnalul*, Iași, 1894, noiembrie 29 și 1895, august 17.

²⁴⁷ Vezi procesul-verbal al comitetului teatral din 1891, ianuarie 9, Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar nr. 31/1890, p. 43.

²⁴⁸ Vezi raportul directorului de scenă C. Ionescu în vederea inaugurării noii săli de teatru, Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar nr. 78/1896, p. 2.

²⁴⁹ Vezi Petre Sturdza, *Amintiri*, p. 126—133.

²⁵⁰ P. Sturdza, *op. cit.*, p. 152.

și comedii mai senzaționale”²⁵¹, astfel că pe afișul noului teatru apar și titluri ca : *Roza magică* și *Pirații din America* (1897), „pentru care dl. Hallicker, șeful mecanic al teatrului, lucrează cu mare activitate la montarea părții tehnice (cascade naturale, peșteri, punți suspendate)”²⁵², feerii ca *Sinziana și Pepelea* și *Zina Zinelor* (1898, și, de asemenea, melodrame ca *Doamna de Caro* și *Curierul din Lyon*. Greva actorilor ieșeni din 1900, incidentele repetate, refuzul de roluri și absențele de la repetiție²⁵³, relații de colaborare greu de continuat îl obligă pe N. Borelli în 1903 să plece definitiv în Italia. Postul de regizor este preluat de State Dragomir, „obligat a pune în scenă toate piesele ce i se vor recomanda”, împreună cu P. S. Alexandrescu căruia îi revine sarcina supravegherii disciplinei și „menținerii ordinii”²⁵⁴. Se revine deci la o direcție de scenă administrativă și ecoul pe care-l provoacă în presă criza declanșată prin plecarea lui Borelli readuce într-o dezbatere de interes general chestiunea formării și specializării unor regizori, crescuți din rândurile tinerilor actori, „trimiși să practice regizoratul la vreun mare teatru apusean”, și cărora să li se încredințeze în viitor direcția de scenă a teatrelor subvenționate²⁵⁵. Acuitatea cu care se discută în acești ani problema direcției de scenă anunță începutul acelei mult așteptate „reformă structurale” care se va produce în arta scenică românească încă în primul deceniu al acestui veac.

ARTA INTERPRETATIVĂ LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Ultimul pătrar al secolului al XIX-lea constituie cadrul istoric al unor mari transformări în istoria teatrului modern. Este perioada apariției noilor structuri și modalități teatrale, a dezvoltării și răspîndirii naturalismului în majoritatea teatrelor europene.

Compania de la Meiningen — care precede naturalismul — își afirmă principiile de creație în cadrul spectacolelor Shakespeare prezentate la Berlin și în alte centre europene începînd de la 1874 : cultivarea detaliului scenic, reprezentarea naturală a eroilor și mulțimii pe scenă, organizarea *ansamblului* teatral ca realizator al spectacolului. Sir Henry Irving — în 1878 — preia conducerea teatrului *Lyceum* din Londra, unde cele mai multe opere shakespeariene „were subordinated to scenic realism”. Un an mai târziu repertoriul shakespeareian, care a avut un rol deosebit în noua orientare a teatrului, este subiectul primului festival de la Stratford on Avon. În aceiași ani începe să apară și să fie reprezentată drama naturalistă (*Les corbeaux* — 1875, jucată în 1882) de Henry Becque. În 1879 Eleonora Duse debutează pe scena teatrului Fiorentini, din Neapole, în drama lui Zola, *Thérèse Raquin*. Drama nordică a lui Ibsen pătrunde în Germania la 1886, în Franța, pe scena Teatrului Liber al lui Antoine, la 1890, în interpretarea lui Zacconi, în Italia la 1892. *Strigoii*, *Rosmersholm*, *Constructorul Solness*, *Doamna mării*, *John Gabriel Borkmann*, *Rața sălbatică* sînt reprezentate o

²⁵¹ Vezi anunțul din *Ecoul Moldovei*, Iași, 1897, noiembrie 27.

²⁵² Vezi anunțul din *Opinia*, Iași, 1897, noiembrie 28.

²⁵³ Vezi incidentul cu State Dragomir și refuzul actorilor C. B. Penel și G. Cârje de a juca în piesele *Contele Essex* și *Trăiască viața* (Arhivele statului,

Iași, fond. Teatrul Național, dosar 153/1902, p. 144, 177, 187).

²⁵⁴ Vezi decizia de numire a lui State Dragomir din 4 octombrie 1903 semnată de C. B. Penescu, I. Găvănescul, G. Ibrăileanu. Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, ms. 160/1903, p. 5.

²⁵⁵ E. D. Fagure, *Note*, în *Adevărul*, 1903, august 20.

dată cu dramele naturalist-simboliste ale lui Strindberg (*Tatăl* — 1881, *Domnișoara Julia* — 1889) și urmate de piesele manifest ale naturalismului german: *Die Weber* (*Țesătorii*) sau *Hanneles Himmelfahrt* de Hauptmann. Acestea alcătuiesc în principal repertoriul program al „teatrelor libere” înființate ca avanposturi ale naturalismului de către Antoine la Paris (*Théâtre Libre* — 1887), de Otto Brahm la Berlin (*Die Freie Bühne* — 1889), de Stanislavski la Moscova (*Teatrul de Artă* — 1898). Înființarea acestor teatre coincide cu apariția programului teoretic al teatrului naturalist (*Le naturalisme au théâtre*, 1881, de E. Zola), care anunță tezele noului curent, cu moartea părintelui teatrului romantic (Victor Hugo — 1895) și cu apariția volumului său *Théâtre en liberté* (1896), cu primele proiecții cinematografice (1888), cu introducerea luminii electrice pe scenă (1880—1881), cu primele filme ale lui Lumière (*L'Arroscur arrosé* — 1895).

Spiritul științific al epocii dinamizează mișcarea teatrală. Naturalismul este predominant în teatrul european, dar fenomenele adiacente sînt numeroase și dată fiind varietatea lor de substanță trebuie consemnată direcția principală, sensul general al evoluției formelor dramatice și de spectacol ce apar și care, în marea lor majoritate, sînt subordonate tendinței spre o artă veridică, realistă.

Sfîrșitul secolului cunoaște marile montări naturaliste, exegeza realismului ibsenian ²⁵⁶, dar cunoaște și repertoriul pre-surrealist al lui Alfred Jarry ²⁵⁷. La sfîrșitul secolului trecut tehnica revoluționează dinamica scenică. După iluminatul electric, scena turnantă (1896) creează posibilități noi de reprezentare scenică. Așa cum am văzut, regizorul este gata să fructifice din plin și cu autoritate sporită noile mijloace ²⁵⁸.

Este greu de caracterizat ansamblul artei teatrale de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și cu atît mai greu de precizat și delimitat diversele curente și stiluri coexistente. Dominantă rămîne însă — în toate împrejurările dezvoltării teatrului din această perioadă — căutarea multiformă a reprezentării adevărului, a realității pe scenă, dorința constantă de a afirma imaginea scenică a omului purtător al unor sentimente și pasiuni accesibile contemporanilor.

Mișcarea literară și artistică românească este caracterizată în ultimul sfert al veacului trecut de dorința afirmării în spiritul originalității și exigenței: „... a venit timpul de a pune capăt sistemului de simulacre și aparențe și de a ne gîndi cu tot dinadînsul la elementele trainice ale vieții poporului român, la talentele ce se arată și care imprimă cu sigiliul originalității lor geniul național al țării” ²⁵⁹. Oamenii de cultură trăiesc acum cu sentimentul că secolul care se apropie de sfîrșit este cel mai important din istoria culturii și că el și-a pus amprenta pe istoria culturii românești. Este prezentă în scrierile tuturor ideea că literatura și arta română trebuie să fie o manifestare sinceră a vieții noastre, ca popor.

²⁵⁶ Vezi *Quintessence of Ibsenism* de G. B. Shaw, 1891.

²⁵⁷ *Ubu roi* este reprezentat prima oară în 1896 la *Théâtre de l'Œuvre*.

²⁵⁸ *L'Art de la mise en scène* (1884) de Becq de Fouquières, *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) și *Die Musik und die Inszenierung* (1899) de Adolphe Appia, *The Art of Theatre* de Gordon Craig (1905). Mai tîrziu, *Die Revolution*

des Theaters de Georg Fuchs (1909), *Le Théâtre Kamerny* de Tairov (1914), *Manifeste du théâtre futuriste* (1915) de Corra, Marinetti și Correlli pun în discuție mijloacele de creație ale teatrului contemporan, scopurile și stilurile acestuia.

²⁵⁹ Din preambulul proiectului de reorganizare a Teatrului Național publicat în *Literatură și artă română*, vol. IV, 1899, p. 336.

Ultimul sfert de veac cunoaște contribuții remarcabile în toate domeniile literaturii, artei, filologiei, istoriei, științei ²⁶⁰. Filozofia romantică își mai exercită încă influențele asupra gândirii și artelor. În cursul de estetică pe care-l ține C. Rădulescu-Motru la Facultatea de literatură și filologie (1898—1899) acesta arată că dacă romanticismul a întărit „crența în ideal”, dacă a stimulat „protestările celor scârbiți de tendințele mediului nostru social” și a contribuit la stimularea forței latente din sufletul poporului nostru, astăzi se cere o îndrumare nouă a spiritului național care să iasă din sfera transcendentalului melancolic eminescian, din sfera nostalgicului pesimism al romanticei *Floare albastră* ²⁶¹.

Orientarea nouă este preocuparea de căpetenie a oamenilor de cultură. Criteriile de judecată care se impun, dincolo de opiniile diferite, sînt *adevărul și spiritul național*. Intelectualii caută să impună o concepție nouă în viața statului, să excludă politicianismul din instituțiile de cultură, să oblige solitudinea statului pentru artă. N. Petrașcu, spiritus rector al *Cercului amicilor literaturii și artei*, considera secolul al XIX-lea ca fiind veacul naționalităților, iar conștiința națională principalul „criteriu de călăuzire a popoarelor” ²⁶². El consemna trecerea noastră printr-un mare moment de evoluție intelectuală: „... avem atît în literatură cît și în pictură, arhitectură, în muzică, în sculptură, în arta dramatică, cele mai multe și mai frumoase talente ce le-am putut noi întruni vreodată într-un mănunchi contimporan” ²⁶³.

Curentul general — caracterizat prin punerea în discuție a tuturor valorilor admise pînă atunci, de controversa asupra concepțiilor filozofice și estetice tradiționale, de căutarea unor noi moduri de expresie artistică — îmbrățișează și teatrul, punînd în discuție funcția socială și estetică a acestuia, revizuirea mijloacelor sale de expresie artistică.

Regenerarea Teatrului Național ar fi posibilă prin ridicarea nivelului material și intelectual artistic, prin introducerea criteriilor de exigență contemporană. Printre neajunsurile principale ale teatrului de la sfîrșitul secolului trecut se numără instabilitatea conducerii administrative și artistice, raporturile deficitare dintre spectacolul de teatru și public, precaritatea legăturilor dintre dramaturg și scenă, viciera gustului artistic de către spectacolele de varietăți și café-concert.

²⁶⁰ Apar în această perioadă colecții de documente: *Colecția Hurmuzachi (Documente privitoare la istoria românilor)*, 15 vol., 1890—1895; *Acte și documente privitoare la istoria Renașterii României*, 10 vol., 1892—1897; *Istoria critică a românilor* de Hasdeu, *Istoria românilor din Dacia traiană* de A. D. Xenopol, 6 vol., 1892; *Istoria românilor sub Mihai Viteazul* de N. Bălcescu, 1887; *Istoria românilor* de V. A. Urechiă, 8 vol., 1895; lucrările lui Gr. Tocilescu, D. Onciul, I. Bogdan, N. Iorga, G. Ionescu-Gion, *Istoria de arheologie și Tezaurul de la Pietroasa* de Al. Odobescu, 1886; *Monumentul de la Adamklissi* de Gr. Tocilescu, 1897. În domeniul lingvisticii: *Dicționarul de etimologie daco-română* de A. Cihac, 1870; *Principii de filologie comparată și Cuvinte den bătrîni* de Hasdeu, 1878; *Etimologicum Magnum Romaniae*, 3 vol., 1896—1897; *Istoria limbii române* de I. Nădejde; *Linguistica contimporană și Elemente turcești în limba română* de L. Șeineanu; colecțiile de folclor ale lui G. Dem. Teodorescu, 1885, Sim. Fl. Marian, 1875, P. Ispirescu, 1882. Printre scriitorii epocii se numără

V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Odobescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, D. Zamfirescu, I. Slavici, B. Delavrancea, Al. Vlahuță, N. Gane, Al. Macedonski; în critica literară strălucesc Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, Anghel Demetrescu, N. Petrașcu. În jurul societăților și publicațiilor (Junimea, Societatea literară și științifică din Iași, *Ateneul român, Contemporanul, Convorbiri literare, Arhiva, Literatură și artă română*, Cercul amicilor literaturii și artei) se strîng, pe lângă scriitori, și artiștii de seamă ai epocii: N. Grigorescu, G. Mirea, I. Mincu, I. Georgescu, Șt. Valbudea, G. Stephănescu, George Enescu, I. Dinicu (vezi *Literatură și artă română*, vol. III, 1898, p. 624).

²⁶¹ C. Rădulescu-Motru, *Despre romanticism, în Literatură și artă română*, vol. III, 1898, p. 305—307.

²⁶² N. Petrașcu, *Conștiința națională*, în *Literatură și artă română*, vol. II, 1897, p. 193—195.

²⁶³ Idem, *O nouă orientare (scrisoare d-lui Haret, ministrul Instrucțiunii Publice)*, în *Literatură și artă română*, vol. V, 1901, p. 711.

Teatrul Național, pus sub auspiciile statului, trebuie să devină o școală artistică care să dirijeze gustul estetic al publicului, să promoveze un repertoriu fundamental valoros, să înzestreze scena la nivelul „exigențelor artei moderne”, să prelungească timpul de studiu al pieselor, să practice distribuirea judicioasă a actorilor pe caractere și genuri, să acorde mult mai multă atenție pentru finețea jocului, pentru nuanțare, „pentru claritatea graiului și eleganța naturală a mișcărilor”²⁶⁴.

Critica dramatică, regizorii, unii directori de teatru se străduiesc să facă totul pentru ca teatrul să corespundă viziunii de artă modernă, să armonizeze arta scenică cu mișcarea generală a ideilor și cu sensibilitatea contemporană. Ei își concentrează atenția asupra mijloacelor cu ajutorul cărora să dea operei dramatice o viață nouă, să realizeze o simbioză mai puternică între opera dramatică și spectator. Reformele lor, chiar dacă în ultimele două decenii ale secolului trecut nu vizează structura teatrului, tind spre înlăturarea contradicției dintre repertoriul nou și modul de reprezentare, a discrepanței dintre elementele vii și cele materiale ale spectacolului, a restabilirii ritmurilor esențiale ale teatrului : al cuvântului, al gestului, al mișcării. Aceasta presupune rupțura cu teatrul convențional, înlăturarea excesului de tehnicitate pus în slujba efectelor, pentru a putea crea, în principal prin actor, imaginea omului modern. Calea spre acest ideal artistic al epocii trece prin afirmarea libertății creatoare a regizorului, prin folosirea cuceririlor tehnice, a inovațiilor dramatice, picturale, de iluminat în slujba unor noi semnificații estetice și presupune acordarea unei importanțe sporite cuvântului, corpului uman, dinamicii care asigură un ritm nou spectacolului. Problema majoră este cea a raportului dintre regizor, actor și textul dramatic. Și pentru istoria teatrului românesc sfârșitul secolului al XIX-lea este important prin dezvoltarea noului repertoriu și prin afirmarea rolului regizorului, creator al operei de artă teatrală, ca element care organizează constituirea spectacolului prin armonizarea principalelor categorii specifice ale componentelor teatrale. Regizorul devine unificatorul elementelor teatrale, creează forma spectacolului — opera de artă teatrală — prin realizarea acelei *unitas multiplex* care presupune integrarea multiplicității factorilor componenți ai teatrului. Noii conducători de trupe contribuie la eliberarea artei interpretative din făgașul academismului sau al retorismului romantic, dau libertate actorului și o funcție cognitivă procesului de creație specific. Actorii, însă, sînt cei care deslușesc principiile de creație, se încadrează spiritului analitic al epocii, perspectivei noi a esteticii. Amintirile, jurnalele, lucrările cu caracter didactic scrise spre sfârșitul secolului trecut și începutul veacului nostru demonstrează că actorii s-au integrat aceluși „moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiștii încep să se observe și să noteze felul în care se desfășoară, pentru ei, procesul creației”²⁶⁵. Actorul devenise scriitor încă din secolul al XVIII-lea, dar scrierile lui din acea vreme au un caracter apocrif. Înmulțirea volumelor de „amintiri” și „memorii” din a doua jumătate a secolului al XIX-lea este de

²⁶⁴ Vezi D. C. Ollănescu-Ascanio, *Asupra reorganizării Teatrului Național*, în *Literatură și artă română*, an. I, 1897, nr. 12, p. 729. D. C. Ollănescu preconizează un program riguros de *modernizare* a teatrului românesc, insistînd îndeosebi asupra laturii spectacolului și artei interpretative. În ce privește montarea, Ollănescu-Ascanio propune revizuirea modului în care se fac repetițiile („La noi se repetă cu indicațiuni, acolo — în străinătate — n.n. — cu decoruri”, p. 737), propune alcătuirea unor distribuții corespunzătoare, care să nu țină seamă de emplois-uri și, totodată, la spectacolele mari, să se facă distribuții duble și triple ca la Burgtheater sau Comedia Franceză. (La noi se

repetă fără ca actorul să știe rolul, „deci fără a fi stăpîn pe memorie, pe intonații și pe finețele dicțiunii” — p. 737, pe cînd în străinătate „toți trebuie să-și știe pe de rost rolurile, toți trebuie să dea indicațiunile convenite vorbirei, pentru stabilirea armoniei generale, toți trebuie să-și fixeze gesturile și pozițiile, în mod hotărît, pentru a face acțiunea *cît mai adevărată și mai naturală*” — p. 737). Absolvenții Conservatorului, de multe ori plini de defecte, trebuie să dea atenție jocului, înfățișării artistice, rostirii frumoase, farmecului graiului.

²⁶⁵ T. Vianu, *Postume*, București, 1966, p. 180.

considerat în măsura în care ținem seama mai puțin de latura lor anecdotică și extragem îndeosebi reflecțiile asupra artei și practicii scenice. Scrierile lui Edmond Got, Fr. Lemaître, Antoine, Stanislavski, ale Aristizzei Romanescu, Nottara, P. Sturdza sau Aglae Pruteanu la noi, fac considerațiuni importante asupra mijloacelor de interpretare și a funcției actorului în societate.

La sfârșitul secolului trecut, o dată cu creșterea rolului regizorului, arta actorului va căpăta o importanță și mai mare. Elevînd munca actorului la nivelul unui proces conștient de creație, determinat și precedat de o vastă acțiune de cunoaștere și transfigurare artistică, actorul devine un creator de concepție, cu o viziune profundă.

Influența noului repertoriu asupra artei actoricești

1. Niciodată pînă acum comportarea actorului nu a fost într-atît condiționată de psihologia personajului interpretat, de raportul dintre personalitatea actorului și capacitatea sa de adaptare la situația dată, la structura psihologică oferită de dramă și personaj. De aceea și este necesar a fi relevat, cu prioritate, cadrul social și psihologic pe care-l oferă activității actoricești din această perioadă repertoriul, dramaturgia reprezentată.

Anul 1877 marchează în teatrul european apariția criticismului social în dramă. Este anul reprezentării dramei lui Ibsen : *Stîlpii societății*. În evoluția literaturii dramatice din ultimele două decenii ale secolului trecut și de la începutul secolului nostru, este caracterizantă orientarea spre veridicitate, spre naturalism și ulterior spre expresionismul și simbolismul dramei sociale și psihologice. Dar, noua dramaturgie este dublată de repertoriul de divertisment în care vodevilul, melodrama istorică și comedia de boulevard vor avea o prezență remarcabilă și neîntreruptă.

Acum apar și sînt reprezentate dramele teatrului scandinav (Ibsen, Björnson, Strindberg) cu o pondere deosebită în istoria teatrului modern de după 1880 (*Doamna mării* — 1880, *Hedda Gabler* — 1890 de Ibsen, *Domnișoara Iulia și Creditorii* — 1888, *Dasul morții* — 1901, *Visul* — 1902 de Strindberg). Dramaturgia lor pune marile probleme ale omului modern izvorîte din dorința de a îmbunătăți ordinea socială. Indignările aspre și aspirațiile generoase lipsite de finalitate ale lui Ibsen sînt dublate de minuția analitică a dramelor psihologice, naturalist simboliste ale lui Strindberg. „Ibsen și Strindberg — scrie Guy Leclerc — determină evoluția realismului scenic prin analizele aprofundate ale relațiilor dintre oameni, prin căutarea pasionată a adevărului psihologic”²⁶⁶. „Cu Ibsen — scria Arghezi — textul ia o înfățișare de catedrală. Cît sîntem de departe de așa-numitul teatru modern și de bibelourile lui, de sufletele lui mărunte — de atîtea stafii mici ale vieții false și maladive din capitalele mari”²⁶⁷.

Tot acum apar *În amurg* — 1899, *Țesătorii* — 1892, de Gerhard Hauptmann, *Frühlingserwachen* — 1891, de Wedekind; *Patrie* — 1893, de Sudermann, care se înscriu în sfera acelorași preocupări ca și drama scandinavă. Alături de drama scandinavă și germană, se reprezintă *Puterea întunericului* — 1887 de L. Tolstoi, *Evantaiul lady-ei Windermere* — 1892 de Oscar Wilde, *Eroul și soldatul* — 1894 de G. B. Shaw, *Pescărușul* — 1896 de Cehov, *Orașul mort* — 1898 de Gabriele D’Annunzio, *Unchiul Vania* — 1899 de A.P. Cehov, *Danton* — 1900 de Romain Rolland, *Azilul de noapte* — 1902 de Gorki, *Umbra torentului* — 1903 de J.M. Synge, *Om și supraom* — 1905 de G.B. Shaw, *Copiii soarelui* — 1905 de M. Gorki, *Livada cu vișini* — 1904 de A.P. Cehov, *Năzdră-*

²⁶⁶ Guy Leclerc, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, 1965, p. 278.

²⁶⁷ T. Arghezi, *Un dușman al poporului*, în *Viața românească*, VII, nr. 10, octombrie 1912.

vanul de la soare-apune — 1907 de J.M. Synge, *Cadavrul viu* — 1910 după L. Tolstoi, *Pygmalion* — 1914 de G. B. Shaw.

Dincolo de dramaturgia marilor neliniști ale omului de la sfârșitul veacului trecut, al întrebărilor fundamentale asupra vieții rămase în majoritatea cazurilor fără răspuns, dincolo de drama naturalistă care înfățișează viața cenușie și neguroasă a omului pus în situația de a filozofa asupra rațiunii de existență, dincolo de dramaturgia îndoielii și incertitudinii, a răspunsurilor simbolice și a nonconformismului lui Jarry (*Ubu roi* — 1896), Verhaeren (*Aubes* — 1898), Meaterlinck (*Pasărea albastră* — 1908), Andreev (*Anatema* — 1909), Pirandello (*Fiecare cu adevărul său* — 1917), Claudel (*L'Annonce faite à Marie* — 1912, *L'Otage* — 1914), Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias* — 1917), Maiakovski (*Misteria Buff* — 1918), dramaturgia de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea produce încă, epigonic, melodramă istorică (*Tosca* — 1887, *Fedora* — 1882, *Theodora* — 1884, *Madame Sans-Gêne* — 1886 de V. Sardou, *Cyrano de Bergerac* — 1897, *L'Aiglon* — 1900 de Edmond Rostand) care nu face decât să continue spiritul „marilor drame” în care istoria se reduce la latura scenografică; vodevilul mai trăiește la sfârșitul secolului o perioadă de aur prin Labiche (*Le Chapeau de paille d'Italie*) și Feydeau (*La dame de chez Maxim* — 1899, *Occupe-toi d'Amélie* — 1908), mica dramă sentimentală (*Poil de carotte* — 1900 de Jules Renard) se însoțește cu comedia burgheză (*Les affaires sont les affaires* — 1903 de Octave Mirbeau), cu drama de boulevard (*Samson* — 1907 de Bernstein, *La femme nue* — 1907 de Bataille, *Liliom* — 1909 de F. Molnar, *Secretul* — 1913 de Bernstein), cu comedia naturalistă a lui Henri Becque (*La parisienne* — 1885, sau comedia de boulevard în genul *L'habit vert* de Flers și Caillavet.

În consecință, în repertoriul multora din teatrele europene de la sfârșitul secolului trecut și începutul veacului nostru, ponderea principală o are această din urmă producție dramatică. În teatrul nostru, ca și în restul teatrului european, repertoriul are un caracter eterogen. Alături de clasici (Shakespeare, Hugo, Schiller, Molière, Goldoni, Voltaire) și de dramaturgia originală istorică și satirică (Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, Macedonski etc.), teatrul românesc continuă să reprezinte melodrama pînă tîrziu în primele decenii ale secolului nostru, însoțită de vodeviluri, de dramaturgia lui Scribe și Labiche. Marii producători de texte ai teatrului parizian — V. Sardou, E. Augier, O. Feuillet, Dumas - fiul, E. Paileron, d'Ennery, T. Banville, Erckmann-Chatrion, Meilhac și Halévy — sînt prezenți cu o mare frecvență în repertoriul teatrului româ-

Fig. 175. — Grigore Manolescu în Ovidiu (Muzeul Teatrului Național București).



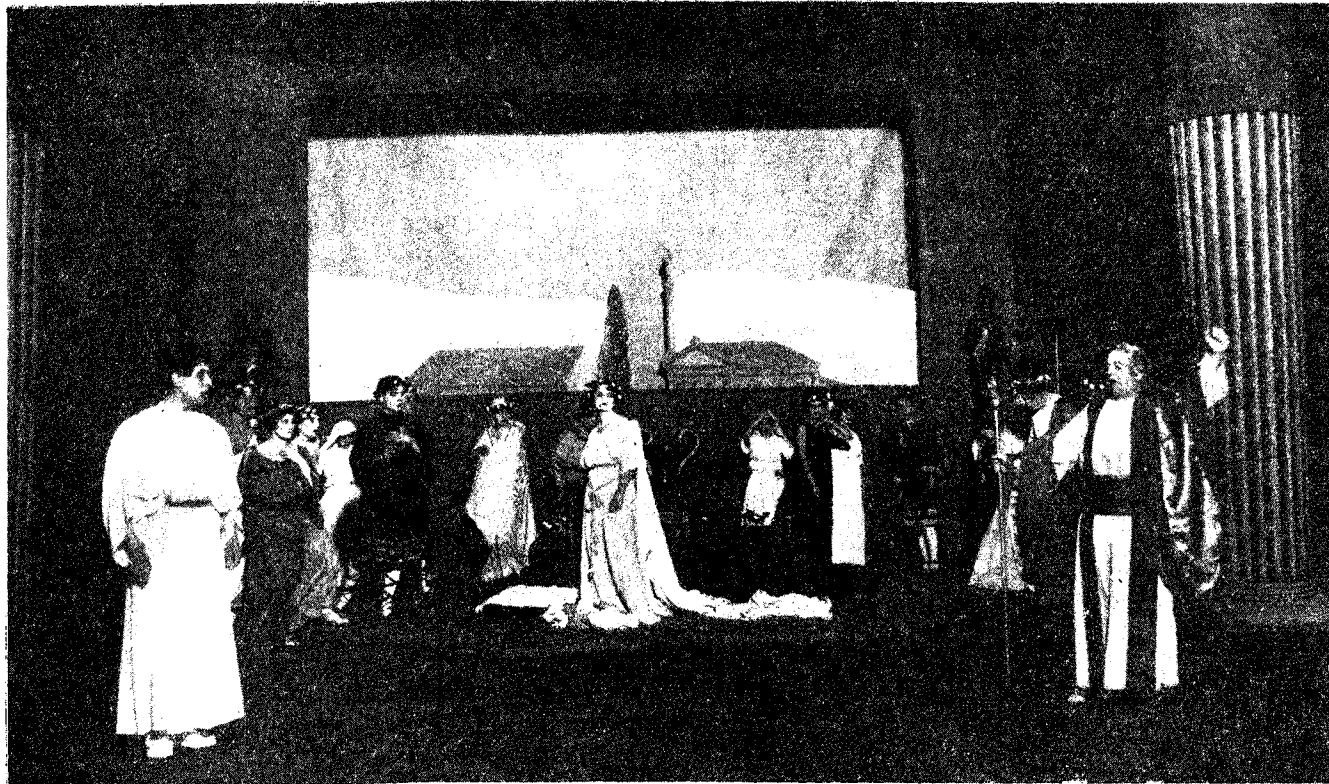


Fig. 176. — C. I. Nottara în Ovidiu (Muzeul Teatrului Național București).

nesc. Noua melodramă istorică a lui Sardou, care oferă mari posibilități interpretelor vremii (Danielle Rochat, Fédora, Théodora, Tosca, Madame Sans-Gêne), stimulează falsa dramaturgie istorică autohtonă, multe piese sînt simple adaptări sau localizări, altele simple melodrame structurate pe un pretext istoric. Melodrama, ca atare, rămîne prezentă timp îndelungat în repertoriu. (În ultimele două decenii ale secolului trecut, și ulterior, întîlnim frecvent în repertoriu *Cele două orfeline*, *O crimă celebră*, *Curierul de Lyon*, *Cerșetor în haine negre* de d'Ennery, *Ludovic al XI-lea* de C. Delavigne, *Florăreasa* de A. Bourgeois, *Ocolul pămîntului* de Jules Verne și d'Ennery, *Ștregarul din Paris* de Bayard și Vanderburck). Alături de Scribe, rămas multă vreme în cinste cu comedia sa vodevilesă, antiromantică și care prevestește comedia boulevardieră²⁶⁸, este frecventă prezența vodevilului²⁶⁹.

Drama romantică este prezentă continuu prin opera hugoliană (*Ruy Blas*, *Marion Delorme*, *Angelo Malepieri*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Tudor*, *Hernani*), dar începe să fie reprezentată din ce în ce mai mult *Luiza Müller* (*Intrigă și iubire*), drama romantică cu subiect modern, alături de avîntatele epopei romantice schilleriene: *Hoții*, *Fecioara din Orléans*, *Maria Stuart*. Repertoriul teatrului este definit, însă, prin reprezentarea

²⁶⁸ Comedia lui Scribe „de facture classique, très fortement intriguée mais vide de substance et sans style, elle glisse en vaudeville. Elle fait les délices de la bourgeoisie „juste milieu” pendant un demi-siècle”. (Vezi *Histoire des spectacles, l'Europe romantique*, p. 663) Se reprezintă în această perioadă: *Un pahar cu apă*, *Mincinosul*, *Lupta între femei*, *Adrienne Lecouvreur*, *Țarina*, *Ziua albă* etc. (unele scrise în colaborare cu Legouvé, unul din frecvenții săi colaboratori, printre care se mai numărau Mellesville, Masson, Delavigne, Bayard ș.a.).

²⁶⁹ Labiche: *Doi sfioși*, *Radicalele*, *Pușculița*, *Să ne pupăm*, *Choufleuri* (în colaborare cu Saint-Rémy), *Pălăria de paie*, *Bomba cu apă fiartă*, *Păsărelele*; Bisson: *Năzdrăvăniile divorțului*; Feydeau, *Hotel Central*, *Croitorul de dame*. Tîrziu, în primele decenii ale secolului nostru, întîlnim în repertoriul Teatrului Național: *Le voyage de M. Périchon*, *Le train de plaisir*, *Le bigame*, *Trois femmes pour un mari*, *Heidelbergul de altă dată* de V. M. Förster.

dramei romantice originale. *Despot Vodă, Cetatea Neamțului, Fântâna Blanduziei, Ovidiu, Răzvan și Vidra* sînt pietre de încercare pentru marii actori ai vremii. Drama romantică este însoțită de dramele patriotice : *La Plevna* de G. Sion, *Peste Dunăre, Curcanii* de Grigore Ventura. Comedia lui Alecsandri și indecsebi cea a lui Caragiale dețin în ultimele decenii din secolul trecut un rol important în orientarea artei scenice. Spectacolele cu opere clasice universale mai aduc rareori ecourile lui Voltaire și ale tragediei antice (Sofocle), sau ale tragediei clasice (Corneille, Racine), în schimb cunosc o frecvență remarcabilă spectacolele Shakespeare²⁷⁰ și reprezentările comediei molierești²⁷¹.

Elementul cel mai semnificativ în componența repertoriului este însă prezența, din ce în ce mai evidentă, a dramaturgiei moderne. Stagiunea 1880—1881 înregistrează prima reprezentare cu drama naturalistă a lui Zola : *Thérèse Raquin*. Frecvența reprezentării dramaturgiei lui Dumas-fiul (*Dama cu camelii, Denise, Francillon*), a lui Georges Ohnet (*Mîndrie și Amor, Trecătorul*), Francois Coppée (*Lăutarul din Cremona, Iacobii*), Giacometti (*Moartea civilă*), Eugène Manuel (*Lucrătorii*) nu impie-tează asupra semnificației și importanței deosebite pe care o au reprezentațiile cu *Otrava* (1887—1888)²⁷² de Zola, *Onoarea* (1892—1893), *Sfirșitul Sodomei, Magda* (1894—1895) de Sudermann, *Rosmersholm* (1895—1896) de Ibsen, comedia naturalistă *Pari-ziana* (1900—1901) de Henri Becque, *Liniștea casei* (1908—1909) și *Un Faliment* (1909—1910) de Björnson, *Instinctul* (1905—1906) de Kistemaekers, *Nora* (1906—1907), *Stîlpii societății* (1911—1912), *Un Dușman al poporului* (1912—1913) de Ibsen, *Mona Vana* (1902—1903) de Maeterlinck, *Două lumi* (1906—1907) și *Clopotul scufundat* (1916—1917) de Gerhard Hauptmann, *Cererea în căsătorie* (1910—1911) de Cehov sau *Azilul de noapte* (1915—1916) de Gorki.

Locul dramelor lui Frédéric Damé (*Oștenii noștri*), Antonin Roques (*Moartea lui Constantin Brîncoveanu*), ale lui V. A. Urechiă (*Vornicul Bucioc, Odă la Eliza*), Bengescu-Dabija (*Pygmalion, Hamilcar Barca*) sau Polizu-Micșumești (*Judecată și osîndă*), G. Cosmovici (*Olena, fiica lui Ștefan cel Mare*), ca și al localizărilor și adaptărilor, mai mult sau mai puțin improvizate, după Bisson, Chatrian, Richepin, Sardou, Feuillet, Moser, Freytag, Kadelburg etc.²⁷³, îl vor lua treptat producțiile originale care se apropie din ce în ce mai mult de spiritul dramei și comediei moderne : *Unchiașul Sărăcie și Iadeș* de Alexandru Macedonski, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Petecul lui Berechet și Mort jără lumînare* de I. C. Bacalbașa, *Stîlpii statului, Casta Diva, Jucătorii de cărți, Suprema forță* de Haralamb Lecca, pînă la 1900, iar la începutul secolului, dramele psihologice naturaliste *Ciîinii* și *Cancer la inimă* de același, *Amorul* de I. C. Bacalbașa, *Manasse* (1906—1907) de Ronetti Roman, *Irinel și A doua conștiință* de Delavrancea, *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan, comedia veristă *Hagi Tudose* (1912—1913) sau comedia tragică *Patima roșie* (1915) de Mihail Sorbul.

Evoluția artei scenice este în directă legătură cu structura repertoriului. Excesul de melodramă istorică și vodevil, de localizări și adaptări inadecvate constituia, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, materia dramatică pe care se exercita,

²⁷⁰ Se joacă : *Othello, Hamlet, Macbeth, Romeo și Julietta, Richard al III-lea, Coriolan*. Acestor drame, care vor fi reprezentate continuu, li se vor adăuga *Shylock*, comedia *Femeia îndrăgnică* ș.a.

²⁷¹ *Amorul doctor, Căsătoria silită, Avarul, Vicleniile lui Scăpin, Doctor fără voie, Don Juan, Bolnavul închipuit, Georges Dandin, Amphitryon*.

²⁷² Cităm stagiunea premierei absolute.

²⁷³ *Popa Tatu 215 și Domnul Secretar general* după Bisson ; *Bacalaureata* după Richepin ; *Patrie și domnitor* după Sardou ; *Microbii Bucuveștilor* după Blumenthal și Kadelburg ; *Vînătorii de zestre* după G. Freytag ; *Egoism și fătărnicie* după O. Feuillet ; *Flămînzii de glorie* după G. Freytag ; *Femeile noastre* după Moser — localizări făcute de M. Pascaley, V. A. Urechiă și pînă la Paul Gusty.

în continuare, spiritul anacronic al declamatorismului, al virtuozității actoricești ca atare. Repertoriul de melodramă în special, pe care Jean Duvignaud îl califică drept „l'antichambre du théâtre”²⁷⁴ între romantism și teatrul modern, ca și repertoriul localizărilor de vodeviluri și melodrame istorice constituie ținta criticii oamenilor de teatru, de la Alecsandri și pînă la Caragiale, de la N. Petrașcu și pînă la Pompiliu Eliade. Alecsandri, potrivit repertoriului grav, optează pentru repertoriul original de comedie și vodevil²⁷⁵. N. Petrașcu dă expresie într-unul din articolele sale — *Caragiale și comediile lui* — tendinței generale de afirmare a repertoriului original, a promovării dramaturgiei specific naționale. „Prin urmare, aici nu ne mai izbeam nici de împărații, conții și mar-chizii traducerilor străine, despre care majoritatea publicului nostru nici nu auzise măcar, nici de tipurile exotice ale localizărilor, pe care el le înțelegea poate pe jumătate, nici de personagiile istorice abia închipuite de el, ci de ființe văzute, simțite, atinse zilnic cu cotul de masa publicului. . . Ele erau apoi puse în scenă în adevărata lor viață, în tot ce au mai intens și mai caracteristic, fapt care hotăra de valoarea lor estetică”²⁷⁶. Relevînd rolul dramaturgiei lui Caragiale în orientarea nouă a artei spectacolului și a interpretării scenice, N. Petrașcu scria : „Puse în fața caracterului esențial al poporului român, — acela prezent în producerile noastre populare, unde românul rîde cu voie bună de tot ce-i pare ridicol, — piesele lui Caragiale sînt înfrățite cu acest caracter esențial, și prin aceasta, ele însemnează mai adînc momentul apariției lor în istoria literaturii române”²⁷⁷.

Fig. 177. — C. I. Nottara în Hamlet (Muzeul Teatrului Național București).



Problema valorificării scenice a unui repertoriu atît de variat ca forme dramatice și preocupări tematice este legată de capacitatea actorilor de a transfigura valorile poetice ale textului dramatic. Plecînd de la premisa că acum „jocul actorilor nu constituie numai o tehnică reproductivă, dar o adevărată artă creatoare”²⁷⁸, putem căpăta o imagine a artei interpretative din perioada dată discutînd repertoriul sub *specie theatri*. Aceasta presupune analiza atitudinii actorului față de textul dramatic, raportul în care acesta se situează, de creator sau imitator al personajului dramatic, în procesul de transformare al indicațiilor textului în „trăire prezentă de o mare intensitate”²⁷⁹.

Puși în fața unui repertoriu de melodrame și vodeviluri, de localizări și adaptări cu situații și personaje stereotipe, actorii deceniilor de la sfîrșitul secolului trecut au

²⁷⁴ J. Duvignaud, *L'Acteur — Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 217.

²⁷⁵ „Dramele mari patriotice sau altele sînt bune, dar au răul că le trebuiesc prea mult timp spre a fi montate și sîrșesc să dezguste și pe actori și pe public; pe unii din pricina multului strigăt, pe celălalt din cauza prea multei oboseli de a auzi mereu strigîndu-se”. „. . . Dacă crezi drepte aprețierile mele hai să începem reforma fără a mai întîrzia . . .” (V. Alecsandri către Ion Ghica, Mîrcești, 31 ianuarie 1881, publicată în *Literatură și artă română*, an. II, nr. 8, 1898, p. 550). Este semnificativ că în 1881 Alecsandri critică modul de interpretare al lui M. Pascaly care „joacă drame mari și tot felul de traduceri care aruncă praf în ochi, traduceri proaste cu titluri mari”.

²⁷⁶ N. Petrașcu, *Caragiale și comediile lui*, în *Literatură și artă română*, an. II, nr. 11, 1898, p. 675—676.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 689.

²⁷⁸ T. Vianu, *Arta actorului*, 1932, p. 33.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 44.

avut sarcina ingrătă de a da viață scenică unor eroi firavi și inconsistenți, perisabili ca valoare literară, chiar dacă ei au exercitat o mare putere de atracție asupra publicului vremii. Eroii acestui repertoriu, concepuți de cele mai multe ori, dacă nu în afara vieții sociale, dar în orice caz sub incidența întâmplărilor anecdotice, au devenit niște stereotipuri a căror imagine scenică corespundea elementului celui mai ușor perceptibil, trezind reacțiile cele mai simple ale conștiinței umane, corespunzând celor mai rudimentare emoții ale publicului.

Aceste forme dramatice pun accentul pe latura spectaculară, pe ceea ce spectacolul realizează dincolo de interpretarea actoricească, folosind — mai întotdeauna excesiv — elementele tehnice cu priză directă asupra publicului mediu și neinstruit. Actorul, însă, este dezavantajat de spectaculos, de precaritatea psihologică a personajelor, căci aceste forme dramatice „cer în chip evident o renunțare la importante posibilități de expresie poetică în favoarea altora, care sînt poate mai intense și pe care numai reprezentația le poate oferi”²⁸⁰. Actorii vremii resping repertoriul de melodramă și vodevil, puzderia de localizări stîngace, căutînd refugiul și apărarea artei lor în repertoriul clasic. Explicabil, dacă ne gîndim că perenitatea eroilor tragediei eline, ai dramei romantice, ai tragediei shakespiariene îndeosebi se datora substanței dramatice, valabilității structurii lor sociale și psihice, în orice epocă și orice societate, în funcție de atitudinea nouă, creatoare a actorului-interpret. „Les personnages classiques sont déjà doués de vie — spunea Charles Dullin — d'une vie, d'un mouvement que leurs ont déjà communiqués par instants les acteurs qui nous ont précédés”²⁸¹. Jean Duvignaud numește aceste personaje „personnages ouverts”, extinzînd noțiunea dincolo de perimetrul personajului clasic, în strictul sens al cuvîntului, cuprinzînd în sfera noțiunii de *personaje deschise* acei eroi dramatici care solicită determinări complexe, care supraviețuiesc autorilor și continuă să genereze interpretări controversate și care, nu de puține ori, conțin semnificații ce nu sînt permeabile imediat percepției colective generale.

Arta actorilor protagoniști, Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriade, Aglae Pruteanu, s-a impus în primul rînd prin astfel de roluri, interpretînd eroii dramei clasice, eroii „deschiși” oricăror interpretări și care solicită actorului întruchiparea personajului în spiritul epocii, printr-un proces complex de convertire a personajului clasic din ambianța socială care l-a creat în spiritul social al epocii în care este reprezentat. Valoarea și greutatea specifică a repertoriului clasic stă tocmai în faptul că el a oferit actorilor români acele *personaje deschise* care antrenează toate facultățile creatoare ale interpretului, spre deosebire de rolurile oferite de repertoriul de melodramă și vodevil care, prin uniformitatea lor, prin datele simplificatoare ale existenței lor sociale și psihologice, periclitează și restrîng capacitatea creatoare a actorului²⁸².

Eminescu, și mai tîrziu Caragiale, combăteau repertoriul care oferea roluri stereotipe, personaje fixe, determinate aprioric, și față de care actorul nu avea decît să-și pună problema clasificării lui într-o categorie prestabilită. Caragiale extinde obiecțiunile sale pînă la nivelul dramei romantice hugoliene și schilleriene în care „dimensiunea verbală”

²⁸⁰ L. Kjerbül-Petersen, *Die Schauspielkunst*, 1925, p. 8.

²⁸¹ Charles Dullin, *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris, 1946, p. 186.

²⁸² Făcînd o analiză comparativă între problemele puse de interpretarea, de pildă, a unui erou din Sardou (eroul piesei *Patrie*, jucată și la noi)

și un erou cehovian, Jean Duvignaud afirmă că: „Jouer ce personnage (cel din *Patrie* — *n.m.*) c'est représenter une certaine quantité d'héroïsme et d'impur, assumer une situation, au sens existentiel, puisque cette dernière épuise les capacités d'invention des acteurs” (J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 215).

domină „dimensiunea existențială” a personajului ²⁸³. Optînd pentru o creație lucidă dar sensibilă, personală dar vibrantă, Caragiale invoca necesitatea reprezentării aceluși repertoriu — el se refera, exemplificînd, la cel shakespearian — care oferă actorului posibilitatea interpretării unor personaje autentice, a adoptării unui anumit mod de a simți și de a reprezenta adevărul uman.

În noțiunea de *personaj deschis* este cuprinsă însă și lumea eroilor dramaturgiei moderne care, uneori, nu este asimilată dintr-o dată nici de publicul receptor, nici de actorul interpret; acea categorie de roluri care conține modul de viață contemporan, spiritul și realitatea lumii înconjurătoare, o anumită categorie a existenței contemporane. Acestea sînt rolurile care afectează și structurează, în principal, arta actorului. De aceea, indiferent de proporția numerică a diferitelor genuri dramatice, prezente în repertoriul teatrului, rolurile care sînt determinante pentru profilul de ansamblu al artei actoricești sînt cele ale dramaturgiei originale contemporane (în principal rolurile comediei caragialiene și ale dramei istorice romantice — Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea, Davila), dar și repertoriul dramaturgiei universale contemporane, drama scandinavă (Ibsen, Björnson, Strindberg), drama rusă (Cehov, Gorki), drama naturalistă franceză și germană (Zola, Hauptmann, Sudermann). „O dată cu apariția naturalismului în mișcarea teatrală a veacului al XIX-lea și cu înjghebarea aceluși repertoriu grav în care un autor, meditănd la problemele societății sau ale destinului individual, își expune punctul său de vedere unui public burghez și instruit, actorul deveni purtătorul de cuvînt al poetului” ²⁸⁴.

Dramaturgia modernă obligă la o nouă tehnică actoricească, la un nou mod de comportare a actorului și de încadrare a sa în colectivul de creație. Rolurile principale, de mare emplot, ale dramei romantice, ale melodramei, ca și ale vodevilului singularizau interpreții principali, îi izolau de restul ansamblului. Monoloagele, tiradele nesfîrșite constituiau un mijloc de detașare a actorilor interpreți ale rolurilor principale de restul colectivului. Noua dramaturgie, condiționată de problematica filozofico-socială, de problema relațiilor omului contemporan cu societatea din care face parte, concepînd caracterele dramatice într-o interacțiune reciprocă obligă actorul la o interpretare în care replica dramatică este elementul de coeziune a personajului cu ansamblul acțiunii dramatice și deci cu mediul social ambiant. În aceste condiții, detașarea interpretului rolului principal de actorii care întrupează celelalte roluri, îngăduită altă dată, devine intolerabilă pentru epoca pătrunderii gîndirii sociale în teatru. Cu ocazia reprezentării dramei lui Ibsen, *Stîlpii societății* (1911), C. Moldovanu scria: „Pentru publicul nostru... montarea pieselor lui Ibsen va însemna un folos netăgăduit, se va deprinde ascultătorul român cu opere care trezesc un germene de idealism, un orizont de morală și, încetul cu încetul, se va obișnui cu lucrările dramatice care cer publicului nu numai admirație și aplauze, dar și puțină gîndire” ²⁸⁵.

În aceasta constă importanța fundamentală — de principiu și de conjunctură — pe care repertoriul o are în înnoirea și structurarea artei scenice interpretative românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru.

„Falanga”
marilor ac-
tori și noile
progrese ale
realismului

2. De la formarea teatrului cult, teatrul românesc a trăit pe coordonatele determinate de interferarea clasicismului primilor actori profesioniști cu tendințele realiste ale școlii moldovene și parțial ale filarmoniștilor, de coexistența romantismului actorilor

²⁸³ I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Notițe și fragmente literare*, 1897.

²⁸⁴ T. Vianu, *op. cit.*, p. 38—39.

²⁸⁵ C. Moldovanu, *Autori și actori*, *Teatrul*

lui Ibsen, București, 1920, p. 41 („Răspîndirea ideilor acestui cugetător ar putea — scrie C. M. — ajuta la ... formarea unei opinii publice”, p. 42).

din „familia” Pascaly cu realismul școlii millești, inspirată de imitarea naturii și de prelucrarea gesticii și expresivității oferite de viața curentă ; de antagonismul dintre naturalismul montărilor de așa-zisă minuție istorică sau al reprezentărilor mimetice ale naturalului și tendința spre un realism poetic, spiritualizat, al actorilor protagoniști de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. Aceștia își axează arta interpretativă pe valoarea fondului psihologic al eroului, pe valorificarea prezenței interioare a personajului. Sînt actori care practică în mod conștient un proces de abstragere, de tipizare și stilizare a realului. .

Romantismul continuă să fie prezent în arta scenică prin formele sale epuizante, anacronice, dar în teatrul epocii se manifestă din ce în ce mai puternic tendința de a opune convenționalului artei scenice, firescul, naturalul, veridicul.

Teatrul românesc depășise stilul academizant al actorilor clasici, consumase ardența actorilor romantici, a acelor artiști de tipul lui Pascaly, care se mistuiau în „combustivitatea pasională a jocului. . .” și, „cătrec sfârșitul veacului, începe din nou să fie prețuită interpretarea echilibrată, minuțios studiată, câștigată prin reflecție și exercițiu îndelung. Progresele mai noi ale realismului cereau apoi o apropiere mai strînsă de formele vieții, observate atent în realitatea psihologică și socială”²⁸⁶.

În teatru mai persistă actori care s-au transformat într-un soi de producători de efecte, dar actorii mari, protagoniștii (Grigore Manolescu, C.I. Nottara, Aristizza Romanescu, Șt. Iulian, I. Brezeanu, Aristide Demetriade, Aglae Pruteanu) domină scena și se distanțează de restul actorilor. Școala de dramă, izvorită din spiritul școlii romantice, se orientează spre valorile realității ; noul repertoriu de dramă va determina formarea școlii moderne de tragedie într-un îndelung și complex proces de tranziție, de la romantism la realism, bazîndu-se pe arta marilor protagoniști, interpreți ai tragediei, de la Gr. Manolescu, prin C. I. Nottara pînă la Aristide Demetriade. Cu Grigore Manolescu (1857 — 1892) începe o nouă etapă în evoluția artei interpretative românești. Actorul de tragedie iese de sub imperiul temperamentalității și al impulsivității afective. Ceea ce caracterizează acum arta interpretativă este modalitatea nouă în care actorii comunică spectatorului raporturile dintre lumea reală și cea imaginară, raportul în care se situează actorul cu „*leur double*”, adică gradul de identificare dintre interpret și personaj.

Actorii români de la sfârșitul secolului trecut au fost influențați de marii actori europeni, de stilul marilor *respiratori* ca Delaunay, de aptitudinile *muscularilor*, ca Mounet-Sully sau Sarah Bernhardt, de virtuțile tehnice ale *dicționistilor* Comediei Franceze. Actorii stăini au constituit adesea modele captivante pentru noua generație de actori. Gr. Manolescu și C. I. Nottara vor suferi, în tinerețe, un astfel

Fig. 178. — Grigore Manolescu în Hamlet (Muzeul Teatrului Național București).



²⁸⁶ T. Vianu, *Jurnal*, București, 1952, p. 58.

de impact artistic la primul contact cu tragegianul italian Ernesto Rossi. Puterea de influență a modelului era atât de mare încât actorii își pun problema să se facă „actori italieni”. Dar nu încercarea de mimetism artistic trebuie considerată în această juvenilă opțiune, ci atracția pentru o nouă modalitate artistică pe care actorul italian o reprezenta. De altfel, tinerii veleitari recunoșteau retrospectiv : „Nu ne dădeam seama că a obține tiparul în artă nu e de nici un folos și când ne împing păcatele sau ne silește cineva să copiem aiddoma mișcare cu mișcare, intonație cu intonație, gest cu gest, ajungem niște schimonositori anoste, vrednice de silă”²⁸⁷.

De-a lungul ultimelor două decenii ale veacului trecut această poziție se va afirma ca element definitoriu al artei interpreților români, va fi ridicată la rangul de principiu de creație : „Artistului de rasă nu-i este îngăduit să imite pe un altul ; el este un scormonitor, un născocitor, un creator, este un artist original, și nici nu se poate imita”²⁸⁸.

*Grigore
Manolescu*
(1857-1892)

3. Grigore Manolescu este actorul care deschide în istoria artei scenice românești epoca dominată de luciditate și devoțiune, de fidelitate artistică, de poezie și rațiune, este actorul care „a dus teatrul nostru spre jocul natural, deosebit de jocul lui Pascaly ...”²⁸⁹.

Interpretul lui Răzvan, Gallus, Ovidiu, Despot, al lui Kean, Karl Moor, Don Carlos, Ferdinand, Ruy Blas și al lui Hamlet este unul din actorii care alături de Aristizza Romanescu și C. I. Nottara au dominat ultimul pătrar al veacului trecut.

Fig. 179. — Grigore Manolescu în Fântina Blanduziei (Muzeul Teatrului Național București).



Debutantul din 1873, în trupa lui M. Millo, era un tânăr frumos „cu cap antic” făcut „spre a purta pururea coroana de lauri”, dar care trebuia să-și mascheze dezarmonia brațelor prea lungi sub ample mantii de cavalier. Unii au văzut în Manolescu actorul destinat să dea viață rolurilor de prim amarez, dar personalitatea sa artistică era mult mai complexă. „Manolescu avea foc în vorbire, avea expansiuni care antrenau publicul, avea convingerea celor ce spune, cu un cuvânt, avea putere de comunicativitate, pe care e fapt recunoscut că Nottara — deși artist mare — nu o are”²⁹⁰.

Întreaga viață artistică, din nenorocire foarte scurtă, a marelui tragegian se concretizează printr-o muncă intensă în scopul cultivării talentului. Fidel principiilor de creație ale partenerei sale, Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu „era totdeauna dominat de regulile clasice ale frumosului. El era pe cât cu putință sobru, calm, senin, și strigătele mari și continui, derivate manifestate prea mult i se păreau defecte ce înjoseau jocul lui său magistral”²⁹¹.

Ca și Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu a făcut studii la Paris. Cei doi tineri bursieri au urmat cursurile lui Delaunoy. Arta lui Féraudy, Le Bergy, Darmont, Samary i-a impresionat pe cei doi actori români, dar din această școală încă

²⁸⁷ C. I. Nottara, *Amintiri*, Edit. Adevărul, f.a., p. 61.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 206.

²⁸⁹ N. Petrașcu, *Manolescu*, în *Literatura și arta română*, vol. III, an. III, 1898, p. 565 (sau *Constituționalul*, nr. 955, 1892).

²⁹⁰ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, 1960, p. 83.

²⁹¹ N. Petrașcu, *loc. cit.*, p. 563.

manieristă, ei își însușesc meșteșugul, tehnicitatea remarcabilă a acestor virtuoși ai teatrului parizian. Mai târziu, contactul cu Rejane sau De Max, cu verismul impetuos al marilor actori italieni vor îmbogăți mijloacele lor de expresie scenică.

La baza creațiilor lui Gr. Manolescu stă o muncă obstinată și originală pentru pătrunderea în viața personajului interpretat. Manolescu studiază mai bine de 10 ani rolul lui Hamlet, rolul de căpetenie al vieții sale. „El medita zile și săptămâni la fiecare scenă, la fiecare gest. Încît tot ce vedem la el era efectul studiului și nimic, sau aproape nimic al inspirației momentului ca la alții”²⁹².

Nu în rolurile de prim amarez a excelat Gr. Manolescu. Le-a interpretat cu frecvență și cu sinceritate, dar a fost un Romeo rece, uneori prea lucid, alteori prea distant. A interpretat cu aplomb rolurile cu caracter protestatar — a făcut din monologul lui Ruy Blas („Poftă bună domnilor miniștri”) o filipică acuzatoare —, dar modalitatea sa interpretativă s-a regăsit plenar în întruchiparea lui Hamlet, rolul său de excelență. Cu toate că Pascaly interpretase pentru prima oară rolul tragediei shakespeariene, Hamlet al lui Manolescu a fost consemnat ca „un Hamlet neuitat, mare, cu realizări geniale, primul pe scena națională”²⁹³.

Nu numai după interpretarea lui Pascaly, dar și după interpretările lui Rossi, Salvini, Mounet-Sully, cunoscute publicului bucu-reștean, Gr. Manolescu — Hamlet aducea ceva nou și impresionant, „toată suprema trudă morală a unui suflet gigantic”. „... Cînd întindea mîna cu un gest superb de simplitate și măreție, și zicea celebrul „a fi sau a nu fi”, din cunoscutul monolog lugubru, cu vocea lui puțin învăluită, pîrînd a veni de departe, din adîncimea unei înțelepciuni supraomenești era un moment vast în care conștiința omenească vedea, ca sub lumina fulgerului, tot abisul întunecos al existenței”²⁹⁴.

Interpretarea acestui rol devenise o piatră de încercare a marilor actori ai vremii. După Manolescu, C. I. Nottara, Ar. Demetriade și Tony Bulandra vor intra într-o competiție artistică, aprig discutată de contemporani, dar care va constitui certificatul de maturitate al artei interpretative de la sfîrșitul secolului trecut și primii ani ai veacului nostru.

Manolescu cîștigase adevărata adieziune a publicului și a actorilor contemporani. Aristizza Romanescu (Ofelia), parteneră a lui Gr. Manolescu și ulterior a lui Nottara, consemnează în amintirile sale, la trei ani după moartea lui Manolescu : „Nottara, care juca o carte mare, înfățișa pe Hamlet, dîndu-i o interpretare diferită de a lui Manolescu. Manolescu îl însuflețise cu un caracter poetic, indecis, nu nebun, ci mînat de o mare



Fig. 180. — Grigore Manolescu în Kean (Muzeul Teatrului Național București).

²⁹² E. D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 1902, an. IV, nr. 4756.

²⁹³ N. Petrașcu, *loc. cit.*, p. 565.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 563.

durere, pe cînd Nottara era de partea lui Mounet-Sully, făcînd să predomine două note : exaltarea și o victorie sui generis”²⁹⁵.

Interpretarea lui Hamlet de către Gr. Manolescu a fost una dintre primele cărți de vizită de prestigiu ale teatrului românesc în afara granițelor țării. Reprezentarea dramei Hamlet, în 1891, la Viena îi consacrase pe Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu ca artiști *desăvîrșiți și celebri*. „Dl Manolescu — scria cronicarul ziarului vienez *Extra-post* — este creat, predestinat pentru a ne reprezenta în toată splendoarea sa pe prințul demon al Danemarcei. . . Interpretarea rolului, acolo unde nebunia, batjocura, ura și sarcasmul, unite cu durerea (scena cu mama), trebuie să iasă la iveală, și pe care cei mai buni interpreți al lui Hamlet o neglijează, dl. Manolescu ne-a dat-o cu atîta concepțiune și uitare de sine, că ne-a uimit și a cîștigat cu drept cuvînt admirațiunea noastră”²⁹⁶.

Faptul că unii cronicari vienezi îi imputau lui Gr. Manolescu că nu l-a interpretat pe Hamlet după tradiția clasicizantului Burgtheater din Viena, imputîndu-i răceala și absența melancoliei, este în fond o confirmare indirectă a unei noi modalități artistice care s-a îndepărtat cu mult mai devreme de manierismul interpretării aceluiași rol de către un Alexander Moissi, de pildă.

C. I.
Nottara
(1859-1935)

4. După moartea lui Gr. Manolescu (1892), marile roluri ale repertoriului au fost preluate de către C.I. Nottara.

Arta interpretativă a acestuia a corespuns unei anumite stări de spirit a publicului român de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Așa cum s-a spus despre Sarah Bernhardt că era expresia pasiunii feminine, Nottara întruchipa în conștiința publicului român expresia dramatismului masculin. Dar Nottara nu a fost un actor cu o comportare artistică uniformă în toată existența sa. O dată cu trecerea timpului și sub influența școlilor teatrale moderne actorul a recurs la mijloace noi de expresie care au modificat, în evoluție, însăși substanța creațiilor sale. Nottara pornește de la datele interpretului de factură romantică (a fost multă vreme sclavul sentimentului, a cultivat, dincolo de controlul rațional, vocea și gestică și a fost preocupat în cea mai mare măsură de emoție), pentru ca, sub înrîurirea noilor concepții de teatru și a repertoriului jucat, să evolueze spre o artă interpretativă realistă.

„Întocmai ca marii actori romantici, înaintașii lui, a făcut să se rostească cu o enormă efuzie sentimentală durerea și iubirea, ura și spaima, perversitatea și candoarea”²⁹⁷. Valoarea artei lui Nottara constă tocmai în transformarea ei în timp, în adaptarea mijloacelor scenice la noul repertoriu și la noua sensibilitate artistică a spectatorului. Situată la răscrucea a două școli teatrale diferite, care se desprind una din alta, personalitatea lui Nottara aparține acestui moment din dezvoltarea modernă a teatrului.

Stilul de joc al actorului nu poate fi caracterizat decît prin cunoașterea interpretărilor pe care le-a dat multitudinii de roluri abordate. „Întocmai ca înaintașii lui romantici s-a simțit atras de repertoriul shakespearian (. . .). A arătat apoi o preferință marcată repertoriului preromantic și romantic, lui Schiller, V. Hugo și Dumas-tatăl. A urmărit, prin interpretările sale, dezvoltarea realismului modern, creînd roluri în multe din piesele acestui curent”²⁹⁸.

Nottara a jucat peste 700 de roluri, a modelat o infinitate de personalități și structuri umane aparținînd unor epoci, clase și mentalități diferite. Extaziat în fața dramatis-

²⁹⁵ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 122-123.

²⁹⁶ Vezi Mircea Demetriade, *De la Viena. Trupa română sub conducerea D-nei Ar. Romanescu și*

Gr. Manolescu, în *Telegraful român*, an. III, nr. 662, 5 iunie 1891.

²⁹⁷ T. Vianu, *Jurnal*, p. 62.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 58.

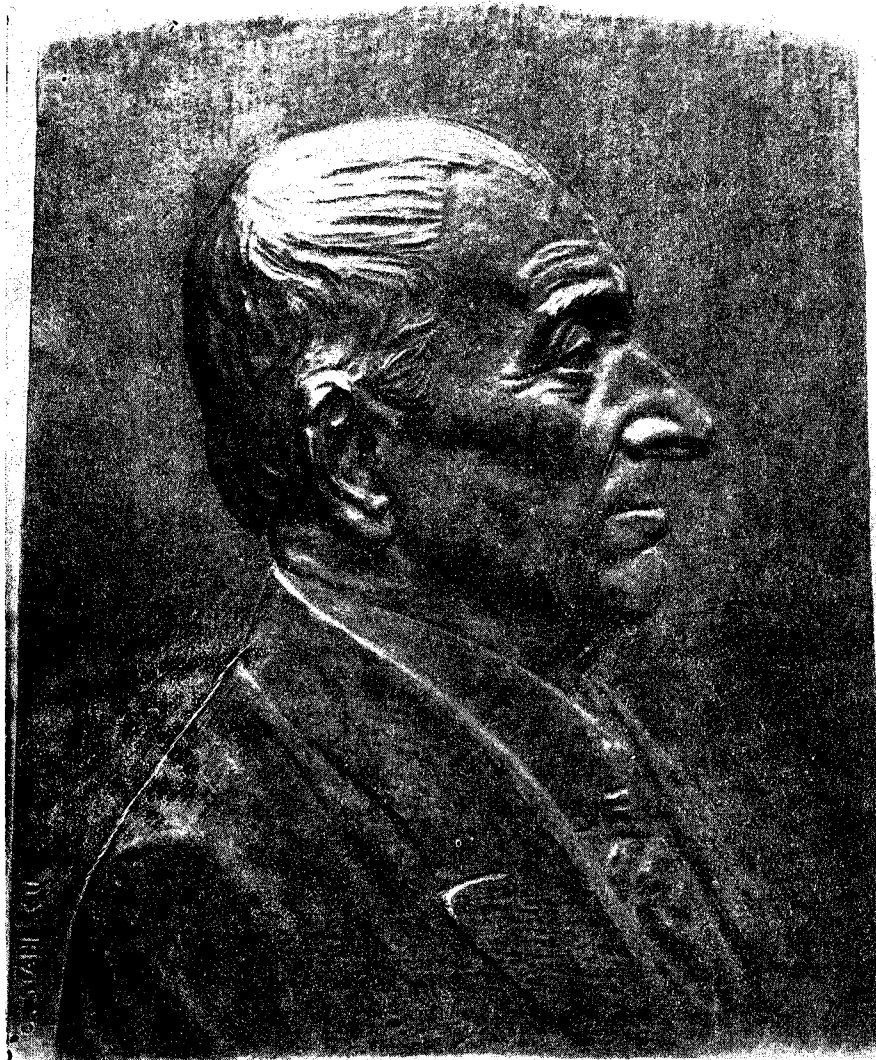


Fig. 181. — C. I. Nottara, 1925 (Muzeul Teatrului Național București).

mului de factură romantică și a varietății formelor de interpretare ale actorului în care se constituiau forța și expresivitatea tragicului, T. Vianu spunea că, „dacă ai aduna într-urnă toate felurile de a fi ale omului și ai vîrî mîna printre ele, poți fi sigur că vei scoate unul din rolurile lui Nottara. Cine a mai consacrat atîta meditație sufletului omenesc? Tizian n-a pictat atîta portrete. O galerie mai întinsă de caracter n-au scos din tezaurul observațiilor și fanteziei lor decît Dante, Shakespeare, Balzac și Tolstoi”²⁹⁹. Fără a polemiza asupra justității amplitudinii sub care judecă T. Vianu creația lui Nottara, trebuie să recunoaștem, o dată cu acest fidel adept al „maestrului”, că Nottara a fost în teatrul românesc una din personalitățile cele mai puternice de după 1890. Nottara face parte din acea categorie de actori pe care Max Reinhardt îi numea „comedieni cu trup și suflet”³⁰⁰ și ale căror pasiuni erau mai impetuoase decît ale celorlalți, exploziile mai violente participările mai intense.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 61—62.

³⁰⁰ M. Reinhardt, *De l'Acteur*, în *Comedia*,

22 octombrie; cf. A. Villiers, *Psychologie du comédien*, p. 262.

Nottara nu era totuși un actor care putea interpreta toate rolurile. Ca orice actor, el putea juca anumite roluri, un anumit repertoriu, corespunzător personalității sale complexe, dar nu nelimitate. Creatorul lui Ovidiu face parte din acea categorie de actori cu un repertoriu specific, despre care L. Jouvot spunea „qu'habite un personnage”, spre deosebire de actorul plurivalent, care este „habité par le personnage”³⁰¹.

Nottara este un actor care se înscrie la începutul carierei sale printre „les grands chefs d'emplois”, printre interpreții marilor roluri de tragedie — cu precădere romantică — și care, cu timpul, a renunțat — determinat și de noul repertoriu — la formulele convenționale, la solemnitatea intrinsecă a formelor „nobile”. Nottara este un actor de temperament care-și impune personalitatea eroului interpretat, care-și trăiește rolul. El folosește contrastele, compune personajul în funcție de fizicul propriu, dar interpretările lui se bazează pe cultură și simț critic, pe calități de sensibilitate, pe disponibilitățile sale intelectuale. Dacă în prima parte a vieții Nottara manifestă în stilul de joc o impulsivitate afectivă care-l duce uneori dincolo de limitele raționalului, dacă tot în această privință pune un preț mare pe calitățile fizice și în special pe virtuozitățile vocale, la începutul veacului nostru Nottara cultivă calitățile intelectuale, dă simțului critic un rol mai important în structurarea artei sale interpretative. El devine un interpret mai lucid, mai controlat, mai rațional. Nottara rămâne totdeauna un actor de temperament, dar „între începuturile artistice ale interpretului și creațiile sale de maturitate, se recunoaște evoluția tragedianului care-și păstrează personalitatea, care imprimă rolurilor

Fig. 182. — C. I. Nottara în Petru Rareș din Luceafărul de Delavrancea (Muzeul Teatrului Național București).



tragice individualitatea sa în moduri diferite, care marchează net trecerea de la stilul romantic la cel verist. Nottara a rămas mereu un actor *de voce*, dar el nu a fost numai o voce, ci a fost unul din acei actori care „joacă cu tot sufletul și cu întregul lui corp”, un mare actor cu „atitudini plastice care presupun acte de invenție ca ale marilor statuari și expresii ale figurii ca în marile portrete...”³⁰².

Nottara se numără printre acei actori care au luptat împotriva degenerării stilului romantic al lui Pascaly. El merge pe linia trecerii de la romantism la verism pentru că își dădea seama că „azi la teatru se cere o mai profundă analiză a caracterelor, mai multă logică în desfășurarea acțiunii și o mai exactă depingere (reprezentare — *n.n.*) a moravurilor”³⁰³. Nottara slujește scena Teatrului Național mai bine de o jumătate de secol. Pe drept cuvânt a fost numit „decanul scenei române”, acel care spunea că pentru dînsul „contactul cu teatrul este o împerechere pe vecie”.

Influența lui M. Pascaly și Șt. Vellescu, ca și a actorilor frați cezi cu care a venit în contact, s-a făcut simțită în stilul actrițesc al lui C. Nottara din prima parte a vieții sale. De aceea cronicarii teatrali mai observau în jocul lui ticuri care dădeau naștere talentului dramatic. Tonul cantabil și gestul gratuit, trăirea exagerată a pasiunilor mai apar la Nottara atunci cînd interpretează roluri din melodramele: *Cele două orjeline*, *Curi-*

³⁰¹ L. Jouvot, *Réflexions du Comédien*, Paris, 1938, p. 141.

³⁰² T. Vianu, *op. cit.*, p. 55—56.

³⁰³ I. C. Bacalbașa, *Adevărul*, 1896, nr. 2648.

erul de Lyon sau *O crimă celebră* ³⁰⁴. E.D. Fagure, apreciind acest stil al lui Nottara, arată că el este „ultimul actor care joacă în teatrul nostru cu mijloacele tradiționale”³⁰⁵.

Nottara reușește să rupă cu rămășițele vechiului stil de teatru încă din ultimii ani ai veacului trecut, când critica saluta cu bucurie faptul „de a vedea un alt Nottara decît acela ce eram vai ! obișnuiți a vedea veșnic. Nottara a redevenit om pe scenă” ³⁰⁶.

Ca și alți actori români, formați în spiritul Comediei Franceze, Nottara va fi și el impresionat de exactitatea psihologică și fizică cu care actorii italieni, ca Rossi, Salvini, Novelli, Zacconi interpretau personajele dramatice. Înzestrat cu o voce armonioasă plină de rezonanțe sugestive, cultivînd mijloace proprii de expresie și recitare, impetuos și pasionat, Nottara se apropie la început de stilul marilor actori „dicționisti” francezi. În evoluția lui Nottara se recunoaște însă preferința ce o va avea pentru forța dramatică a lui Ernesto Rossi și chiar pentru „clasicitatea” jocului lui Tommaso Salvini care părăsește exuberanța romanticilor, adoptă „la preventiva toilette dell'anima” în locul virtuozității și faimoasei „abilită istrionica”. De la societarii Comediei Franceze preia Nottara plastica elegantă a jocului, caracterul statuar, atitudinea majestuoasă, dar de la Salvini (1829—1915) adoptă Nottara celebrele „cannonate” și „silenzi eloquente”. Novelli, care a avut, prin turneele sale, o deosebită înrîurire asupra actorilor români și asupra publicului bucureștean, l-a influențat în mod deosebit pe Nottara. Arta lui Novelli, impresionantă prin simplitatea sa și în același timp prin bogăția de mijloace de expresie, a avut o mare influență în ceea ce privește trecerea lui Nottara de la stilul romantic la teatrul verist. Din jocul lui Novelli, Nottara a învățat că nu trebuie să aducă pe scenă nimic din ceea ce nu poate exista în viață, pentru că „tot ce face actorul e așa cum se vede lucrul și în viața noastră a oamenilor” și e inspirat din observația vieții reale, pentru că *a observa*, cum spunea Novelli, înseamnă „a cunoaște viața în esența ei și în particularitățile ei și să le retrăiască pe scîndurile scenei” ³⁰⁷.

Aceasta este perioada în care, jucînd alături de Aristizza Romanescu, C.I. Nottara realizează un Hamlet într-o concepție nouă, creează un Macbeth care nu mai e un criminal înnăscut și pe care „dacă nu l-ar fi înțeles astfel n-ar fi izbutit să fie atît de adevărat și de îngrozitor în scena de după omor și nu ar fi zguduit atît de puternic sala, care a rămas cu desăvîrșire mută și copleșită sufletește tot timpul cît a durat înfiorătoarea convorbire dintre uci-gaș, cu mîinile muiate în sîngele nevinovat al virtuosului Duncan și Lady Macbeth”³⁰⁸, sau un Horațiu (*Fîntîna Blanduziei*) „încălzit de focul viu al artei”,

Fig. 183. — C. I. Nottara în Regele Lear (Muzcul Teatrului Național București).



³⁰⁴ Vezi *Telegraful*, seria a II-a, nr. 517, 21 octombrie 1890 (cronica dramatică).

³⁰⁵ E. D. Fagure, *O crimă celebră*, în *Adevărul*, 3 ianuarie 1901.

³⁰⁶ I. C. Bacalbașa, *Adevărul*, 11 aprilie 1895, nr. 2165 (*Cronica teatrală*).

³⁰⁷ E. D. Fagure, *Adevărul*, 30 aprilie 1902.

³⁰⁸ *Constituționalul*, 31 octombrie 1896, nr. 2136 (*Cronica teatrală*).



Fig. 184. — C. I. Nottara în Oedip
(Muzcul Teatrului Național București).

în care „orice vorbă, orice mișcare o simte și simțirea lui ne stăpânește”³⁰⁹. Nottara lupta, în acea perioadă, după propria sa mărturisire, pentru realizarea unei „culmi de simplitate și umanitate”³¹⁰. Actorul Nottara depășește acea „epocă de tranziție, când sfoițarea artistică nu dădea nici un fel de rod”, o dată cu directorul de scenă Nottara, care nu mai tolera într-un spectacol ca un actor să folosească șabloane. Nottara critică cu intransigență cabotinismul actorilor rutinari, combate totodată vedetismul acestui gen de actori, amendează actorii care nu vor să ia parte la figurația pieselor sau pe cei cu „jocul scâlbăiat”. Chiar astfel de epitete date de Nottara ne fac să recunoaștem că în conștiința artistică a lui Nottara pătrund conceptele despre teatru ale lui I.L. Caragiale.

Rezolvarea problemei atât de controversate, de către contemporanii săi și de către istorici, a stilului de teatru al lui Nottara, desigur că presupune o cercetare sistematizată, adâncită și multilaterală a condițiilor și etapelor de încheiere ale teatrului românesc și ale artei interpretative și mai ales luminarea aspectelor în măsură să definească personalitatea artistică a lui Nottara răspunzând la întrebarea: a fost Nottara un actor de stil romantic sau a fost un actor realist?

Încercările de prezentare biografică a acestui actor au reprodus în majoritatea cazurilor memorialistica și anecdotica bogată țesută în jurul personalității sale, originală prin prestigiozitatea neobișnuită în mijlocul lumii de teatru. În aceste încercări se profila însă, difuză și inconsistentă, figura actorului legat de lupta împotriva degenerării stilului romantic al lui Pascaly, de lupta împotriva naturalismului și totodată de tendințele de afirmare ale artei interpretative realiste. Nu au lipsit din încercările de portretizare ale lui Nottara superlativele, hiperbolele, expresia sinceră a admirației și entuziasmului contemporanilor săi, dar a lipsit, în general, analiza curentelor care coexistau în arta teatrală românească de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. analiza concretă a evoluției interpretului de la rol la rol, relevarea luptei pe care actorul însuși a dus-o împotriva declamatorismului, dar și împotriva sa însuși pentru promovarea valorilor realiste în jocul actoricesc. Biografiile săi din trecut se grăbeau să ne informeze, scutind efectul anecdotic, că Nottara l-a imitat pe Mounet-Sully, care juca marile roluri ale repertoriului clasic cu barbă, jucând și el la București rolul lui Horațiu din *Fântâna Blanduziei* cu barbă, dar rămâneau la această nesemnificativă și adolescentină manifestare a act rului și nu analizau influența pe care Ed. Got a avut-o asupra tânărului care, la 24 de ani, îi urmărea la Paris lecțiile, același Got care-i inițiasse în arta scenică și pe Aristizza Romanescu și pe Grigore Manolescu. Afirmările exclusiviste despre stilul teatral al lui Nottara nu țin seama de formația sa contradictorie, de evoluția complexă a personalității sale, de dialectica formației sale artistice.

Începându-și pregătirea artistică sub îndrumarea partizanului teatrului de declamație care a fost Ștefan Vellescu, debutând în cadrul Societății dramatice înființată la

³⁰⁹ C. I. Nottara, *Amintiri*, Edit. Adevărul, f. a., p. 62.

³¹⁰ *Ibidem*.

1877, jucînd alături de febrilul romantic care era conducătorul trupei, Mihail Pascaly, Nottara va fi de foarte tînăr interpretul repertoriului romantic. Alături de Pascaly și mai tîrziu alături de Grigore Manolescu, încă de la 23 de ani, Nottara va fi interpretul lui Don Salluste (*Ruy Blas*) sau Scarpia (*Tosca*), al acelor roluri care au menirea, cum spunea Pascaly, „a deștepta inteligența prin idei sublime, a încălzi inima prin simțăminte mari și adevărate”.

Nottara, crescut sub faldurile largi ale romantismului lui Pascaly, îl aprecia pe Millo pentru că „a avut totdeauna în vedere interpretarea naturii în executarea rolurilor”, pentru că „a arătat arta pe care a scos-o la liman și ne-a încredințat-o ferită de îmbîcseala unei școale cu apucături greșite”³¹¹. pentru că Millo „a știut să se ferească de curentul cel fals și afectat în executările teatrale de pe atunci”³¹². Chiar la Mihail Pascaly, Nottara aprecia „jocul său sincer și pătrunzător în dramă, cald și vioi în comedie”, „dar mai presus de orice era de admirat la dînsul convingerea cu care-și interpreta rolurile”³¹³.

În anii de maturitate Nottara, pătruns de spiritul verismului actorilor italieni, privește arta interpretativă în lumina unei concepții care-l face să considere că „actorul e obligat să adîncească (tipurile — *n.n.*), să le scormonească și să le pătrundă cu spiritul său de observație, ca, apoi, să dichisească tipurile ce le plăsmuiește, cu toate însușirile prinse din observațiunile adevăratelor realități, în vederea foloaselor ficțiunii reprezentative, devenită realitate la rîndul ei, prin interpretarea cea justă ce dă actorul rolului său”³¹⁴.

³¹¹ C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 136.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ibidem*, p. 151.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

Fig. 185. — Colectivul turneului la Viena al Avistizzei Romanescu și al lui Grigore Manolescu (Muzcul Teatrului Național București).



Ar fi riscant să tragem însă concluzia că Nottara a optat dintr-o dată și integral pentru teatrul verist sau realist. Nottara s-a realizat ca actor matur în drama romantică a lui Delavrancea. G. Călinescu scria că : „Nu Nottara interpreta teatrul lui, Delavrancea scrisese teatrul lui ca să-l cînte pe acest divin instrument”. Nottara „s-a specializat firesc în regi mitici ca Oedip, în domni cvasifabuloși ca Ștefan cel Mare, în boieri înțelepți ca Luca Arbore. El nu putea vorbi de loc ca oamenii de rînd, graiul lui era, deși real prin el, convențional și inedit pentru noi. În gîtlej Nottara poseda o orgă cu un registru extraordinar care în viața diurnă sau pe scenă răsuna ca un vifor ordonat, de la țuutul de sus pînă la hohotul sepulcral. El nici n-avea nevoie să interpreteze ceva, căci acest glas cataractal exprima direct toate tumulturile inefabile ale sufletului grav”³¹⁵.

Și totuși Nottara a fost în teatrul românesc unul dintre primii interpreți ai dramei moderne, „uzînd de tonul minor, cultivînd nuanțele și subtilitățile, animînd și coborînd variat cuvintele și obținînd bogate efecte analitice”. Așa a fost Nottara în *Sir Patrick* din *Medicul în dilemă* de G. B. Shaw, în teatrul lui Ibsen, așa l-a întîlnit pentru prima oară Mihail Sebastian la Brăila : „un actor care vorbea calm, se mișca liniștit, deschidea cu nu știu ce obosită grație brațele, în timp ce în jurul lui o seamă de voci teribile (voci de turneu) tunau și fulgerau”³¹⁶.

Elevii lui Nottara, ca și actorii de la sfîrșitul secolului trecut, vorbeau de două orientări în arta teatrală a vremii. Una era reprezentată de ceea ce contemporanii numeau „manoliștii”, iar cealaltă de „nottariști”. Ion Finteșteanu, Ion Manolescu — foști elevi ai lui Nottara — admirau școala clasică a maestrului, tendința sa spre natural, spre elevația realistă din arta sa interpretativă : „... într-o vreme în care practica actoricească era școala declamatorie, cu felul de a se vorbi pe scenă, adeseori cu și fără rost, retoric, umflat, artificial, (Nottara — *n.n.*) a știut să se depărteze, cînd era necesar, de maniera școlii romantice, evoluînd nu înspre naturalism, ci spre realism în multe din creațiile sale, deși rămăsese impresionat de școala franceză. Influență ce i-a rămas firește, dar numai atît cît trebuia și unde trebuia, dar mai ales în repertoriul clasic, în tragedie”³¹⁷. Ion Manolescu, autorul rîndurilor de mai sus, admira firescul interpretării lui Nottara în *Ion* din *Năpasta*, în *Luca Arbore* din *Viforul*, în *Ștefan* din *Apus de Soare*.

Contemporanii lui Nottara s-au lăsat adesea impresionați de vocea actorului. Al. Kirițescu o considera „o adevărată partitură muzicală condusă cu o știință a dicțiunii, cînd sfîșietoare, cînd triumfală, cînd frîntă, fărămițată în pizzicato ori murmurată ca un susur de izvor de munte. Cu vocea aceasta, Nottara stupefia și cucerea mulțimile... era blazonul lui de mare actor”³¹⁸. Dramaturgul susține că actorul Nottara reușea să cîștige admirația oamenilor, să-și uimească spectatorii, dar că sub virtuozitatea acestuia era mai greu de descoperit sufletul interpretului. Depășind efectele produse de această inegalabilă virtuozitate, Tudor Vianu analiza mai profund substanța artei interpretative a lui Nottara. Socotindu-l un mare actor clasic, un model inalterabil, „învățătorul tuturor actorilor care au crescut privindu-l”, Tudor Vianu spunea despre creațiile lui Nottara că „aveau un caracter atît de puternic închegat, realizau o corespondență atît de strînsă între frazare, gest, expresie, mișcare, o armonie atît de desăvîrșită încît această nobilă manifestare a omului pe scenă nu lăsa nici un loc intervenției spectatorului, unei viziuni proprii în locul aceleia pe care o avea sub ochi”. Pentru a defini încă o dată din punct de vedere estetic arta lui Nottara, Tudor Vianu mărturisește : „Lui Nottara îi datorez

³¹⁵ G. Călinescu, *Lumea*, 1945, noiembrie 4, nr. 7.

³¹⁶ Mihail Sebastian, *Rampa*, 1935, octombrie 20.

³¹⁷ Ion Manolescu, în C. I. Nottara, *Amintiri*,

1960, p. 246.

³¹⁸ Al. Kirițescu, în C. I. Nottara, *Amintiri* 1960, p. 241.

însă completarea înțelesului legat de cuvântul clasicism, adică al termenului care desemnează „grandoarea și noblețea în artă”³¹⁹.

Prin interpretările sale, Nottara a impus în concepția și gustul publicului vremii o anumită viziune, o anumită semnificație a eroilor dramatici reprezentați și în special în ceea ce privește figurile istorice din dramaturgia națională. Pentru generații de-a rândul interpretările lui Nottara au creat o imagine plastică particulară a personajelor din dramaturgia națională și universală.

Părerile contemporanilor asupra artei lui Nottara recunosc în mod global această personalitate copleșitoare, dar ele au un caracter contradictoriu pînă și la cei mai credibili critici ai actorului. G. Călinescu susține că Nottara nu reprezenta un meșteșug, ci un fenomen. „Glasul lui Nottara nici nu era al unui om natural, el n-avea intimitate și nu sugera idei. Era vocea ireală a unui rege prototipistic clasic, țipînd dureri profunde și universale. Sufletul adînc al lui Nottara era biblic și psalmodic și-l prindea jalea arhaică”³²⁰, în timp ce Mihail Sebastian susținea că „Nottara avea o noblețe, care îl ridica nesimțit într-o regiune de artă foarte umană, mai simplă. Se zice că a fost un romantic. Nu știu. Dar în tot ce l-am văzut mi s-a părut de o sobrietate de-a dreptul clasică. Mijloace simple, atitudini calme, gesturi de o infinită discreție. Pînă și acea voce cu știutele ei inflexiuni retorice avea momente de densitate, de stăpînire, de rețineri”³²¹.

Datele evoluției actoricești a lui Nottara, complexitatea sa artistică, ca și personalitatea comentatorilor artei sale ne permit să socotim îndreptățite părerile tuturor. Nottara era un polyvalent, un actor care a potențat cu mijloace proprii eroii romantici și, totodată, a fost analistul reținut al personalității eroilor dramei moderne. Comentatorii săi fac cel mult o caracterizare personală a marelui actor, fiecare privind acea latură a artistului care convenea temperamentului, sensibilității și structurii psihice proprii.

Nottara nu avea un singur gen și el însuși spunea că în teatru există „genul simplu, genul grozav, familiar, narativ, descriptiv, melancolic, demonstrativ, interpretativ și pasionat, tragic și comic”, că actorul trebuie „să posede o doză de cunoștințe ca să începe de a fi el însuși și de a putea să reproducă cu propriul său instrument, amorul, ura, ambiția și toate nuanțele, toate producțiunile prin care patimile deosebite ajung la cea mai mare dezvoltare în expresia de teatru”³²².

Nottara nu poate fi redus la marea virtuozitate a glasului său cînd el era acela care își apostrofa elevii: „prea multă voce și prea puțină convingere, încearcă să faci invers”. Personalitatea artistică a lui Nottara reprezintă o sinteză între curentul romantic și cel realist în teatrul nostru, sau chiar elementul de tranziție, căci în arta lui Nottara intervine o transformare de concepție și stil care ține de însăși evoluția istorică a teatrului românesc.

Nottara a stimulat și a influențat viața noastră teatrală mai bine de o jumătate de secol. Activitatea sa artistică a fost strîns legată de Teatrul Național din București, cărui a i-a rămas devotat toată viața. Dar, Nottara a fost educatorul noilor generații de actori. Ca și Aristizza Romanescu, el a avut un rol important în reforma învățămîntului dramatic. Ca profesor de conservator, timp de 40 de ani, Nottara a făcut educația celor

³¹⁹ T. Vianu, în C. I. Nottara, *Amintiri*, 1960, p. 266.

³²⁰ G. Călinescu, *Lumea*, 1945, noiembrie 4, nr. 7.

³²¹ Mihail Sebastian, în *Rampa*, 1935, octombrie 20.

³²² C. I. Nottara, *Amintiri*, 1960, p. 111.

mai mulți actori tineri de atunci, frunzași ai teatrului de la începutul secolului : Aristide Demetriade, N. Soreanu, V. Toneanu, Ion Brezeanu, Tony Bulandră, V. Maximilian, Ion Manolescu, George Ciprian, George Storin etc.

„*Epoca
Roma-
nească*“

5. Aristizza Romanescu (1854—1918) se înscrie în istoria culturii noastre ca una din marile personalități din perioada în care literatura și artele românești își manifestă



Fig. 186. — Aristizza Romanescu în Dama cu camelii
(Muzeul Teatrului Național București).

spiritul de independență și originalitate. Problema eliberării de retorică, sub care se ascundeau formele învechite ale școlii romantice târzii, era comună tuturor artelor. Sub acest semn se dezvoltă în ultimele două decenii ale secolului trecut și la începutul secolului nostru școala marilor actori. Figura centrală a acestei pleiade este Aristizza Romanescu.

Într-o perioadă în care mulți actori vîrstnici rămîn refractari orientării noi ; atunci cînd aceștia „devin din ce în ce mai îndărătnici întru a-și schimba deprinderile” ; cînd jocul lor scenic „își pierde, văzînd cu ochii, tocmai acea calitate pentru care ar fi mai prețuit — originalitatea”³²³, Aristizza Romanescu se afirmă, alături de Gr. Manolescu, C. I. Nottara, Ion Petrescu, Șt. Iulian ș.a., ca personalitatea artistică cea mai evoluată a teatrului epocii.

³²³ D. C. Ollănescu, *Pagini din istoria teatrului*

romănesc, în *Literatură și artă română*, 1897, nr. 9 p. 537.

Arta și principiile ei artistice o afirmă pe Ar. Romanescu ca fiind actrița care a combătut, cu toate argumentele, greșelile „școlii rutinare și demodate”, care a pledat pentru școala teatrului modern nu numai prin exemplul *jocului* său, ci și prin elaborarea fundamentelor teoretice ale pregătirii actorilor. Ea a urmărit nu numai transformarea modalității tehnice de joc, ci a urmărit să modifice însăși esența poetică și psihologică a jocului actoresc.

După epoca marilor succese artistice (1884—1892) ale celor doi protagoniști ai scenei, critica teatrală consemna : „Împună cu Manolescu, Aristizza Romanescu rezumă o perioadă de renaștere în teatrul românesc”³²⁴.

Formația artistică a Aristizzei a fost influențată de însuși mediul familiar în care s-a dezvoltat. Din acest mediu actoresc Aristizza Romanescu preia spiritul civic al artistului, pasiunea pentru teatru, fidelitatea față de artă, dar nu și stilul de joc al lui T. Theodorini — unchiul ei — pe care ea însăși îl asemănă cu contemporanul acestuia din teatrul francez, impetuosul Frédéric Lemaître. Formația intelectuală a Aristizzei Romanescu, din punct de vedere social-estetic, este determinată de contactul asiduu cu oamenii de cultură din acea epocă : V. Alecsandri, Alexandru Odobescu, Ion Ghica, Ionnescu Gion, Ascanio, I. L. Caragiale. Spirit deschis tuturor înnoirilor epocii, Aristizza Romanescu se desăvârșește ca actriță în contact cu cele mai reprezentative figuri de artiști dramatici, exponenți ai teatrului contemporan francez, englez și italian. Educată în spiritul cel mai bun al Comediei Franceze, actrița se numără printre marii interpreți *dicționiști* ai vremii. Studiile pe care le face la Paris, urmînd cursurile lui Delaunay, vor influența îndeosebi formația tehnică a actriței. Ea preia din contactul cu acest actor — ca și cu De Féraudy, Le Bargy, Dermont — știința studierii unui rol, virtuozitatea dicțiunii, dar nu și stilul de joc.

Actrița este apreciată de marii actori contemporani. Profesorul ei, Delaunay, spunea : „Cette petite respire la théâtre par tous les pores”³²⁵, iar actorul vienez Sonenthal mărturisea : „Pareille diction, pareille douceur de voix, nous n'avons jamais entendues”³²⁶.

Nu întîmplător Delaunay, a cărui artă interpretativă se caracteriza în principal prin ceea ce italienii numeau „dolcezza della dizione”, apreciază calitățile native ale elevei sale. De la profesorul ei Aristizza își însușește excelente mijloace tehnice pentru a putea comunica publicului emoțiile autorului. Dar dintre actorii Comediei Franceze din anii 1880, este atrasă mai mult de spiritul independent al lui Edmond Got, actor de formație intelectuală care-și modelează personajele cu o minuție și o scrupulozitate puse în slujba ideilor, actor care tinde să înlătore artificialitatea academismului în căutarea



Fig. 187. — Aristizza Romanescu în *Geta* din *Fintina Blanduziei* de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).

³²⁴ E. D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 1902, an. XV, nr. 4756.

³²⁵ Vezi A. Romanescu, *30 de ani — Amintiri*, București, 1960, p. 32.

³²⁶ *Ibidem*, p. 104.

adevărului uman. Maestru în modelarea caracterelor epocii, savuros și sobru totodată, Got întruchipează modelul actorului balzacian.

Este probabil ca Aristizza Romanescu să fi audiat conferințele-lecturi ale lui Got ținute în mai 1880 la École normale supérieure. Dar este sigur că tînăra actriță româncă a fost impresionată de franchețea interpretărilor Suzannei Reichenberg (1852—1924) în ingenule repertoriului clasic și modern. Ca multe alte actrițe ale vremii, Aristizza Romanescu preia repertoriul comediane franceze și totodată își apropie tendința acesteia spre o artă interpretativă, eliberată de artificiozități și efecte, Aristizza nu urmează calea majorității elevilor conservatorului din Paris care imitau pe Mounet-Sully sau pe Sarah Bernhard ³²⁷.

Actorii italieni impresionaseră sensibilitatea artistică a Aristizzei încă înainte de studiile făcute la Paris. Artă lui Ernesto Rossi o fascinează : „Serile în care juca el, dac-aș avea 10 vieți, nu le-ași uita. Stam în fața scenei, aproape de tot, unde-i acum șanțul orchestrii și ascultam vorbă cu vorbă, urmăream pas cu pas, memoram intonațiile, observam toate gesturile...” ³²⁸. Ceea ce o impresionează la Rossi nu sînt mijloacele fizice excepționale, ci mijloacele de expresivitate scenică, analiza minuțioasă a caracterelor shakespeariene de pildă, compuse de actor pe linia umanizării eroilor într-un spirit personal. Același lucru o impresionează pe Aristizza Romanescu în arta celor doi actori englezi pe care i-a cunoscut : Ellen Terry și Henry Irving. Actrița este cîștigată de importanța pe care o acordă actorii englezi limbajului, recitativului shakespeareian, de personalitatea pe care o imprimă eroilor interpretați. Între teatrul francez și cel englez nu mai era diferența de la începutul secolului cînd se putea spune că stilurile francez și englez sînt tot atît de opuse ca Shakespeare și Racine, dar școala engleză era mai aproape de adevăr, de simplitate, de jocul rațional. Henry Irving „încea să realizeze marile roluri shakespeariene nu jucîndu-le prin forța fizică... ci traducîndu-le într-un limbaj specific, propriu” ³²⁹. Aristizza Romanescu a cîștigat mult ca interpretă a eroinelor shakespeareiene din contactul cu teatrul londonez, dar personalitatea sa vibrează la prezența, înnoitoare în teatrul epocii, a marilor actrițe italiene. Ca și acestea — fără a face analogii forțate — Aristizza Romanescu joacă un repertoriu eteroclit, de la teatrul romantic la drama naturalistă, de la melodramă la drama psihologică. Actrița este animată de dorința de a face un teatru nou, expresie poetică a pasiunilor umane, de opțiunea pentru adevăr și simplitate.

Sentimentele puternice față de arta practică, angajarea întregii ființe, a tuturor forțelor sale în slujba teatrului caracterizează viața Aristizzei Romanescu. Actrița este influențată în general de marii actori ai vremii a căror personalitate artistică s-a eliberat „de toate exagerările teatrului romantic, urmărind un sintetism mai simplu al personajului întruchipat, nepermițînd nici o inutilitate și consacrîndu-și preocupările adevărului esențial” ³³⁰.

Aristizza Romanescu se situează în fruntea pleiadei de actori de la sfîrșitul secolului trecut prin talentul și multilateralitatea sa artistică și totodată prin concepția nouă pe care actrița o aduce în arta interpretativă românească. Ea repudia lucrurile învechite, pleca de la ideea că actorul trebuie să se dăruiească operei și nu să o aducă spre sine, simțea o continuă nevoie de a se reinnoi și cuceri expresii noi. O caracteriza setea de cunoaștere, de a învăța, dorința de a păstra tot ce tinde spre simplitate, grija de a fi mereu

³²⁷ *Ibidem*, p. 31.

³²⁸ *Ibidem*, p. 28.

³²⁹ Richard Findlater, *Six great actors*, Londra, 1957, p. 165.

³³⁰ Virgilio Talli, în *La Lettura*, 1924, iunie ; cf. *Eleonora Duse*, de Edmond Schneider, Paris, 1927, p. 148.

reală, adevărată, reperarea ritmului caracteristic al personajelor și mai ales necesitatea imperioasă a unei culturi multilaterale pentru a putea crea imagini artistice inspirate, bogate, veridice.

Contemporanii au apreciat calitățile Aristizzei Romanescu din unghiuri multiple. I se spunea de către publicul vremii : „clopoțel de argint”, „picuri de rouă”, „voce de privighetoare”; Alexandru Odobescu o numea „l'incomparable diseuse”, Ion Ghica îi declara : „Ești chemată să ții teatrul pe umeri”³³¹. Și într-adevăr, alături de Grigore Manolescu, și apoi de C.I. Nottara, actrița a cunoscut după 1884 o epocă de mare glorie artistică. Ionnescu-Gion scria că „succesele cele mai mari le-a avut de la 1885 când, alături de Manolescu, a atacat mai toate marile roluri... ; de altfel acela a fost timpul de glorie al mai multor actori de la noi. Atunci a jucat Nottara mai toate rolurile ce formează și azi fondul repertoriului său, atunci s-a ridicat Ion Petrescu care și azi are ca principale roluri tot ce a jucat sub conducerea lui Manolescu”³³².

Analizînd personalitatea artistică a Aristizzei, Ionnescu Gion arăta că publicul o aprecia pentru cel mai frumos talent național, pentru inteligența și munca artistică depuse pe scenele tuturor teatrelor din țară, pentru minunata limbă românească pe care o vorbește pe scenă, pentru dicțiunea fără pereche în teatru, pentru glasul ei minunat, pentru masca scenică pe care știe s-o folosească după natura rolurilor, pentru bogăția talentului și varietatea posibilităților de interpretare, pentru cultivarea permanentă a talentului și tinereții sale, pentru măiestria cu care știe pe scenă „tăcînd să-ți vorbească mai bine decît cel care vorbește”, pentru pătrunderea psihologiei personajului interpretat, pentru jertfirea cochetăriei feminine în fizionomie, în îmbrăcăminte, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie să fie și, în sfîrșit, pentru patima nestînsă, covîrșitoare, cu care „mai presus de orice alt, a iubit teatrul și cariera ei de artistă”³³³.

Aristizza Romanescu, cunosătoare a mișcării teatrale moderne, este conștientă că dezvoltarea teatrului e condiționată de renunțarea la vechiul stil de teatru și consemnează cu satisfacție în amintirile ei, că „avem deja tendința de a ne depărta de școala franceză, școala veche, aci declamatoare, aci manierată (manieristă — *n.n.*) dar totdeauna puțin firească”³³⁴. De aceea marea actriță își pune întregul talent în slujba interpretării cît mai veridice a repertoriului original. Aristizza Romanescu (interpreta lui Spiridon) și Ștefan Iulian (interpretul lui Ipingescu) sînt cei care l-au scos pe Caragiale în scenă la premiera *Noaptea furtunoasă*, manifestîndu-și astfel protestul față de cei care-l fluierau. În plin apogeu artistic, înaintea premierei piesei *Fintina Blanduziei*, Aristizza



Fig. 188. — Aristizza Romanescu în *Madame de Pompadour* din Narcis (Muzeul Teatrului Național București).

³³¹ Vezi Ar. Romanescu, *op. cit.*, p. 29.

³³² Ionnescu-Gion, în *Constituționalul*, 1899, ianuarie 15.

³³³ Ionnescu-Gion, *loc. cit.*

³³⁴ Ar. Romanescu, *op. cit.*, p. 129.

Romanescu scrie: „Înainte de ridicarea cortinei, eu care înfruntasem atâtea roluri mari din repertoriul străin, tremuram ca frunza. Era o piesă românească...”³³⁵.

Jucînd sute de roluri, „interpretă constrînsă a tuturor rolurilor, și de dramă și de comedie clasică și de comedie modernă, ba și de tragedie”³³⁶, ea își concentrează puterea de creație cu predilecție asupra repertoriului original și clasic universal. În serile în care Aristizza joacă pe Getta (*Fintîna Blanduziei*), Julieta, Ofelia (*Hamlet*), Maria de Neuburg (*Ruy Blas*), este așteptată la ieșirea teatrului de sute de spectatori, de tineri studenți și intelectuali și purtată în triumf pe Calea Victoriei, la lumina torțelor, în trăsura la care se înhămau înflăcărății ei admiratori.

Aristizza Romanescu domină epoca, este dată ca exemplu colegelor și tinerei generații („ar fi bine ca femeile din teatru, mari și mici, începătoare sau deja celebre, să aibă zilnic ochii ațintiți pe acest model eminent al teatrului nostru...”³³⁷); stîrnește entuziasmul criticii dramatice în marile roluri shakespeareiene („glasul argintiu al artistei dă același farmec accentelor duioase ale Ofeliei înamorate, ca și accentelor sfișietoare ale Ofeliei cu mințile rătăcite”³³⁸); obține consacărări absolute din partea scriitorilor contemporani („... nu ajung cuvinte ca această mare artistă să fie glorificată. Cînd un autor are în piesa sa pe Aristizza Romanescu poate de mai înainte să fie sigur de izbîndă”³³⁹); dar cel mai important este faptul că actrița obține aprecierea specializată a colegilor de breaslă. C. I. Nottara, care va juca alături de ea, după 1893, marele repertoriu interpretat pînă atunci cu Gr. Manolescu, va scrie în amintirile sale: „Aristizza Romanescu n-a semănat cu nici una din predecesoarele sale... pentru că alta i-a fost vocea și intonația, altul gestul și umbletul, alta mîlădierea trupului și expresiunea feței și alta pronunția și vibrația suflătoare. Și la toate aceste însușiri firești s-a adăugat studiul, energia și perseverența care au făcut din Aristizza Romanescu o mare artistă și a înfăptuit o epocă în istoria teatrului nostru contemporan: *epoca românească*”³⁴⁰.

Nottara aprecia amănuntele, intonațiile, atitudinile, patima covîrșitoare și discretă, „izvorîte din acea fineță a școlii franceze de care Aristizza Romanescu s-a călăuzit în lunga ei carieră”³⁴¹, dar era cîștigat de caracterul lucid, rațional al modului de identificare a actriței cu personajul: „Aristizza știa prea bine că trebuie să se depersonalizeze ca să intre, cum se zice, în pielea personajului, dar nu pînă acolo încît să uite de controlul ce neconținut actorul trebuie să exerciteze asupra mijloacelor de care se slujește la interpretarea rolului, căci gradarea și măsura în artă îți dau puțința de a pune stăpînire pe adevăr...”³⁴².

Aristizza Romanescu se situează prin arta și ideile ei, indiferent de atitudinea unor cercuri ostile care au determinat-o la părăsirea prematură a teatrului, în fruntea pleiadei de mari actori de la sfîrșitul secolului trecut. Ea aparține acelei familii de actori europeni caracterizați prin rolul pe care-l acordau imaginației în procesul de transfigurare artistică, prin străduința de a găsi valori sensibile elementelor materiale³⁴³.

³³⁵ *Ibidem*. Nu este de mirare că V. Alecsandri condiționa succesul altei premiere, *Ovidiu*, de contribuția Aristizzei: „noua mea piesă, a cărei izbîndă sau cădere atîrnă, în al patrulea act, de talentul Aristizzei și al lui Manolescu”, Mircești, 12 ianuarie 1885. Vezi *Scrisori inedite* către Ion Ghica, în *Literatură și artă română*, 1898, vol. IV, p. 551.

³³⁶ Ar. Romanescu, *op. cit.*, p. 13.

³³⁷ D. D. R., în *Epoca*, 1889, martie 20, nr. 1010.

³³⁸ E. D. Fagure, *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 1902, octombrie 3.

³³⁹ Al. Macedonski, în *Literatorul*, 1893, decembrie 27, p. 13.

³⁴⁰ C. I. Nottara, *Amintiri*, Edit. Adevărul, f. a., p. 206–207.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 201.

³⁴² *Ibidem*, p. 212.

³⁴³ Vezi André Villiers, *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959, p. 11.

Trebuie să se facă apel la resursele spirituale pentru a se stimula facultatea de concentrare, dezvoltarea observației, stăpânirea de sine. Eforturile actorului să se concentreze în direcția aprofundării personajului prin studiul psihologic al structurii eroului, prin preocuparea pentru contextul poetic. Ea face parte dintre acei actori care au abordat în viața artistică roluri din toate repertoriile. Interpretează rolurile marilor tragedii shakespeareiene (*Hamlet, Macbeth, Romeo și Julieta*), eroine ale marilor drame romantice (*Don Carlos, Maria Stuart, Ruy Blas, Fecioara din Orléans, Intrigă și iubire, Hoții*), comedii clasice (*Tartuffe, Georges Dandin, Nunta lui Figaro, Don Juan*), melodrame (*O crimă celebră, Dama cu camelii, Carierul de Lyon*) și drame moderne (*Magda de Sudermann, Rosmersholm* de Ibsen, *Otrava* de Zola). Înzestrată cu un talent polivalent, cuprinzând o gamă deosebit de vastă în interpretarea rolurilor, înzestrată de asemenea cu o memorie rar întâlnită — care i-a permis să joace fără ajutorul suflerului peste 600 de roluri —, creațiile scenice ale Aristizzei se caracterizează printr-o interpretare gândită, dominată de self-control. Actrița dă cea mai mare importanță textului dramatic, cultivă dicțiunea pentru a pune în valoare sensurile adânci și subînțelesurile textului. Aristizza Romanescu se numără printre actorii care afirmă ca o necesitate absolută pentru interpret — dincolo de talent, de vocație și de calități scenice — studiul și cultura. Insistența actriței pentru sporirea culturii interpretului este determinată de importanța pe care o acordă culturii intelectuale în dezvoltarea simțului critic și a instinctului actoricesc. Metoda de studiu a rolului este structurată pe principiul cultivării și perfecționării calităților psihologice, a solicitării imaginației creatoare și a dezvoltării fiziologice a mijloacelor de expresie.

În prefața la *Noțiuni de artă dramatică*, prefață care este o pledoarie convingătoare pentru teatrul realist, actrița analizează procesul de creație al actorului, condiționându-l în primul rând de studiu: „Un actor are nevoie de un capital enorm de noțiuni. Trebuie bunăoară să cunoască obiceiurile și înveșmîntarea tuturor popoarelor de frunte, să fie tot așa de deprins cu atitudinea impunătoare a unor eroi, ca și cu manierele distinse ale unui prinț de sînge sau cu gesturile ordinare ale unui om de rînd.... Din limba în care joacă, să nu-i fie străin nici un cuvînt, nici o excepție, nici o ființă, fiindcă teatrul e pentru spectatori o școală înaltă, nu o distracție vulgară”³⁴⁴. Vorbind despre practica actoricească, Aristizza Romanescu combate boemismul actorilor, empirismul, instinctualitatea, pe acei actori care spun: „Am talent, am sensibilitate, îmi ajung, nu-mi mai trebuie nimic altceva”³⁴⁵. Acest lucru nu este suficient, „cei care vor să se destine carierei teatrale trebuie să se convingă că fără principii, fără calități și fără muncă nu vor ajunge decît actori în înțelesul decăzut al cuvîntului, adică niște păpuși, niște mașini sau niște caraghioși”³⁴⁶.

Combătînd manierismul, Aristizza Romanescu dă indicații prețioase în ceea ce privește realismul interpretării scenice. Întrebîndu-se ce este arta dramatică, ea dă următorul răspuns: „Este totalitatea regulilor care cu ajutorul vocii, fizicului și mișcărilor, ne învață cum să exprimăm caracterul și pasiunile unui personaj. Această exprimare trebuie să se facă cu exactitudine, cu varietatea și cu modificările pe care le cere etatea, caracterul, situația și celelalte împrejurări care înconjoară pe acel personaj”³⁴⁷. Pentru exprimarea caracterului și pasiunilor unui personaj este necesară în primul rînd o interpretare veridică, lipsită de declamatorism. Aristizza Romanescu arată că în fond „declamația” constituie viciul principal al interpretării actoricești

³⁴⁴ Ar. Romanescu, *Noțiuni de artă dramatică*, 1906, p. 10.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

și că a început să fie înlăturată de mulți dintre actori: „Limbajul scenic nu mai e un fel de cântare monotonă, un fel de psalmodiere asemenea gîngăvirilor prostești, păstrate prin tradiție pînă azi. Afectările au fost înlocuite prin natural, iar cuvîntul declamație nu se mai poate aplica unui actor decît ca o notă rea”³⁴⁸.

Influența de stilul teatrului retoric, de exagerările în mișcare, atitudine și voce, actorii ajung să depășească limitele rolului, ale firescului și naturalului, depășesc limitele realității dînd frîu liber instinctului, sensibilității nestăpînită de gîndire. Starea afectivă a actorului nu este dublată întotdeauna de una rațională. Rațiunea nu reușește să stăpînească impulsul dat de sensibilitate. Rezultă de aici că „afectarea și exagerarea sînt cele dintîi defecte contra cărora e dator să lupte un actor”³⁴⁹. Ideile Aristizzei Romanescu despre teatru fac parte din familia ideilor despre teatru ale lui Ion Luca Caragiale. Astfel, dezvoltînd ideea lui Caragiale despre necesitatea actorului de a pătrunde cu propria sa sinceritate sinceritatea personajului, actrița precizează că: „, nu e de ajuns — cum cred mulți — ca inima unui actor să simtă pasiunea ce-și propune a exprima. Trebuie mai mult: trebuie să simtă așa cum ar simți personajul pe care îl reprezintă”³⁵⁰. Aceasta înseamnă că inteligența actorului nu e datoare să pătrundă numai înțelesul cuvintelor din text, pentru a nu le accentua sau puncta greșit; actorul e dator să citească printre rînduri, să vadă situațiile, să completeze lipsurile, să caute efectul, să creeze. Altfel „spectatorul îl va auzi dar nu-l va înțelege sau, cel mult, îl va înțelege dar nu-l va simți”³⁵¹.

Dezvoltarea artei actricești în sensul preconizat de Aristizza Romanescu — de trăire pe plan fizic și spiritual, de dublare a calităților scenice prin studiu, de dublare a instinctului prin inteligență, de armonizare a planului afectiv cu cel rațional — arată caracterul înaintat al concepțiilor actriței Teatrului Național. Preocupările ei erau preocupările marilor actori și regizori ai vremii și ea se situează la nivelul oamenilor de teatru europeni care dădeau în acei ani o formă nouă artei scenice.

Activitatea Aristizzei Romanescu are o importanță deosebită în teatrul românesc pentru că ea nu a fost numai o mare actriță care a influențat prin jocul său dezvoltarea realismului scenic, ci pentru că ea a fost totodată o mare educatoare, creatoare de școală. Aristizza Romanescu a dat actorilor români indicații teoretice și o metodă practică în creația scenică de la sfîrșitul secolului trecut, ea a impregnat cu personalitatea ei artistică o întreagă epocă de teatru, pe care contemporanii și urmașii o numesc pe bună dreptate „epoca Romanească”. Printre elevele sale se numără Maria Ventura, Marioara Voiculescu, Maria Filotti, Maria Giurgea, Olympia Bârsan, Alice Cocea, Lucia Sturza Bulandra etc.

Utilități și actori de excepție

6. Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu domină ultimele două decenii ale artei scenice din secolul trecut. Capi ai școlii de dramă, deși diferiți ca structură, ei influențează și modelează personalitatea artistică a celor mai mulți dintre actorii contemporani lor. Reuniți sub clasificarea comună de dicționisti, cei trei protagoniști ai scenei impun un nou mod de utilizare a tehnicii dicțiunii, scoțînd teatrul de sub imperiul a ceea ce contemporanii considerau expresia romantismului. Dicțiunea, privită ca un mijloc la îndemîna actorului, pentru a se adapta situațiilor personajului și textului dramatic, nu mai rămîne o simplă tehnică în slujba muzicali-

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 11.

³⁵¹ *Ibidem*.

Fig. 189. -- Vasile Toncanu în Crispin din Nebuniile amoroase de Rénard (în centrul imaginii, jos). Caricatură de C. Jiquidi (reproducere după G. Costescu, Bucureștii vechiului regat, București, 1944).



Fig. 190. -- „Cabina 5”: Sorcanu, Livescu, Demetriade, Sturdza (Muzeul Teatrului Național București).



tății vocii, a debitului verbal sau a clarității emisiei textului, așa cum calitățile fizice nu mai sînt cultivate în serviciul unei arte de virtuozitate. Dicțiunea devine o preocupare de substanță, un instrument util, în funcție de importanța acordată cuvîntului.

Cei trei actori, personalități distincte, se apropie prin tendința lor comună de a da procesului de creație un caracter intelectual. Ei îndeamnă actorii epocii să-și dezvolte facultățile de concentrare, observație, stăpînire de sine, decontractie. Partizani mai mult sau mai puțin declarați ai identificării sau ai compoziției conștiente, cei trei mari actori practică și preconizează dezvoltarea anatomo-fiziologică a mijloacelor de expresie în funcție de adîncirea procesului de analiză psihologică, în funcție de solicitarea imaginației, de preocuparea pentru contextul poetic.

Spre sfîrșitul secolului, în alegerea mijloacelor de expresie este acordată o mare importanță gîndirii. Modul de invenție al comportamentului imaginar al actorului nu se mai bazează pe instinctualitate, pe impulsivitate afectivă, ca la actorii respiratori, muscolari, temperamental. Creația actoricească se caracterizează acum printr-un anumit mod al elaborării sentimentelor, printr-un nou stil al gesturilor și al expresiilor corporale.

Trăsăturile specifice unei generații le imprimă, fără îndoială, marile personalități; profilul acestora rămîne filigranat distinct în peisajul teatral al epocii. Există actori care colorează acest peisaj, îi definesc contururile, îl completează prin tușe succesive, care se alătură sau se suprapun, și care contribuie la diferențierea și reliefa valorilor, la sporirea expresivității și la puterea de evocare a unei impresii generale.

Vasile Leonescu (1866—1927) a aparținut acelei categorii de actori care se integrează cu greu unui mediu ambiant dat, actori singuratici care își impun propriul lor mod de a concepe teatrul sau rămîn în afara timpului lor. Cu statura lui uriașă și glasul metalic, Leonescu, cel care „a reușit să devie o figură printre artiștii noștri tineri de dramă”³⁵², înarmat numai cu forța temperamentului său vulcanic, joacă dezlănțuit, cu mari strigăte și gesturi amețitoare, pe împăratul nebun și tiran din *Nerone*, de Pietro Cossa, pe Othello, Lear, Cyrano și Ruy-Blas, Franz Moor, Răzvan, Falstaff, păstrînd vechiul fior romantic, de hlamidă și glas al marilor tirade, în care și-a drapat întotdeauna clocotitorul său talent; dar n-avea nici vibrația patetică a lui Pascaly, nici armonia și echilibrul artei lui Grigore Manolescu, nici știința distilării savante a efectelor scenice pe care o stăpînea Nottara. Nerecunoscut ca actor protagonist de mulți dintre contemporanii săi, a fost interpretul rolurilor *forte*, „le terrible” al teatrului românesc — pe scenă ca și în viață —, *tip* pe care singur și l-a creat după modelul divinizatului său maestru cu care studiasse arta dramatică la Paris, Mounet-Sully.

În aceeași categorie, a actorilor pe care cu un termen încetățenit îi desemnăm drept *utilități*, intră și Ion Livescu (1872—1944). Este un actor cu o voce sonoră și o mare distincție a atitudinilor; un om de cultură cu curiozitate intelectuală, un interpret conștiincios căruia nu-i scapă amănunte de compoziție, dar pe care A. Davila îl caracterizează ca fiind „...inteligent, caracter agresiv și invidios..., muncitor, mijloace scenice puține și numai în genul său..., îi convin rolurile de bărbați marcați (raisonneur)..., concepe un rol însă nu este în stare să-l interpreteze. Educație artistică foarte înaintată...”³⁵³.

I. Livescu are însă vocație de profesor (o suplinește la catedră pe Aristizza Romanescu) și printre elevii săi se numără N. Bălățeanu, I. Sîrbu, I. Manu și alții.

³⁵² Lear <I. Livescu>, *Profiluri din foaier. Vasile Leonescu*, în *Revista teatrelor*, București, 1896, an. II, nr. 2, p. 24.

³⁵³ A. Davila, *Referat pentru Ministerul Instrucțiunii*, 1908, la Muzeul Teatrului Național București, mapa I. Livescu.

Fig. 191. — Ion Livescu, desen de Ross
(colecția I. Ross).



Fig. 192. — Vasile Leonescu în Ministrul de Harg
din Heidelbergul de-altădată de Wilhelm Meyer
Förster (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 193. — Agatha Bârsescu (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 194. — Agatha Bârsescu în Contele de Essex (Elisabeta) de H. Laube (Muzeul Teatrului Național București).

7. Este cu precădere o *dictionistă*, dar ea se formează, încă din tinerețe, în ambianța Burgtheater-ului din Viena pe care critica îl numea, la sfârșitul secolului, „bătrînul teatru de contese”. După ce termină conservatorul din București, actrița va studia la Viena cu Joseph Altman, Joseph von Weilen și Bernhardt Baumeister. Angajată alternativ pe scenele de la Burgtheater, Deutsches Theater din Berlin sau Stadttheater din Hamburg³⁵⁴, Agatha Bârsescu, cu știința sa de a spune versurile, cu dicțiunea sa de o puritate perfectă, devine o interpretă ideală a eroinelor din dramaturgia clasică. Vocea bine timbrată, armonia și plastica mișcărilor, trăirea intensă îi dau profilul unei actrițe cu vocație de mare tragediană. În România face turnee frecvente începînd din anul 1890. Talentul ei clasic se va desfășura, cu predilecție, pe partiturile repertoriului german (Hero din *Hero și Leandru*, Sapho, din piesa lui Grillparzer, Deborah, din piesa lui Mosenthal, Messalina din *Ana și Messalina* de Wilbrandt, Orsina din *Emilia Galotti* de Lessing, Magda din *Heimat* de Sudermann, Maria Stuart din piesa lui Schiller, Gretchen din *Faust*, Klärchen din *Egmont* de Goethe, Judith din *Judith și Holofern* de Hebbel), dar actrița va interpreta și pe Lady Macbeth, Dama cu camelii sau Thérèse Raquin.

Pe Agatha Bârsescu Davila o caracterizează ca pe o actriță cu un fizic impunător, cu voce puternică și caldă, cu o dicțiune minunată, cu o știință impecabilă a scenei, dar care nu se poate apropia de repertoriul modern. Ea va rata interpretarea Thérèse Raquin, dar va excela în Orsina (cuplu cu Aristizza Romanescu — Emilia Galotti). O dată memorabilă în cariera celor două artiste; dar dacă față de repertoriul german, Aristizza Romanescu nu a manifestat o preferință specială, pentru Agatha Bârsescu, tocmai acest repertoriu constituie baza principală de afirmare a personalității sale artistice.

8. A rămas ca un simbol în istoria artei teatrale românești, simbolul actorului înnăscut, al actorului însuși, demiurg, ființă dăruită cu har — căci așa a fost privit, admirat și niciodată uitat Iancu Petrescu: acest „neasemuit viețuitor de vieți...adevărat deținător tainic al tuturor eroilor posibili din închipuirea scrisă sau nescrisă”³⁵⁵, Cărăbăț și Jupîn Dumitrache, Actorul din *Hamlet*, Hebro, Britannicus și Iancu Pampon, Ciubăr-Vodă, Ducele de Kent, Moș Tănase din *Răzvan și Vidra*, Trahanache. Nu avusese maeștri și nu a fost maestrul nimănui. O artă ca a lui nu se învață și nu se transmite. „Uriașa intuiție” — cum spunea unul dintre comentatorii creațiilor lui — „o intuiție ce nu mă sfiesc a o numi genială”, aceasta „era taina marii sale personalități artistice”³⁵⁶; uriașa intuiție care amplifică personajul dramatic și înzestra rolul

Agatha
Bârsescu
(1857-1939)



Fig. 195. — Agatha Bârsescu, caricatură de I. Ross, în Adevărul.

Ion
Petrescu
(1851-1932)

³⁵⁴ Agatha Bârsescu a fost angajată la Hofburgtheater ca Hofschauspielerin — actriță a curții imperiale, împreună cu Charlotte Wolter și Adolf Sonnenthal. La Berlin joacă alături de J. Kainz și Agnes Sorma.

³⁵⁵ Dem. Theodorescu, *Arta și intuiția actori-*

cească. Amintirea unui mare actor care n-a fost „maestru”, în Almanahul teatrului românesc, București, 1942, p. 48.

³⁵⁶ Ion Marin Sadoveanu, *Ion Petrescu (1851—1932)*, în *Teatrul*, București, 1963, an. VIII, nr. 5, p. 68.

cu un „al doilea plan, de mare cuprindere omenească”. De la Caragiale la Davila, a fost actorul *genial* al teatrului românesc, iar criticul german Bernhardt Diebold îl considera o personalitate artistică de talie europeană.

Iancu Petrescu n-a avut egali în rolurile de țărani sau de boieri de baștină, în rolurile dramei istorice naționale. Trăsătura principală și dominantă a acestor interpretări, regăsită în toate cronicile de-a lungul anilor, este *măreția*. De la omenesc la monumental, de la Moș Tănase din *Răzvan și Vidra* (1885) la Spătarul Dragomir din *Vlaicu Vodă* (1902), de la Cărăbăț din *Viforul* (1910) și Moghilă din *Apus de soare* (1919) la Tomșa din *Despot Vodă* și Coman din *Ringala*, el a creat tipuri desăvârșite: „sunt incarnațiuni de artă superioară; sunt modele vii, pentru pictori și sculptori”³⁵⁷. Ca și eroii comediilor lui Caragiale, al căror interpret a fost — elogiât de la început pînă la sfîrșit, fără conținere: primul creator al lui Trahanache și cel care a desăvârșit imaginea scenică a lui Jupîn Titircă Inimă-Rea și a lui Iancu Pampon, așa cum i-a păstrat tradiția.

Dem. Theodorescu scria cîndva despre actorii înzestrați cu capacitatea de „ghicire vitală” a personajelor pe care le au de interpretat. Această „ghicire vitală” i-a dat posibilitatea lui Iancu Petrescu să creeze vasta galerie de personaje care s-a adăugat portretelor de gen din muzeul imaginar al istoriei artei interpretative românești. Nu a fost numai „interpretul românescului în ce are el mai răspicat și mai monumental. Boerul de Divan, ori țăranul resemnării milenare sau tîrgovețul comic și de bună credință, toată lumea aceasta a conviețuirii noastre care-și găsea în el cea mai deplină imagine, nu-i istoveau puterile și comprehensiunea instinctivă. Era, cu aceeași precizie de ghicire, instrumentul viu al oricărui fel de teatru, al oricărei rase de creațiuni dramatice”³⁵⁸. Și aceasta pînă la inducerea în eroare; astfel cum, după ce îl văzuse jucînd pe Moș

Fig. 196. — Ion Petrescu în Moș Vintură-Tavă din Lipitorile satelor de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).



Rousset din *Brîndușa* de Brieux, Robert de Flers, francez de baștină, îl întrebasese unde și cîtă vreme a cercetat viața țăranului francez. Dar „Iancu Petrescu se pricepea să călătorească în timpul și spațiul personajelor cărora le dădea viață și să extragă nota specifică din epocile cele mai deosebite și literaturile cele mai variate. Precizia cu care își contura rolul — înviindu-l în datele și coordonatele dăruite de autor, de epocă, de costum — era uimitoare. În varietatea aceasta nesfîrșită, el era în permanență convingător, asimilat piesei, transformat de rol, reînviat. Proteismul marelui actor, care îi dăruia aceeași autenticitate în dramă ca și în comedie, acționa ca un mecanism de precizie în fiecare realizare a lui . . .”³⁵⁹. Un țăran nu e departe de alt țăran; dar un rege și — mai mult — un simbol filozofic e la o depărtare de ani lumină de Jupîn Titircă Inimă-Rea. Acest hotar intuiția nu-l trece. Pînă și Caragiale se înșelase: Lear a fost un eșec și o greșeală totodată. Deși la bătrînețe, în jilțul domnesc dăruit de teatru, Iancu Petrescu recita, singur, pentru sine, versurile regelui părăsit și nebun, cu cine știe ce nostalgie a lucrurilor de neatins.

³⁵⁷ C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 166.

³⁵⁸ Dem. Theodorescu, *loc. cit.*, p. 45.

³⁵⁹ Ion Marin Sadoveanu, *loc. cit.*, p. 69.

Pentru cine nu l-a văzut, e greu de pătruns natura artei lui; „... niciunul — scria vechiul cronicar de teatru care a fost Dem. Theodorescu — nu mi-a neliniștit mai stăruitor nevoia intimă de descifrare a surselor geniului comedianului decât Iancu Petrescu. Deslușeam și măsuram puterile dramatice ale unui Constantin Nottara, prinț necontestat al unei jumătăți de veac de teatru românesc; m-am simțit înălțat pînă la limite (ce nu umileau însă capacitatea mea de a analiza și defini) de către armonioasa furtună a talentului Agatei Bârsescu; dar nimeni dintre marii comediani nu mi-a dat senzația turburătoare a tainei din care purced puterile creatoare de dincolo de inteligență și meserie, ca miraculosul Iancu Petrescu”³⁶⁰.

9. Demetriade încheie la sfîrșitul acestei perioade ciclul actorilor de tragedie din școala nouă. Contemporanii îi apreciau prestața, distincția de efigie, ținuta fizică, lirismul straniu, suavitatea și langoarea; erau impresionați de muzicalitatea versului, de naturalețea declamării, de căldura comunicativă, de jocul poetic și de nostalgia participare în interpretarea eroilor din dramele romantice în versuri (Ovidiu, Vlaicu, Răzvan). Captivat de vocea mîngîietoare, tandră și pură a actorului, V. Eftimiu vedea în Demetriade un „instrument rar din cel mai sonor material catifelat. Aristide Demetriade e vioara fără de preț pe care se tînguie, cu murmure de vînt și răzvrătiri de ocean, tristețea imensă și muzicală a veacului nostru îndurerat”³⁶¹.

Jocul actorului era rezultatul unei laborioase munci de pregătire, al unei pasionate premeditări a rolurilor. Argezi, minuțiosul potrivitor de cuvinte, intuise cel mai bine frămîntarea artistului: „noi am prețuit în el mai mult sfortarea de a se realiza, chinuit și dușman cu sine, tenace, strîns în voința de a se porunci și a se totaliza într-un rezultat fără pereche”³⁶².

Ce a rămas din creația artistică a lui Aristide Demetriade, din mulțimea de piese jucate? Cîteva roluri mari, care s-au supus ritmului secret al jocului său, roluri pe care le-a ridicat la tensiuni maxime. În primul rînd personajele din dramele romantice în versuri: Ovidiu, Vlaicu, Răzvan, Zefir, Ruy Blas. Muzicalitatea versului și totodată naturalețea declamării lui, proprii interpretării lui Demetriade, căldura comunicativă care, curios, îi lipsea în proza teatrului modern³⁶³, nu au avut egal. În Răzvan o entuziasmase pe Emma Grammatica³⁶⁴. Din această familie de personaje, Vlaicu Vodă trebuie

Aristide Demetriade (1871-1930)

Fig. 197. — Ion Petrescu în Cărbățul din Vîforul de B. Șt. Delavrancea, portret de Cecilia Cușescu-Storck (Muzeul Teatrului Național București).



³⁶⁰ Dem. Theodorescu, *loc. cit.*, p. 47.

³⁶¹ V. Eftimiu, *Aristide Demetriade*, în *Teatrul*, 1923, nr. 4, p. 11.

³⁶² Tudor Argezi, *Omagii pentru Demetriade*, în *Rampă*, 1930, septembrie 7.

³⁶³ Ar. Demetriade era făcut să însuflețească eroi și mai puțin pe marii îndrăgostiți: în Armand Duval din *Dama cu camelii*, în piesele lui Bernstein n-a reușit să emoționeze. Critica îl socotea slab (vezi de ex. I. Kaufmann, *Cronica dramatică*, în *Cortina*, 1915).

³⁶⁴ M. Faust Mohr, *Amintirile unui spectator*, București, 1937, p. 117. Emma Grammatica l-a văzut pe Ar. Demetriade în anul 1927.

totuși socotită cea mai bogată dintre creațiile lui Demetriade, firește nu numai pentru măiestria detalierii versurilor, care rămîne un mijloc, ci pentru efortul de compoziție dramatică, pentru complexitatea ei și în același timp pentru impresia unității și sentimentul necesității pe care le-a generat. Documente relative la elaborarea care a precedat zămisirea scenică a personajului, pe care le-am putea găsi în pagini de confesiuni autobiografice, ne lipsesc în cazul lui Demetriade; el nu și-a formulat termenii de lucru. Dar e limpede că personajul conceput de dramaturg și definit printr-un limbaj poetic a exercitat o atracție asupra actorului în măsura în care i-a oferit posibilitatea unor raționamente succesive, a unor argumentări și coordonări, traduse în reacții perfect comunicabile între ele. Departate de a fi sumare, invenția interpretativă și execuția artistică ale lui Demetriade au surprins și ascuțit anumite facultăți ale personajului, i-au sporit semnificațiile și forța de convingere. Competența analiză a lui Liviu Rebreanu este de cel mai mare folos în evocarea lui Aristide în Vlaicu: "...prin mijloace necăutate (o privire ascunsă aruncată lui Gruia, o ridicare trufașă a capului, o izbucnire potolită în începutul ei, un gest curmat înainte de a fi trădat intenția etc.) izbuteste să dea acestui personaj lipsit de adevărată energie o culoare de simpatie, să-l îmbrace într-o haină de eroism pe care n-o are și fără de care totuși n-ar putea fi eroul unei drame... clădește minunat tot desenul personajului, cu toate amănuntele lui" ³⁶⁵.

Înainte de a fi recunoscut de Davila îi era recunoscător lui Aristide Demetriade pentru viziunea poetică a interpretării: „Vlaicu era adînc ca întunericul: l-a făcut adînc ca marea, luminos și furtunos ca valurile ei” ³⁶⁶ și imaginea fluentă a mării agitate stăruie în noi.

Istoria interpretării lui Hamlet pe scena noastră număra la data abordării rolului de către Demetriade contribuția hotărîtoare a lui Grigore Manolescu. Retrospectiv, Mihail Dragomirescu consemna admirativ interpretarea lui Gr. Manolescu: „glas, înfățișare fizică, îmbrăcăminte, mișcări încete și visătoare, toate ne redau o ființă plină de atracție ce fermeca publicul de pe vremuri” ³⁶⁷; nu se abține însă să condamne fără reticențe interpretarea „neurastenică” a lui Nottara, pentru a găsi în Demetriade „frumusețea, adîncimea, sinceritatea revoltei sufletești care caracterizează într-adevăr pe Hamlet. Demetriade a pătruns mai bine decît toți ființa adevărată a acestui personaj din lumea ideală și i-a dat cea mai vie viață estetică” ³⁶⁸.

Hamlet devenise una din pietrele de încercare ale marilor actori din întreaga lume și nu e întîmplător că în interpretarea acestui personaj complex se verifică nu numai talentul interpreților, ci și concepția lor artistică, modernitatea gândirii lor estetice. Rossi, Kainz, Irving, Mounet-Sully, Sonnenthal, Matkovski, Moissi, De Max își revelă arta interpretativă, ca o realizare supremă, în rolul Hamlet. Mounet-Sully face din prințul Danemarcei un visător melancolic, Alexander Moissi un romantic întîrziat, De Max imprimă eroului shakespearian inflexiuni tenoriale ³⁶⁹, Rossi, Kainz și Irving sînt cei care se apropie de cmul Hamlet. Și ceea ce aduce Ar. Demetriade este această din urmă viziune: „Valoarea deosebită a d-lui Demetriade stă în aceea că a redat un Hamlet-om... Interpretul a știut să lumineze toate umbrele de îndoială și suferință care brăzdează sufletul și creierul tînarului visător princiar, osîndit la o acțiune uriașă,

³⁶⁵ L. Rebreanu, *Vlaicu Vodă și A. Demetriade*, în *Rampa*, 1913, octombrie 12.

³⁶⁶ A. Davila, dedicație făcută lui Ar. Demetriade, pe dosul unui menu de banchet în 1908. Vezi Arhiva Muzeului Teatrului Național, București, dosar Ar. Demetriade.

³⁶⁷ M. Dragomirescu, *Critică*, vol. II, 1925, p. 89.

³⁶⁸ M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 90.

³⁶⁹ C. Moldoveanu, *Autori și actori*, 1920 p. 38.



Fig. 198. — Aristide Demetriade în Hamlet (Muzeul Teatrului Național București).



Fig. 199. — Constanța Demetriade în Rivala (Muzeul Teatrului Național București).

dar *nedestoinic s-o săvârșească*, după cum caracterizează Goethe pe eroul shakespearian”³⁷⁰. Care a fost lumina în care Demetriade a scăldat personajul? „Un Hamlet adînc uman, simplu și de aceea zguduitor în sfîșierile sale sufletești, simulînd clar nebunia și lăsînd să vibreze, cu extraordinar de fericită armonie între vorbă și expresie, sinceritatea suferinței. Creația d-lui Demetriade — căci e o creație nouă și captivantă — înseamnă o dată nu numai în cariera acestui artist, dar și în mersul Teatrului Național. Publicul a urmărit cu interes și un entuziasm crescînd pe acest nou Hamlet și Hamlet nou pînă la ultima suflare a eroului”³⁷¹.

Demetriade optase pentru sublinierea densității visării, o neliniștită visare care revine și insistă mai puternică decît realitatea, întreruptă de tresăriri de violență și mai ales de neîncetate deziluzii și deznădejde (el estompa laturile vehemente ale rolului), simbolizînd o incurabilă melancolie și o frămîntare dureroasă pe care nici moartea nu le poate liniști. Îi conveneau pasajele amar meditative ale rolului; stabilind un strîns raport între gînd și gest, el găsea întotdeauna și atitudinile cele mai expresive și neprevăzute. „O înțelegere largă și cuprinzătoare, ... de adîncă umanitate” a rolului a făcut din acest interpret atît de rasat al lui Hamlet „un mare colaborator al operei lui Shakespeare”³⁷².

În general, între actor și repertoriul pe care-l joacă se împletesc relații prin aporturi succesive, reciproce. Acțiunea lui Hamlet asupra lui Aristide a fost durabilă și s-a lăsat detectată într-o altă interpretare, mai tîrzie, aceea a personajului Don Quichotte, în care a făcut să vibreze o coardă hamletiană: „Prin gest, cuvînt și mai ales pauză inspirativă, [Aristide] a dat lui Don Quichotte atmosfera plină de evocatoare poezie, mirajul idealului, avîntul frînt, umbra dematerializată a gîndului care se caută zadarnic pe sine. În clipa cînd realitatea îl deșteaptă brutal din visul lui, halucinat, Don Quichotte a avut în d. Demetriad interpretul ideal. Am simțit că se prăbușesc în noi, cu zgomot de infern, munți de idealuri și inima a încetat o clipă de a mai bate...”³⁷³.

Scoala de comedie caragialiană

10. Un rol preponderent în înnoirea artei scenice la sfîrșitul secolului trecut și începutul veacului nostru îi revine comediei satirice. Comedia lui Alecsandri își va pierde treptat ecoul pe care-l avea în public, lăsînd loc liber satirei inimitabilului creator de tipuri I. L. Caragiale, satirei izvorite din „atitudinea de îndoială” și de „ironie amară”³⁷⁴ care a marcat adînc societatea românească de la sfîrșitul secolului trecut.

Repertoriul satiric din această epocă dă teatrului caracterul unui document expresiv al transformărilor morale. Tipologia variată, caracterul autohton, satira aspectelor sociale, dinamica interioară, comicul de situații și de limbaj fac din comedie o

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 39.

³⁷¹ Emil D. Fagure, *De la Galerie*, în *Dimineața*, 1912, decembrie 22, p. 7.

³⁷² S. Froda, *Hamlet cu prilejul sărbătoririi d-lui Aristid Demetriad*, în *Rampa*, 1924, ianuarie 5.

³⁷³ S. Froda, *Cronica dramatică. Teatrul Național: Don Quichotte*, în *Rampa*, 1924, octombrie 27.

³⁷⁴ Vezi N. Iorga, *La société roumaine dans le théâtre du XIX^e siècle*, p. 61.

partitură fundamentală a practicii artei actoricești cu o mare rezonanță în publicul românesc „sensible et rieur, aimant la fantaisie, défigurant les faits historiques, se dépeçant dans l’anecdote et amoureux de la couleur”³⁷⁵.

Actorii comici generaseră la jumătatea secolului ceea ce se numea în epocă „buna școală de comedie” moldoveană. Această școală va pune teatrul românesc pe calea interpretării bazate pe reflexie și exercițiu, conformă realității psihologice și sociale autohtone. Actorii comici sînt primii care s-au eliberat de regulile fixe, de stereotipia gesturilor, care cîștigă simplitatea, ușurința limbajului natural, agilitatea comportamentului scenic. Tipologia repertoriului comic, suculența și autenticitatea jocului adaugă artei actorilor comici un puternic caracter realist, popular. Actorii comici practică o observație perseverentă a tipurilor sociale, folosesc varietatea mijloacelor mimetice în slujba unei expresii artistice veridice, pentru a plasa existența personajelor în universul dramatic care le este propriu, un univers familiar publicului, corespunzător spiritului epocii.

Între „buna școală de comedie” de la mijlocul secolului trecut și noua școală este o diferență de substanță izvorită din însăși structura psihică a celor ce au generat-o. N. Iorga spunea că „Le Moldave a quelque chose de mystérieusement aristocratique; il a le sens de l’ironie de la vie, et c’est pourquoi il ne se fâche pas et ne la maudit pas . . . Tandis que du côté de la Valachie, il y a beaucoup plus de spontanéité agressive, beaucoup plus d’élan actif”³⁷⁶.

De aceea nu vom greși dacă, dorind să precizăm caracteristica dominantă a noii școli de comedie, o vom numi „școala de comedie caragialiană”.

Dacă o școală în istoria teatrului înseamnă elaborarea și aplicarea unui program de repertoriu, legiferarea prin documente oficiale sau prin „obiceiul pămîntului” a unor norme de funcționare care să reglementeze viața teatrului și să-i dea un țel anume, atunci ceea ce numim *școala de comedie caragialiană* cere un alt apelativ. Dacă o școală înseamnă însă construirea unei tradiții de interpretare căreia să i se supună spectacolul și căreia actorii să-i adauge propriu lor arsenal de expresie scenică, accommodat și șlefuit după reguli acceptate, impuse și păzite cu strășnicie de maeștrii care au creat tradiția ori o întrețin, atunci fenomenul care a marcat — poate pentru totdeauna — tradiția și, mai mult, evoluția interpretării comediei în teatrul românesc poate fi numit o școală de teatru, o școală de comedie. Iar *școala de comedie caragialiană* a rămas, pentru istoria teatrului românesc, o constantă, o permanență estetică a unei viziuni autohtone despre lume, *spiritul* tradiției teatrului comic pe meleagurile noastre.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, „iadul de șgomot” al comediilor lui Alecsandri³⁷⁷ începe să capete patină și lenta lui savoare moldovenească cere timp pentru a fi imaginată. Coana Chirița, „homerica răzeșoaică”, devenise un simbol al unui fals folclor, acela al almanahurilor și al cărțuțiilor de cuplete, iar contemporanii — bucureșteni — privesc, fără să creadă în realitatea lor, moravurile de fantezie și personajele de caricatură din comediile lui Alecsandri³⁷⁸, confundînd urmele trecerii timpului cu o aparentă atmosferă de vicleim sau de roman foileton. Între scenă și pulsul sălii apăreau discordanțe de ritm. Învechite, hazul pe-n-delete și cîntecul molcom aduc în aer o vagă iritare. Sala de spectacol vibrează, cuprinsă de nerăbdare.

³⁷⁵ Idem, *Art et littérature des Roumains*, p. 58.

³⁷⁶ Idem, *Les écrivains réalistes en Roumanie, comme témoins du changement de milieu au XIX^e siècle*, Paris, 1925, p. 95.

³⁷⁷ Idem, *V. Alecsandri. V — Teatru*, în *Re-*

vista nouă, București, 1890, an. III, nr. 8, noiembrie 15, p. 294.

³⁷⁸ Sphinx, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, București, 1886, an. X, nr. 2769, 31 octombrie/12 noiembrie.

Climatul teatral de la 1850 pare patriarhal în comparație cu acela de sfârșit de veac. Iar în acest climat, spectacolul de teatru reprezintă un fel de conglomerat în care s-au adunat, fără o ordine lămurită, o sumedenie de influențe, pe scenă circulă o sumedenie de personaje, rupte din ambiante sociale foarte diferite, în sală se agită și pozează un public heterogen, care așteaptă să vadă, să audă, să judece, dar mai ales să *imite*, cu fervoare și fără să întârzie în a alege, tot ce i se pare vrednic a fi imitat. În sala teatrului apare și reacția intelectuală, violentă, din filipica lui Sphinx, dar tot acolo se află și eroii ei : „funcționarașul eșit abia eri din școală, unde a învățat numai tipicul didactic . . . acest ipochimen, astăzi lustruit și pomădat, cu pretențiuni absurde și ridicule, cu moduri de apreciere alandala, cu țachismete și gesturi nesăbuite” ; „negustorașul, abia de eri rămas fără șorțul verde al tejghelei, care-și trece toată ziua și o parte din noapte în convorbiri literare cu bucățile de atlas, cu grătarele de friptură, sau cu luminările de ceară, care, drept orice cărți, are șoșonii de pîslă în picioare și căciula de astrahan pe urechi, aspirînd poate la fotoliul de deputat” ; sau „trîmba de oameni următoare vechei boerimi”, care „trăiește aproape în necunoștință de ce este românesc”³⁷⁹. Și tot în teatru pătrund „mitocanii” din Tîrchilești și din Dușumea, de pe la Bonaparte; pîrliții cu „peatră-n gură” se-nghesuiau la galerie, „vorbeau, rîdeau, se certau, se loveau, ședea unul peste altul, țipa unul strivit, făcea chef ăilalți — era ceva nespus”³⁸⁰. Este publicul pestriț al sfârșitului de secol, „suveranul absolut, despotul necontrolat care, cu un franc sau cu cinci, are dreptul de a tăia și spînzura într-un teatru unde vine să-și petreacă seara”³⁸¹ și el trăiește cu aviditate această viață îmbibată de teatralitate a epocii. *Teatralitatea*, fenomenul propriu și particular sfârșitului de secol, difuză și penetrantă, conținută în manifestările cotidiene ale vieții sociale, cristalizînd acolo în forme intrinsec comice.

Teatralitatea devine — și spectacolul de teatru este elementul care provoacă și întreține evoluția fenomenului — un *cod* necesar, acceptat și pretins chiar de societate, un cod prin care sînt marcate sentimente, gînduri, acțiuni, un mod și o manieră de manifestare și exteriorizare, un mijloc codificat de comunicare în societate. Un cod de gesturi, intonații, poze, „formule” și „cifruri” a căror prețiozitate este alimentată de un flux vital foarte intens care-i mîină din urmă pe toți acești „gentilomi ridiculi”, ridicați din mahalale, „amploiați” sau impiegați, frizeri galanți și tiști de vardiști, chirstigii și negustori, avocați și politicieni de provincie ; „trîmba de oameni următoare vechei boerimi”, apropitari, preșidenți, fără dicționar de neologisme, cu auz muzical și memorie vizuală, se străduiesc să semene, să ajungă la modă — o modă a timpului : să pară — mai mult decît să fie — intelectuali ; intelectuali, într-o accepție foarte specială : *garanți* pentru ei înșiși. Capabili deci de acțiune, de ascensiune. Este presimțirea unei limite, obstacol temut de rapacitatea care-i îmboldește pe toți. Efectul comic este covîrșitor. Iar modelul de copiat, „le patron”, pentru toți acești proaspeți și mai vechi aspiranți la carieră, la privilegii, avantaje și beneficii, este actorul-interpret, *eroul*, acest intermediar viu între public și inteligențele scînteietoare care triumfau pe scenă în intrigi asemănătoare cu întîmplări de necrezut. Era „teatru” această pasișă de comportament ; resortul este profund omenesc, pe orice meridian același, dar acum totul se executa în numele de gîndirii — sau măcar copierii — unui lustru nu aristocratic, nici romantic, ci, în pas cu timpul, *intelectual*. Și din viață, înapoi, pe scenă, eroii acestor pasișe sînt aduși de „autorii însetați de adevăr și pictori ai realității”. Așa erau Chirița,

³⁷⁹ *Ibidem*, nr. 2544, 24 ianuarie/5 februarie.

³⁸⁰ Luca, *Amintiri din teatru (Scrisoarea întâia)*, în *Convorbiri literare*, Iași, 1881, an. XIV, nr.10,

1 ianuarie, p. 398.

³⁸¹ G. Ionescu-Gion, *De-ale teatrului*, în *Revista nouă*, București, 1889, an. II, nr. 9, octombrie.

și Iorgu de la Sadagura, Aglăița și Calipsița ; așa sînt Rică Venturiano, Zița, Farfuridi, Cațavencu. Circuitul e neînterupt și determină o teatralitate de sorginte autentică pe scenă ; mai mult, o teatralitate autohtonă, numai a noastră, profund și original comică. Am vrea să cuprindem în această formulă a *teatralității* ceea ce ni se pare a fi substanța comicului în școala de teatru dezvoltată din comedia caragialiană.



Fig. 200. — Ștefan Iulian, tânăr (Muzeul Teatrului Național București.)

Caragiale a fost prin excelență *om de teatru*, și aceasta în cea mai deplină și, în același timp, în cea mai modernă accepție a cuvintelor ; în cea mai modernă accepție nu numai față de „contemporaneitatea” timpului său, ci într-un sens absolut, om de teatru al oricărui timp, prin *natura* sa, dezvăluită și ascunsă, rînd pe rînd, manifestată plenar în actul dramatic ori întrezărită în transparența altor și altor momente de creație sau pur și simplu de viață. Și dominată, această natură, de inteligență. Inteligența creatoare a unui dramaturg, dar și a unui actor de geniu : „Caragiale reedita a avea pe *Nepotul lui Rameau*”³⁸². O inteligență creatoare care se găsea „pe tărîmul propriu în intuirea oamenilor, cu discrepanțe între aparență și esență”³⁸³, în țara de

³⁸² Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, București, 1940, p. 429—430.

³⁸³ *Ibidem*, p. 427.

totdeauna a comediei, unde teatralitatea rămâne cel mai subtil și cel mai acid mod de existență al comicului însuși.

Școala de comedie caragialiană, ca multe alte școli de comedie cunoscute în istoria teatrului românesc sau universal, s-a clădit pe o dramaturgie anti me, rămasă peste timp, viabilă prin sine. Dar ceea ce particularizează această școală, integrând-o în același timp ca *formă* a evoluției și tradiției artei actoricești în lanțul altor mari școli de comedie europene, cum ar fi *commedia dell'arte* sau școala molierească, este spiritul ei viu, *actoricesc*. „Prin ereditate și formație, Caragiale este un observator direct și un auditiv, care sintetizează prin gest și vorbire structura tipic socială a personajelor. Înainte de a redacta, e urmărit de cuvinte și gesturi caracteristice, mimate și rostite de dînsul cu un dar neîntrecut al imitației. Cîte unii caută să-i reducă rolul de artist la copierea realității nemijlocite. Aci intervine însă rolul hotărîtor al inteligenței creatoare : spiritul autocritic discerne și cerne elementele semnificative, eliminînd neesențialul”³⁸⁴. Caragiale, cum se știe, după ce „dădea la citire” tonul exact, după ce se desfăta cu improvizația spontană, chiar de cuvînt, ori de replică întregă, ștergînd-o apoi pe loc sau înglobînd-o în rol, cizela, modela, *fixa*, într-o formă desăvîrșită și definitivă, spiritul comediilor lui, în *forma autentică*, formă vie, *formă sonoră*. „Tradițiunea” interpretării, migălită, cumpănită, *fixată* cu patima lucrului de artă adevărată, a început cu reprezentarea acestor comedii³⁸⁵ și s-a încheiat de-a lungul anilor, în atmosfera de pietate păstrată din totdeauna de actori în jurul „moștenirii” sonore pe care o lăsase maestrul. Pentru că această „tradițiune”, care a constituit — în fond — *principiul* școlii de comedie caragialiene, a fost arta preciziei, autenticității și adevărului psihologic și social conținute în *cuvîntul rostit* pe scenă. Iar dincolo de interpretarea comediei caragialiene propriu-zise, acest principiu s-a reflectat în întreaga evoluție a școlii realiste românești de comedie.

S-ar putea presupune că interpretarea comediei caragialiene cerea imperios, pentru a fi realizată cu excepționala minuție și precizie pe care creatorul ei o voia și o visa, o veche și rafinată tradiție a jocului comic, agilitatea acrobatică aproape a spiritului și a verbului lansat pe scenă, o școală a „imitației” care să se apropie de limitele posibilului întru atingerea *autenticității*. Așa ar fi fost și firesc, numai că această strălucitoare „vîrstă de aur” a școlii de comedie românești a început după reprezentarea comediilor lui Caragiale sau o dată cu ele. Oricum, numai cu ele, și de aceea reprezentarea lor a însemnat piatră de hotar în istoria artei scenice românești. Cum a fost însă posibilă această bruscă și statornică înflorire a tradiției comice de mare clasă pe scena românească, cu aceiași actori de pînă atunci sau cu alții, tineri, care n-ar fi făcut altceva decît să urmeze pilda înaintașilor, într-o școală de teatru instabilă, cu multe convenții transformate în literă moartă, cîndva scînteind în jocul de liberă și uluitoare invenție al lui Millo sau Luchian, sau Bălănescu, sau Drăgulici, acum uzate prin repetare și lipsă de har pînă la plictis?

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 428.

³⁸⁵ Primele distribuții ale comediilor lui Caragiale, cu unele substituiți ulterioare — făcute, totuși, relativ la puțin timp după premiere —, au rezistat îndelung. Era, desigur, în obiceiurile timpului acest monopol asupra rolurilor; dar tocmai acest îndelung exercițiu înlesnit actorilor a cristalizat în forme foarte dure — cu avatarurile de mai tîrziu — *tradiția* școlii de comedie caragialiene și a făcut posibilă transformarea unor *canoane* de

interpretare în *surse* de invenție și de inspirație pentru jocul scenic. Iar aceste distribuții „originare” au devenit cu timpul niște construcții monolitice, pentru că nu numai tradiția interpretării actoricești a durat, ci și tradiția întregului spectacol, spectacol înțeles nu ca o unitate a vreunei viziuni regizorale, ci ca o țesătură subtilă, perfect rațională, desăvîrșit de exactă a relațiilor de gîndire și acțiune între personaje.

O școală de teatru, fie a comediei, fie a tragediei, oricât de mult ar fi ea a improvizăției sau a geniului vreunor mari actori, are un punct de sprijin, o temelie *materială* pe care a fost construită structura ei, din care au izvorât caracteristicile ei; unde cei care au creat-o sau urmașii lor se întorc oricâte ori strălucirea ei pălește sau puritatea ei degenerază, și această temelie — martor, de altfel, și pentru istoricul de teatru — este *dramaturgia* care i-a determinat existența. Dar nu orice dramaturgie poate da viață și durată unei școli de teatru. Indiferent de valoarea literară și socială a unei dramaturgii, indiferent de valoarea ei intrinsecă, ca și de izbînzile actoricești ori regizorale pe care le alimentează, pentru ca o dramaturgie să genereze o școală de teatru, ea trebuie să se afle într-o ambianță specială, în care să fie împlinite două condiții, esențiale: forța de atracție și de penetrație în același timp a acestei dramaturgii să funcționeze ca un *element constitutiv* al culturii unei epoci, pe de o parte, ca o componentă în evoluția socială deci, iar pe de altă parte să existe o perfectă corespondență între realitatea conținută în dramaturgia respectivă și realitatea vieții în centrul căreia trăiesc cei chemați să-i dea viață. Consecința directă a acestei celei de-a doua condiții constă nu numai în asigurarea unui raport de influență directă între originalitatea și variația nesfîrșită a motivelor și a temelor comice ori tragice din viață și autenticitatea transpunerii lor, prin intermediul unei dramaturgii, în actul scenic, ci mai ales în stabilirea unui sistem de comunicare între doi factori — viața reală și spectacolul teatral — cu modalități diferite de existență și manifestare, aduși însă la un numitor comun prin intervenția dramei. În cazul comediei caragialiene, actorii timpului, nu numai cunoscători excelenți ai lumii personajelor lui Caragiale, dar ei înșiși desprinși din această lume, eliberați de constrîngerea și efortul convenției teatrale în actul de interpretare prin *identitatea* pe care o comedie de geniu o crea între lumea lor de toate zilele și lumea scenei, erau proiectați dintr-o dată în mediul lor știut. Nimic nu-i mai silea să se comporte artificial, să fie altfel de cum erau; dimpotrivă, puteau fi ei înșiși, cît mai adînc ei înșiși, pînă la *tip*. De aici, o nemaipomenită explozie de vitalitate, participarea totală la creație, pînă la *a crea comedia*, a o împămînteni, a o îndătina.

11. La 18 ani intra ca „sufler al II și copist” la Teatrul cel Mare din București³⁸⁶. E un debut romantic pentru acela care va ajunge unul din cei mai mari comici ai teatrului românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea, un renumit creator de tipuri, premergător — în comedie — al actorilor de compoziție din primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Din 1878 va fi comicul de primă mărime al scenei românești, actorul pentru care se introduc personaje inexistente în originalele adaptărilor, ca doctorul Frangipani din *Păstorița Carpaților*, în care Iulian „este ca totdeauna un hohot de rîs. Inteligent, talentuos și meșter de a face dintr-un nimic ceva, el a știut să facă o icoană caracteristică dintr-acest doctor Frangipani, scris pentru el într-adins ... Cîte hohote și cîte aplauze nu a căpătat în scenele de curtenire ...”³⁸⁷. Și tot atunci, rolurile de gen, rolurile comice de compoziție moștenite dintr-o mai veche tradiție și îmbogățite cu o mie de născociri noi, delectează și uimesc publicul. Cu timpul, „tiparul” eroilor jucați de Iulian devine tot mai modelat pe rol sau, poate, pe *imaginea* pe care spectatorii

*Stefan
Iulian
(1851-1892)*

³⁸⁶ *Direcțiunea generală a Teatrelor. Registru de evidență contabilă a Teatrului Național pe stagiunea 1869/70*, conservat la Muzeul Teatrului Na-

țional București, fila 10v.

³⁸⁷ Ascanio, *Păstorița Carpaților*, în *România liberă*, București, 1878, an. II, nr. 232, 26 februarie.

vremii o aveau despre rol, modelat pînă la perfecțiune, pînă la o formă definitivă, care atinge desăvîșirea : „D. Iulian, în Picard, valetul cavalerului Roger (din *Cele două orfelime* — *n.n.*), e bun de sculptat ca să rămie drept model celor mai mici ; — ca îngrijire și amănunțime de joc de scenă, ca mobilitate de fisionomie și varietate de vorbire, este incomparabil”³⁸⁸. „Incomparabil”, „neimitabil” sînt epitetele obișnuite ale cronicarilor pentru Iulian, iar figura de stil persistentă, permanentă, a „modelului” —

nu numai pentru ceilalți actori, dar a *modelului* în sine, creație ideală a rolului — este un loc comun în toate cronicile, ca și în toate micile exegeze ce i-au fost dedicate postum. Probabil și pentru că, în peisajul teatral policrom și atît de discordant, de amăgitor al epocii, eroii interpretați de Iulian erau un fel de pietre de hotar, niște puncte de sprijin, criterii — în același timp — de judecată prin comparație, prin raportare.

Actorul a rămas în istoria artei scenice românești în primul rînd ca interpret al rolurilor din comediile lui Caragiale. Pristanda și Ipingescu au fost capodopere de interpretare și modele pentru urmași. Dar în același timp o sumedenie de roluri, de la apariția de cîteva clipe pînă la miniatura virtuoză, vin să întregească galeria portretelor de epocă create de actor. Iulian a continuat fără preget să joace, laolaltă cu marile roluri ale comediei clasice românești, o mulțime de glume și farse vodeviliste, feerii și mai ales operetă, această adevărată pasiune, neclintită, a celui care devenise îndrăgitul *basso-buffo* al ariei comice.

„Genul în care Iulian se ridică la înălțimea forței sale artistice este comedia propriu-zisă. Este cel mai meșter în studierea tipurilor și se încorporează cu atîta fidelitate în cele mai mici trăsuri caracteristice ale persoanelor ce interpretează, știe să apuce cu atîta dibăcie cele mai mucalite fineți de expresie și înfățișări, încît nu e tip creat într-un mod inteligent de un autor pe care Iulian să nu-l fi pus în cea mai deplină evidență, cu dicțiunea sa clară și simpatcă, cu jocul său de scenă minunat și plin de vervă comică, cu tot în fine ce se cere pentru ca să i se poată zice *artist desăvîr-*

Fig. 201. — Ștefan Iulian în Ipingescu din *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București).

șit”³⁸⁹ ; în comediile lui Caragiale, acest „artist desăvîrșit” și-a întrecut propriile-i creații de pînă atunci. Contemporanii lui se delectau descriind tipurile create de Iulian și portretele eroilor caragialieni sînt atît de vii, încît jocul actorului se reconstituie de la sine : „D. Ștefan Iulian a jucat într-un chip admirabil de natural, de adevăr și de convingere rolul polițaiului Ghiță Pristanda. Priviți-l ca tip de om trecut prin foc și prin apă, cu mijlocul și gîtul înmlădiate de atîtea încovoieli înaintea celor mai puternici, cu ochiul aprins de un foc silnic dar indispensabil *misiei* cu care este însărcinat,

³⁸⁸ Sphinx, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, București, 1885, an. IX, nr.2492, 15/27 noiembrie.

³⁸⁹ Th. M. Stoenescu, *Trei artiști mari români*.

Iulian — Manolescu — Nottara, în *Calendarul ilustrat bucureșcian 1897*, an. III, București, 1891, p. 65—66.

aci ți se pare că e convins de ce spune, aci se schimbă și pe față-i înflorește cea mai învederată îndoială sau nedumerire după cum împrejurările și cei mari o cer. Port, mișcare, vorbă, intonare și atitudine, tot este desăvârșit”³⁹⁰. Ca și în Pristanda, Iulian creează în Ipingescu un alt tip comic de glorie și tradiție : „Cine n-a putut vedea pe Iulian în Ipingescu din *Noaptea furtunoasă*, cetind lui Jupin Dumitrache, automat și greoi, gazeta *Vocea patriotului național*, cu târăgănarea silabelor căzînd unele după altele în chip cu totul neașteptat, sărînd interpunctuația și oprindu-se tocmai după cuvîntul de dincolo de punct, pronunțînd acele vorbe neînțelese de el și tălmăcite de dînsul în felul cel mai comic, făcînd din lectura aceasta nu o imitație, ci o creație, acela n-a auzit și n-a văzut cîteva momente de artă mare”³⁹¹.

După toate aceste elogii, trebuie pusă în cumpănă dreaptă *naturalitatea* jocului lui Iulian. E ciudată discordanța care se ivește între relatările contemporanilor în privința copierii din realitate a tipurilor interpretate de el, în privința comportării lui în rol, de un realism surprinzător, și personajele teatrale, convențional și, mai mult, *voit* teatrale, din fotografiile păstrate, Jupan Porcarul în *Voievodul țiganilor* sau Ipingescu chiar, ca și din desenele lui Jiquidi din 1890, de altfel, care îl reprezintă în *Banul Mărăcine* sau în *Choufleuri*. Probabil că realismul acestei epoci, consemnat ca atare de contemporani, conținea o însemnată doză de teatralitate convențională ; probabil, pe de altă parte, că realismul se refugia în jocul scenic propriu-zis și proba este cu neputință de regăsit acum ; mai curînd însă, un realism *sui generis*, format din elemente, ca niște cristale de rocă susținute în pasta groasă și impură a convențiilor teatrale de pe atunci. „Iulian e natura însăși, de la sine artistă, care isbutește fără voia, și adesea fără știrea actorului”, scria Sphinx, diferențiînd arta marelui comic de aceea a lui Nottara și Manolescu³⁹². Și totuși, această „natură”, „lustruită de studii și exemple”, nu este niciodată o stare pură, iar manifestările ei nu sînt niciodată acte spontane într-un absolut eliberat de influențe, de copii, de imitație, într-un univers steril, ateatral. Ca și *realismul* marilor comici de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Dintre ei, Iulian și Mateescu ajunseseră la o popularitate nemaipomenită și este evocator pasajul scris de Sturdza în privința puterii de sugestie pe care unii actori și modul lor de a fi o au asupra publicului³⁹³. Ticurile lor de interpretare ajung nu numai o „carte de vizită” a actorului, ci însăși modalitatea prin care este marcată încadrarea acestuia într-o tradiție de interpretare și, în același timp, *compunerea* unui stil de joc caracteristic, care să-l facă recunoscut de fiecare dată de același public, de publicul de totdeauna, de publicul *lui*.

Dacă în *Mascota* „artistul credea că prințul de Piombino era o paiată” și „interpreta rolul întocmai după maniera italienilor”³⁹⁴, în *O scrisoare pierdută* încarcă „cu cîteva grade mai mult” trăsăturile polițaiului Pristanda „în ce ele puteau avea de monumental ridicol”³⁹⁵. Se vede că în ființa actorului exista un echilibru instabil,

³⁹⁰ Ascanio (D. C. Ollănescu), foiletoanele din *Voința națională*, București, 1884, 6/18 decembrie, nr. 284.

³⁹¹ Articol-necrolog din 1892, în *Icoane de lumină*, IV, București, 1941, p. 223—224.

³⁹² D. D. Racoviță, *Profile din teatru. Nottara*, în *Revista nouă*, București, 1888, an. I, nr. 9, 15 august, p. 356—357.

³⁹³ Mari comici francezi, ca Baron, Milher, Calvin, „înainte de a intra în scenă, își anunțau din culise intrarea, încercîndu-și glasul. Ajungea o tuse sau cîteva cuvinte mormăite, pentru ca publicul, care îi idolatriza, să-i primească în aplauze, făcîndu-le, cum zic francezii, *une entrée*. La Viena,

am mai văzut producîndu-se asemenea manifestații pentru marele comic Girardi, ajuns extrem de popular. Iar în Italia, e deajuns să amintesc pe Ferravilla, Novelli și Scarpetta. La noi, în București, faimoșii comici Iulian și Mateescu ajunseseră la același grad de popularitate” (cf. Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 117—118).

³⁹⁴ Victor Anestin, *Amintiri din teatru*, București, 1918, p. 35.

³⁹⁵ D. D. Racoviță, *Profile din teatru. Iulian*, în *Revista nouă*, București, 1888, an. I, nr. 11, 15 octombrie, p. 451.

variabil, între *genul* și natura personajului reprezentat, „caracteristicile” unuia precum-pănind cîteodată — ca în buna tradiție a comediei clasice — asupra simplității și adevărului celeilalte. „Ce bine zice, cît face să se simță nuanța cuvîntului, cum prin mișcările corpului știe să traducă în natură aceea ce *simte*, aceea ce face pe alții să simță. Era într-adevăr, tînăr de modă, după cum sînt mulți pe trotuarele și pe lîngă zidurile hotelurilor de pe strada Mogoșcaei, de la 8 ore seara în sus”³⁹⁶; dar admirația conținește cîteodată, și anume tocmai atunci cînd cronicarul — deziluzionat totuși — se lasă furat de perfecția *caracterelor* și mai ales de *modalitățile* realizării lor: „Negreșit, nu e grec, bulgar, italian, neamț, ovrei or ungur pe care Iulian să nu-i poată imita perfect în româneasca lor stricată; dar toate trebuiesc cu măsură și întrucît nu vatămă desvoltarea sau mai bine zis menținerea adevăratei sale vocațiuni artistice”³⁹⁷. „Creațiunile de caracter” în care actorul excela și, în special, partiturile comice ale „caracterelor străine” au fost acelea care au imprimat cu trăsături adînc apăsate, de la gluma inocentă de machiaj pînă la greșeala de raționament și pînă la absurdul logic, un sens burlesc tradiției școlii de comedie.

**Mihail
Mateescu
(1858-1891)**

12. Timpul lui a fost timpul maeștrilor, al rolurilor și al tradiției lor. În acest baroc sfîrșit de secol XIX se juca un teatru foarte viu, un teatru de actori, un teatru al creațiilor actoricești uneori singulare. Și totuși, aceste puncte foarte luminoase ale firmamentului scenic nu rămîneau izolate ci, legate, comunicau între ele; iar forța și autenticitatea cu care societatea vremii se reflecta în comedia românească de la sfîrșitul secolului vor determina caracterul particular al școlii de comedie și al tradiției ei. În această vreme, la Teatrul Național se repeta *Scrisoarea picrdută*, se monta „opera de artă”, se întemeia tradiția școlii de comedie caragialiene: Caragiale, „*la citire*, dase fiecărui rol intonațiile necesare. Ion Petrescu în Trahanache, Catopol în Farfuridi și Niculescu în Cațavencu făceau un trio *varisim*. Era însă unul, care, numai apărînd, îi bătea pe toți: *Mateescu*; nimeni n-a mai jucat pe Cetățeanul turmentat, ca el”³⁹⁸.

Fusese o atmosferă romantică în teatru, o vibrație a sălii la diapazonul ariei eroice ori sentimentale de bravură: tenorul Crampampolini, sau „cam așa ceva”, este confundat de mahalagii de la galerie cu Costache Dimitriadi și aclamat „de un glas mitocănesc” în *risolutto fortissimo*³⁹⁹; cînd a venit rîndul lui Pascaly, în *Oștenii noștri*, „sufiorul a stins lumînările și s-a închinat cu plecăciune. Misiunea lui nu mai avea înțeles!”⁴⁰⁰. Acum, însă, în prim plan apare și este sesizat burlescul, care inundă cu o mișcare de galop muzical și ceea ce părea romantic. Înjunghiat, în Jacques din *Două orfane*, Petre Vellescu se prăbușește cu o rotire care intră în legendă, este aplaudat și ovaționat — se ridică și repetă căderea la bis. În acest climat scenic se va dezvolta tradiția școlii de comedie, și în special modul de a vorbi pe scenă, deoarece în această epocă, paralel cu un fonetism convențional obișnuit, de extracție banală, în teatrul românesc există un sistem de foneme extraordinar de bogat, închis într-o structură lingvistică foarte vie, nefixată deplin, cu mari variații fonetice, variațiile limbii vii, *autentice*, aduse în scenă de comediile lui Caragiale.

³⁹⁶ Ascanio, *Teatru Național. Haimanalele*, în *România liberă*, București, 1878, an. II, nr. 290, 7 mai.

³⁹⁷ Th. M. Stoenescu, *loc. cit.*, p. 65.

³⁹⁸ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 59.

³⁹⁹ Luca, *Amintiri din teatru (Scrisoarea întâia)*, în *Convorbiri literare*, Iași, 1881, an. XIV, nr. 10, 1 ianuarie, p. 398.

⁴⁰⁰ Stemill, *Cronica teatrală. Oștenii noștri în 1877*, în *România liberă*, București, 1877, an. I, nr. 146, 10 noiembrie.

În arta marilor noștri comici de la sfârșitul secolului al XIX-lea — eclipsați de sintagmele cronicii dramatice („au fost bine fiindcă ei sînt bine întotdeauna”, „au fost cum se cădea să fie”), estompați sub reacția plată sau absorbiți în caleidoscopul de imagini adunate de contemporani —, criteriul central care ordonează evoluția lor



Fig. 202. — Mihail Mateescu (Muzeul Teatrului Național București).

scenică era *autenticul* : cu toții au jinduit să compună eroi a căror comportare să creeze iluzia vieții și să stîrnească rîsul prin *recunoașterea* unor ticuri, automatisme și deprinderi proprii unor *tipuri* reale.

„Lîngă el (lîngă Iulian — *n.n.*), Mateescu. Alt temperament. Păcătuia adeseori prin tendința de a exagera ; cum simțea c-a făcut efect, îl întindea. Avea în joc o notă, un fel de naivitate specială care-l făcea numai decît simpatic. Interpreta tot felul de roluri : țărani străini, ca Rutland — băieți de prăvălie, în *Trei crai* — mahalagiu român, Cetățeanul turmentat — gazetar *sui generis*, Rică Venturianu — bătrîni, ca cel din *Olteanca*, și roluri ca Choufleury, ca Tromboli, ca . . . în sfîrșit un bogat talent de compoziție”⁴⁰¹. Un portret în miniatură. De altfel așa intrase în teatru, cerînd să fie „comic tînăr”, să interpreteze „role de caracter, vodevil și operetă”⁴⁰². Verile călătorește la Paris ; sînt călătorii de studiu și mai ales de agrement. Acolo va fi deprins

⁴⁰¹ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 59—60.

⁴⁰² Cf. „Declarațiune”, din 20/1 iulie 1877,

Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, an. 1877, dosar 455 (32/II), fila 1 ș.a.

secretul inefabil al măștilor cu mult fard alb, măști de pantomimă care măreau mult ochii lui negri și ficși, măști tragicomice cu trăsături imobile.

De la începutul carierii, „d-sa a produs și va produce ori de câte ori va voi, veseliea, pentru că este cu totul natural și neîncetat în marginile caracterului rolurilor sale”⁴⁰³. De la acel din adolescență aproape „Mateescu cîntă bine și joacă și mai bine”⁴⁰⁴, în Florea din *Urta satului*, pînă la „olimpicul măștei lui cu care în tragicomedia *Nebunii din față*, într-o realizare superioară, făcea lumea să rîză și să plîngă dintr-o dată”⁴⁰⁵, actorul a compus, minuțios, cu patima unui giuvaergiu, rolul de gen episodic sau recitalul de protagonist, lăsînd în umbră tirade, zbateri tragice și lungi monologe monotone.

Personajele de compoziție comică din dramele poetice ale lui Alecsandri, Glutto și Zoil, cei doi paraziți din *Fîntîna Blanduziei*, acele umbre ale lui Scaur, Glutto, replică a lui Zoil, așa cum Brînzovenescu e replica lui Farfuridi, Glutto găsisese în Mateescu un maestru al portretului de gen : slab, cu gîtul lung și ochi rotunzi, fascinat de apropierea ospățului, înghițînd în sec și declamînd : „Fazani umpluți cu trufe, și stridii de Lucrin, /Cucoare împănate și marinate-n vin ...”. Ca și Hillarius, augurul din *Ovidiu*, mișel, șiret, zgîrcit, gras, un Silenus cu postîșe de cîlți, „mîncău de șase prînzuri pe fiecare zi”. Mateescu a jucat, împreună cu Matei Millo, rolul principal din *Millo director*. Au apărut pe scenă împreună, au stat, s-au privit, au mers, au vorbit, au băut cafea, au rîs, *histrion* și *hypocrit*, Millo foarte bătrîn și Mateescu tînăr — cu masca lui Millo, cu pașii lui, cu gestul de a-și netezi șuvița de pe frunte „à la Napoleon I”, amîndoi zîngănind cu mîini tremurătoare ceștile de farfurioare, amîndoi rostind moldovenește. Imitația era halucinantă și publicul „nu mai știu care din doi e adevăratul Millo”⁴⁰⁶, în această demonstrație de virtuozitate, ca jocul oglinzii din Plaut.

Arhivar, student în drept și jurnalist, „amant” în stil nobil și sentimental, gentilom de Dîmbovița, june intelectual „cu educațiune”, Rică Venturiano este un tip al timpului și al locului, din *specia theatri*. Despre Mateescu, o singură remarcă, într-un ziar : era nespus de comic prin „piruetele” pe care le executa Rică declarîndu-și amorul sau fugind de furia lui Titircă Inimă-Rea. Cronicile dramatice ale vremii sînt captate de dramaturgia lui Caragiale și mult mai puțin de spectacol. Creațiile actorilor sînt suprapuse și confundate cîteodată cu imaginea eroului, reduse și concentrate, comprimate în *imaginea personajului dramatic* căruia i-au dat viață. Probabil că și acesta este un aspect al modalității de întemeiere și durată a ceea ce numim *tradiție de interpretare*.

Indiferent însă de avatarurile cronicii dramatice de epocă, creațiile lui Mateescu în Rică Venturiano, în Cetățeanul turmentat sau în Catindatul au intrat în tradiție. Nu a fost numai creatorul acestor eroi, ci și al Coanei Efimița din *Conu Leonida față cu reacțiunea*, jucată la Grădina Rașca, prin 1881⁴⁰⁷. În Cetățeanul turmentat, jocul actorului a rămas un model al genului și după interpretarea dată de el personajului s-au calchiat multe alte interpretări de-a lungul anilor. Există în teatru și o tradiție a rolului, cînd actorul care l-a jucat întîia dată și-a încărcat creația cu atîta personalitate, încît urmașii nu se mai pot smulge de sub dominația modelului.

⁴⁰³ Ascanio, *Teatru Național. Ludovic al XI-lea*, în *România liberă*, București, 1878, an. II, nr. 286, 3 mai.

⁴⁰⁴ Luca, *Cronica teatrală*, în *România liberă*, București, 1877, an. I, nr. 184, 29 decembrie.

⁴⁰⁵ Ioan Livescu, *Treizeci de ani de teatru. Con-*

tribuții la istoria teatrului românesc, București, 1925, p. 67—68.

⁴⁰⁶ Emil Nicolau, *Nebunia lui Mateescu*, în *Rampa*, București, 1911, an. I, nr. 3, 19 octombrie.

⁴⁰⁷ C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 105.

Realizarea naturaleții și autenticității în comedia clasică pretinde ritmul și rigoarea unui balet clasic; dezlinarea ori mișcarea dezordonată sînt excluse. Cu grația unui Anselmus urmărit de steaua lui cea rea, cu tehnica unei precizii de automat aproape, Mateescu, cel mai îndrăgit de Caragiale dintre comedienii timpului⁴⁰⁸, a fost, de la Rică Venturiano la Catindatul și la Cetățeanul turmentat, un comic *ingenuu*, un alt Pierrot lunaire cum mai fusese unul, la Iași, cu ani în urmă: Neculai Luchian.

13. A fost mai mult decît „hazliul și sveltul interpret al farselor și al operetelor bufe . . .”⁴⁰⁹. Catopol a jucat pe scena Teatrului Național în „caracter de comic tînăr”, apoi în „caracter de comic marcat”. „Catopol care juca atît de mulți servitori încît Ilie Bergher (croitorul teatrului — *n.n.*) nu-i mai lua la garderob livreaua din cui din cabină . . .”⁴¹⁰, a fost primul interpret al lui Farfuridi și al lui Crăcănel. „Al doilea bariton comic de operete” — primul era Mihail Mateescu — aparține strălucitei generații de comici care la sfîrșitul secolului, într-o fază de răscruce marcată de comediile lui Caragiale, au creat un stil propriu, original, de interpretare.

Mucalidi, om de casă al lui Epaminonda, în *Beizadca Epaminonda*, bărbierul Quiquibio în opereta *Boccacio*, Aquilonet, „marele vînt” cu aripi de mătase gri, în *Fata aerului*, sau Baronul de Campotasso din opereta *Briganzii*, roluri de factură minoră, jucate în același timp cu Farfuridi, Crăcănel și Rică Venturiano. În Sache Sorcoveanu (Dobcinski) din *Revizorul*, localizare de P. Grădișteanu, după Gogol, „a avut bunul simț de a nu forța prea mult gama gîngăvitoare, cum se face de obicei în astfel de circumstanțe. Oamenii de gust trebuiesc să-i fie recunoscători că și-a lăsat vîna de exploatare a aplauselor și a alergat la alte mijloace, îngăduite de artă, care să-l pue în relief”⁴¹¹. Dar în Farfuridi din *O scrisoare pierdută* (1884), deși „joacă bine rolul . . . l-ar juca desigur și mai bine dacă nu ar avea o vădită tendință de exagerațiune, de care trebuie să se ferească cu orice preț”⁴¹². „Exagerațiune” împrumutată din străvechea recuzită a meșteșugului teatral, *trouvailles*-urile comediei clasice. Și Farfuridi al lui Catopol nu a evitat primejdia de a fi „teatral”. Totuși,

Fig. 203. — Alexandru Catopol (Muzeul Teatrului Național București).



portretul creat de actorul lui Farfuridi va intra în tradiție, cu „țepoșele lui mustăți”⁴¹³, cu glasul și manierele lui conspirative, actorul imprimîndu-i atît de mult din propriul său fel de a fi, încît, cu prilejul montării *Scrisorii pierdute* la Iași, în 1884, există îndoieli în privința bunei realizări a rolului, deoarece „n-avem pe nime care să contrafacă glasul . . . și figura lui Catopol”⁴¹⁴.

⁴⁰⁸ E cunoscută miniatura dedicată lui Mateescu de Caragiale, „la o reprezentație a *Scrisorii pierdute*, gîndind la acu vreo cincisprezece ani” (cf. I. L. Caragiale, *Ion Brezeanu*, în *Calendarul Moftului român*, București, 1902, p. 95).

⁴⁰⁹ Ion Livescu, *op. cit.*, p. 242.

⁴¹⁰ C. I. Nottara, *op. cit.*, p. 129.

⁴¹¹ D[uiiliu] Z[amfirescu], *Artă. Teatru*, în *România liberă*, București, 1882, an. VI, nr. 1525, 22 iunie.

⁴¹² Gion, *Cronica teatrală. O scrisoare pierdută*, în *Românul*, București, 1884, 15 noiembrie.

⁴¹³ Dan, *Scrisoarea pierdută, comedie în 4 acte de dl. I. L. Caragiale*, în *Liberalul*, Iași, 1884, an. V, nr. 275, 18 decembrie.

⁴¹⁴ Scrisoarea lui P. T. Missir către I. L. Caragiale, din 11 decembrie, 1884; cf. I. L. Caragiale, *Opere*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, 1959, p. 608.

Alexandru
Catopol
(1859-?)

14. Timp de 30 de ani, Iancu Niculescu a jucat la cumpăna dintre două epoci. De o parte, actorul — comic-charge — care într-un rol de amarez în loc să-și pună la butonieră o floare își înfigea o creangă întregă de salcîm înflorit ⁴¹⁵, de alta spectacolul-copie a realității cotidiene, spectacolul „tranche de vie”, în stilul Antoine, sau „precum la Comedie : cînd se lua capacul castronului, se vedea ieșind aburi din supă” ⁴¹⁶. Indiferent, însă, de stilul spectacolului, era timpul melodramei, și Ion Niculescu a fost eterna ei *victimă* : „să nu uităm, *victima*, care, din cauza sufletului negru al răposatului, a tras pe dracu de coadă o viață întregă și s-a resemnat numai la binefaceri, deși n-avea de unde . . .” ⁴¹⁷; a întruchipat pe scenă blîndețea, bunătatea, pînă la mizericordie, stîrnind valuri de milă și de simpatie. A fost genul adecvat lui, melodrama : pentru publicul mare, care simțea „nevoia de a fi *romanțios* cînd vine la teatru”, el era actorul care avea forța și virtutea de a-l ghida către emoții mai subtile, fasci-nîndu-l, el „care înbuna și lumea cea mai înrăită cu accente de bunătate cum singur știa să descopere” ⁴¹⁸. Firește, și Sbierea, în *Răzvan și Vidra*, și Ghiță Coșcodan, în *Agachi Flutur*, și Zoil, în *Fîntîna Blanduziei*; mai ales Cațavencu, de un comic violent, corosiv. Dar mai ales rolul de comedie lirică și melodrama de nuanțe, melo-drama-pastel al cărei erou principal era „sufletul ales”, au fost genurile în care a excelat.

Alături de melodramă, poate mai presus de ea, cu o finețe și o notă lirică aparte, comedia, pe linia tradiției clasice românești — tradiție care absoarbe și ordonează —, dar cu un plus de rezonanță sentimentală greu de întilnit pînă atunci în teatrul nostru : comedia gentilă, o țară a nimănui pe care a pus stăpînire Ion Niculescu. Cum a fost în *Nepoțelul* (*Le Secret de Polichinelle*), de Pierre Wolff, „comedie fină și duioasă în care Ion Niculescu creează rolul lui Jouvcnel, un bunic care face deliciul piesei. Din cîți actori mari străini am văzut jucînd genul de roluri potrivit lui Ion Niculescu, nici unul din ei nu reușea să întrupeze bătrînii de comedie cu liniile sigure, în care turna îmbufnelile vîrstei, veselia naivă, bunătatea sufletească biblică a moșului, meșteșugul de a umple scena, cum se zice, cu apariția lui întregă : mască, mișcări și debit — toate cu sare atică — juste și sugestive” ⁴¹⁹. Ca și în Van Buck din *Să nu zici vorbă mare*, de Alfred de Musset, unde a fost „pur și simplu încîntător ; . . . era Niculescu, artistul minunat, căruia ca să fie mare, îi lipsește, poate, numai fantazia” ⁴²⁰. Un actor al detaliilor și al nuanțelor, un „caracterist” nu mai puțin, cu un registru întins : „Un actor comunicativ ca Niculescu, care să joace socrii de comedie așa cum îi juca el ; care să găsească nuanțele de o rară varie-

Fig. 204. — Ion Niculescu, caricatură de Iser (reproducere din Flacăra, București, 1913, an. II, nr. 27).



⁴¹⁵ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁴¹⁷ I. I. Livescu, *Teatrul modern alături de melodramă și de tragedia clasică*, în *Literatură și artă română*, București, 1907, an. XI, p. 154–155.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 122–123.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 177.

⁴²⁰ Mihail Dragomirescu, *Dramaturgie română*, București, 1905, p. 111.

tate, cum le născocise, creînd pe Bolnavul închipuit sau pe Burghedul gentilom ; . . . care să nemuriască, în Cațavencu, oratoria goală și minciuna politică a unei epoci”⁴²¹, nu este numai actorul ale cărui creații poartă amprenta epocii, dar epoca însăși se lasă privită în reconstituirea și contemplarea acestor creații.

Niculescu a jucat pe revizorul școlar „care nu vede nimic cînd revizuieste”, din piesa lui Otto Ernst, *Institutorii*, pe Börsecke, „tipul neglijenței imbecile și beate”, știind să dea „beatitudinii senile a personagiului său un *cachet* cu adevărat german”⁴²²; dar pe Saint-Gaudens din *Dama cu camelii* îl transformă într-un caracter sfătos, de o distincție franceză *ad-hoc*. Aristizza Romanescu scria, rafinată cunoscătoare a ceea ce însemna stil clasic francez și amintindu-și de interpretarea dată de actor Bolnavului închipuit, lui „Argan hipohondrios”, în anii 1890—1899 : „acest artist, care adeseori găsește niște efecte uimitoare numai prin instinct, n-avea, ca să nu zic că n-are, cunoștințele necesare interpretării clasice. A fost și va rămîne un distins interpret în piesele românești sau chiar străine, însă moderne”⁴²³. În rolurile de comedie autohtonă, de la dramaturgia minoră pînă la operele lui Caragiale, Ion Niculescu era însă neîntrecut ; acolo, mai ales, unde irumpe mahalaua, ca un element încărcat de electricitate, viu, electrocutant, străbătînd printre intrigi, probleme, conflicte și personaje de mucava.

Foarte tînăr, interpretează pe Cațavencu ; îl va interpreta pînă la moarte, Nae Cațavencu, învățat cu Caragiale în 1884 și jucat mereu pînă în 1916. De la început pînă la sfîrșit, Cațavencu a fost o „constantă” a artei sale, un permanent și scăpărător succes : „D. I. Niculescu a reușit să facă o foarte bună creațiune din rolul lui Cațavencu cel atît de intrigant, de arogant și de îndrăzneț, pe cît de mișelnic și de umilit după împrejurări”⁴²⁴. O fotografie tîrzie îl reprezintă cu cupa de șampanie în mînă, într-o atitudine de entuziasm factice, țanțoș, dar atent și nesigur ca și cum ar evolua pe un pedestal de sticlă. La bătrînețe Niculescu nu mai joacă decît ce a mai jucat și, inevitabil, la fel cum jucase. Totuși, în 1912, atacă dificila partitură a Coanei Efimița, iar spectatorii și cronicarii dramatici din nou nu știu să exprime ce au văzut și ce au simțit, ca în vremurile de aur ale comediei caragialiene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : „În *Efimița* a apărut pentru întîia oară d. Ion Niculescu. Nu se poate descrie ce a făcut excelentul comedian din acest rol. El trebuie văzut. S-a rîs cu nesațiu, cu delir. Brezeanu (în *Conu Leonida* — *n.n.*) și Niculescu în delicioasa comedie sînt neîntrecuți. Limba noastră e prea săracă în adjective care să califice așa cum trebuie creațiunile magnifice ale celor doi comediani . . . ”⁴²⁵.

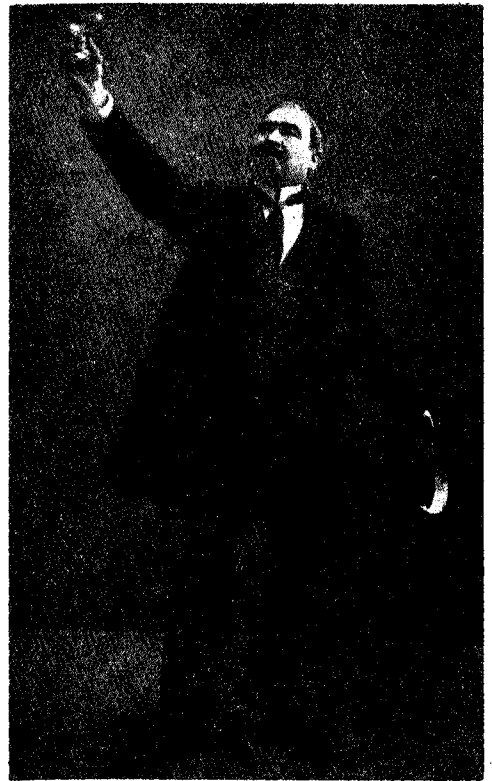


Fig. 205. — Ion Niculescu în Cațavencu din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București).

⁴²¹ I. Livescu, *op. cit.*, p. 122.

⁴²² Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 11 și 96.

⁴²³ Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 118.

⁴²⁴ Ascanio (Dumitru C. Ollănescu), foiletoanele

din *Voința națională*, București, 1884, 6/18 decembrie, nr. 284.

⁴²⁵ Două reluări la Teatrul Național : „Noaptea furtunoasă” și „Conu Leonida”, în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 148, 19 aprilie.



Fig. 206. – Maria Ciucurescu (Muzeul Teatrului Național București).

*Maria
Ciucurescu
(1866-1939)*

15. A fost ceea ce se numește o actriță de temperament și o mare intuitivă; „Caragiale . . . zicea de Ciucureasca într-un cerc de iubitori de teatru : « are lipici, are hazul ei deosebit de a câștiga publicul, e drăcoasă lucru mare și pricepe rolurile din piesele mele, de parcă eu i le-am turnat în suflet ! » ”⁴²⁶. Coana Mița — intrată cu acest apelativ în rîndul Coanelor Zița, Veta, Joița — se mîndrea cu prietenia lui Caragiale, ca și cu a altora, cu a lui Sarcey, de pildă, amfitrionul ei fermecat de la Paris⁴²⁷. „Briliantul literaturii noastre dramatice” însă, cum îl numea ea, rămîne prietenul și admiratorul statornic : „Interpretarea rolurilor Coana Veta din *Noaptea furtunoasă* și Mița Baston din *D-ale carnavalului* a făcut pe Caragiale, care erea economicos în elogii, să iasă din rezerva lui și să proclame pe D-na Maria Ciucurescu Bulfinski ca interpretă ideală a creațiunelor din ambele piese”, scria Nottara în albumul omagial oferit artistei la sărbătorirea din 1913⁴²⁸.

Maria Ciucurescu aducea în scenă, ca și Iancu Petrescu, o vitalitate cu totul originală, care încărcă rolurile jucate, de la Zița și Veta, Mița și Zoe pînă la Dorina din *Tartuffe*, cu un material de esență rară, dînd gust și preț celui mai mărunt gest, fie studiat, fie improvizat. Teatrul jucat de ea se sprijinea și își trăgea seva din viață și era

⁴²⁶ Bel Ami, *Ciucureasca*, în *Rampa*, București, 1915, an. I, nr. 60, 3 noiembrie.

⁴²⁷ G. Horia, *Interview-ul zilei. Convorbire cu dna Maria Ciucurescu*, în *Rampa*, București, 1915, an. I, nr. 47, 19 octombrie.

⁴²⁸ C. Nottara, dedicație *ms.*, din 22 februarie 1924, în albumul : *Marei Artiste Maria Ciucurescu — Români din Alba-Julie*, 1913, conservat la Muzeul Teatrului Național București, fila 37.



Fig. 207. — Maria Ciucurescu în *Veta din O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București).

te, aceeași gură fardată în accente circumflexe, aceeași privire veselă, mărginită, plină de viață, atât de adevărată. Portretul Vetei a devenit un simbol: cu o garoafă în păr, Veta poartă un corsaj creț și un mic jabou de pînză brodată prins cu o broșă; la gît un medalion legat cu o panglică de catifea. Are o privire galeșă și ochii căzuți, sau poate tragici. Maria Ciucurescu a fost „o Coană Veta de o poezie irezistibilă”⁴³⁰, prototipul Coanei Veta, al acestui portret celebru; actrița juca „cu o naturaleță și cu un adevăr desăvîrșit”⁴³¹. Ca o proiecție a realității „în lumea curată a ficțiunilor”, Veta nu este trivială: „... o împărăteasă cu expresii academice, maniere, după gustul trecător al unui public trecător poate să fie în adevăr trivială, pe cînd soția cherestegiului Dumitrache nu este”⁴³². „Soția cherestegiului Dumitrache”: un act de stare civilă la care Veta ține cu adevărat, și în același timp sorginta temerilor și a melancoliei de care se lasă dusă, muzica de fond a iubirii ei pentru Chiriac.

Maria Ciucurescu a jucat, fără să aleagă, tot felul de roluri. Subretele lui Molière, inventive, vesele, agere, puțin „lelițe”, Frosine sau Toinette; seamănă toate între ele; actrița joacă însă „cu mult *brio*” pe Coana Gherghina Porfirel din *Hagi-Tudose* (1912), dînd „farmec mișcărilor firești ale neastîmpăratului ei malacof, punînd multă vervă în glumele îndrăznețe ale Coanei Jorjeta”⁴³³, iar Liviu Rebreanu îi aduce elogii după ce o vede în Coana Zinca din *O căsnicie*, comedie de G. C. Ursachy: „Su-

așa cum ea însăși era, viu, neprelucrat, nesofisticat în formule convenționale ori false de joc scenic: „Cînd ofta și plîngea Maria Ciucurescu, sub povara iubirii și bănuelilor care împovărau și turburau inima Coanei Veta, nu vedeam pe actrița cu șiretlic comic care știe și administrează efectele, ci eroina unei drame sincere... Și de aceea interpretarea Mariei Ciucurescu a rămas fără egal”⁴²⁹.

A fost actrița care a încheiat și cristalizat tradiția de interpretare a eroinelor caragialiene. Șerban Cioculescu o considera urmașa Frosei Sarandi; pentru compunerea unei „familii de actori” în jurul Mariei Ciucurescu, filiația este exactă și izbitoare. Trasarea acestei linii de continuitate s-ar baza nu numai pe tradiția de interpretare a eroinelor lui Caragiale, dar și pe o stranie asemănare de *poză* în rol; în special capul Vetei: aceleași „ondule” ieșind de sub scufa de noapte care îngustează fruntea,

⁴²⁹ Dem. Theodorescu, *Arta și intuiția actriței*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 47.

⁴³⁰ A se vedea *Rampha*, București, 1911, an. I, nr. 148, 19 aprilie.

⁴³¹ *Două reluări la Teatrul Național: „Noaptea*

furtunoasă” și „*Conu Leonida*”, în *Rampha*, București, 1912, an. I, nr. 148, 19 aprilie.

⁴³² Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Convorbiri literare*, București, 1885, an. XIX, nr. 6, 1 septembrie, p. 460–461.

⁴³³ C. Moldovanu, *Autori și actori*, București, 1920, p. 90–92.

fletul căsniciei e Zinca d-nei Maria Ciucurescu. E o comoară de umor, de vervă, de invenție comică, de intuiție artistică d-na Maria Ciucurescu. Fiecare vorbă și fiecare gest al d-sale e un efect”⁴³⁴.

Un fin observator al artei actoricești, Dem. Theodorescu, vedea în intuiție calitatea principală a jocului Mariei Ciucurescu — ca și a jocului altui mare actor — și în același timp obârșia statornicilor și scăpărătoarelor ei creații în rolurile comediei de baștină : „ . . . marea comediantă, nu de ajuns socotită chiar în viață, se aseamănă minunat, ca intuiție și putere spontană de întrupare, cu Iancu Petrescu. Erau amândoi deopotrivă de investiți cu marele dar al ghicirii, am zice vitale, a personagiilor încredințate scenic lor”⁴³⁵. Școala de teatru căreia îi aparține Maria Ciucurescu este o veche școală de tradiție românească, școală a unui stil care a stat la temelia înfloririi ei de mai târziu ; am spune, cu un vers din *Les Femmes savantes* : „Ce sont des choses en soi qui sont belles et bonnes”. Este, într-un fel, un impas, dar toate „lucrurile de la sine înțelese” duc la impas, pentru că îl poartă cu ele. Această artă a autenticității care vine de la sine, acest realism în sine adus pe scenă amintesc fără tăgadă de o formulă cu o sută și ceva de ani mai veche, acel *être-soi*, „naturelul” care mira și încînta pe cronicarii de pe la 1850. Este o legătură a tradiției și în același timp o trăsătură caracteristică pentru școala de comedie românească. Iar Maria Ciucurescu a fost o fermecătoare reprezentantă a acestei școli. „Quand les gens aimés sont morts. . . on ne pense plus qu’aux bonnes choses qui vous les ont fait aimer”⁴³⁶, îi scria Réjane Mariei Ciucurescu, omagiind-o — cu o replică din *Zaza* — „que vous jouerez si bien, chère camarade et amie” ; epitaful prematur pentru aceea care electrizase publicul și adăugase imponderabilei și capricioasei tradiții de interpretare propria sa tradiție.

Portretul unui actor și al eroilor lui poate fi realizat prin cunoașterea elementelor de fundal, de atmosferă, a căror mișcare creează un loc gol, ocolit, un spațiu înlăuntrul căruia vine să se așeze cel pe care altfel zadarnic îl aștepți să apară într-un peisaj albit, golit tocmai pentru el. În acest fel portretul este prins într-un contur invers creat, prin încadrarea obiectului de elementele care îi reflectă forma, culoarea, lumina, tensiunea echilibrului interior. Uneori, însă, cînd personalitatea și temperamentul artistic au fost îndeajuns de puternice pentru a se reflecta în mărturiile contemporanilor portretul actorului se încheagă din ecurile întoarse a ceea ce cîndva a stîrnit rîsul ori lacrima, emoția spectatorilor. Iar Maria Ciucurescu aparține acestei ultime categorii de actori.

*Ion
Brezeanu
(1868-1940)*

16. Și-a descoperit pasiunea pentru teatru, a intuit și a realizat necesitatea studiului abia în Conservator. Ștefan Vellescu n-a fost străin de această „trezire” a unei personalități artistice latente și a contribuit fără îndoială serios la alegerea de către Brezeanu a carierei teatrale. Hotărîtoare în formația lui Brezeanu a fost întîlnirea lui cu Ion Luca Caragiale. Una dintre primele măsuri ale acestuia, proaspăt numit director al Teatrului Național din București, a fost întărirea ansamblului actoricesc prin angajarea unor tineri studenți de la Conservator, printre care s-au numărat Brezeanu și Toneanu. O vreme făcînd figurație, creionînd cîte un tip, jucînd roluri de cîteva cuvinte, în fond o ucenicie obligatorie pentru orice actor „in spe”, Brezeanu a

⁴³⁴ Rebreanu, *Teatrul Național. „O căsnicie”*. *Comedie în trei acte de George C. Ursachy*, în *Rampa*, București, 1913, an. II, nr. 379.

⁴³⁵ Dem. Theodorescu, *loc. cit.*, p. 47.

⁴³⁶ Réjane, dedicație *ms.*, în albumul: *Marele Artiste Maria Ciucurescu — Români din Alba-Julie*, . . . fila 34.

avut norocul să i se încredințeze de către Caragiale însuși un rol hotărâtor : Ipingescu, în *O noapte furtunoasă* (1888). Și autorul, Caragiale, și Ștefan Iulian, deținătorul rolului, au fost pare-se încântați de debutul tânărului student aflat în primul an de Conseruator. Prietenia cu Ion Luca Caragiale, născută în anii directoratului, va dura toată viața, în baza unor resorturi de grațitudine și admirație, de câștig imediat pe plan intelectual, de lărgire a orizontului de cultură, pentru Brezeanu, în baza unor resorturi de recunoaștere a talentului, de plăcere și bucurie în fața artei actoricești, pentru Caragiale.

Abia în februarie 1890 va figura Brezeanu efectiv în distribuția piesei *O noapte furtunoasă*, în rolul personajului Nae Ipingescu, și după moartea lui Iulian îl va prelua definitiv.

Jucând sub conducerea regizorală a lui Grigore Manolescu, Brezeanu s-a impus în Sganarelle din *Doctorul fără voie* de Molière și avea să izbutească într-altă partitură succulentă din teatrul lui Molière, în *Doctorul Purgon* din *Bolnavul închipuit* (1891), o creație pe care Caragiale o consemnează în modul cel mai elogios⁴³⁷.

Ultimii ani ai secolului al XIX-lea au reprezentat pentru Brezeanu două mari triumfuri actoricești : la sugestia și sub îndrumarea lui Caragiale a lucrat rolul Cetățeanului turmentat din *O scrisoare pierdută* (data reluării : 3 octombrie 1898⁴³⁸), fixându-i în teatrul românesc o anumită tradiție de interpretare ; și, consultându-se cu Caragiale, a creat la 1 decembrie 1898 un Harpagon (*Avarul* — Molière), metaforic socotit în continuare drept „una din cele mai autentice cariatide ale teatrului nostru național”⁴³⁹.

În anii dinaintea primului război mondial, Brezeanu mai realiza câteva interpretări excepționale : Primarul, în *Revizorul* de Gogol (1909), Mogîrdici, în *Viforul* (1909) și în *Luceafărul* (1910) de Delavrancea, Bufonul, în *Regle Lear* de Shakespeare (1911), Conu Leonida, în *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale (1911), Boier Mieluș, în *Irinel* de Delavrancea (1911), în sfîrșit Șbilț, în *Patima roșie* de M. Sorbul, rol jucat și la premiera din 7 martie 1916 la București, dar reluat și în refugiu, la Iași, în timpul războiului.

Analiza cea mai competentă, caracterizările cele mai măgulitoare, argumentate și precise, făcute interpretărilor sale, le datorează Brezeanu marelui Caragiale. „Ce vervă fosforică ! ... a intrat, a uimit, a răsturnat, a devastat și se duce ca o furtună luminoasă, ca un meteor orbitor. Iar după ieșirea lui ? Atmosfera scade repede, așa că lumea toată, actori și spectatori, sînt apucați de frig, se simt stăpîniți de o jenă pe care cu greu ar mai putea-o disimula”⁴⁴⁰. Care actor și-ar fi dorit mai mult ! și acestea nu sînt singurele cuvinte de admirație ale lui Caragiale.

⁴³⁷ I. L. Caragiale, *Ion Brezeanu*, în *Calendarul moftului român*, 1902, p. 93—103.

⁴³⁸ I. C. Bacalbașa, *Adevărul*, 1898, octombrie 7 ; I. L. Caragiale, *Calendarul moftului român*, 1902, p. 93—103.

⁴³⁹ Ion Minulescu, *Cronica dramatică*, în *România nouă*, 1921, octombrie, 3.

⁴⁴⁰ I. L. Caragiale, *Ion Brezeanu*, în *Literatură și artă română*, 1898, decembrie 25, p. 73—82 (despre rolul Purgon din *Bolnavul închipuit*).

Fig. 208. — I. Brezeanu, M. Ciucurescu, M. Antonescu și V. Antonescu, cu ocazia turneului din Transilvania (reproducere din *Luceafărul*, 1913, an. XII, nr. 22).





Fig. 209. — Ion Brezeanu (Muzeul Teatrului Național București).

Contemporanii, ca și posteritatea, au apreciat fericita sincronizare a acestor două forțe ale teatrului românesc. „Destinul ... trebuie să i-l fi sortit [lui Caragiale] din leagăn pe Iancu Brezeanu ... cine știe dacă [Brezeanu] ar fi fost marele nostru Brezeanu dacă din creerul lui Caragiale n-ar fi țîșnit monumentală lui operă care poartă așa de adînc imprimată pe ea fierul eternității. Caragiale a fost zeul creator. Brezeanu cel care a pus scînteia vieții în tipurile create de maestru ...”⁴⁴¹, nota, cu prilejul morții lui Caragiale, M. Gheorghiu, salutînd coeziunea, solidaritatea și simultaneitatea creației celor două personalități, caracterul reciproc profitabil al colaborării lor. Nae Ipingscu, *Cetățeanul turmentat*, *Conu Leonida*, *Catindatul*, *Ion* sînt personaje din piesele lui Caragiale interpretate cu strălucire de Brezeanu. Valoarea discriminărilor, a judecăților, a aprecierii lui Caragiale nu poate decît să sporească atunci cînd se cunoaște extrema lui exigență, exprimată de atîtea ori, în materie de artă interpretativă, convingerea lui că cea mai grea artă e aceea a actorului: „Fără pretenție

⁴⁴¹ M. Gheorghiu, în *Rampa*, 1912, iunie 13.

de a decreta talente, dar și fără nici o ezitare, cutez a spune : Brezeanu este un extraordinar temperament, o natură desăvârșită de artist, unul din rarele fenomene care pun adânc marca lor pe o întregă epocă artistică”⁴⁴², scria Caragiale. Urmărindu-l în roluri variate, Caragiale îi sublinia inteligența, siguranța cu care puncta esențialul, bogăția de invenție „... puterea stăpînă cu care-și face palpabile concepțiunile, dragostea călduroasă cu care le îmbracă [creațiile] pe toate într-un fel de atmosferă lirică particulară”⁴⁴³.

În *O scrisoare pierdută*, Brezeanu a surprins exact valoarea rolului cetățeanului turmentat : „are acest cetățean turmentat atîta dulceață în ochi și pe buze, atîta măsură în mișcări, atîta onestitate și mansuetudine în suflet încît încetează a mai fi un tip real înjosit ; el se ridică sus, ia proporțiile largi și demne ale unui « tip » abstract ...”⁴⁴⁴.

Virtuozitatea profesională era ca și inexistentă în interpretările lui Brezeanu. Arta lui rezida într-o autentică emoție umană, care conferea atît rîsului cît și sentimentului tragic înțelesuri psihologic revelatoare și stîrnea un susținut interes omenesc. Trecherile de la comic la tragic, suprapunerile dintre ele, care îi erau caracteristice, deveneau întru totul firești tocmai pentru că porneau din adînc, dintr-o structură mai complexă. Nimic mai opus artificiu-lui actoricesc, zgomotului, exuberanței exterioare. Sobrietatea trăda o concentrare lăuntrică a emoției. Umorel lui Brezeanu avea subțirime, era conținut ; sub masca cea mai placidă, indiferentă, lipsită de participare, mustea un haz nesecat. Caracterul irezistibil al comicului lui îi asigurase o faimă durabilă, în virtutea căreia se întîmpla să se afirme, de pildă, că „Iancu Brezeanu ar putea să facă lumea să rîdă cu hohote chiar cînd ar interpreta pasagii din ... Monitorul Oficial sau ar declama bucăți din Mersul Trenurilor ...”⁴⁴⁵. Această popularitate, care deforma întrucîtva adevărul, a fost întreținută și de mulțimea caricaturilor (înfățișarea lui Brezeanu se preta la șarjă) difuzate de revista umoristică *Furnica*. De o mare elasticitate, arta lui Brezeanu avea resurse de un dramatism zguduitor ; în Ion nebunul (*Năpasta*), de pildă, atît în dezlănțuirea nebuniei cît și în sfiata îndobitocită, avea cea mai convingătoare expresie de suferință.

Adevărul era că oroarea de improvizație, lentă și riguroasa gestație a fiecărui rol l-au îndemnat pe Brezeanu să-și aleagă cu cea mai atentă grijă rolurile și numai în conformitate strictă cu disponibilitățile sale. Cînd simțea că nu intuiește suficient un personaj, pretexta orice, se îmbolnăvea, dar nu-l juca. „... Pînă nu-l simțea înche-gîndu-se în el [personajul], crescînd, spărgînd învălișul în care era închis, pînă nu-l simțea debordînd de viață și făcînd erupție, nu afla liniște”⁴⁴⁶.



Fig. 210. — Ion Brezeanu în Șbilit din *Patima Roșie* de M. Sorbul (Muzeul Teatrului Național București).

⁴⁴² I. L. Caragiale, *loc. cit.*

⁴⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ Barbu Voinescu, *Însemnări de teatru*, în *Teatrul*, 1923, nr. 5.

⁴⁴⁶ E. D. Fagure, *Ion Brezeanu*, în *Teatrul*, 1923, nr. 5.

În această onestitate și frământare creatoare, fără astîmpăr, dar și fără grabă, se aseamnă cu Caragiale; se știe cît de greu redacta acest scriitor de geniu, prin ce „dureri de zămislire” trecea.

Dar Brezeanu nu trebuie limitat la repertoriul original, din care, în afară de teatrul lui Ion Luca Caragiale, a mai interpretat pe Răzeș în *Răzvan și Vidra*, Ciubăr în *Despot Vodă*, Glutto în *Fîntîna Blanduziei*, Vlad în *Mort fără luminare*, Tudorache Sucitul în comedia cu același nume de Toneanu-Marinescu etc. etc. El a fost interpretul — pentru multă vreme termen de referință — al unor mari roluri din repertoriul clasic universal: Sganarelle, Purgon, Harpagon (Molière), Euclion (Plaut), Primarul (*Revizorul*), Bufonul (*Regele Lear*), Shylock (*Neguțătorul din Veneția*). Harpagonul construit de către Brezeanu, fără șovăieli și perfect unitar, a rămas una din culmile artei interpretative românești: departe de a face din avarul descris de Molière un simplu personaj ridicol, a impus un Harpagon a cărui deznădejde totală, în monologul de la sfîrșitul actului IV, îl face de înțeles.

Previziunea lui Caragiale se îndeplinise. Brezeanu devenise noul Millo al teatrului românesc. Atunci cînd spunea despre debutantul Brezeanu că este un Drăgulici, un Iulian, un Mateescu, că ar putea fi un Millo, autorul *Scrisorii pierdute* intuise „că în fața unei așa valori individuale trebuie deschis un cîmp cît mai larg, și dacă va fi secundat de camarazii săi, cu dragostea ce trebuie să inspire sufletelor alese superioritatea talentului — atunci Brezeanu va fi cîndva una dintre personalitățile cele mai strălucite ale artei la noi”⁴⁴⁷.



Așa s-a cristalizat, autentică și vie, ceea ce numim *școala de comedie caragialiană* și tradiția ei. Se explică, poate, în aceste împrejurări, și realismul foarte accentuat al acestei școli, realism care nu ajunge niciodată la detaliul sau accentul naturalist, cu toate că la originea lui a stat *natura*, natura firească, psihologică și socială, a actorului ca și a personajului, una altele ecou și sursă. Realismul școlii de comedie caragialiene — pentru care s-a bătut multă monedă, și bună, și calpă — păstrează o undă de poezie, de clasică serenitate care-și are sorginea, poate, în dragostea amestecată cu dispreț, în scepticismul și lezîmita nu întotdeauna distrugătoare, în pofta de rîs funciară a acestui „paterfamilias”, care a fost Caragiale pentru personajele lui.

Vîrsta întemeierii școlii de comedie caragialiene a fost sfîrșitul secolului al XIX-lea. Nu mai insistăm asupra tradiției de interpretare a comediiilor lui Caragiale, tradiție ce a constituit, firește, *corvetul* imediat al dezvoltării principiilor realiste care au guvernat, de la început, destinul acestei școli. De relevant este însă, de-a lungul „istoriei” ei, fenomenul de *determinism* pe care l-a generat școala de comedie caragialiană în toate compartimentele și sub toate aspectele, pînă și în arta actorilor „caracteriști”, a actorilor de dramă din primele decenii ale secolului al XX-lea. Această relație se dezvoltă, la o cercetare mai atentă, ca manifestarea continuității de principii pe care se sprijină, cu modificările sau transformările inerente, însăși istoria artei interpretative românești: patima de a cerceta în profunzime mobilurile psihologice și sociale ale vieții omenești conținute în dramă, patima de a *cunoaște*, de a *descifra* marile și micile cauze a ce se întîmplă cu noi și a ce singuri sîntem. Cîteodată, această cercetare se traduce pe scenă prin ceea ce se cheamă — cu un termen convențional — realism; alte dăți,

⁴⁴⁷ I. L. Caragiale, *Ion Brezeanu*, loc. cit.

altfel, cu alți termeni, nu mai puțin convenționali. Să rămânem la ceea ce nu poate fi altfel de cum este, la adevărurile de substanță, și să judecăm forța și valoarea unei școli de teatru prin ce aduce ea ca viziune a lumii și ca modalități de cunoaștere și de recreare a acestei lumi. Iar în această lumină, școala de comedie caragialiană se revelă a fi o cheie de boltă nu numai a artei interpretative românești, dar a *spiritului* acestei arte.

17. Structurată, după cum s-a văzut, pe exigențele unei dramaturgii specifice și reprezentativă pentru stadiul atins de arta noastră actoricească la sfârșitul veacului trecut, școala de comedie caragialiană urmează în esență principiile generale ale unei estetici care guvernează întreaga evoluție a artei teatrale din această perioadă. Astfel că, alături de reprezentanții școlii de comedie, o altă categorie de actori care debutează pe scena românească în ultimul deceniu al veacului trecut, și imediat după această dată, își va înscrie creația pe linia aceluiși realism psihologic, marcând — din unghiuri diferite — o mai largă deschidere spre arta interpretativă a veacului al XX-lea. Și, în această categorie, un loc aparte îl ocupă actorii care traversează împreună o primă etapă de formație sub puternica influență a personalității lui Grigore Manolescu⁴⁴⁸. Vizibil interesați de noutățile artei teatrale europene, Petre Liciu și Petre Sturdza, State Dragomir și Aglae Pruteanu, fără a deveni imitatorii unor modele, se vor mărțurisi adepții unei metode de creație, fideli unui climat de preocupări artistice și intelectuale, ai unui climat de idei care va influența decisiv evoluția artei interpretative în perspectiva noului veac. Dacă într-o etapă anterioară, științele naturii, istoria și arheologia erau chemate să valideze în teatru „iluzia realității”, dacă rigoarea unor criterii științifice opera mai ales în domeniul scenografiei, pentru realizarea exactă a amănuntului de decor și costum, acum, la sfârșitul secolului, orientarea veristă și programul școlii naturaliste reclamă în sprijinul teatrului, și în primul rând al artei actorului, toate progresele înregistrate la această dată în științele sociale și în cercetările de psihologie. „O dezvoltare fericită a acestor științe — spune Dimitrie Gusti — aparține viitorului și dacă veacul acesta (veacul al XIX-lea — *n.n.*) s-a numit veacul științelor naturale, cu toată probabilitatea, cel ce vine va fi veacul științelor spiritului și filozofiei și mai ales al psihologiei și sociologiei”⁴⁴⁹. Apare astfel, ca o consecință firească, nevoia artei teatrale de a se integra acestui flux de idei dominant în epocă, justificată și în perfect acord cu evoluția științelor vremii, structurându-se acum o nouă estetică a artei actorului care va pune accentul pe „disecția psihologică” a personajului, pe analiza mecanismelor interioare care îi modifică mișcările sufletești și care îl explică în relațiile sale cu colectivitatea. Interpretarea veridică a personajului și determinarea mediului social în care acesta se încadrează nu mai apar acum ca niște recomandări de program „sui generis”, locuri comune într-o estetică realistă etern valabilă. Studiile de sociologie ale lui G. Tarde, cercetările de psihologie experimentală ale lui A. Binet, lecțiile de psiho-patologie ținute de profesorul J. M. Charcot și lucrările publicate în colaborare cu P. Richter⁴⁵⁰, cu un larg ecou pe plan

*Tranziția
spre școala
de interpre-
tare mo-
dernă a
veacului
al XX-lea*

⁴⁴⁸ Petre Sturdza, Petre Liciu, State Dragomir, C. B. Penel, Aglae Pruteanu se revendică de la aceeași școală a lui Grigore Manolescu.

⁴⁴⁹ D. Gusti, *E sociologia o știință? Reflecții cu prilejul apariției a două lucrări* (G. Schmoller, *Grundriss der allgemeinen Volkswirtschaftslehre*, Leipzig, 1900, și A. D. Xenopol, *Les principes fondamentaux de l'histoire*, Paris, 1899), în *Noua*

revistă română pentru politică, literatură, știință și artă, București, 1901, 1 martie, nr. 29, p. 218. Vezi de asemenea în aceeași revistă, nr. 33, 34 și 35; 1901, comentariile lui N. Vaschide despre *Psihologia socială* a lui G. Tarde.

⁴⁵⁰ Vezi J. M. Charcot și P. Richter, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, 1887 și *Difformes et malades dans l'art*, Paris, 1889.

european, sînt cunoscute și la noi și comentate pe larg de revistele de specialitate. Și, dacă aceste studii vor interesa în primul rînd oamenii de știință, ele vor deveni în același timp importante surse de referință în activitatea practică a scenei ⁴⁵¹.

Acesta este „momentul crucial în dezvoltarea esteticii moderne”, despre care vorbește Tudor Vianu, momentul în care actorul devine subiectul propriului său experiment, în care actul de creație e urmărit dinăuntru, cu luciditatea omului de știință. Alături de alți colegi de generație, Petre Liciu și Aglae Pruteanu ajung să vorbească despre procesul de dedublare a personalității, ca despre principala condiție de existență a artei lor. Astfel, pornind de la studiul lui Alfred Binet, *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*, Petre Liciu, actorul care simte acut regimul de suprasolicitare nervoasă la care îl obligă arta sa și a cărui sensibilitate iese cu totul din comun, își declară deschis nevoia de supraveghere permanentă a actului scenic. „Cînd joc — spune el — în mine sînt doi eu”. Eul critic, „un eu calm, rece care își îndeplinește datoria și care îl supraveghează pe celălalt eu, însărcinat cu execuția. Acest din urmă eu nu intră în acțiune decît după ce eul analizator și-a terminat lucrarea lui de cercetare și a hotărît felul personajului de interpretat”. Lucrarea sa (a eului executant — *n.n.*) devine din ce în ce mai interesantă în timpul repetițiilor cînd caută să interpreteze personajul comandat de eul cercetător și atinge culmea în timpul reprezentației” ⁴⁵².

Aceeași nevoie de autocontrol și de dominare lucidă a jocului de scenă o simte încă de la debut și Aglae Pruteanu : „eram stăpîină pe mine — notează artista. — Am avut toată liniștea pe care mi-o impuneam prin voință, pentru a veghea și a fi atentă la ceea ce spuneam [...], criticîndu-mi interpretarea și supraveghînd-o pe cea a partenerilor mei” ⁴⁵³. Și mai tîrziu, reconfirmîndu-se în acest proces de continuă detașare interioară, de totală eliberare psihică, ea va declara : „în primul loc, lupti cu tine, cu eul tău care se dedublează, pe care trebuie să-l urmărești, să-l controlezi, să-l critici, să-l stăpînești, să-l chinuiești chiar”. Dincolo de datele unei intuiții artistice prodigioase, dincolo de dogoarea lăuntrică a unei puternice vocații, rolul voinței coordonatoare și puterea intelectuală de selecție a materialului de viață observat, „rațiunea judicioasă”, cum spune ea, de pătrundere în intimitatea psihologică a unor personaje dramatice atît de diferite, au făcut ca prezența scenică a Aglaei Pruteanu să poarte totdeauna aura aceluia *irrepetabil*, artista „făcînd din fiecare rol o creație proprie” ⁴⁵⁴. Poate că aici, în această mare capacitate de dedublare, în această participare lucidă, mereu prezentă într-un proces de creație atît de fragil cum e cel al construirii unor noi universuri umane, aici să stea remarcabila știință de compoziție a Aglaei Pruteanu. Poate că de aici, din această supremă intervenție, din acest chinuitor act de dislocare din substanța propriei ei personalități, să vină disponibilitatea artistei de a se distinge atît de fundamental de la un rol la altul. Și la fel Petre Liciu — intrat în istoria teatrului românesc din această perioadă, ca primul mare reprezentant al artei de compoziție — : Cazimir Belcot. Pentru analiza de laborator a adevărului comunicat, pentru arhitectura perfectă a personajelor pe care le compune, cu ajutorul unui bogat bagaj de observații directe și de cunoștințe teoretice, „pentru progresele considerabile și *modulul u desăvîrșire personal* cu care își interpretează rolurile” ⁴⁵⁵,

⁴⁵¹ În biblioteca Aglaei Pruteanu figurează, de pildă, printre altele, titluri : J. J. Weiss, *Le théâtre et les moeurs*, P. Mantegazza, *La physiologie et les sentiments*, ca și studiile de psihologie patologică de T. Ribot. Cf. N. Barbu, *Aglae Pruteanu*, 1965, p. 211.

⁴⁵² Vezi *Revista Theatrelor*, București, 1902, III, nr. 2, p. 10.

⁴⁵³ Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, f.a., p. 20.

⁴⁵⁴ Vezi I. Dafin, *Iașul cultural și social*, Iași, 1928, vol. I, p. 213.

⁴⁵⁵ Vezi procesul-verbal al comitetului teatral, din 28 decembrie 1901, Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 7/1901, p. 12.

Petre Liciu este apreciat încă de la începuturile carierei sale, și cu această marcă de originalitate își va încheia scurta, dar strălucitoare sa trecere spre arta noului veac.

Petre Liciu, Cazimir Belcot, Aglae Pruteanu. Zone ale artei noastre actoricești străbătute de maxime tensiuni dramatice, dar personalități artistice complet distincte, fără a putea fi încadrate într-o filiație directă, fără ascendentul unor modele și fără continuatori. Fiecare, pe orbita lui proprie de evoluție, fiecare, cu un repertoriu al său de predilecție, inegali și ca durată de desfășurare a carierei lor dramatice. Și totuși un suflu comun, care este al epocii, îi apropie, și spiritul unei noi dramaturgii de profundă introspecție psihologică îi solicită deopotrivă, în aceeași nevoie de a da artei interpretative măsura adevărului științific, în același efort de precizie și rigoare în procesul de elaborare a unui rol.

18. Nu semăna cu nimeni, cu marii maeștri români și străini, nici cu el însuși, nic, cu imaginea desuetă a *actorului*. Cu Liciu, modul de a fi actor, indiferent de rol, marca actorului, își pierduse valoarea; pe scenă intra *personajul* — mereu altul —, și nu știința de a fi însuși actor, comic ori tragic, ci *arta compoziției* este primordială. Un joc uitat, jocul de-a v-ați ascunselea în *caractere*, pasionantă sfărîmarea a eului și recompunere a unui *alter ego*, arta de a te metamorfoza într-o sumedenie de eroi, sub o profuziune de fizionomii, poze, gesturi, modalități și ritmuri mimice, reacții și tipuri observate, aplicate, experimentate și — nu numai atât — *deduse*.

Studiase la Paris cu maeștrii Comediei Franceze, Sylvain, Got, Féraudy, Worms, învățăcel, împreună cu vechiul prieten Petre Sturdza⁴⁵⁶. Dar încă de pe atunci încolțiseră germeii personalității originale de mai târziu — sau poate moderne numai — care nu-și recunoștea maeștrii și nici nu reacționa la perfecția rece a jocului clasic. Admirația pentru marii actori italieni, Rossi și Novelli, era fără margini, dar „deși entuziasmați de perfecția spectacolelor, în fundul subconștientului nostru mijea o umbră de îndoială sfioasă... Parcă ne șoptea cineva că tot ce vedeam și admiram nu era încă ultimul cuvânt al artei adevărate. Lipsa ceva indispensabil, dar pe care nu-l puteam încă defini precis...”⁴⁵⁷.

Începînd din 1892, „întors în țară, interpreta rolurile de comici briantîi... apoi a luat în mîna roluri mari, așa zise de compoziție”⁴⁵⁸. Într-adevăr, în centrul repertoriului lui Petre Liciu a stat rolul de compoziție, creat astfel chiar cînd era vorba în fond de un simplu *jeune premier* sau de o simplă schiță de personaj, dezvoltat pînă la model cînd substanța dramatică o permitea, cu atât mai mult cînd marele rol de protagonist o cerea. Aceste creații erau deprinse la o altă școală decît cea franceză. Nici odată Liciu nu a ajuns la incandescența temperamentală a actorilor italieni reprezentanți ai verismului, dar urmărindu-i cu o minte lucidă, și-a dezvoltat în acest sens darul de a observa și reda realul, autenticul, *natura psihică*. Climatul artistic, comparat cu cel al vremii lui Iulian și Mateescu, se schimbase. Poveștile imagineare, spectacolele de feerie, focul bengal și fetele aerului își pierd strălucirea, se estompează; le iau locul *fenomenul și evenimentul*, fenomenul natural și evenimentul real, dinamic, încărcat de istorie contemporană, diorama, „fotoplastical”, filmul. În aceste circumstanțe, metodele de creație ale maeștrilor din Conservator erau depășite și „poveștele” lui Nottara nu mai acoperă decît logica elementară a „înlănțuirii” jocului. Cu generația

Petre Liciu
(1871–1912)

⁴⁵⁶ Petre Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 100.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁵⁸ *Notițe biografice*, în *Rampa*, București, 1912, an. I, nr. 135, 4 aprilie.



Fig. 211. — Petre Liciu în Ștefăniță Vodă din Viforul de B. Șt. Delavrancea (Muzeul Teatrului Național București).

creația lui Ștefăniță Vodă și câștigă bătălia prin precizia cu care-și diagnostichează eroul: sîcîit, mincinos, epileptic, sîngeros și pervers. Interpretarea lui Liciu evidențiază puterea lui creatoare, gama lui variată, știința cu care își desăvîrșia compoziția, adevărul, energia, viața pe care o insufla rolurilor lui”⁴⁵⁹. Fotografia îl reprezintă stînd pe tron, întors, strîmb, cu o privire anxioasă; trupul e în mișcare, o mișcare ferită, agitată, gura crispată de un rictus, ochiul țintit, pînditor, prins de turburarea pe care numai cel ce se simte încolțit în permanență, încolțit de sine însuși, o resimte. „Un rol care mă obosește cu adevărat e cel din *Viforul*. În toate cele patru acte e numai zbucium”⁴⁶¹; obrazul n-are nici o tușă de grimă, trăsăturile par neutralizate de clasicul edem al isteriei: un cap imatur, îmbătrînit. „Ceasurile lungi de delir sîngeros

lui Liciu, observarea realității, care ajunsese o uitată convenție de ceremonial a creației teatrale, un „semnal”, redevine o efectivă realitate, adevărată și bogată metodă experimentală, plină de emoția descoperirilor. Totul este nu numai „văzut și cunoscut”, ci filtrat și absorbit de o natură specială, natura actoricească.

Liciu nu era un hiperestezic; deși sensibilitatea lui era foarte ascuțită, ea era totodată dominată de o inteligență lucidă, critică, foarte vie, care analiza, descompunea și recompunea fără greș. Nu venise încă, pe meleagurile noastre, timpul sfîșietoarelor *trăiri scenice*. Acum emoția însemna știință, studiu, *caz*: publicul „caută senzații nouă... și acestea nu se găsesc decît în stări de conștiință nouă; situații și ființe necunoscute, care se găsesc numai în afară de limitele normalului: oboșiți, degenerați, hiperexcitabili...”⁴⁵⁹. Pentru personajele care pun probleme nu numai de psihologie și psihopatie, dar chiar de rasă, mediu, timp și spațiu altele decît cele firești, banale, actorii observă — mai mult decît modelele reale care nu sînt totdeauna la îndemînă — modelele *descrise*: literatura și literatura medicală, literatura *cazurilor* de orice ordin va oferi „diagnoza” și „materialul de construcție” al jocului scenic. Era timpul *compoziției naturaliste*.

„În *Viforul*, Liciu, printr-o efortare, trece de la genul său obicinuit de roluri la

⁴⁵⁹ N. Em. Teohari, *Critică noastră și arta*, în *Literatură și artă română*, București, 1907, an. XI, p. 234—235.

⁴⁶⁰ I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru. Con-*

tribuții la istoria teatrului românesc, București, 1925, p. 153—154.

⁴⁶¹ Conu Leonida, *O vizită la d. Petre Liciu*, în *Rampa*, București, 1912, an.I, nr. 101, 20 februarie.

ale lui Ștefăniță Vodă”, închegate pe structura unui „personaj incoherent”⁴⁶², au fost pentru Liciu o aventură încercată într-un necunoscut bizar care ar fi îngăduit orice extravaganță, dar nu fantezia, ci logica a realizat scenic trepidația acestui erou dramatic nevrotizat de ambiție. „De multe ori, Liciu își mișca personajul, dinamic, când era cazul, ca la Ștefăniță, printr-un fel de zvicnire a trupului, însoțită de o mică săritură din care cădea apoi frînt pentru cîteva clipe”⁴⁶³; scurte, intense momente de paroxism urmate de căderi epuizate, amprență exterioară a unei evoluții sacadate de seisme, această „frîngere de cîteva clipe... punea, cu mîină de maestru, pata sumbră a zbucriunii și a dramei”⁴⁶⁴. Ștefăniță a fost o apoteoză a genului pentru acela care la început *se juca*, avid de senzațiile încercate, și care încetul cu încetul a descoperit că-și stăpînește și-și modelează ființa, reacționînd *altfel*. Pornise de la modificări exterioare ca să le descopere pe cele interioare, fără simțul transcendentalului sau psihoza acestuia, dar cu *senzația* fluctuațiilor și oscilațiilor psihice, serzație care constituie răsplata și puterea actorului în scenă.

În farse și în vodeviluri, Liciu își îngăduia inocente jocuri ale inspirației și ale fanteziei parodii ale măștilor clasice de comedie sau transpuneri ale vreunor portrete din societate, schițate cîndva de pana moralistului⁴⁶⁵. Pe Hlestakov din *Revizorul* îl interpretează însă cu rigoarea actorului de fină extracție intelectuală: „capabil să conceapă un rol în integritatea lui, ne dă personajii care nu se desmint un singur moment în toată desfășurarea unei piese. Nimic nu e lăsat la voia întîmplării sau a inspirației. Totul e studiat și subordonat caracterului așa cum a fost conceput”; i s-a „imputat că a făcut din rolul revizorului mai mult un prost decît un pișicher care exploatează o situație..., dar din nimic nu reiese că Gogol a vrut să facă din tipul revizorului un fel de aventurier sau de om inteligent care profită de prostia omenească”⁴⁶⁶. Pătrunzînd dincolo de prejudecăți, dincolo de idei preconcepute și lucruri știute, compozițiile lui Liciu erau soluții foarte originale, dar în același timp foarte exacte, soluții care conțineau ceva axiomatic și permanent, extras din esența dramatică a rolurilor.

Dacă a fost marele interpret al rolurilor de *străini* pe scena românească, creațiile lui, provenind din atracția explorării unor alte universuri spirituale, cu gustul descoperirii altor modalități de existență, au căpătat „valoare de document”⁴⁶⁷. Cu patima febrilă a unui colecționar, Liciu strînge elementele componente ale reprezentării eroului, le comprimă în timpul limitat al dramei, fără să renunțe la nici unul, și imaginația lui frenetică inundă ca o maree scena și personajul: dacă i s-ar putea aduce „vreo învinuire... e numai în ce privește excesul de studiu, de

Fig. 212. — Petre Liciu în *Tokeramo* din *Taifun* de Melchior Lengyel (Muzeul Teatrului Național București).



⁴⁶² N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1910, an. V, nr. 1, p. 134 și nr. 2, p. 282.

⁴⁶³ Ion Marin Sadoveanu, *Petre Liciu (1871—1912)*, în *Teatrul*, București, 1963, an. VIII, nr. 7, p. 65.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁶⁵ Sphinx, *Cronica de joi*, în *România liberă*, București, 1882, an. VI, nr. 1571, 17 septembrie, și nr. 1594, 14 octombrie.

⁴⁶⁶ N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1909, an. IV, nr. 11, p. 282.

⁴⁶⁷ P. Locusteanu, *Cronica teatrală*, în *Flacăra*, București, 1912, an. I, nr. 13, 14 ianuarie, p. 104.



Fig. 213. — Petre Liciu în *Isidore Lechat* din *Banii de O. Mirbeau* (Muzeul Teatrului Național București).

compunere. Vrînd să nuanțeze prea mult, de multe ori încarcă rolul cu amănunte cel puțin inutile pentru înțelegerea deplină a caracterului. Cum alții păcătuiesc prin lipsă, d-sa păcătuiește prin belșug⁴⁶⁸. Dar tocmai frenezia nuanțării excesive putea desprinde creația de pe orbita vechilor fixații; arhetipul *actorului*, ca și acela al *rolului de gen* sînt dizolvate în procesul acestor substituiri perpetue, succesive, paradă a măștilor care plasează în centrul strădaniilor actoricești *prototipul personajului dramatic*, imaginea unică, desăvîrșită, modelul.

Așa cum există actori ai rolurilor de „capă și spadă”, există și actorii rolurilor de „mască”; Liciu a fost unul dintre aceștia și „rolurile-măști” au marcat momentele de culme ale carierei lui. Nu a rămas niciodată la artificii grimei, al mimicii, al ticului fizionomic, la suprafața măștii. Vivifică masca, imprimîndu-i vitalitatea personajului, vitalitatea însușită nu ca un dat caracterologic, ci ca un generator al dramei. La un pol, masca hieratică, cu ochi înguști, ca într-un somn aparent, a japonezului Tokeramō din *Taifun*, de Melchior Lengyel, în care transpare o vitalitate înfrînată dur, ce-l va năruie pe dinăuntru; la celălalt pol, masca negrului Roby Woodleigh din *Punctul negru*, de Kadelburg și Presber, în care vibrează forța vitală eliberată, deplin proiectată în afară, întărită prin contrastul intens

dintre negru și alb. „Liciu a devenit cel mai maleabil temperament scenic, capabil să se transforme într-o varietate infinită de aparențe, fără ca aceste aparențe să păstreze *ceva* măcar care să amintească spectatorilor comunitatea substanței lor creatoare. Aceasta a fost originalitatea artistică supremă a lui Petre Liciu...”⁴⁶⁹.

Măștile lui Petre Liciu sînt capete de expresie care conțin, paradoxal, rigiditatea unor figuri de ceară, de panopticum, tipare nemișcate, și bănuita, neliniștitoare viață care brusc sau pe nesimțite le va mișca. Și cu mult mai mult decît atît, conțin acel rar „a fost înainte și va fi pe urmă”, *istoria* personajului dramatic. În pasta groasă a măștii lui Isidore Lechat din *Banii*, de O. Mirbeau, sînt înscrise, ca într-un palimpsest, metamorfozele succesive care au marcat viața eroului. E o mască neliniștitoare, ca privită prin apă, cu grima topită peste trăsăturile incrustate; mască dublă, cu un ochi de pasăre de pradă, nedeschis deplin, rapace, vorace, și celălalt atent la semnalele ușoare ale sensibilității refulate, retrase în adînc, ca să nu tulbure jocul voinței. Sînt, laolaltă, urma trecutului și presimțirea — latentă și incertă — a ceea ce ar putea fi, a unei noi, răvășitoare metamorfoze.

Arta lui Liciu, nebîntuită de grotescul sumbru, nici de angoase, descompune și recompilează armonice, coerente, punînd la locul potrivit părțile găsite ori descoperite disparat, legînd. Este o artă reconfortantă, un argument — teatral — pentru luciditate. Oricît de bizar, oricît de morbid ar fi fost universul din care erau extrase elementele de componere, ele se legau în compoziții logice, care aparțin unui univers uman ordonat de rațiune. Monștrii lui Hieronymus Bosch sînt închiși în formule de

⁴⁶⁸ N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, Iași, 1909, an. IV, nr. 11, p. 282—283.

⁴⁶⁹ P. Locusteanu, *Petre Liciu. Artistul și arta sa*, în *Flacăra*, București, 1912, an. I, nr. 26, 14 aprilie, p. 205.

interpretare, lăsându-se ghiciți, presimțiți ca idei și închipuiri de coșmar sub aparențe și compartamente care se înscriu însă în sfera reacțiilor omenești, firești. Într-una din micile rare alocuțiuni, spunea : „... întrucît mă privește, gesturile nu m-au preocupat niciodată. Și chiar cînd mi-a cerut cineva sfatul, nu l-am sfătuit să se preocupe de gesturi. Cînd ai de interpretat idei (subl. n.) nu ți-e îngăduit să te gîndești la gesturi. Părerea aceasta am avut-o întotdeauna”⁴⁷⁰. Și astfel, ideea însăși devenea un stimul declanșator al naturii psihice. Ca în acel „nebănuît” și „neobișnuit” Isidore Lechat⁴⁷¹. Paroxismul autentic este rar pe scenă ; este și extrem de greu de ajuns la reacția nudă,



Fig. 214. — P. Liciu, C. Belcot, *Aristizza Romanescu, Maria Filotti și D. G. Achile*, în *Banii de O. Mirbeau*, caricatură de Iser (reproducere din *Rampa*, București, 1911, an. 1, nr. 5).

violentă, această *histeria* care, nesimulată, e un cutremur al întregii ființe, transmis cu o forță extraordinară spectatorului, un cutremur fără *catharsis*, o implozie psihică. Tipul de actor capabil să realizeze un asemenea spectacol este demodat acum ; pe atunci însă, condimentul șocului psihic era savurat ca o ambrozie. Iar ceea ce-l particularizează pe Liciu printre actorii acestei categorii este efortul cerebral, mecanismul ideatic prin care emoțiile refugiate în adînc, în subconștient, sau cele neîncercate încă, imaginate doar, sînt resimțite pe scenă. Actorul nu era un nevrotic, nici posedat și nici flagelat de rol : Liciu „*avea de interpretat idei*”.

La mijlocul secolului al XIX-lea, categoria estetică determinativă a valorii jocului scenic era *naturelul*, formulă naivă și senină, care marca reacția psihologică corectă a actorului. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, criteriul principal, dominant, care cumpănește valoarea unei interpretări actricești este *autenticul*, în caractere, moravuri, mediu, tip. Sînt anii în care se formează comicii de compoziție, ale căror creații vor fixa sensul de evoluție al tradiției și școlii de comedie românești. Cu Liciu se deschide, la începutul secolului al XX-lea, epoca marilor actori de compoziție modernă, a marilor „caracteriști” formați sub influența școlii de comedie, cărora nu le ajunge numai zugrăvirea societății pe scenă. Fascinați de introspecția personajului dramatic, se vor întoarce către *naturelul* de odinioară, continuînd în forme noi o veche premisă.

⁴⁷⁰ Conu Leonida, *loc. cit.*

⁴⁷¹ I. Livescu, *op. cit.*, p.162—163. A se vedea

și : Mihail Dragomirescu, *Dramaturgie română*, București, 1905, p. 288—289.

Autenticitatea interpretărilor lor se va întemeia acum pe cunoașterea structurii temperamentale și caracterologice a eroului, pe cunoașterea realității lui psihice sondate în stări de limită, cu năzuința de a realiza *viul*.

Liciu nu se desprinde din linia tradiției de interpretare realistă a teatrului românesc, nu evoluează într-un alt sistem de raporturi stabilite între actor și personaj, nu rupe istoria continuă a acestui stil de interpretare: ajunge însă la un strat mai adânc al relației tradiționale dintre natură și imitarea ei, la *autenticitatea psihică*, armătura care susține din interior construcția rolului.

*Cazimir
Belcot
(1885-1917)*

19. A fost o figură cu totul aparte în teatrul românesc. Era un solitar, dintre puținii și tineri „hipnotizați de orizonturi”⁴⁷², intelectuali căutători și născocitori de nou ce vor reprezenta în arta scenică de la începutul secolului al XX-lea curentul modern. Nu aparținea boemei autohtone; fără resentimente totuși, a rămas în afara ei.

Studiază foarte mult, metodic, sistematic. Admirabil desenator, cunoscător de limbi străine, mare amator de poezie și de muzică, Belcot scrie versuri, desenează, traduce, ține un jurnal, cântă și improvizează la piculină și la flaut. „Era un băiețel nalt, slab, subțire, sfios, cu un fir de voce, dar viu, nervos, simțitor la culme”⁴⁷³, prin 1903, când începuse să joace teatru. Încă din tinerețe, în jocul lui Belcot sînt relevate două elemente dominante care vor deveni cu timpul constantele artei sale: masca și intonația; „figura de o mobilitate uimitoare” în *Pristanda*, ori „masca fină și interesantă” a lui *Zganarel* din *Doctorul fără voce*, ori aceea „foarte prețioasă” a lui *Harpagon*, ori grimcle „cari sînt cam crude” în *Postum*, și pe de altă parte „o fineță de interpretare surprinzătoare”, „arta nuanțelor fine și a intonațiilor de un comic irezistibil”, vocea care are „intonații extra-burlești”⁴⁷⁴. Și mai tîrziu, „înalt, slab, subțire, cu ochi negri, vioi și inteligenți...”, prin sinceritatea și naturalul jocului său captiva numaidecît atenția publicului, cu hazul său firesc și darul de observație cu care realiza pe scenă tipuri...”⁴⁷⁵.

Belcot a jucat sub semnul aceleiași zodii, venite din vechi, *imitarea naturii*. Și totuși, noi premise vin să schimbe substanța acestui postulat inițial. Pe lângă mărturisita admirație pentru Novelli și reprezentațiile date de trupa lui, Cazimir Belcot se cufundă cu pasiune și în cercetarea unei inedite surse și școli: arta marilor artiști ai filmului

⁴⁷² I. Livescu, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷³ P. Sturdza, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 7.

⁴⁷⁴ Cronici apărute în anii 1905–1907, păstrate în caietul *Critica*, intitulat astfel de Cazimir Belcot,



Fig. 215. — Petre Liciu în *Jupîn Moise* din Lipitorile satelor de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București).

din dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național București.

⁴⁷⁵ Petre Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 269.

mut⁴⁷⁶. A călătorit foarte mult în străinătate; acest „rege al rîsului” vizitase aproape toată Europa și „își pusese în gînd să viziteze America și Indiile”⁴⁷⁷. Cunoscînd la perfecție limba germană, frecventează mai ales teatrele din Berlin, Viena, Dresda, München. În 1910 pleacă la Berlin pentru spectacolele montate de Max Reinhardt la Deutsches Theater: „Mă mulțumeam să admir. N-aveam atîta bucurie ca să mă bucur de ce vedeam și parcă-mi venea să plîng de necaz văzînd atîta armonie și adevăr în tot ce se făcea”⁴⁷⁸. Scrie, povestește, rezumă ce a văzut cu meticulozitatea care-l caracteriza și conchide asupra „modalităților” artei actoricești: „... Pe scenă vedeam oameni cari vorbeau omeneste în piese de costum și cari se mișcau omeneste. Nu erau personajii de carton, cari să ia ici cutare poză, colo să ție capul așa și dincolo piciorul așa...”⁴⁷⁹.

Încerca rezolvări noi, experimentate organic, cercetate logic, pentru vechi tipare tradiționale de interpretare. „Cînd studia un rol... era cu totul absorbit de personaj, trăind viața lui. Așa devenise aproape bolnav cu *Bolnavul închipuit* al lui Molière...”⁴⁸⁰. Tudor Arghezi căutase cîndva să pătrundă tainele laboratorului lui de creație, unde, printr-o subtilă și neștiută alchimie, devenea altul, cu fiecare personaj: „Ani de zile m-am ținut cu naiul de hîrtie după el, ca după un mire dus în pețit în stele. Mai mult decît atît: am trăit în aceeași casă cu el... L-am urmărit din odaia mea, să aflu cum își „prepara” un rol și niciodată nu am auzit nimic: lucra rolul în tăcerea rugăciunii și cînd mă duceam la teatru să-l văd într-o ființă nouă, aveam în fața fotoliului meu din seria Haș un actor nemaicunoscut”⁴⁸¹. Așa cum Liciu deslușise principiul artei dramatice în *ideca de interpretat*, Belcot, extaziat de Reinhardt și visînd la perfecțiunea și armonia adevărului, deslușea în „*sufletul rolului*”⁴⁸² țelul de atins, *nirvana* lui.

Cazimir Belcot a fost „cel mai tînăr din seria ilustră a comicilor teatrului românesc: Millo, Ștefan Iulian, Ion Niculescu, Ion Brezeanu. Înalt și slab, dezarticulat ca un arlequin, Belcot intra în scenă cu un aer aiurit care provoca rîsul mai înainte de a deschide gura; o voce tremurată cu un timbru indescritibil de *fausset*; două trei gesturi de un sumar incisiv, și în toată interpretarea lui un ritm scandat, fragmentar, tăios... scotea efecte enorme cu mijloace sobre. *Tipurile* incarnate de el nu erau fanțoșe trăind mica lor viață bufonă în ansamblu, separate de restul personajilor, desprinse de atmosfera acțiunii, ci oameni în înțelesul cel mai adînc al cuvîntului, cu



Fig. 216. — Cazimir Belcot — cu Alexandru Mihalescu — în *Don Mendo Hidalgo* din *Judecătorul din Zalameca de Calderon de la Barca* (Muzeul Teatrului Național București).

⁴⁷⁶ *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note, ms.*, dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național București, fila 13—14.

⁴⁷⁷ George Scrioșteanu, *Cazimir Belcot*, în *Universul literar*, București, 1929, an. XLV, nr. 29, iulie 14, p. 451.

⁴⁷⁸ Din *Caietul-jurnal* al lui Cazimir Belcot, *ms.*, 1910; cf. dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național București.

⁴⁷⁹ Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcția generală a teatrelor, *ms.*, în

Dosarul nominal. Anul 1910—11. Cazimir Belcot, nr. 165/910—11, conservat la Muzeul Teatrului Național București, nr. înreg. 544, fila 21.

⁴⁸⁰ *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note, ...* fila 12.

⁴⁸¹ Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 23—24.

⁴⁸² Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcția generală a teatrelor, *ms.*, ... fila 21.

defectele lor abia nițel mai colorate, cu ticurile lor abia nițel mai șarjate”⁴⁸³. A jucat o puderie de străini, o puderie de meserii, de caractere. A fost italian, grec, turc, francez, rus, spaniol, neamț, moșier, cavaler, vânzător de haine vechi, telegrafist, pircălab și medic, poet liric, domn serios, eunuc, înțelept de 80 de ani, histrion, și dascăl, diacon, bunic, vameș, mare sftenic, marchiz, politician, cu siguranța unui desăvârșit maestru care găsea sau crea *leitmotivul*, cheia, cifra rolului de compoziție. Belcot a fost prototipul actorului comic de elită, „un comic *cerebral și fin* în adevăratul înțeles al cuvintelor...”; știa să descopere sau să inventeze amănuntul singular în care se concentra substanța comică a rolului: „dintr-un mers agale-șovăelnic, dintr-o clipire deasă sau o aruncătură piezișă a ochilor, dintr-un strănut neașteptat sau dintr-o mică bilbulială inteligent pusă”⁴⁸⁴.

E ciudată și semnificativă istoria rolurilor, traiectoria lor. Sînt roluri a căror „istorie” leagă în creații din ce în ce mai subtile, apoi distilate pînă la rarefiere, urcușul, gloria și decadența unui erou teatral. Sînt alte roluri, însă, roluri „fără istorie”, care au fost create pentru o singură dată, încheiate desăvârșit, într-un stil de interpretare unic, și a căror evoluție, continuată, n-ar duce decît la imitații de epigoni. Cînd *eroul teatral* este reintegrat în substanța umană de către un actor, punctele de legătură cu alte întruchipări ale lui, trecute ori viitoare, se rup și în lenta și obișnuita istorie a artei interpretative apare un moment de discontinuitate: creația singulară. Din această ultimă categorie fac parte eroii comici creați de Belcot: „Nici comedia nu și-a ales-o Belcot fără să se gîndească... Mai delicată, mai suplă, comedia poate concentra și cauzele tragediei într-o nuanță fugitivă. Belcot a căutat în teatru nuanța, ca Verlaine în literatură, și poate că a izbutit mai des decît poetul francez. Îmi trec pe dinainte diverși Belcoți, din diverși autori jucați de el și nu-i în nici unul dintr-înșii mai mult decît o nuanță. Așa se face că el a fost un artist unic în teatrul românesc, imposibil de pus în paralelă cu alții...”⁴⁸⁵.

Fig. 217. — Cazimir Belcot în *La Borderie* din *Sapho* de Alphonse Daudet și Adolphe Belcot (Muzeul Teatrului Național București).



A fost un actor de comedie și tot ce a creat a purtat marca unei viziuni comice. L-a creat pe Agamemnon Dandanache, năuc, imbecil, rău, o voită proiecție a ceea ce lipsea din imaginea scenică a eroului căruia Caragiale nu-i găsisese niciodată interpretul, așteptînd „de-atîta veac un *virtuoso*”: „Agamiță Dandanache va fi al lui Caragiale și al lui Belcot...”⁴⁸⁶, scria un poet. „Amintiți-vă pe Agamiță Dandanache din *Scrisoarea pierdută*, cu pantalonii lui vărğați și cu lavaliera electorală, zăpăcit și nesuferit de indiscret, pe acel miraculos de exact călugăr Pafnutie din *Ringala*, umanist și compilator de cronici, fantomă cenușie mirosind a tămîie și a pagini mucegăite de psaltire... evocați în minte pe acel Don Quichote din *Judecătorul din Zalameea*, himeric și trosnind din toate încheeturile armurei lui de fer poleit...”⁴⁸⁷; cîteodată, dar exclusiv în concordanță cu

⁴⁸³ Kir., *Cazimir Belcot*, în *Rampa*, București, 1920, an. IV, nr. 775, 29 mai.

⁴⁸⁴ George Scrioșteanu, *loc. cit.*, p. 450.

⁴⁸⁵ Tudor Argehezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1917, an. I, nr. 4. 7 iunie, p. 6.

⁴⁸⁶ Alfred Moșoiu, *Cazimir Belcot*, în *Rampa*, București, 1919 an. II, nr. 494, 1 iunie.

⁴⁸⁷ Kir., *loc. cit.*

natura comică a rolului, Belcot dezlănțuie premeditat, cu un fel de nostalgie după „stilul vechi”, șarja burlescă.

Măștile lui Belcot nu *ascund* sub pasta groasă a grimei, ci *descoperă*, cu transparența perfectă a aerului, vibrația interioară a personajului dramatic; sînt măști care nu disimulează ființa reală a actorului, măști reintegrate parcă ființei de pe care s-au desprins cîndva, măști care-și regăsesc locul pe un chip în întregime șters, topit și resorbit în propria lor substanță. Are loc sinteza între poezia și logica metamorfozei teatrale: „Teatrul l-a pasionat ca o artă mare și ca o știință, pînă la a face din el un meditativ și un cercetător. El credea că teatrul poate fi o metodă de căutare a expresiilor integrale și că poate satisface deplin neliniștea omului cultivat”⁴⁸⁸. Ca și Liciu, Belcot a fost un actor de compoziție. Dar pe cînd Liciu se delecta într-un muzeu al ororilor, printre colecțiile de grimase adunate să reprezinte *ideea*, Belcot structura și integra materialul uman într-o formă nouă, expresie a unui *tot*: eroul teatral. La Liciu dominantă compoziției scenice consta în *profuziunea de caracteristici*, ciocnite și întrepătrunse într-o construcție de volume neregulate, dizarmonice, izbitoare *fiecare în parte*; la Belcot această dominantă este un *principiu care ordonează*, tema logică și poetică a personajului, care determină *structura armonică* a compoziției și care alege simbolurile de accentuare a caracterului dramatic.

Așa apare La Borderie din *Sapho*, de Alphonse Daudet, din care Belcot „făcuse o figură tragi-comică nemuritoare...”⁴⁸⁹. În 1913, pe scenă, La Borderie nu-i nimeni altul decît Macedonski, „masca” lui Macedonski, cu legătoarea lui de mătase dungată, inelul cu pecete și *pince-nez*-ul cu șnur, mersul lui și statul lui pe loc, ușor anchilozat, cu umerii trași înapoi și tălpile întoarse pe lături, oprit într-un echilibru dificil. Dar nu exactitatea măștii era halucinantă, ci viața ei, pentru că nu era numai o imitare a aparențelor senzoriale, un *trompe-l'oeil*. Capul puțin lăsat pe un umăr, maxilarul căzut, sprîncenele mult ridicate pe fruntea pleșuvă, totul încordat într-un efort fără temeii: este o mască lucrată și compusă *dinlăuntru*, ca să susțină o imagine tradițională, un simbol, ca să sugereze măreția și să acopere nostalgia ei și ruina. Nu mai este obișnuita mască a actorului de compoziție, ci o *mască* pentru personaj, o mască a măștii. În piesele lui Ibsen, în Hjalmar Tønnesen din *Stîlpii societății* sau în Thomsen (Aslaksen — *n.n.*) din *Un dușman al poporului*, Belcot are un admirator atent și cunoscător în Petre Sturdza⁴⁹⁰. În Aslaksen, tipograf și patron al micii sale întreprinderi, jucînd „prudența și înțelepciunea pompoasă și falsă a burghezului intelectualizat pe sfert”⁴⁹¹, Belcot apare ca reîncorporat într-o altă ființă, într-o metamorfoză care-și atinge aproape limitele. Aslaksen știe tot — de neclintit și de nepătruns, inconștient ca un zeu al mărginirii intelectuale, simbol al unui univers micșorat, oprit în timp, ca fixat cu un ac într-un insectar, o caricatură încărcată de revelații. Și iarăși să ne întoarcem la Tudor Arghezi, la paginile unui poet dedicate unui actor, prieten, care s-a



Fig. 218. — Cazimir Belcot în Thomsen (Aslaksen) din *Un dușman al poporului* de Ibsen (Muzeul Teatrului Național București).

⁴⁸⁸ Tudor Arghezi, *loc. cit.*, p. 6.

⁴⁸⁹ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 269.

⁴⁹¹ Tudor Arghezi, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, Iași, 1912, an. VII, vol. XXVII, p. 122.

aflat citeodată, și el, transfigurat de rol, în lumea incertă și suavă a poeziei, „artist de nuanțe și de filigram, de un stil de simplitate complexă, de gravor japonez... Bufoneria lui Belcot, învelită într-o mască de ceară sau de mătase, izbutea un comic obținut din dantelă, ca musică din violoncel, și ceea ce n-am văzut nici la actorii marilor scene din străinătate, ... o variație care nu-l putea face recunoscut de la un rol la altul... o transfigurare intelectuală ... o trecere de substanță”⁴⁹².

Aglae Pruteanu
(1866-1941)

20. Pe bună dreptate N. Barbu ia ca punct de plecare al monografiei sale locul pe care Aglae Pruteanu îl ocupă în istoria teatrului nostru⁴⁹³. Mărturiile aduse în sprijinul stabilirii valorii actriței, care a jucat toată viața pe scena teatrului ieșean, culminează cu cea a lui Ștefan Braborescu: „Aglae Pruteanu, o spun cu toată convingerea — și îmi cîntăresc bine cuvintele —, a fost cea mai mare artistă a teatrului românesc de pretutindeni”⁴⁹⁴. Este greu de confirmat sau de infirmat o astfel de apreciere, mai ales că stabilirea unei ierarhii absolute nu este esențială în caracterizarea unui actor. Ceea ce se poate afirma însă cu certitudine despre Aglae Pruteanu este că ea se numără printre acei actori care au fost „atrași de dorința de a-și exercita capacitatea personală de reprezentare, de dorința de a ieși din limitele unei culturi teatrale restrînse”⁴⁹⁵.

Formată în spiritul școlii moldovene de teatru, de la sfîrșitul secolului trecut, elevă a lui Galino în Conservator și fără studii de teatru în străinătate, actrița se înscrie printre artiștii de tip modern, dedicați exclusiv artei lor, preocupați să-și apere concepția artistică și idealul etic. Superioritatea artistică a Aglaei Pruteanu provine și din farmecul pe care îl exercita asupra contemporanilor, și din atracțiozitatea feminină, și din combustii dramatice, și din suavitatea vocii, dar în primul rînd din faptul

Fig. 219. — Aglae Pruteanu, sculptură de V. Condurachi.



că jocul său de scenă este rezultatul unui proces conștient de creație care urmărește realizarea unor simboluri de participare adresate conștiinței publicului. Actrița ieșeancă are mai mult decît alți contemporani ai ei o capacitate remarcabilă de a reprezenta, din ce în ce mai convingător, mai credibil și mai accesibil, eroii unei dramaturgii care accentuează rolul social al teatrului.

Formată, împreună cu P. Sturdza, P. Liciu și State Dragomir, în spiritul nou al artei interpretative, Aglae Pruteanu se revendică de la școala lui Grigore Manolescu, „care aducea cu el o eră nouă, făcînd școală regeneratoare și progresistă”⁴⁹⁶. Actrița mărturisește că activitatea Aristizei Romanescu și a lui Grigore Manolescu i-a servit drept

⁴⁹² Idem, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, ... p. 24.

⁴⁹³ A se vedea N. Barbu, *Aglae Pruteanu*, București, 1965 („Aglae Pruteanu nu a fost o oarecare artistă, de talent mai mult sau mai puțin recunoscut, cum ar putea gîndi cei nevizaiți, ci ea reprezintă una din culmile artei realiste cu care poporul nostru se poate mîndri”), p. 6.

⁴⁹⁴ Cf. N. Barbu, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁵ J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹⁶ Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, f.a., p. 46.

model, dar recunoaște totodată că mai târziu „n-a rămas decât o moștenire” și face distincția între timpul lui Grigore Manolescu și al Aristizzei Romanescu și cel al generației sale. („Epoca Romanescă și a lui Manolescu și epoca noastră de mai târziu”⁴⁹⁷). De aici credința că în teatrul din Iași se simte la începutul veacului nostru „un curent sănătos de regenerare intelectuală”, de aici sentimentul de modernitate. „Ne-am consolidat ca teatru modern”⁴⁹³, constată actrița, detașându-se de generația precedentă, apreciată, dar în declin, și de spiritul actorilor străini, de genul lui Mounet-Sully, care „a fost un fenomen artistic al închipuirii clasicilor antici transportat în mijlocul modernismului nostru”⁴⁹⁹; ea recunoaște rolul de om de știință al lui Antoine, gravitatea și seriozitatea comunicată spectatorilor de doctrinarii naturalismului francez care „te transportă în mediul voit de el”.

Profilul artistic al Aglaei Pruteanu a fost deformat de multe ori de mărturii care insistau în mod exclusiv asupra mării sensibilități a actriței. Lucrul nu este lipsit de adevăr. Ea a fost mai mult decât o sensibilă. A fost o hipersensibilă, o hiperestezică chiar, care-și substituia sensibilitatea proprie „duioșiei sufletelor poetice” pe care le-a jucat. În Ofelia este preocupată de poezia sublimă a eroinei, de realizarea unui ideal de frumusețe corespunzător valențelor personajului, dar interpretarea ei nu se structurează numai pe sensibilitate: „totul depinde de puterea de creație a artistei, de imaginație, de simțire, de expresivitate pentru a reda armonia într-un tot ideal de frumusețe și duioșie, dar și de adevăr științific (s.n.) care să corespundă cu tipul real așa cum autorul ne înfățișează nebunia Ofeliei”⁵⁰⁰. Uneori actrița se confundă cu personajul interpretat, mai ales în scenele de dragoste. Cuvintele de iubire sau de pasiune intensă „în gura mea nu sunau fals niciodată”⁵⁰¹. Avea o predilecție pentru scenele de dragoste, le trăia cu intensitate până la confundare cu croina. Așa se întâmplă când joacă rolul Julietei:

„toată exaltarea simțirii mele mă ajuta de minune în acest rol”⁵⁰². Actrița se lăsa cuprinsă de „un fel de voluptate, de o dulce fericire în care mă confundam cu eroina mea, uitându-mă pe mine, trăind câteva clipe din fericirea ei”⁵⁰³. Ingenuă primă, Aglae Pruteanu nu rămâne cantonată în sublimul sentimentelor de dragoste, al interpretărilor pasionale, al hipersensibilității și confundării cu personajul. Ceea ce o caracterizează este tocmai dublarea registrului de sensibilitate cu detașarea lucidă și elaborarea proprie („rolurile pe care le interpretăm... erau produsul propriei mele gândiri; veșnic în căutarea adevărului și a cunoașterii sufletului meu și al altora”⁵⁰⁴). Disponibilă „preceptelor binefăcătoare ale științei”, Aglae Pruteanu optează pentru o interpretare psihologică. Citește filozofie, studii de psihologie și psihopatologie⁵⁰⁵, toate din dorința de a cerceta „cu nesațiu adâncul sufletului omenesc” care devine



Fig. 220. — Aglae Pruteanu în *Marguerite Gauthier din Dama cu camelii* de Dumas-fiul (Fondul Teatrului Național Iași).

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 144.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 142.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 142—143.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁰⁵ Printre lucrările studiate se numără: *Le monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer, *L'hérédité psychologique* de Ribot, *Les criminels dans l'art et la littérature* de E. Ferri.



Fig. 221. — Aglae Pruteanu în *Cleopatra* din *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare (Fondul Teatrului Național Iași).

Fig. 222. — Aglae Pruteanu în *Flameola* din *Martira* de J. Richepin (Fondul Teatrului Național Iași).



îndeletnicirea sa principală, un studiu reflex, involuntar, „utilizat însă cu voință, armonizînd totul”⁵⁰⁶.

Actriței ieșene îi este specifică efervescența intelectuală. Este mereu în căutarea idealului în artă, întrezărînd alte orizonturi, „neputîndu-se opri unde se găsea”. Inteligența guvernează vibrația psihofizică, exprimă „gîndirea autorului, după ce a trecut-o prin propria sa gîndire”⁵⁰⁷. Într-o viziune retrospectivă asupra creației sale Aglae Pruteanu nu lasă nici un echivoc în ce privește caracterul rațional al metodei sale interpretative: „Viața mea a fost triumful spiritului meu”⁵⁰⁸.

De aceea, Dama cu camelii este concepută ca un tip al sentimentalismului cel mai pronunțat. Margareta este „un rol idealizat de autor” căruia caută să-i motiveze caracterul excepțional. În patetica Ana Riskanskaia, din *Înainte* de Leopold Kampf, actrița urmărește „precizie în stările sufletești și stăpînire în limitele naturalului, fără a trece în exagerație sau în ireal”⁵⁰⁹. Cel mai plenar se recunosc calitățile actriței în drama cu teză, în drama psihologică. Interpreta Norei și a Heddei Gabler îl consideră pe Ibsen un „mare renovator al literaturii dramatice”, creatorul unui nou gen dramatic care i-a oferit prilejul să urmeze „desfășurarea acțiunii numai prin puterea gîndirii și a sentimentelor lăuntrice, singurele conducătoare în forma de exteriorizare a personajului”⁵¹⁰.

Sociologismul și psihologismul care fecundează gîndirea Aglaei Pruteanu o fac să sesizeze în dramaturgia lui Ostrovski (*Floarea de pădure*) tendențiozitatea piesei („o clasă socială e pe ducă și o alta vrea să-i ia locul”⁵¹¹), să vadă în Tolstoi (Ana Karenina și Katiușa Maslova), dincolo de valorile sociale, „cel mai mare cunoscător al femeii”, să se extazieze în fața modului în care marele scriitor rus înfățișează „tabloul firesc al fiecărei situații psihologice a personajelor feminine”. Actrița mărturisește că Maslova nu corespunde caracterului ei, dar asta n-o împiedică să o redea „cu toată puterea adevărului în tot realismul ei”⁵¹². În astfel de roluri Aglae strecoară „discreție și naturalețe, în șoapte — dureri înăbușite și în schițări de gesturi — avînturi oprite după primul elan”⁵¹³.

Contemporanii au apreciat-o (G. Topîrceanu, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, Otilia Cazimir), dar nu ne-au lăsat prea multe mărturii concludente asupra substanței dramatice și a metodei de creație. I-au exaltat virtuțile și i-au intuit personalitatea. „Jocul ei a fost de cum a călcat pe scenă, așa cum ar fi și astăzi,

⁵⁰⁶ Aglae Pruteanu, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 197.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 169—170.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 112.

⁵¹² *Ibidem*, p. 229.

⁵¹³ M. Sevastos, *V. Maximilian, Aglae Pruteanu, C. Vernescu-Vîlcea*, în *Viața românească*, 1930, nr. 4—5.

aşa cum ar fi şi mîine şi totdeauna, perfect modern” „... a stăpînit acel simţ al măsurii, extrem de rar, care a făcut să ghicească totdeauna cu precizie limita impalpabilă şi nestatornică dincolo de care orice talent, oricît de mare, alunecă în cabotinaj” „... Candidă, cochetă, perfidă, pasionată, ori chinuită pînă la sfîrşirea trupească, a putut fi cea mai suavă Ofelie, ca şi cea mai patetică Sapho”⁵¹⁴.

Tudor Arghezi, care a văzut-o pentru prima oară abia în 1912, în *Dama cu camclii*, a fost emoţionat de jocul pasionat şi dogoritor al Aglaei Pruteanu: „Noi care am văzut-o jucînd întîiaşi dată, precizînd cu putere şi conture de văpaie anumite senzaţii şi sentimente, neîncetat în posesiunea unui temperament adevărat, am crezut că ne dăm seama cîte glorii de scenă ar fi întunecat d-na Pruteanu, dacă în loc să pîlpîie la Iaşi, oraş mai mult de filozofi decît de spectaculişti, ar fi venit să ardă în Bucureşti”⁵¹⁵.

Aglae Pruteanu a fost, la începutul veacului, actriţa care a demonstrat că reprezentarea unui personaj este o însuşire de substanţă psihică şi socială, care a cultivat teatrul construit pe ideea teatralităţii poetice, dar care a considerat totodată teatrul ca un mijloc pentru cunoaşterea omului şi determinarea caracterului pasiunilor umane în funcţie de mediul în care acţionează. Ea este actriţa care a făcut trecerea de la spiritul ştiinţific, documentar, la adevărul interior, psihologic şi poetic.

ARTA SCENICĂ ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

1. Ecou al unei mişcări mai largi, de anvergură europeană, problema modernizării teatrului se pune şi la noi în primele două decenii ale acestui veac, în alţi termeni însă şi vizînd alte obiective decît cele propuse de reprezentanţii avangardei, de Appia şi Gordon Craig, de Reinhardt sau de Meyerhold. Reacţii declarate împotriva naturalismului nu se vor produce pe scena românească decît după primul război mondial, dar procesul de revizuire a valorilor şi de restructurare a concepţiilor despre arta teatrală va începe o dată cu venirea lui Davila la direcţia Teatrului Naţional (1905—1908 şi 1912—1914) şi cu activitatea desfăşurată de acesta în cadrul companiei sale particulare (1909—1912).

Dincolo de patimile momentului şi de adversităţile create prin răsturnarea violentă a tradiţiilor, i se recunoaşte lui Davila în unanimitate capacitatea animatorului de înaltă vocaţie, a iniţiatorului unei noi directive şi niciodată nu se va sublinia îndeajuns importanţa contribuţiei sale — piatră de hotar în evoluţia modernă a artei teatrale româneşti. Cu un imens potenţial de energie creatoare şi în acelaşi timp „un mare făuritor de energii”, cum îl va denumi Nottara în amintirile sale, Davila vizează prin activitatea sa înnoitoare în primul rînd problemele creaţiei scenice, dar implicit sînt repuse în discuţie principiile de bază ale vieţii noastre teatrale, structura şi legile ei de organizare.

Ceea ce impresionează este poate nu atît noutatea ideilor sale, cît forţa lor de şoc în consecuţie directă, ceea ce surprinde este atacul frontal şi pe multiple planuri al unei probleme de acută importanţă pentru îndeplinirea normală a atribuţiilor directoriale, pentru recîştigarea unor drepturi pierdute după plecarea lui Ion Ghica din

*A. Davila
şi reteatrali-
zarea
teatrului*

⁵¹⁴ Otilia Cazimir, *A murit şi Aglae Pruteanu*, în *Revista fundaţiilor*, 1941, nr. 5.

⁵¹⁵ Tudor Arghezi, *Viaţa românească*, 1912, nr. 9.



Fig. 223. — A. Davila, văzut de Iser.

fruntea Societății dramatice, de-a lungul numeroaselor directorate care s-au succedat. În tot acest răstimp, neîncetate au fost protestele împotriva lipsei de pricepere și de interes a conducătorilor Teatrului Național și răspicat s-au formulat nu o dată cerințele de calificare pe care ar trebui să le întrunească omul chemat să dirijeze destinele primei noastre scene. Repetate au fost de asemenea propunerile de modificare a legislației teatrale din 1877, evident depășite, și în presa vremii s-a făcut simțită insatisfacția față de condițiile în care se desfășoară munca artistică pe scena națională. După un deceniu de la înființarea Societății dramatice, D. D. Racoviță analizează retrospectiv în *Revista nouă* situația artei noastre teatrale și, în afara câștigurilor reale pe care le înregistrează scena românească prin prezența câtorva mari actori ca Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Iulian sau Nottara, criticul reține ca o observație de principiu absența totală a unui program, a unei norme diriguitoare căreia să i se supună întreaga activitate a teatrului. Lipsește după părerea sa principiul muncii sistematice, știința de a realiza constant acel raport de strînsă interconținere între repertoriu și trupă și între acești doi factori și public și, anticipînd cu aproape 20 de ani o idee

de căpătii din programul reformativ al lui Davila, criticul notează în concluzie : „Lipsește autoritatea independentă și luminată [...] care ar putea ajunge să se impună tuturor actorilor, fără deosebire de valoarea lor personală și care cunoscînd deplin puterea fiecăruia să-i aibă pe toți la îndemîină ca pe niște cantități fixe cu care să lucreze aproape matematic în combinațiile sale”⁵¹⁶. Ar fi putut fi Caragiale omul acesta, așa cum a și dovedit-o în scurta sa trecere pe la direcția Teatrului Național (stagiunea 1888—1889), dar fluctuația continuă la fel de arbitrar ca și jocul intereselor politice și, după încă trei directorate, cînd alarmantă problema reorganizării teatrului reintră în discuția cercurilor oficiale, situația se arată a fi aceeași. În propunerile sale pentru un proiect de reformă, N. Petrașcu, directorul revistei *Literatură și artă română*, pleacă de la constatarea aceleiași stări de confuzie în ceea ce privește exercitarea prerogativelor de conducere, a aceleiași lipse de autoritate ierarhică, de la evidența aceluiași spirit de îngăduință vinovată față de slabele producții ale dramaturgiei originale și față de componența repertoriului în general, pentru ca să încheie cu atacarea unei probleme devenite de primă importanță pentru arta spectacolului, relevînd „nevoia azi cea mai simțită a unei direcții de scenă capabile și energice”⁵¹⁷. E mai mult decît probabil că Davila, cronicar dramatic al revistei la acea dată, a fost și principalul consilier al raportorului, pentru că propunerile de remediere formulate acum vor fi punct cu punct respectate în programul său concret de lucru ca director al Teatrului Național și pentru că propriul său proiect de modificare a legii teatrelor, redactat cîțiva ani mai tîrziu,

⁵¹⁶ D. D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1887, an. I, nr. 1, p. 36.

⁵¹⁷ N. Petrașcu, *Asupra reorganizării instituțiilor de artă* (Memoriu asupra mijloacelor de im-

bunătățire ce s-ar putea aduce instituțiilor și școalelor noastre de artă, prezentat d-lui dr. I. C. Istrati, ministrul Cultelor și Instrucțiunii), în *Literatură și artă română*, 1899, an. IV, nr. 2, p. 336.

va avea în vedere absolut aceleași obiective⁵¹⁸. Era clar că o schimbare de fond în practica artei scenice nu se putea produce decât ca urmare a unei noi legiferări dar, pînă la înfăptuirea ei, Davila încearcă o reintrare a atribuțiilor directoriale în legalitatea curentă și ceea ce nu obține prin lege, obține prin voință și pasiune, și ceea ce nu realizează prin bună înțelegere rezolvă prin sancțiuni interne, prin rezilieri de contracte și acțiuni în justiție. Ca director general al teatrelor, ca titular al acestui post de mare influență și care-i înlesnește o activitate independentă, va avea de înfruntat însă o puternică și solidară rezistență desfășurată pe fronturi largi, o întregă mișcare de opinie, interpelări în parlament și campanii de presă.

Dislocarea de pe chiar prima scenă a țării a unor poziții îndelung apărute a făcut și mai grea bătălia pentru instaurarea unei noi concepții de teatru, dar Davila e omul intransigențelor și al măsurilor radicale, are conștiința competenței sale și simțul autorității, are tentația riscului și voluptatea puterii. Și dacă n-a vrut să dărime idoli ori să demitizeze reputații bine constituite, a perseverat în descoperirea unor noi talente cărora le-a înlesnit ascensiunea ca principali colaboratori ai săi.

S-ar putea face o imagine asupra stilului de muncă al lui Davila la conducerea Teatrului Național chiar și numai din documentele de arhivă, din aceste consemnări zilnice care degajă respirația febrilă a unei activități „fără răgaz și fără milă” (după propriile lui aprecieri), a unei permanente prezențe în absolut toate problemele care interesează existența materială a instituției și progresul său artistic. Spiritul de claritate și precizie cu care coordonează treburile administrației interne se unește cu rigoarea pe care o impune în procesul creației scenice⁵¹⁹. Împrospătează aspectul interior al sălii de spectacol și face importante reparații clădirii teatrului, dar primenește în același timp componența trupei, schimbă raportul de forțe și instaurează spiritul de echipă. Aduce îmbunătățiri tehnice scenei și sistemului de iluminat⁵²⁰, dar modifică în primul rînd stilul de interpretare și viziunea asupra spectacolului în general.

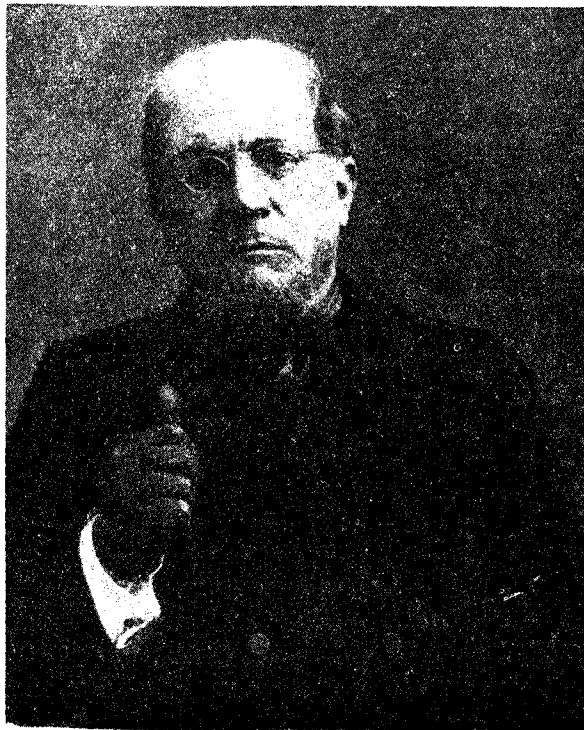
După mai bine de un sfert de veac, actorii care începuseră să se afirme sub oblăduirea lui Ion Ghica, „glorioasa falangă” cum a fost denumită mai tîrziu, se află acum în deplinătatea maturității artistice. Se

⁵¹⁸ Vezi memoriul adresat de A. Davila ministrului Cultelor și Instrucțiunii pentru modificarea legii teatrelor (rezolvarea contradicțiilor dintre lege și regulament cu privire la atribuțiile directorului general), Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar 53/1905—1906, p. 45 și Proiectul de modificare a legii teatrelor din 13 decembrie 1913, dosar 78/1914, p. 7—53.

⁵¹⁹ Vezi Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 76/1905—1906 și dosar nr. 15/1907—1908 (Amenzi pentru nerespectarea programului de repetiție, pentru refuzul de rol, pentru abateri și neglijențe în spectacol). Davila instituie sistemul repetițiilor în costume și cere actorilor să repete „așa cum vor juca în reprezentație”, nu admite „bodogăneala”, retrace rolul actorilor care i se par insuficienți și urmărește cu intransigență executarea indicațiilor pe care le dă.

⁵²⁰ Vezi Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 3/1905—1906 (Reparații făcute la edificiul teatrului și modificări aduse scenei). Vezi corespondența cu Die Bühne din Düsseldorf pentru construirea unei scene turnante și comanda făcută prin reprezentantul teatrului la Berlin „pentru cumpărarea 1) unei culise arhitectonice care să permită mărirea sau micșorarea deschiderii scenei după trebuință, pe principiul ocularului aparatelor fotografice, 2) a unui aparat pentru proiecție cu lumină concentrată și diferite lupe pentru centralizarea luminii pe un singur punct și 3) a patru proiectoare cu microlămpi, dosar nr. 7/1907—1908, p. 64 și dosar nr. 86/1914—1915, p. 5.

Fig. 224. — Petre Sturdza în Corbii de H. Becque (Muzeul Teatrului Național București).



formase în această perioadă, la școala comediei caragialiene, o echipă de actori care va pune cu strălucire bazele unei tradiții proprii de interpretare a genului, se reprezentaseră pînă la această dată, cu izbîzni personale, aproape toate capodoperele teatrului universal, dar, cu toate aceste mari realizări care vorbesc despre originalitate și prestigiu în arta noastră scenică, se mai păstrează încă puternice reminiscențe ale vechii școli de teatru. Cînd, la sfîrșitul veacului, Caragiale reia în discuție problemele artei interpretative, tezele sale au un sunet foarte actual și congruența cu ideile înnoitoare ale epocii apare evidentă. „Ca vechi regizor și sufleur”, el vorbește astfel, ca și inițiatorii teatrelor libere din apusul Europei, despre „complexa simfonie” a spectacolului, despre acordul temperamentelor, despre ritmul acțiunii și despre nuanțe în jocul actoricesc și consideră depășită formula interpretării „unui rol izolat, a unei concepții singulare, a exhibiției de virtuozitate personală, independentă de orice condiții de ensemble”⁵²¹.

„Gustul nou — spune pe de altă parte Davila — respinge declamația și bombasticismul”⁵²² și, întorcîndu-se și el către aceleași surse de protest ale școlii naturaliste, se declară net împotriva stridențelor și a notelor false, împotriva a ceea ce convențional se înțelege prin „langue de théâtre”⁵²³. Dar inaderența față de acest stil învechit de interpretare o manifestă întreaga generație de actori care debutează în ultimul deceniu al veacului trecut și în anii imediat următori. Verismul italian, cu o influență covârșitoare prin turneele lui Duse și ale lui Novelli în primul rînd, trupa lui Antoine în trecere prin țara noastră, contactul cu dramaturgia lui Zola și Becque, Sudermann și Bjornson și mai ales revelația teatrului ibsenian anunță începutul unei noi etape în evoluția artei interpretative pe scena românească. Cu acești actori ai tinerei generații care-și încep cariera printr-un exercițiu conștient și continuu de îndepărtare a tonului teatral, de interiorizare a emoției și de concentrare a mijloacelor de expresie (și mărturia cea mai convingătoare o dau amintirile lui Petre Sturdza⁵²⁴), cu aceștia colaborează Davila și printre ei se numără Marioara Voiculescu și Maria Giurgea, Ion Manolescu și Gheorghe Storin, V. Maximilian și R. Bulfinski, Lucia Costescu și Tony Bulandra. Acestuia din urmă, Argezei îi va aduce poate cel mai înalt omagiu cînd, peste alte calități excepționale i-o relevă pe aceea de a nu-l fi simțit pe scenă „niciodată actor”, și observația e valabilă pentru idealul de creație al întregii generații. Cu acești actori și cu alții pe care îi integrează aceluiași sever climat de muncă, Davila lucrează intens „pînă la istovire”, cu ultimul actor din distribuție, și pînă la desăvîrșirea

Fig. 225. — Scenă din spectacolul *Stane de piatră de Sudermann*, compania Davila, 1909, interpreți: I. Manolescu și Marioara Voiculescu (Muzeul Teatrului Național București).



părtare a tonului teatral, de interiorizare a emoției și de concentrare a mijloacelor de expresie (și mărturia cea mai convingătoare o dau amintirile lui Petre Sturdza⁵²⁴), cu aceștia colaborează Davila și printre ei se numără Marioara Voiculescu și Maria Giurgea, Ion Manolescu și Gheorghe Storin, V. Maximilian și R. Bulfinski, Lucia Costescu și Tony Bulandra. Acestuia din urmă, Argezei îi va aduce poate cel mai înalt omagiu cînd, peste alte calități excepționale i-o relevă pe aceea de a nu-l fi simțit pe scenă „niciodată actor”, și observația e valabilă pentru idealul de creație al întregii generații. Cu acești actori și cu alții pe care îi integrează aceluiași sever climat de muncă, Davila lucrează intens „pînă la istovire”, cu ultimul actor din distribuție, și pînă la desăvîrșirea

⁵²¹ I. L. Caragiale, *I. Brezeanu*, în *Literatură și artă română*, 1898 an. 11, nr. 2, p. 73.

⁵²² Vezi raportul din 19 ianuarie 1907 al lui Davila către ministrul Cultelor și Instrucțiunii „asupra situațiunii domnilor Nottara și Liciu” de la numirea lui ca director general al Teatrului Național, Arhivele statului, București, dosar nr. 79/1905—1906, p. 3—26.

⁵²³ Vezi E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, cf. Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Paris, 1962, p. 530.

⁵²⁴ Vezi P. Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 133—134 (eșecul cu interpretarea monologului din *Ruy Blas* și „intrarea în școala naturalismului și a simplității, botezarea ca actor modern și verist”, o dată cu atacarea rolului Iuliu Scarli din *Amoruri triste* de G. Giacosa).

ultimului amănunt⁵²⁵ și, în legătură cu spectacolele realizate sub directa lui supraveghere și în strînsă colaborare cu Paul Gusty, critica va apela la o terminologie nouă. Se vorbește acum⁵²⁶ frecvent despre discreție și sobrietate în interpretare, despre umor sec și inteligență lucidă și în general despre reliefaarea nuanțată a fiecărui rol, despre firesc și autenticitate în transpunerea scenică a fiecărui text. Însemnările Marioarei Voiculescu cu privire la reprezentarea piesei *Stingerea* (1905) de Bayerlein, unul din primele spectacole de răsunset ale noii direcții, sînt cu atît mai prețioase cu cît reprezintă expresia unei experiențe personale, a unui punct de vedere dinăuntru procesului de creație. Declarațiile artistei apărute într-o perioadă de glorie deplină, la numai cîțiva ani de la debutul său și după lungile campanii de presă împotriva lui Davila sînt mărturia de triumf a unui crez artistic : „Premiera *Stingerea* — spune ea — cu care am reputat într-adevăr întîiul meu succes dramatic n-a fost succesul unuia sau altuia dintre colegi, a fost izbînda unei concepții superioare de artă [...]. A. Davila ne-a silit să jertfim ceva din noi în folosul ansamblului și a

⁵²⁵ Vezi Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 100.

⁵²⁶ Deoarece activitatea lui Davila desfășurată în timpul celor două directorate și în cadrul campaniei sale particulare poate fi urmărită într-o strînsă continuitate (1905—1914), considerațiile de față încearcă o sinteză asupra întregii perioade și referirile privesc repertoriul jucat în tot acest timp. Printre succesele primului directorat: *Manasse* de R. Roman, *Instinctul* de Kistemacckers, *Hoțul* de Bernstein, *Sanda* de Al. Florescu, *Țărăbușii* de Brieux. Reluări: *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Vlaicu Vodă*, *Despot Vodă*, *Răzvan și Vidra*.

În cadrul campaniei particulare, la Teatrul Lyric și Modern: *Stane de piatră* de Sudermann, *Măgarul lui Buridan* de Robert de Flers și Caillavet, *Puhoiul* de Max Halbe, *Mugurul* de Feydeau, *Fecioara rădăcită*, *Maman Colibri* și *Scandalul* de Bataille, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Cid-ul* de Corneille, *Gringoire* de Banville. În timpul celui de-al doilea directorat: *Păianjenul* de A. D. Herz, *Chemarca codrului* de G. Diamandy, *Romanțioșii* de Ed. Rostand, *Sapho* de Al. Daudet și Adolphe Bellot, *Hamlet* și *Romeo și Julieta*.

Fig. 226. — Scenă din spectacolul *Măgarul lui Buridan* de R. de Flers și Caillavet, compania Davila, 1909 (Muzeul Teatrului Național București).



obținut cea mai strălucită satisfacție, jucînd pentru prima oară așa cum nu se mai jucase pînă atunci pe scena Teatrului Național. Schimbarea a fost atît de vădită și atît de bruscă, încît cei mai mulți au avut o impresie de cataclism”⁵²⁷. Într-un consens general, se recunoaște ca cea mai de seamă realizare a acestei perioade armonizarea ansamblului, echilibrarea distribuțiilor, valorificarea integrală a operei dramatice. Știința alcătuirii unei trupe omogene și „apărarea îndrjită a ideilor autorului în spectacol” constituie după Davila premisele de afirmare ale unei activități regizorale moderne și garanția marilor realizări⁵²⁸. Admirator în acest sens al lui Antoine și Gémier și fidel deopotrivă tehnicii lor de lucru, el va rămîne pînă la capăt, și fără nici o concesie, partizan al reproducerii totale a adevărului pe scenă, al reprezentării cît mai exacte a cadrului real în care se desfășoară acțiunea. „Montări ca la Davila” desemna în limbajul de teatru al epocii modelul de rafinament și bun gust în realizarea atmosferei și în determinarea cadrului de joc și expresia va fi folosită „ca o pecete pentru adevăratele izbînzi”. Ani la șir, același „salon fermé” cu șapte panouri, care își varia dispozitivul în funcție de cerințele acțiunii, a fost folosit pentru aproape tot repertoriul modern, „aceeași mobilă de damasc roșu se perinda prin toate piesele”⁵²⁹ și, cu toate că unele încercări de primenire se semnaleză la începutul secolului, persistă încă, în toată puterea ei, tradiția decorului pictat, pe panouri mai erau încă figurate mobile și obiecte de interior. Nici Davila nu renunță la serviciile pictorului decorator⁵³⁰ pe care îl folosește însă cu ziua și numai pe durata stagiunii, atunci cînd nu se adresează pentru piesele mai importante unor ateliere specializate din străinătate, cum e casa Baruch, Theaterkunst sau Hardwig din Berlin, sau Die Bühne din Düsseldorf. Cresc simțitor în această perioadă conturile la capitolul „montări”. Se fac decoruri noi pentru aproape fiecare piesă în parte după machete și schițe făcute de arhitectul teatrului, sînt consultate revistele străine de specialitate și ilustrațiile curente din spectacolele cele mai reprezentative, se indică modele pentru reproducerea topografiilor exacte și, alături de desenurile pictate, „elementele plastice” (reliefulurile) sînt tot mai frecvent folosite⁵³¹. Aparent lipsită de interes artistic, devine întru totul semnificativă pentru orientarea nouă a acestei perioade o bogată corespondență cu furnizorii

⁵²⁷ Marioara Voiculescu, *În primăvara victii*, în *Rampa*, 1911, noiembrie 17.

⁵²⁸ A. Davilla, *A XI-a Scrisoare către actorul X, Directorul și A XVIII-a Scrisoare către actorul X, Regizorul*, în *Scena*, 1918, iulie 26 și septembrie 8.

⁵²⁹ Vezi Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri... amintiri*, București, 1956, p. 47 și C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 126.

⁵³⁰ Vezi decizia de desărcinare a lui Romeo Girolamo din funcția de pictor („pentru lipsă de la îndatoriri”), Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 15/1904—1905, p. 38, vezi suspendarea din buget a acestui post și angajarea temporară „cu drept de reziliere dacă direcția nu va fi mulțumită” a pictorilor I. Mann, I. Veșcovici, G. Costescu, C. Pantalone și Uberty, ibidem, dosar nr. 8/1905—1906, p. 2 și dosar nr. 3/1907—190, p. 6.

⁵³¹ Vezi comanda decorurilor la Ana Karenina proiectată pentru stagiunea 1907—1908 și indicarea modelului din *L'Illustration Théâtrale*, 1907, februarie 23. Se recomandă: 1) un decor de „parc anglais” compus dintr-o pînză de fundal de 13 m pe 9 și din șase perechi de culise avînd opt metri

jumătate înălțime în prim plan și șase metri în ultimul plan pe trei metri lățime plus unu jumătate „d'ailes”. 2) O vedere din Moscova văzută din partea liniei ferate de Nijni-Novgorod în siluetă, de aplicat pe „la toile de fond”, avînd trei metri înălțime cel mai înalt punct (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 4/1907—1908, p. 64). Vezi comanda către casa Hugo Baruch-Berlin pentru „decoruri plastice și pictate la piesele *Răzvan și Vidra* și *Ovidiu* (ibidem, dosar nr. 38/1913—1914, p. 4). Vezi comanda către casa Vesch-Berlin cu indicarea modelelor pentru costumele la *Amfitrion* și *Nuntă în revoluție* (ibidem, dosar nr. 86/1914—1915, p. 1). Vezi oferta casei Lutkemeyer-Coburg „decorațiuni, costume, mobile, schițe diverse pentru decoruri-tip și montări speciale” (ibidem, dosar nr. 86/1914—1915, p. 3). Vezi corespondența cu firma C. Brand—Paris, „accesorii în metal, arme, armuri” (ibidem, dosar nr. 7/1907—1908, p. 22). Vezi corespondența cu firma Obrovski—Impekovan et Co.—Londra, Berlin, „costume, decorație, recuzită, mașini de scenă” (ibidem, dosar nr. 7/1907—1908, vol. II, p. 1).

cu marile magazine de manufactură, de mobile și obiecte de artă, după cum prezența continuă a tapițerului în notele de plată nu va fi de loc întâmplătoare⁵³².

După principiul bine cunoscut al teatrului naturalist, că personajul este inseparabil legat de un anumit mediu precis determinat, decorul, din simplu element de fundal, începe să participe la acțiune. Reproducerea pe pînă lasă tot mai mult loc în scenă obiectului real, cadrului concret de viață. Aparența de spațiu locuit este ceea ce-și propune Davila să obțină prin interioarele sale luxos amenajate cu mobile în diferite stiluri, de la Louis XV la Sécession sau Modern Style, cu vase Gallé, cu draperii de mătase și covoare orientale și, ceea ce se satisface nu e numai gustul estetic și nevoia de adevăr a spectatorului. Prezența mobilei adevărate în scenă determină o nouă organizare a spațiului de joc, creează atmosferă și o anumită iluzie de intimitate, strînge relațiile dintre parteneri separîndu-i de sală prin convenția celui de-al patrulea perete, invizibil. Într-un astfel de cadru se desfășoară piesele lui Bataille și Bernstein, ale lui Porto-Riche și Feydeau și, într-o mizanscenă atent controlată și care valorifică acest climat de interior, acte întregi susținute de numai doi sau trei actori, scene lungi în care accentul cade pe replica spirituală și pe subtilitățile dialogului sînt urmărite cu atenția încordată și îndelung aplaudate⁵³³. Desigur, reușite care să vorbească despre calitatea ansamblului și despre valoarea interpretării pe linia firescului și a adevărului s-au înregistrat și pînă la Davila. A lipsit însă spiritul de neabătută exigență, a lipsit linia de continuitate care asigură și întreține tensiunea creatoare. „La școala domnului Davila — spune N. D. Cocea — talentele n-au vreme să doarmă pe laurii trecuți. Fiecare rol e un nou efort, o nouă izbîndă”⁵³⁴.

2. E lesne de înțeles că această experiență înnoitoare a avut în epocă un larg ecou și multă vreme chiar după ce marele animator își va fi încheiat practic activitatea. Puterea de iradiație a noii școli se întinde și asupra teatrului din provincie, dar cele două scene naționale de la Craiova și Iași au fiecare tradiția ei îndelung constituită. Cunoscuta expresie a lui Coquelin-aîné „je suis pour la nature et contre le naturalisme”, sintetizează la începutul acestui secol și poziția oamenilor de teatru ieșeni⁵³⁵. Față de această școală și față de dramaturgia nouă în general exista de altfel o atitudine precizată. Încă din ultimul deceniu al veacului trecut se exprimasă oficial părerea după care „societatea dramatică ieșeană trebuie să cultive mai cu deosebire comedia, deoarece după talentele de care dispune, acesta este genul în care trupa tinde a se specializa”⁵³⁶. Lipsa de interes pentru tragedie în alcătuirea repertoriului s-ar explica și prin neparticiparea publicului care „nu se mai mulțumește cu ascultarea unor basmuri (fantazii de lucruri și pasiuni care n-au existat), dar și prin absența

*Noua
școală și
activitatea
teatrelor
din Iași
și Craiova*

⁵³² Vezi facturile de la magazinele Bon Gôut (Nouveautés), Djaburov (tapis-ameublement), S. Emanuel (grande exposition de meubles en tous genres), de la firma Doré (depozit de mobilă în toate stilurile) și de la C. N. Bănică (atelier special de tapițerie și decorațiuni); ibidem, dosar nr. 2/1906–1907; 7/1906–1907; 28/1906–1907; 5/1907–1908)

⁵³³ Vezi cronicile la: *Instinctul* de Kistemaeckers, în *Epoca*, 1905, octombrie 26; la *Uraganul* de Bernstein și la *Surioara* de Tristan Bernard, în *L'Indépendance Roumaine*, 1907, decembrie 19 și 1908, februarie 15; la *Mugurul* de Feydeau, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 130; la *Fecioara rătăcită* de Bataille, în *Dimineața*, 1910, octombrie

17 și la *Frou-Frou* de H. Meilhac și L. Halévy, în *Rampa*, 1912, martie 7.

⁵³⁴ N. D. Cocea, *Cronica dramatică*, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 133.

⁵³⁵ I. A. Vasiliu, *Naturalismul în teatru*, în *Arta*, 1903, nr. 8, p. 6.

⁵³⁶ Vezi procesul-verbal al comitetului teatral din 9 ianuarie 1891, prin care se stabilește componența comisiei de lectură și alcătuirea repertoriului pe stagiunea în curs; vezi raportul directorului de scenă C. Ionescu în vederea inaugurării noii săli de teatru (Arhivele statului, Iași, fond. Teatrul Național, dosar nr. 31/1890, p. 43 și dosar nr. 78/1896, p. 2–8).

unor temperamente dramatice excepționale”. Se formulează de asemenea rezerve și față de dramaturgia modernă (Balzac, Woss, Sudermann), „piese care cer mult studiu și o interpretare numaidecât justă”⁵³⁷, și motivarea aceasta devine dintr-odată evidentă pentru o anumită factură de joc și pentru o stare de spirit specifică în practica scenei ieșene. Într-o strînsă corespondență cu Davila, Haralamb Lecca, venit la direcția acestui teatru în 1905, încearcă o reformă asemănătoare, și chiar dacă nu cu același suflu de autoritate și nici cu aceeași eficiență, un reviriment se produce. Piesele din repertoriul curent traduse la București intră în repetiție și pe scena ieșeană, se fac schimburi de actori, se împrumută frecvent costume și decoruri pentru piesele mai importante⁵³⁸. „Ca și Davila, Lecca a încercat să imprime un fel nou de a face teatru, mai natural”, și nu numai din pricina temperamentului său excesiv de autoritar, inițiativa inovatoare n-a dat rezultatele așteptate. Regimul de maximă severitate introdus de noul director în munca de pregătire a spectacolului, desființarea suflerului și amenzi repetate pentru indisciplină provoacă protestul violent al actorilor, forța tradiției se dovedește mai tare și Haralamb Lecca demisionează. Dar, după plecarea lui, cel puțin „un rezultat senzațional” s-a obținut, spune Maria Filotti în amintirile sale: acela „ca aparté-urile să nu se mai spună cu evantaiul la gură”⁵³⁹. Cîțiva ani mai târziu, în reprezentarea dramei moderne, „interpreții ieșeni încă nu se pot dez-băra cu totul de gesturile mari și de pozele declamatoare ale școlii vechi”⁵⁴⁰ și, totuși, acesta este momentul de apogeu al actorilor care-și făcuseră ucenicia în preajma lui

Fig. 227. — Mizanscenă la *Mizerabili*, 1907–1908, Iași, director de scenă Haralamb Lecca (Muzeul Teatrului Național București).

Grigore Manolescu și aportul lor va fi decisiv; de-acum încolo drama psihologică și teatrul de atmosferă vor intra cu o pondere deosebită în repertoriul scenei ieșene. La insistențele lui State Dragomir și Al. Rădulescu-Mariu se mai jucaseră pînă la această dată din marele repertoriu rus *Crimă și pedeapsă* (1893) și *Azilul de noapte* (1904), dar Mașa din *Cadavrul viu* și Ana Karenina, și Maslova din *Învierea* și eroinele lui Ostrovschi vor găsi în Aglae Pruteanu abia acum interpreta lor unică la noi pentru această perioadă și întru totul reprezentativă pentru modalitatea nouă de teatru a epocii. Pe baza unor mai vechi convingeri⁵⁴¹, direcția de scenă a lui State Dragomir și Vlad Cuzinski se sprijină acum pe „puterea de interpretare a psihologiei personajelor”, pe sublinierea dramatismului lor interior, deși „publicul ieșean e încă stăpînit de tradiție”, încă avid de spectaculos, de farsă, de efecte melodramatice⁵⁴². Și deși *Baba Hîrca* și *Cele două orfeline* continuă să facă săli pline, în orientarea nouă a acestui teatru, condus din 1910 de Mihail Sadoveanu, accentul cade pe

⁵³⁷ Ibidem.

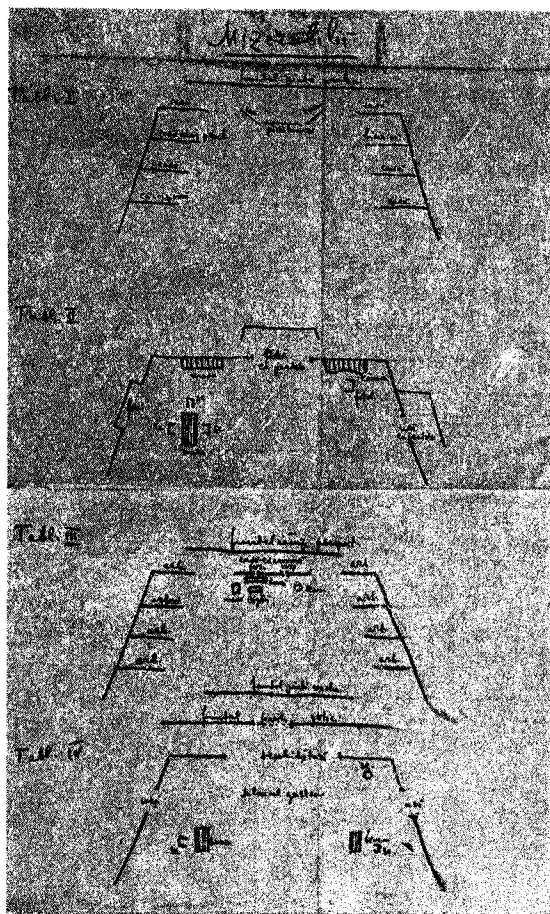
⁵³⁸ Vezi Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 2/1905–1906, p. 146–156; dosar nr. 34/1906–1907, p. 20; dosar nr. 2/1906–1907, p. 52.

⁵³⁹ Vezi Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1963, p. 51.

⁵⁴⁰ Octav Botez, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, 1910, nr. 10, p. 149. Trupa ieșeană numără la această dată, printre alții, pe: Gheorghe Cirjă, C. B. Penel, Vlad și Verona Cuzinski, Atena Georgescu, M. Pella, P. Peirone și Radu Demetrescu.

⁵⁴¹ State Dragomir, *Punerea în scenă*, în *Arta*, 1903, nr. 1, p. 11.

⁵⁴² Dinu Dumbravă, *Convorbire cu dl. M. Sadoveanu*, în *Rampa*, 1912, decembrie 28.



promovarea unor opere „care să vorbească despre problemele sociale și despre cazurile de conștiință caracteristice epocii” și, pe această linie, dramaturgia lui A. de Herz, Haralamb Lecca, I. G. Miclescu, G. Ursache sau Al. Florescu intră activ în repertoriul scenei ieșene, alături de teatrul lui Ibsen, Sudermann sau Kistemaekers.

La Craiova, școala naturalistă și mișcarea de regenerare a artei spectacolului pătrunde poate și mai greu. O echipă de actori îmbătrânise în cultul melodramei⁵⁴³, o alta întreținea cu mult zel gustul mai nou pentru operetă și gloria acestui gen, pentru o bună bucată de vreme, își găsește aici pe scena craioveană principalii săi reprezentanți în formațiile conduse de A. Bobescu și N. Poenaru, de C. Grigoriu sau Al. Bărcănescu. Din generația tânără, I. Livescu și mai apoi C. Radovici și P. Sturdza, ca angajați ai acestui teatru pentru cîte o perioadă limitată, încearcă temporar o împropiata a repertoriului și a modalității lui de reprezentare⁵⁴⁴, dar pasul hotărîtor se face o dată cu numirea ca director a lui Emil Gîrleanu (1911). În programul său de lucru, contactul strîns cu mișcarea teatrală din capitală va reprezenta unul din principalele obiective și, pentru „contaminarea” actorilor craioveni, va aduce constant în reprezentație tineri actori, recunoscuți ca interpreți de frunte ai repertoriului modern (P. Liciu, N. Soreanu, I. Manolescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza-Bulandra). „Gustul pervertit de operetă al craiovenilor” începe să se schimbe; noul director reutilizează scena, comandă decoruri noi în străinătate, acordă în repertoriu un loc larg tinerei dramaturgii originale, și numele lui Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Mihail Sorbul și Constantin Rîuleț se înscriu pe afișul acestui teatru alături de P. Wolf, Otto Ernst, Ludwig Fulda, Max Halbe și Maeterlinck. Dar trupa locală nu are încă exercițiul dramaturgiei moderne. „La Craiova actorii n-au trecut încă prin școala adevăratului naturalism și deci nu sînt deajuns de pregătiți pentru a interpreta capodoperele acestei școli. [...] Fiecare cuvînt, fiecare silabă, fiecare gest, mișcare, intonație trebuiesc studiate cu temei, cizelate, potrivite, ceea ce fără repetiții îndestulătoare e peste putință”⁵⁴⁵. Cel care va colabora în acest sens îndeaproape cu trupa de aici, îndeplinind și funcția de director de scenă, este Romald Bulfinski, actorul crescut la școala lui Davila și care după desființarea companiei din București devine unul din protagoniștii acestei scene. „Ca împuțernicit al directorului” și împreună cu el, Romald Bulfinski, „spirit liber și neînlăntuit în formule, conducîndu-se și luptînd pentru o concepție personală, realistă”⁵⁴⁶, zdruncină, ce e drept pentru început, tihna provincială a noilor săi camarazi de scenă. Și aici protestele nu întîrzie să apară, și aici stilul nou de teatru naște nemulțumiri⁵⁴⁷, dar împotriva „vedetei” triumfă ideea de ansamblu și un sentiment de satisfacție și de surpriză se înregistrează în rîndurile spectatorilor. Montări luxuase, de un bun gust artistic, rivalizează cu cele din capitală și o calitate nouă în arta spectacolului craiovean se exprimă acum prin succesele

⁵⁴³ Printre societarii acestui teatru la sfîrșitul veacului figurează: Maria Theodorini, Maria și Ion Anestin, Ion Tănăsescu, Clotilda Calfoglu, V. Hasnaș, C. Petrescu, I. Fărcășanu.

⁵⁴⁴ Din repertoriul modern, Ion Livescu pune în scenă *Onoarea* de Sudermann (1896), din inițiativa lui Petre Sturdza se joacă *Un dușman al poporului* de Ibsen (1907) și C. Radovici, în decoruri aduse de la Berlin, montează *Taifunul* de Lengyel (1909).

⁵⁴⁵ Vezi amenzile date de comitetul teatral pentru „nedisciplină și cuvinte vehemente în sala de studii, observațiile directorului de scenă netrebuind a fi socotite drept jigniri. [...]. Direc-

torul de scenă este reprezentantul direcției în sala de studii și cea mai mică ofensă adusă acestuia se consideră a fi adresată direct întregului comitet teatral” (Arhivele statului, Craiova, fond. Teatrul Național, dosar f. n., inv. nr. 4).

⁵⁴⁶ Spectator, *Teatrul Național din Craiova, Tinerțe* de Max Halbe, în *Rampa*, 1911, nr. 50, p. 2.

⁵⁴⁷ Vezi *Masca*, Craiova, 1911, nr. 1, p. 11. (Din ansamblul craiovean fac parte la această dată: Dan Demetrescu, Tudor Călin, Ștefan și Lucia Braborescu, Mișu și Aura Fotino, Fany Rebreanu, Getta Kernbach.)

obținute cu reprezentarea unor piese ca *Înșir-te mărgărite* de V. Eftimiu sau *Cometa* de D. Anghel și Șt. Iosif, ca *Apostolul* de Ch. Loyson și *Disciplina* de Fr. von Kurig, sau ca *Sora Beatrice* care, după părerea lui Liviu Rebreanu, apare în teatrul românesc „ca cel dintii Maeterlinck adevărat”⁵⁴⁸.

Valențe proprii în interpretarea repertoriului modern se determină astfel în practica celor două scene naționale din provincie, ca și preferințe specifice pentru dramaturgia unui autor sau pentru un anumit gen de teatru. Comună, însă, rămâne tendința de înnoire a mijloacelor de expresie artistică, acel suflu de regenerare impus și propulsat în arta teatrală a vremii de către Davila.

Paul Gusty
(1859-1944)

3. Cu această largă putere de răsfringere, influența școlii marelui animator se va face simțită în continuare, și cel mai vizibil, pe prima scenă a țării. O dată cu constituirea celui de-al doilea front artistic, prin înființarea companiei sale particulare și prin activitatea teatrelor conduse ulterior de Marioara Voiculescu și soții Bulandra, se întreține în această perioadă un puternic spirit de emulație atât de necesar mișcării noastre teatrale amenințate de suficiență și rutină administrativă. Și rezultatele competiției devin evidente încă din timpul ambițioasei campanii directoriale a lui Pompiliu Eliade (1908—1911). În climatul de creație introdus pe scena oficială de primul directorat Davila, pe acest teren cîștigat și în numele aceleiași concepții de teatru, Paul Gusty rămîne să ducă mai departe o experiență începută și, în anii care urmează, pînă la primul război mondial, „regizorul preferat” își va da întreaga măsură a capacității sale. Cu încercarea de definire a acestei personalități se poate înțelege mai bine

Fig. 228. — Paul Gusty, pictură în ulei de J. Steriadi (Muzeul Teatrului Național București).



orientarea de bază a regiei românești pe o lungă perioadă de vreme. Și dacă întâlnirea cu Davila poate fi socotită ca eveniment decisiv, în rest, Paul Gusty își va înscrie fără surprize activitatea în matca severă a propriei sale profesionalități, pe linia unui tradiționalism practicat cu seriozitate și temeinicie, prudent față de inovații, ferm și consecvent cu el însuși, de pe pozițiile unei înalte autorități artistice. Paul Gusty este cel care în teatrul românesc face trecerea, atât de caracteristică pentru arta teatrală a veacului trecut, de la regizor la metteur en scène⁵⁴⁹, saltul calitativ făcîndu-se la noi de-a lungul uneia și aceleiași cariere artistice. Omului de teatru complet (în accepția generală a cuvîntului), căruia Jouvett îi aduce un neprecupețit elogiu⁵⁵⁰, practicianului, regizorului de culise care cunoaște toate secretele meseriei și care, îndeplinind toate servituțiile acestei funcții obscure, ajunge după o îndelungată experiență să-și asume răspunderea artistică integrală a punerii în scenă, omului acestuia care la noi se numește Paul Gusty nu i se vor releva poate niciodată meritele în adevăratele lor

⁵⁴⁸ Liviu Rebreanu, *Teatrul Național din Craiova*, în *Rampa*, 1912, noiembrie 20.

⁵⁴⁹ Cf. M. A. Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX-e siècle*, Paris, 1938, p. 176.

⁵⁵⁰ Cf. A. Boll, *La Mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 19.

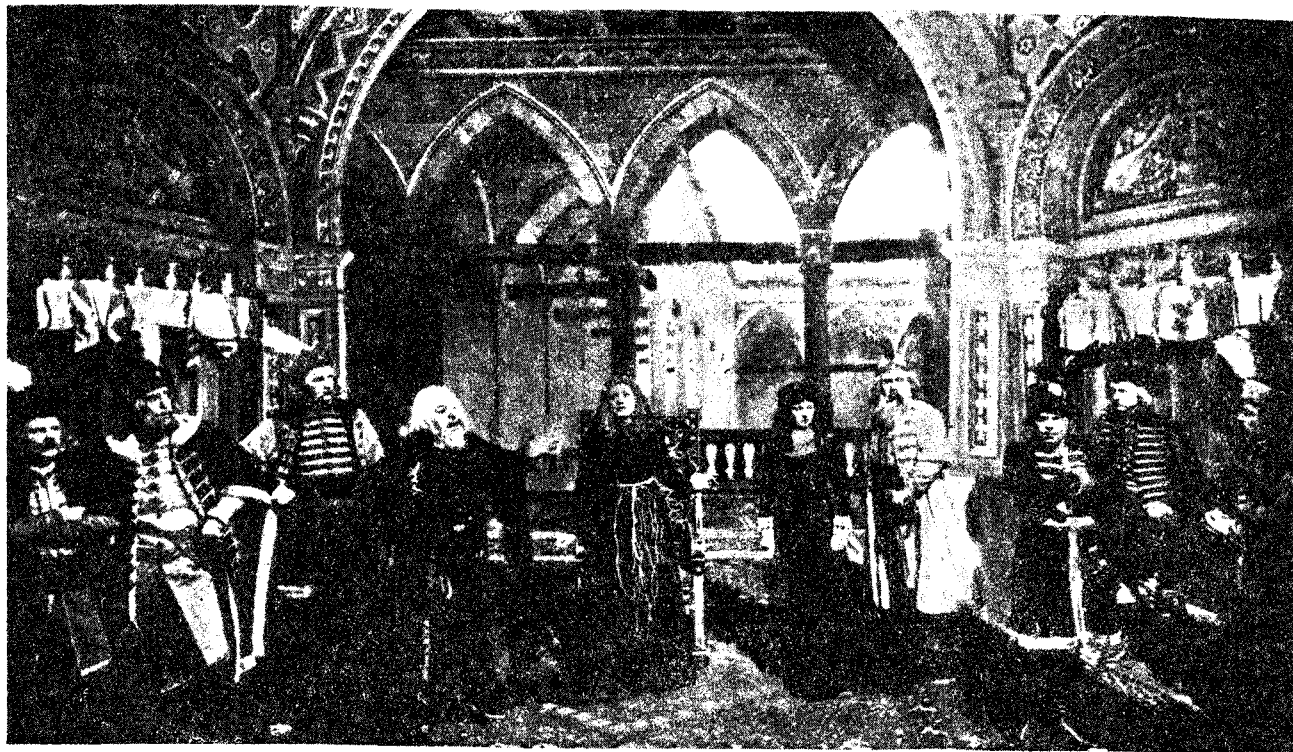


Fig. 229. -- Scenă din *Viforul*, 1909–1910 (Muzeul Teatrului Național București).

dimensiuni. Paul Gusty înseamnă în teatrul românesc certitudine, semnificația unei activități neîntrerupte de peste 60 de ani, timp în care s-a perindat pe la conducerea teatrului un lung șir de directori, cei mai mulți dintre ei azi uitați, în care, din rîndurile unor generații succesive de actori, au explodat numeroase glorii și s-au stins și mai multe reputații. Paul Gusty înseamnă spirit de metodă și simț al măsurii, studiu organizat și supunere față de valorile textului și mai cu seamă înaltă pedagogie, expresia unei contribuții discrete dar definitorii în valorificarea virtuților actoricești. Înseamnă, pînă la urmă, temelia solidă pe care se edifică întreaga școală regizorală românească din această epocă. Crescut în cultul artei lui Pascaly, ca și colegul său de generație Nottara, și făcîndu-și ucenicia în trupa marelui actor și pe lîngă Gatineau, ca „al doilea suflor și copietor de role”, Paul Gusty își declară de timpuriu preferințele pentru meseria de regizor, convins de importanța acestei funcții în organizarea modernă a teatrului de pretutindeni⁵⁵¹. Confirmat în această calitate în 1885, lucrează într-o primă etapă cu directorii de scenă Gr. Manolescu și Șt. Iulian și, după moartea acestora (1892), cu C. Nottara, și începe să se afirme cu o activitate independentă prin montarea unor spectacole de operetă, gen pe care îl va cultiva pînă tîrziu cu disponibilități vădite⁵⁵². Sobru și auster, Paul Gusty preferă comedia și se desparte astfel net, ca opțiune interioară, de emfaza și retorismul care domină încă stilul curent de interpretare. Traduce și localizează cu un simț scenic recunoscut un mare număr de

⁵⁵¹ Vezi cererea adresată de Paul Gusty directorului general al teatrelor Gr. Cantacuzino „de a i se încuraja aplicarea ce i s-a recunoscut că are pentru această meserie nedespărțită de teatru. [...] Veți face — spune el — în același timp un cvasiregizor, pe care îl veți putea utiliza, dacă veți lua în considerare că la noi prea puțini se ocupă cu acest accesoriu indispensabil artei dramatice,

cu atîta grijă cultivat în alte țări” (cf. Victor Bumbesti, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 61).

⁵⁵² Printre succesele sale în acest gen : *Voievodul țiganilor* și *Liliacul* de Johann Strauss (1889 și 1891), *M-lle Nitouche* de Hervé (1899), *Vagabonzii* de Ziehrer (1902) și *Vînt de primăvară* de Joseph Strauss (1905).



Fig. 230. — Scenă din Hamlet de Shakespeare, 1912 (Muzel Teatrului Național București).

piese aparținînd genului ușor ⁵⁵³ și reține ca model pentru tot restul activității sale inestimabila lecție de teatru oferită de Caragiale în timpul scurtului directorat (1888--1889) și cu prilejul punerii în scenă a pieselor sale. Sufleur încă în 1884, data cînd se reprezintă pentru prima oară *O scrisoare pierdută*, Paul Gusty va înregistra cu aviditate indicațiile marelui scriitor și va păstra neștirbită de-a lungul întregii sale cariere tradiția de interpretare și de punere în scenă a operei caragialiene, formînd în acest timp, după părerea lui Camil Petrescu, „cea mai bună școală de comedie europeană”⁵⁵⁴. Sub directoratul lui Șt. Sihleanu (1904) obține cel dintîi mare succes al său cu punerea în scenă a piesei *Institutorii* de Otto Ernst⁵⁵⁵, în care gustul său pentru respectarea în scenă a adevărului vieții și darurile de fin cunoscător al psihologiei umane se fac cu deosebire evidente. Colaborează cu o echipă de actori care îi servește copios intențiile, dar lucrează intens cu fiecare în parte, caracterizează meticolos fiecare personaj, insistă pe puterea de expresivitate a unui tic, a unui amănunt de costum sau

⁵⁵³ Vezi pentru talentul său de localizator: *Manevrele de toamnă* (1888) și *Femeile noastre* (1889) după G. Moser, *Secretarul General* (1899) după A. Bisson, *Răpirea Sabinelor* (1890) după Fr. Schönthan, *Ginerele Domnului Prefect* (1900) și *Cinematograful* (1902) după Blumenthal și Kadelburg.

⁵⁵⁴ Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, București, 1962, p. 309.

⁵⁵⁵ Din distribuția piesei *Institutorii*: I. Brezeanu (Flaschmann), N. Sorcanu (Inspectorul Prell), I. Livescu (Vogelsang), I. Niculescu, C. Belcot, Marieta Ionașcu, Alexandrina Alexan-

drescu. Pînă la această dată, critica îi relevase în mod deosebit contribuția la punerea în scenă a comediiilor *Nebuniile amoroase* de Regnard (1891), *Georges Dandin* (1892) și *Burghezul gentilom* (1894), ca și a piesei *Onoarea* de Sudermann tradusă de el (1892). Pentru montarea pieselor *Fiul pădurilor* de Fr. Halm (1901) și *Ca frunzele* de G. Giacosa (1901), E. D. Fagure îl aplaudă pe Paul Gusty care, „neinfluențat de spiritul rutinar ce se stabilește în teatru, rămîne omul de artă, liber, deschis la tot ce are adevărată valoare literară” (*Adevărul*, 1901, ianuarie 17 și februarie 7).

de machiaj și își concentrează atenția pe obținerea atmosferei specifice piesei scriitorului german. Spectacolul face dată în această perioadă încă incertă, de tatonare a unor noi drumuri în arta interpretativă. La acest stadiu al dezvoltării sale va începe colaborarea cu Davila și relațiile care se stabilesc de la început între cei doi oameni de teatru vorbesc despre totala adeziune a lui Paul Gusty la programul reformator⁵⁵⁶. Alături de Nottara (reintegrat de către Pompiliu Eliade în toate drepturile sale) și care va pune de acum încolo în scenă numai „piesele de costum”, în aceeași calitate de director de scenă, Paul Gusty păstrează răspunderea artistică a montărilor din repertoriul modern. Pe lângă un mare număr de piese din teatrul lui Bataille, Robert de Flers și Caillavet, Brioux, Bernstein, Kistemaekers, jucate „la concurență” cu teatrul particular în montări costisitoare⁵⁵⁷, el atacă acum pentru prima oară în propria sa direcție de scenă repertoriul shakespearian, montează *Hamlet* (1912) într-o triplă interpretare a rolului titular⁵⁵⁸, reia *O scrisoare pierdută* (1912) într-o nouă

⁵⁵⁶ În mărturisirile sale de bătrînțe, Paul Gusty își va reconfirma inaderența la un climat artistic manierist în care a fost obligat să-și ducă activitatea multă vreme, dar pentru a cărei schimbare n-a știut să lupte îndeajuns și n-a avut suficientă autoritate. „... Corijam unele exagerări, îndreptam ce se putea îndrepta, dar ... atîta tot. Mă răzbum cînd aveam de pus în scenă cite o comedie. Acolo nu mai era loc pentru declamații și atitudini mărețe [...]. Cînd a venit Davila cu metodele lui, am fost cel mai bucuros. Cu prestigiul lui, el a putut realiza ceea ce eu nu izbutisem decît într-o măsură redusă” (vezi I. Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 203).

⁵⁵⁷ *Rivala*, de pildă, e pusă în scenă „ca la Davila” într-un salon somptuos mobilat „cu goblenuri, perdele de saten, oglinzi de cristal și tablouri de artă” (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 8/1908–1909, p. 76). Vezi, de asemenea, și montările la *Falimentul* de Bjornson, *Uliul* de Fr. de Croisset, *Papa Lebonnard* de J. Aicard, *Samson* de Bernstein.

⁵⁵⁸ Rolul a fost interpretat în această stagiune de C. Nottara, Tony Bulandra și Ar. Demetriade. Vezi și cronica lui Liviu Rebreanu în *Rampa*, 1913, ianuarie 10.

Fig. 231. — Scenă din *O scrisoare pierdută*, 1914–1915 (Muzeul Teatrului Național București).



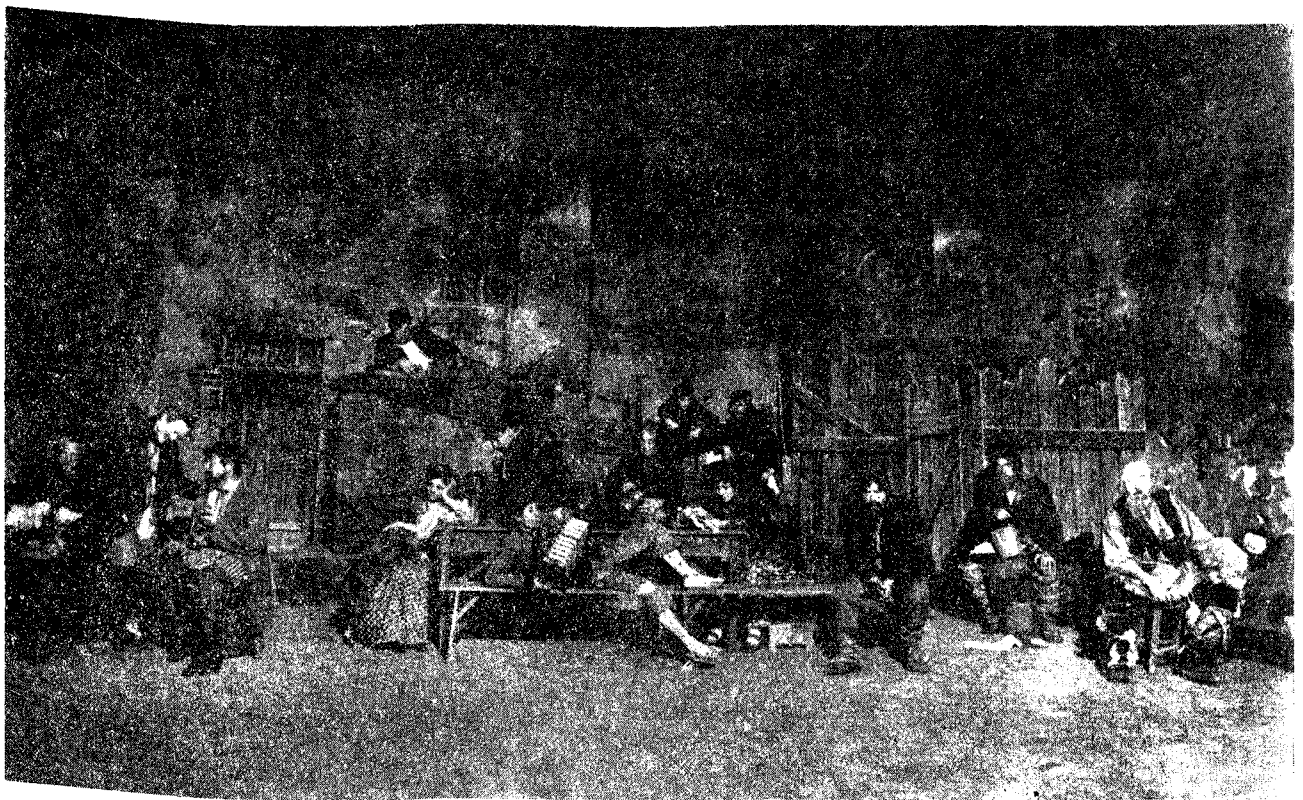


Fig. 232. — Scenă din spectacolul *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, Teatrul Național, 1915 (Muzeul Teatrului Național București).

distribuție⁵⁵⁹ și, trecînd prin repertoriul lui Sudermann și Ibsen, pune în scenă în 1915 *Azilul de noapte* și obține cu acest spectacol cea mai deplină reușită a carierei sale, „una din cele mai frumoase realizări de artă ale Teatrului Național”⁵⁶⁰. Problema ansamblului, atît de viu dezbătută în teatrul nostru, se găsește în acești ani, grație lui Paul Gusty, pe drumul unei mai depline rezolvări. Figurația din *O scrisoare pierdută*, criticată de Mihail Dragomirescu la începutul veacului pentru stridente, pentru nediferențierea tipurilor și pentru lipsă de coeziune⁵⁶¹, e condusă acum personal de regizor, care se amestecă seară de seară printre participanții celebrei întruniri din actul III și care, prin prezența sa activă, însuflețește manifestația de alegere a lui Dandanache (act IV) și apoteoză din final. Renunțînd la figurația ocazională (eterogenă și opacă exigențelor scenei), apelează acum la elevi de conservator și la „probiștii” teatrului, lucrează atent mișcarea grupurilor și plastica personajelor și imprimă acțiunii „nervul” cerut de autor⁵⁶². La fel, cu o stagiune înainte, în *Stâlpii societății* de Ibsen, folosind o sceno-

⁵⁵⁹ În afară de Ion Niculescu (Cațavencu) și Ion Petrescu (Trahanache) — singurii rămași din distribuția inițială (1884), — în noua distribuție completată pe parcurs intră C. Belcot (Dandanache), Aristide Demetriade (Tipătescu), Ion Brezeanu (Cetățeanul turmentat), N. Soreanu (Prislanda), V. Toneanu (Farfuridi) și Elena Levandacrisanghi (Joița). (Vezi și recomandările lui Mihail Dragomirescu asupra „schimbării inteligente a interpreților principali”, păstrîndu-se

prospețimea operei caragieliene, dar dîndu-i-se astfel „alt farmec și un nou colorit”, în *Critică dramatică*, București, 1904, p. 280).

⁵⁶⁰ Vezi cronicile din *L'Indépendance Roumaine* 1915, septembrie 2 și *Cortina*, 1915, septembrie 14.

⁵⁶¹ Mihail Dragomirescu, *Concluziuni, A XXI-a bucată*, în *Critică dramatică*, p. 280.

⁵⁶² Vezi *De la teatru. Reluare pe scena Teatrului Național din București a Scrisorii pierdute de I. L. Caragiale*, în *Dimineața*, 1912, februarie 1.

grafie lăudată pentru noutatea ei⁵⁶³, figurația face corp comun cu restul distribuției și ceea ce se realizează cu acest spectacol, „vrednic de orice mare scenă”, este „puternica impresie de omogenitate a ansamblului”, remarcată și de Novelli aflat în turneu la București la această dată⁵⁶⁴. Contrar practicii sale neezitante și fermității cu care își respectă concepția inițială pe parcursul repetițiilor, la *Azilul de noapte*, pentru desăvârșirea ansamblului, pentru completa lui omogenizare, Paul Gusty schimbă interpretii, încearcă soluții diferite asupra aceluiași rol, prelungește timpul de pregătire a spectacolului, pînă la definitivarea ultimă a distribuției⁵⁶⁵. Piesa a fost studiată „cu o sîrguință împinsă pînă la patimă”, spune Petre Sturdza, interpretul lui Luca Pribeagul, și din nou Paul Gusty își demonstrează nu numai înaltele sale calități de pedagog, dar și o mare acuitate în definirea atmosferei, în stabilirea ritmului interior al personajelor și finalmente a unei intime comuniuni cu spiritul operei gorkiene. Prin contactul strîns cu teatrul german, prin vizitele sale repetate la Berlin, München și Viena, în admirația lui Otto Brahm și cunoscător al realizărilor lui Reinhardt, Gusty e la curent cu mișcarea teatrală a epocii și fructifică în acest spectacol observații îndelung acumulate. Fidel al documentărilor exacte și al viziunilor precise asupra mediului reprezentat, ca și în punerea în scenă a piesei *Revizorul* (1909), va ține seama și de data aceasta de modelul teatrului rus. Cu ocazia turneului Teatrului de artă în Germania (1906), va cunoaște îndeaproape punerea în scenă stanislavskiană a piesei *Azilul de noapte* și, dedicîndu-se unui studiu întins și aprofundat asupra operei

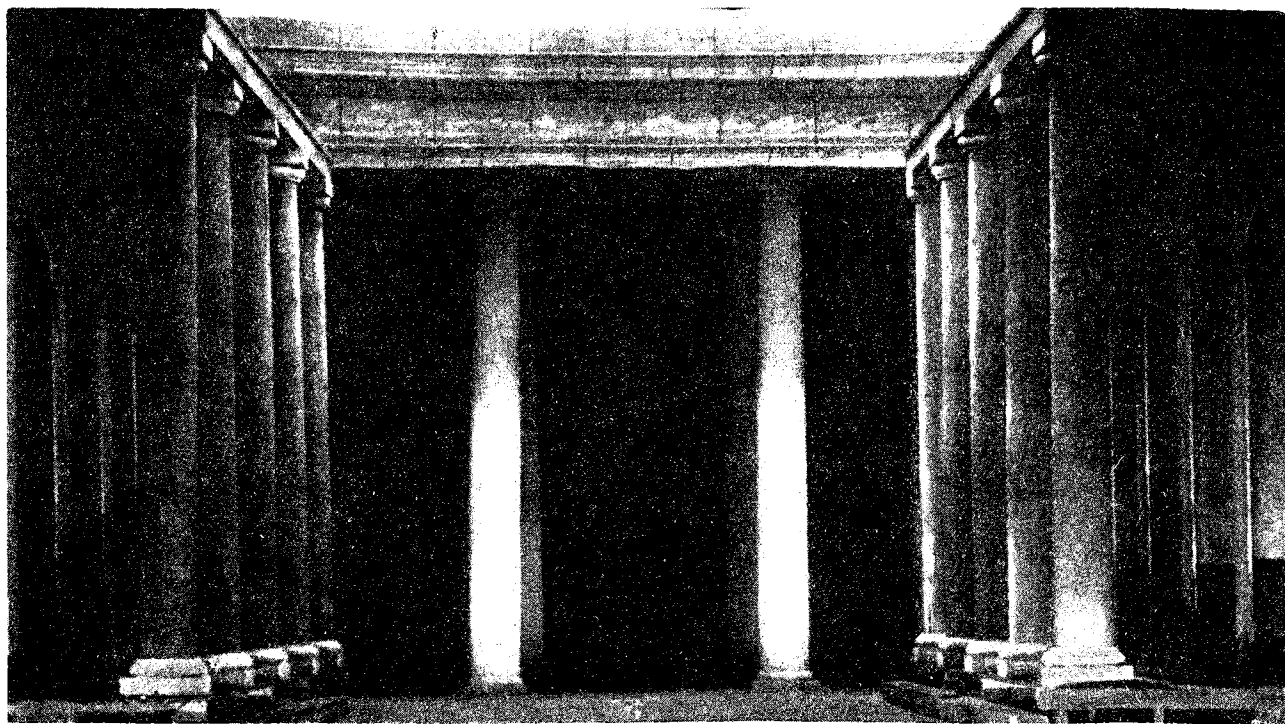
⁵⁶³ Vezi Alexandrescu-Dorna, „*Stâlpii societății*” la *Teatrul Național*, în *Universul*, 1911, noiembrie 29. Vezi și aprecierile lui E. D. Fagure la acest spectacol: „Remarcabilă prin vioiciunea și naturalitatea sa a fost funcționarea masei de cetățeni pe scena verandei, din actul final. Pentru întia oară poate am avut un tablou mai reușit în acest gen, iar aplicarea planului înclinat al scenei a permis o perspectivă de stradă văzută de la etaj, ceea ce a făcut ca și urcarea masei manifestanților

din stradă în casă să fie mai firească și mai pitorească”, în *Adevărul*, 1911, noiembrie 23.

⁵⁶⁴ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 241. Din distribuție fac parte: I. Petrescu, Ar. Demetriade, N. Soreanu, C. Belcot, Tina Barbu, Constanța Demetriade și Petre Sturdza, în rolul consulului Bernyk.

⁵⁶⁵ Din distribuția finală fac parte: A. Mihailescu (Baronul), Petre Sturdza (Luca Pribeagul), Romald Bulfinski (Satin), Gh. Storin (Vasca Pepel), I. Manu (Alioșa), Eugenia Ciucurescu (Nastia), C. Radovici (Actorul).

Fig. 233. — Decorul la Ovidiu, 1915–1916 (Muzeul Teatrului Național București).



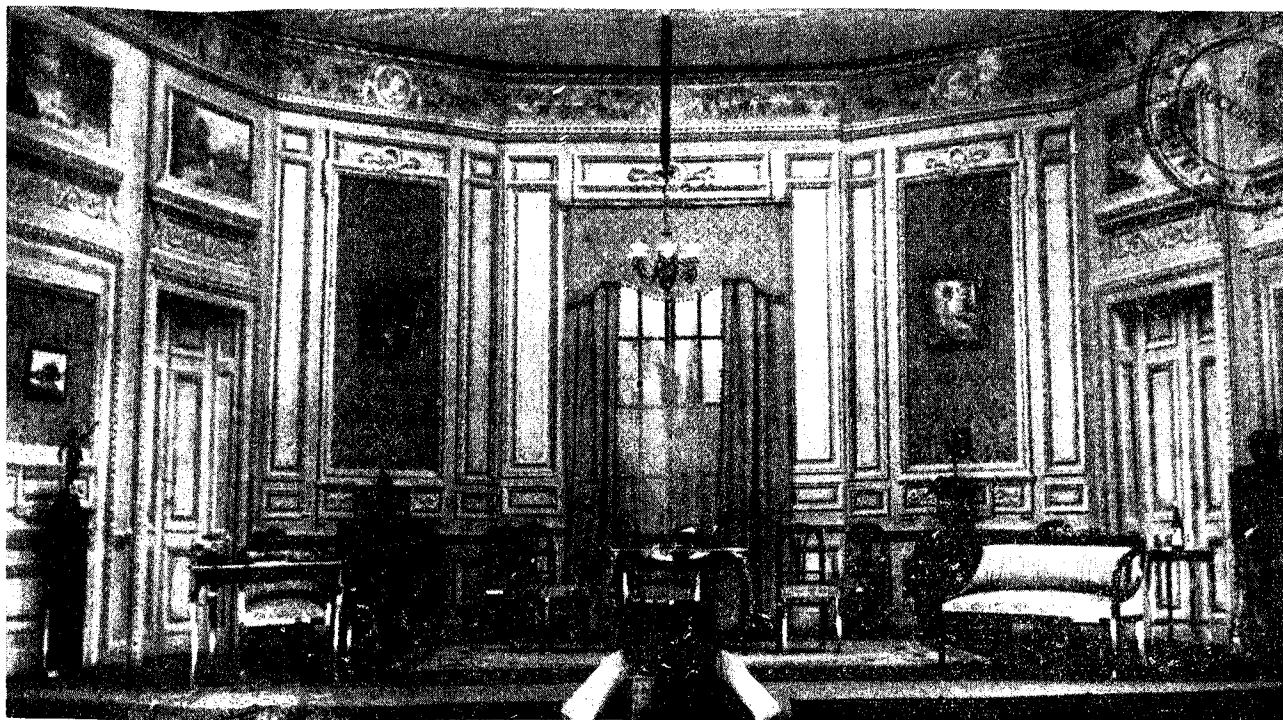


Fig. 234. — Decorul la Uliul de Fr. de Croisset, 1915—1916 (Muzeul Teatrului Național București).

marelui scriitor, va face ca, într-un proces de identificare totală cu viața personajelor, interpreții să trăiască drama eroilor gorkieni. Pentru această modalitate de teatru, actorii români aveau însă un exercițiu apropiat și azeziunea de principiu a lui Gusty la metoda stanislavskiană se făcuse cu anticipație, prin ceea ce se semnalase ca trăsătură caracteristică a artei sale, prin acea intuiție artistică sigură, de sesizare a esențialului, „acea adâncă și castă înrudire cu realitatea”⁵⁶⁶.

*Un teatru
al iluziei re-
alității ~ per-
sistența unor
vechi
principii*

4. Cu dramaturgia originală, arta spectacolului românesc cîștigă trăsături noi, specifice. Se stabilește o colaborare directă între autor și interpreți, punerea în scenă beneficiază de indicații nemijlocite, spiritul național și psihologia specifică eroilor capătă contur prin afinități comune, spectacolul se construiește pe datele unei realități cunoscute. Un exercițiu nou în reprezentarea dramei istorice îl impune trilogia lui Delavrancea⁵⁶⁷; feeria de inspirație folclorică a lui Victor Eftimiu și poemul simbolic al lui Zaharia Bîrsan implică modalități noi de rostire a versului pe scenă, comedia tragică a lui Mihail Sorbul obligă interpreții să privească mai atent realitatea din jur, să pătrundă mai adînc în psihologia unor personaje tarate care descind și se explică direct prin această realitate. Cu interpretarea acestei noi dramaturgii intră în scenă o generație tînără de actori, printre care se relevă de la început Elvira

⁵⁶⁶ Liviu Rebreanu, *Paul Gusty*, în *Rampla*, 1912, iunie 7.

⁵⁶⁷ Ca și Caragiale, „Delavrancea asista la toate repetițiile, dădea indicații, controla intonațiile actorilor, le dădea altele, se ridica de la masa su-

fleurului și a directorului de scenă și, amestecîndu-se printre noi, se trezea jucînd el însuși, succesiv, fiecare rol în parte” (Ion Livescu, *Amin-tiri și scrieri din teatru*, București, 1967, p. 105).

Popescu, Ion Iancovescu, Ion Manu. Arta punerii în scenă câștigă noi adepți⁵⁶⁸, se accentuează nevoia de specializare și de cunoaștere a realizărilor teatrului european și se vorbește tot mai insistent despre importanța regizorului, „ca factor principal al reprezentației teatrale”⁵⁶⁹. Într-o recomandare pe care Davila i-o face lui V. Enescu (fost regizor al companiei sale și reintrat acum ca prim regizor al Teatrului Național) pentru trimiterea acestuia în străinătate în vederea perfecționării, se clarifică mai exact sensul noțiunii de regizor la această dată și principalele sale atribuții. Regizorul rămîne în primul rînd persoana care se ocupă de partea tehnică a spectacolului, în sarcina lui cade exploatarea întregului aparat de scenă, în vederea unicului scop final: reproducerea desăvîrșită a aparențelor. „Tehnica scenei — spune el —, mijloacele de care se folosește ea pentru îndeplinirea *artificiilor* ce slujesc a da spectatorilor *iluzia realității*, fiind într-o continuă schimbare datorită marilor regizori, precum e Antoine la Paris și Reinhardt la Berlin, incumbă regizorului oricărui teatru sarcina de a fi la curent cu ultimele descoperiri în această artă. Și metoda cea mai bună pentru a ajunge la un rezultat fericit este studierea la fața locului”⁵⁷⁰. Antoine și Reinhardt, acestea sînt la noi numele de circulație și centrele de atracție în primele două decenii ale veacului. Între realismul iluzionist al Teatrului Liber și ceea ce aduce nou regizorul german în tehnica punerii în scenă, dar pe aceeași linie de „producere cît mai desăvîrșită a iluziei”⁵⁷¹ (prin savanta folosire a luminii, prin introducerea scenei turnante și a decorurilor în relief și prin valorificarea tuturor mijloacelor de expresie scenică), între acești doi poli se situează preferințele teatrului românesc și atît scena oficială, cît și companiile particulare la exemplul acestora vor face un susținut apel⁵⁷². La Berlin, un reprezentant permanent al Teatrului Național întreține legături directe cu firmele

⁵⁶⁸ Vezi cererea lui Gr. Brezeanu „pentru un concediu de 9 luni în vederea unei călătorii la Berlin spre a face practică de regizorat”. Vezi de asemenea cererea lui Ion Sîrbu, încă elev de conservator, „pentru a fi primit pe lîngă direcția de scenă a teatrului, în dorința de a învăța arta regizoratului” (Arhivele statului, București, fond. Tea-

trul Național, dosar nr. 63/1912—1913, p. 16 și 19).

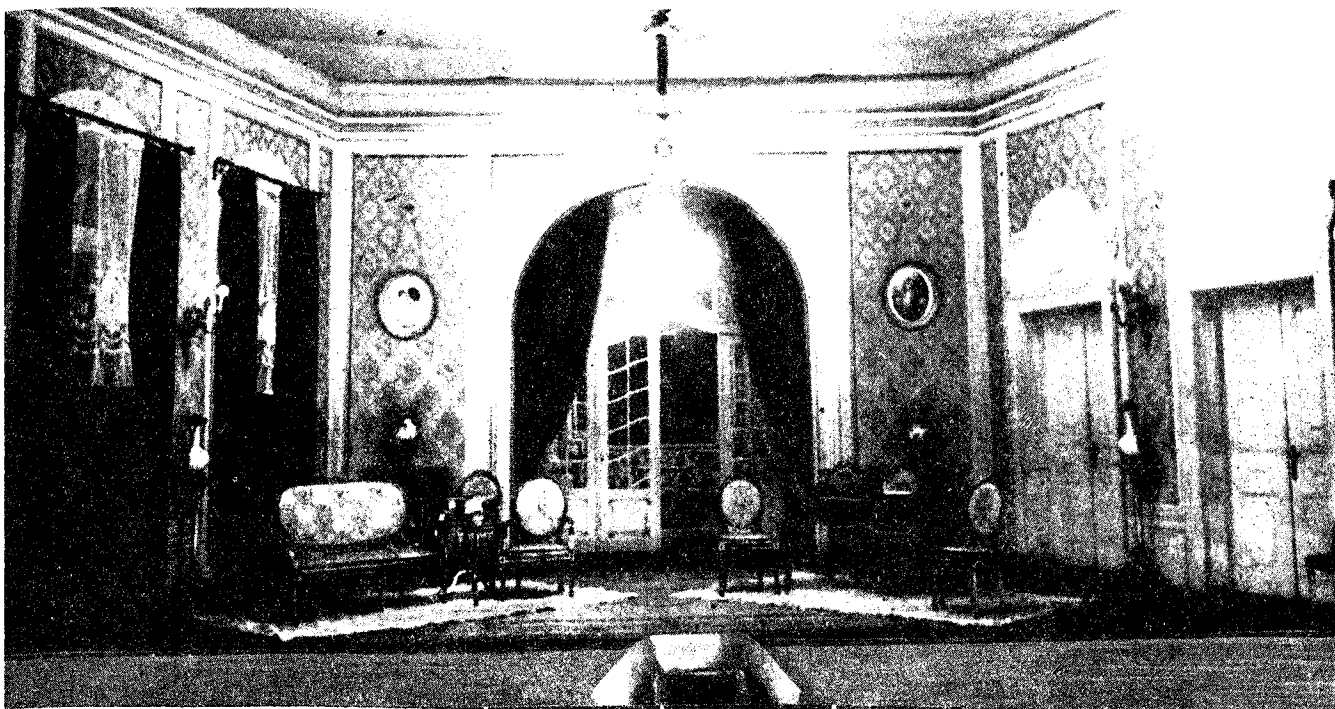
⁵⁶⁹ Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 19/1913—1914, p. 2.

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ C. S. Hasnaș, *Decorul în teatru*, în *Teatrul*, 1915, nr. 1, p. 1.

⁵⁷² Vezi punerea în scenă a operei *Frumoasa*

Fig. 235. — Decorul la *Samson* de H. Bernstein, stagiunea 1915—1916 (Muzeul Teatrului Național București).



specializate și metoda de „cumpărare” a decorurilor și costumelor continuă⁵⁷³. Din aceeași grijă pentru perfecționarea tehnicii de scenă, la Teatrul Național din București se înființează în 1911 o direcție nouă condusă de V. Ștefănescu, „arhitectul special în ceea ce privește montarea pieselor”. După schițele acestuia și sub directa lui supraveghere lucrează pictorii executați I. Veșcoviți și I. Mann, dar concepția asupra decorului și procedeele de lucru rămân aceleași⁵⁷⁴. Și la fel, când se apelează la serviciile pictorului Costin Petrescu, profesor la Școala de Belle-Arte. Ca în glorioasa epocă romantică, decorul la *Viforul*, aplaudat pentru frumusețea lui⁵⁷⁵, reproduce zugrăvite pe pânză, într-o perfectă cunoaștere a legilor perspectivei, arcade și bolți medievale, șiruri de coloane, interioare de palat decorate cu steme și însemne voievodale, toate executate în cea mai pură tehnică a trompe-l'oeil-ului. „O montare fastuoasă” se face de asemenea și pentru *Regele Lear* (1911), în direcția de scenă a lui Nottara, care interpretează și rolul principal. Dar, „munți greoi de practicabile și de pânzărie vopsită văzuți prea de aproape și prost luminați”⁵⁷⁶ aglomerează scena și reduc spațiul de joc. Și, în același stil, reprezentarea piesei *Ovidiu* (1915), „o altă punere în scenă impunătoare”, e și ea lipsită de succes. „Utilizarea unui personal și a unui material bogat în resurse n-a reușit totuși să producă decît scene rigide, decoruri opace, după antracte interminabile”⁵⁷⁷. „Intolerabil” îi apare cronicarului și decorul la *Ruy Blas* (1915) și, în general, montarea „monumentală” a pieselor istorice nu mai satisface. Schimbarea decorurilor e anevoioasă, durata spectacolului se prelungește, problema figurăției rămîne nerezolvată⁵⁷⁸. În companiile particulare, *Cidul* pus în scenă la Davila și *Ana Karenina* la compania Marioarei Voiculescu, deși se bucură de aprecieri elogioase, „bogăția montării” face ca scena Teatrului Modern să apară și mai mică⁵⁷⁹. Presa vremii înregistrează acum numeroase critici la adresa procedeelelor naturaliste și, de asemenea, susținute pledoarii pentru stilizarea cadrului scenic, pentru folosirea elementelor de sugestie în decor, pentru valorificarea intensivă a luminii ca mijloc de înaltă expresivitate, pentru o nouă concepție în arta punerii în scenă⁵⁸⁰. Un loc larg se rezervă acum prezentării ideilor novatoare ale lui G. Fuchs și F. Erler, o rubrică specială întreține interesul pentru evenimentul teatral francez și numeroase sînt de asemenea informațiile cu privire la Meyerhold și la activitatea teatrului rus⁵⁸¹. În aer plutește tentația marilor confruntări și protestul împotriva formelor academi-

Elena de Offenbach de trupa lui V. Maximilian, „inspirată din recenta montare a lui Reinhardt” (*L'Indépendance Roumaine*, 1913, decembrie 17); vezi deschiderea companiei Bulandra-Marioara Voiculescu și angajarea lui Uhrinoswsky, regizor cu un vechi stagiu în teatrul lui Antoine (*Teatrul*, 1914, nr. 2, p. 4).

⁵⁷³ Vezi raportul lui P. Locusteanu în urma călătoriei la Viena și Berlin pentru „cumpărare de furnituri și decoruri”. Printre altele pe lista de comenzi, teatrul e interesat în achiziționarea „unor decoruri de ocazie” pentru *Visul unei nopți de vară* și *Faust* (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 45/1915—1916, p. 12 și 16).

⁵⁷⁴ Vezi cererea de reintegrare a lui V. Ștefănescu și contractele de angajare ale lui I. Veșcoviți și I. Mann (Arhivele statului, București, fond. Teatrul Național, dosar nr. 20/1910—1911, p. 52; dosar nr. 44/1911—1912, p. 11; dosar nr. 63/1912—1913, p. 9).

⁵⁷⁵ A. de Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, 1910, nr. 1, p. 114—116.

⁵⁷⁶ Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁷⁷ *L'Indépendance Roumaine*, 1915, septembrie 15.

⁵⁷⁸ I. Tedescul, *Figurația în piesele istorice*, în *Cortina*, 1915, martie 27.

⁵⁷⁹ *L'Indépendance Roumaine*, 1911, ianuarie 28 și 1914, decembrie 11.

⁵⁸⁰ Vezi T. Simionescu-Rîmniceanu (Sym), *Spre o estetică pragmatică a scenei*, în *Flacăra*, 1911, decembrie 17, p. 72; *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, 1915, nr. 2, p. 4; *Teatrul nostru și Teatrul Național*, în *Revista critică*, 1918, nr. 2 și 3, p. 19 și 35. Vezi I. Tedescul, *Despre uzul și abuzul decorului și Montarea în teatrul modern*, în *Scena*, 1917, nr. 60 și 69.

⁵⁸¹ Vezi *Rampla*, 1911—1913 (rubrica „Teatrul în străinătate”, semnată de Matei Rusu, corespondentul revistei la Paris). Vezi *Teatrul*, 1914—1915 (informații asupra mișcării teatrale mondiale; teatrul la Petersburg, la Londra, la Berlin etc.); vezi *Scena*, nr. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15/1917 (prezentarea activității regizorilor germani și a lui Meyerhold).

zante nu întîrzie să apară. Curente moderne își câștigaseră și la noi adepți în artele plastice și în literatură. Lupta împotriva tradiției se declarase și „libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ce e nou”⁵⁸² reprezintă încă din primul deceniu al acestui veac cuvîntul de ordine al generației de avangardă. Orgoliul doctrinei naturaliste pâlise și procedeele de investigație ale acestei școli se dovediseră ineficiente. Dintr-o realitate misterioasă și incertă nu se pot copia decît aparențele, limitele ei exterioare. Revolta simbolistă începută în Franța la sfîrșitul veacului trecut antrenase pe planul general al culturii o largă mișcare de eliberare din dogmele academismului și de revizuire a valorilor admise. Drumul către o nouă estetică, a sintezelor evocatoare și a abstragerii esențelor, către o artă de transfigurare a realității și de explorare a zonelor ei necunoscute, era deschis. O nevoie acută de pătrundere în „complexul de idei al epocii”, de comunicare cu „atmosfera intelectuală din străinătate”, o mărturisește și O. Densușianu. „Se va înțelege încă o dată că literatura unei țări nu se poate izola de curentul de idei care însuflețește alte literaturi”⁵⁸³ și această nevoie e din plin resimțită și de mișcarea noastră teatrală. Decalajul existent între stadiul de dezvoltare al artei spectacolului și evoluția artelor plastice pe de o parte, contactul revelator cu baletul rus al lui Diaghilev și Leon Bakst, cunoașterea ideilor lui Appia și Gordon Craig și a progreselor teatrului german îl determină pe Jacques Rouché „să caute în ce măsură (în teatrul francez — *n. n.*) ar fi posibilă întinerirea punerii în scenă și armonizarea ei cu viziunea de artă a pictorilor vremii”⁵⁸⁴. Și, susținîndu-l, Jacques Copeau subliniază mai apăsător „această sciziune, acest divorț între teatru și arta contemporană, acest antagonism între o meserie specială, mecanică, imuabilă și ansamblul preocupărilor estetice care evoluează și se îmbogățește neîncetat. Da, este o înaltă și sănătoasă ambiție aceea de a integra arta dramatică și dramaturgia în mișcarea generală a ideilor și a sensibilității artistice”⁵⁸⁵.

Ideile lui J. Rouché și J. Copeau, perfect aplicabile și teatrului românesc, rămîn însă la noi încă destulă vreme numai pe planul dezbaterilor teoretice⁵⁸⁶. Orice altă tentativă se lovește de o practică adînc înrădăcinată pe scena națională și apărată de cei mai de seamă reprezentanți ai săi. În acord cu convingerile sale de partizan fervent al naturalismului, dar contradictorie în ceea ce privește cunoscuta sa receptivitate la nou și derutantă prin definitiva ei formulare, apare în 1918 rezistența lui Davila față de noile tendințe ale scenografiei moderne. „Dacă în locul decorului cerut de piesă (un cîmp, un munte, o pădure de pildă — spune el), ar fi pe scenă perdele, ce iluzie mai poate căpăta spectatorul? Chiar actorul, jucînd în acest decor, ar fi incitat să masacreze piesa”⁵⁸⁷. La fel, Paul Gusty, rezervat față de experimentele novatoare ale viitorilor săi colegi, va rămîne în continuare, ca și pînă la această dată, credincios aceluiași procedee tradiționaliste în tehnica decorului și a punerii în scenă. Imitarea naturii și grija de realizare a iluziei scenice constituie la noi, pînă după primul război

⁵⁸² I. Minulescu, *Aprindeți torțele*, în *Revista celorlalți*, 1908, nr. 1, p. 1.

⁵⁸³ M. Cruceanu, *Convorbire cu dl. Densușianu*, *Simbolismul*, în *Rampla*, 1912, ianuarie 6.

⁵⁸⁴ Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 3.

⁵⁸⁵ Jacques Copeau, *A propos de l'art théâtral moderne*, în *Nouvelle Revue Française*, 1910, decembrie, p. 799.

⁵⁸⁶ În timpul directoratului lui G. Diamandy (1914—1915), cele câteva încercări ale lui T. Si-

mionescu-Rîmniceanu de simplificare a decorului, de îndepărtare a obiectelor și accesoriilor inutile și de atentă folosire a luminii (în montarea pieselor *Nuntă în revoluție* de Michaelis, *Tot înainte* de G. Diamandy și *Andrei Braniște*, de Marin Simionescu-Rîmniceanu) se întrerup prin schimbarea directorului, dar „inițiativa aceasta, continuată, ar fi putut aduce servicii reale primei noastre scene” (*Teatrul*, 1914, nr. 1, p. 52).

⁵⁸⁷ A. Davila, *A XVIII-a Scrisoare către actorul X*, *Regizorul*, loc. cit.

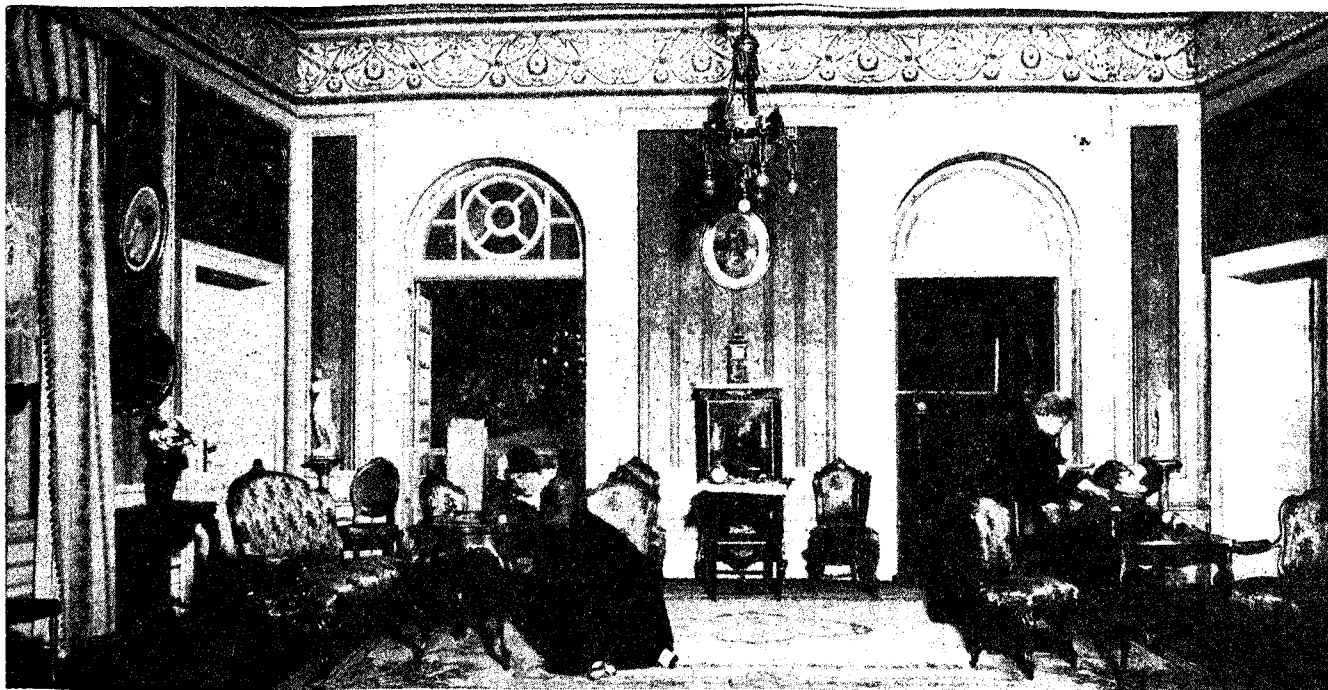


Fig. 236. — Scenă din spectacolul *Papa Lebonnard* de J. Aicard, stagiunea 1915—1916 (Muzeul Teatrului Național București).

mondial, legea de bază a spectacolului, încheindu-se astfel cu izbînzi notabile și cu perseverente eforturi de creație un lung ciclu în istoria artei scenice românești.

Mișcarea de reteatralizare a teatrului nostru în primele două decenii ale acestui veac operează în primul rînd asupra artei interpretative și asupra conceptului de ansamblu. „Reteatralizare” în acești ani înseamnă la noi o nouă conștiință regizorală angajată să redea teatrului demnitatea sa de artă, înseamnă saltul către ideea spectacolului, operă de artă | otală.

Scoala naturalistă și arta actorului

5. Marea înnoire a teatrului european de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se datorește părăsirii formelor convenționale anacronice, eforturilor pentru cîștigarea adevărului uman și social în arta scenică, naturalismului, realismului. Marii regizori ai vremii — așa cum s-a văzut — au pus în centrul preocupărilor lor teoretice și artistice, cu toate diferențele de orientare, problema specificului teatral, a modalității artistice prin care este comunicată publicului substanța operei dramatice în procesul de transpunere scenică. Naturalismul a fost prima reacțiune și cea mai firească pe linia reteatralizării teatrului, a apropierii acestuia de realitate. Motivînd acțiunea dramatică prin rolul important acordat actorului în interpretarea veridică a personajului, naturalismul își bazează doctrina estetică pe folosirea calităților fizice și psihice ale actorului, pe capacitatea acestuia de a reproduce în mod cît mai fidel natura umană într-un cadru scenografic cît mai exact.

Cu toate că nu există o identitate între principiile de creație ale lui Antoine, Otto Brahm sau Stanislavski, cu toate că Teatrul Liber al lui Antoine va putea fi considerat mai tîrziu ca un exemplu de felul în care căutarea veridicității absolute duce la un naturalism à outrance ; cu toate că Antoine sau Otto Brahm vor fi parțial victimele confuziei că exactitatea ar fi suficientă pentru redarea adevărului și vor crea un teatru naturalist

care nu va oferi decât o imagine parțială a realității, activitatea lor a pornit din dorința reinnoirii artei scenice și a apropierei ei de realitate. Ei vedeau în naturalism principala cale de a readuce teatrul în circuitul literaturii și artei moderne. „La bataille, déjà gagnée dans le roman par les naturalistes, dans la peinture par les impressionnistes, dans la musique par les wagnériens, allait se transporter au théâtre”⁵⁸⁸.

Conducătorul Teatrului Liber considera că înapoierea teatrului se datorează în primul rând contradicției dintre repertoriul nou și arta învechită a interpreților. Pentru a interpreta operele moderne, scrise „dans un mouvement de vérité et de naturalisme où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place”⁵⁸⁹, personajele „ca noi”, cu un limbaj comun, cu o viață asemănătoare nouă, într-un cadru ca al nostru, actorii trebuie să părăsească vechiul bagaj: „c'est qu'une œuvre vraie veut être jouée vrai”. Niște eroi comuni nu pot fi interpretați retoric „dans le style noble de nos classiques”⁵⁹⁰.

Greșeala fundamentală a actorilor de formație veche provenea din tendința de a substitui personalității personajului interpretat propria personalitate. Actorii vechi falsifică substanța dramatică a teatrului de intimitate. Mișcările lor sînt necorespunzătoare, sînt hipnotizați de rampă și fiecare încearcă să avanseze cît mai mult în sală, monologhează fără partener, privesc în sală, n-au simțul ansamblului, se mișcă neconform cu acțiunea, au un mers „teatral”, lipsit de simplitate.

Arta actorului, care fusese multă vreme o artă a virtuozității și performanțelor, depășește stadiul artei „simplu reproducătoare”. Interesul pentru teatru nu se mai confundă cu interesul exclusiv pentru text sau pentru virtuozitatea actorului. Ca o consecință a dezvoltării regiei moderne se naște conceptul *reprezentăției teatrale* caracterizate printr-o mare expresivitate scenică. Teatrul romantic, afirmat la jumătatea secolului al XIX-lea ca o reacție împotriva academismului, a înlocuit formalismul calofil — cum spune Camil Petrescu — cu formalismul antitetic. Repertoriul romantic, prin excesele verbale, prin cultul împins la exces al acțiunilor și personajelor antitetice, prin predispoziția pentru gesturile eroico-patetice, deși era o formă de protest liber, antiacademizant, combătea un exces printr-altul. În teatru, romantismul „a exagerat dincolo de orice limită gestul poncif, efectul vocal rutinar, iar indulgența lui intelectuală a sporit, în mod firesc, cu noi forme convenționale”⁵⁹¹.

Stilul romantic de interpretare ridicase declamația la nivelul unei rațiuni superioare de existență a teatrului, dar persistența sa tîrzie va provoca o reacție puternică: naturalismul, ca o revenire spre realitate. Declamația constituise una din direcțiile și virtuțile principale ale teatrului vremii. Léon Brémont socotea că nimic nu poate fi mai supărător decât cuvîntul *declamație*, folosit ca să slujească drept titlu claselor de tragedie și comedie. Caracterul retoric al teatrului francez, solemnitatea sa afectată, care influențase destul de mulți actori români, pornea — după Léon Brémont — de la aservirea actorului față de text. Reacția împotriva exceselor retorice se manifestă cu vigoare în teatrul românesc încă la sfîrșitul secolului trecut, cînd mulți actori au înlocuit acel „debit umflat, declamator, plin de toate ecourile tragediei și melodramei, cu vorbirea naturală, cu mișcarea în scenă absolut firească”⁵⁹².

Am văzut că rolul principal în înnoirea teatrului românesc, în integrarea sa operativă și autentică în circuitul și spiritul teatrului modern european, îi revine lui Davila. *Compania* pe care el o va înființa în primii ani ai veacului nostru

⁵⁸⁸ A. Antoine, „*Mes souvenirs*” sur le Théâtre-Libre, Paris, 1921, p. 9.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 200.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 199.

⁵⁹¹ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937, p. 51—52.

⁵⁹² Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 77.

este o manifestare ce trebuie inseriată apariției și existenței teatrelor și scenelor *libere* de la Paris, Berlin sau Moscova. Compania Davila este rodul inițiativei regizorului care vedea în nașterea trupelor animate de spiritul ansamblului mijlocul principal de acces spre un teatru modern. „Sir Henry Irving, Max Reinhardt, Antoine, cei mai desăvârșiți oameni de teatru dintre contemporanii noștri, au dobândit admirația unanimă mulțumită ansamblului, mai mult decât personalității lor. Să admirăm asemenea jertfe și să le imităm dacă putem”⁵⁹³. Teatrul Liber al lui Antoine, ca și Scena Liberă a lui Otto Brahm îi servesc regizorului român nu numai drept modele de trupe de teatru organizate pe criterii noi, ci și ca surse de inspirație în ceea ce privește practica teatrală, principiile artistice.

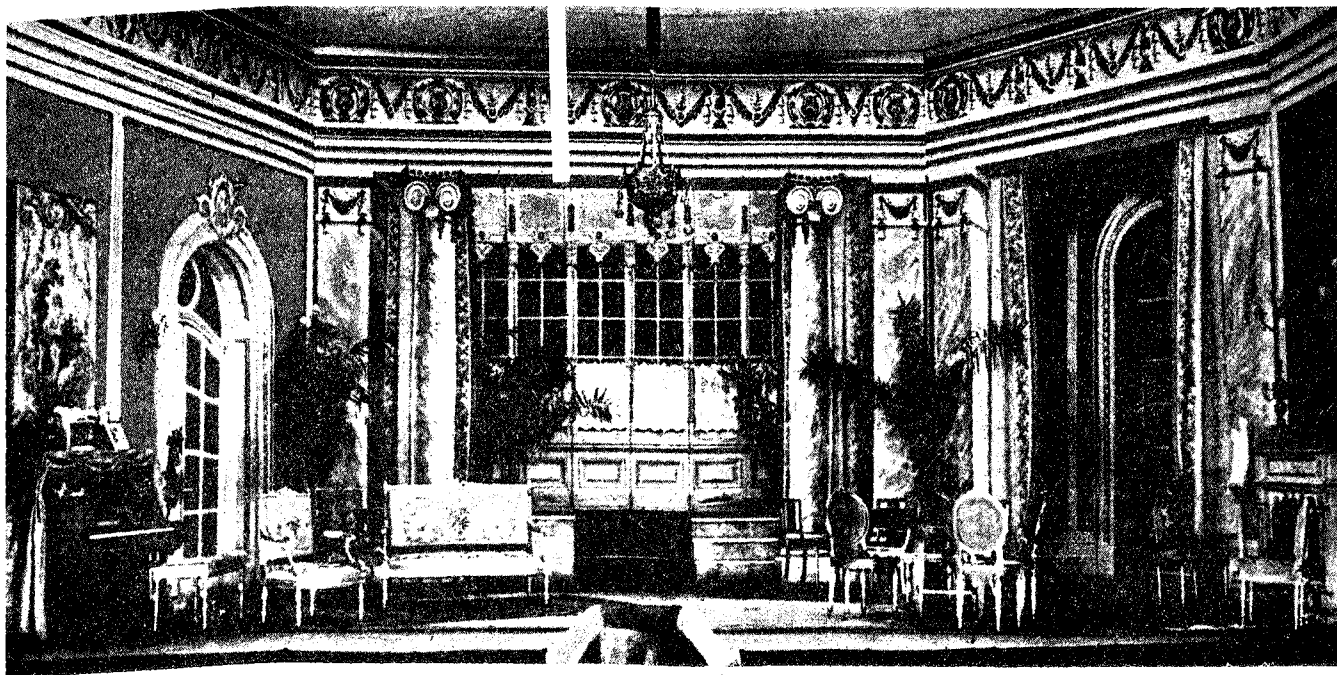
Antoine vedea în Comedia Franceză o instituție învechită, A. Davila, la rîndul său, vedea în Teatrul Național o instituție care nu mai corespundea spiritului modern al epocii : „Teatrul Național își va scoate singur viața din vechiul făgaș croit de ani . . . El va fi ca orice lucru supus schimbării și cînd publicul va cere altceva, scena va fi nevoită să-i urmeze cererea sau să piară”⁵⁹⁴.

În teatrul românesc de la începutul veacului nostru se îmbogățește sistemul gîndirii critice, se diversifică personalitățile artistice, sporește rolul creator al actorului și apare regizorul ca responsabil al multiplicității problemelor creației scenice, ca factor de stabilizare a stilului de joc și a alegerii formei de expresie artistică, ca factor de echilibru între elementele componente ale spectacolului, ca vector al interpretării actoricești ; apare în fond acel *directeur de conscience*, cum l-a numit Sylvain Dhomme pe Antoine, întemeietorul naturalismului în teatrul francez. A. Davila este, pentru teatrul românesc, primul regizor — *directeur de conscience*. El pornește de la ideea înlăturării discrepantei dintre teatru și noua literatură, dintre teatru și realitatea socială. În

⁵⁹³ A. Davila, *A XII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 26 mai 1918,

⁵⁹⁴ Idem, *A II-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, martie 17,

Fig. 237. — Decorul la Uliul d. Fr. de Croisset, stagiunea 1915—1916 (Muzeul Teatrului Național București).



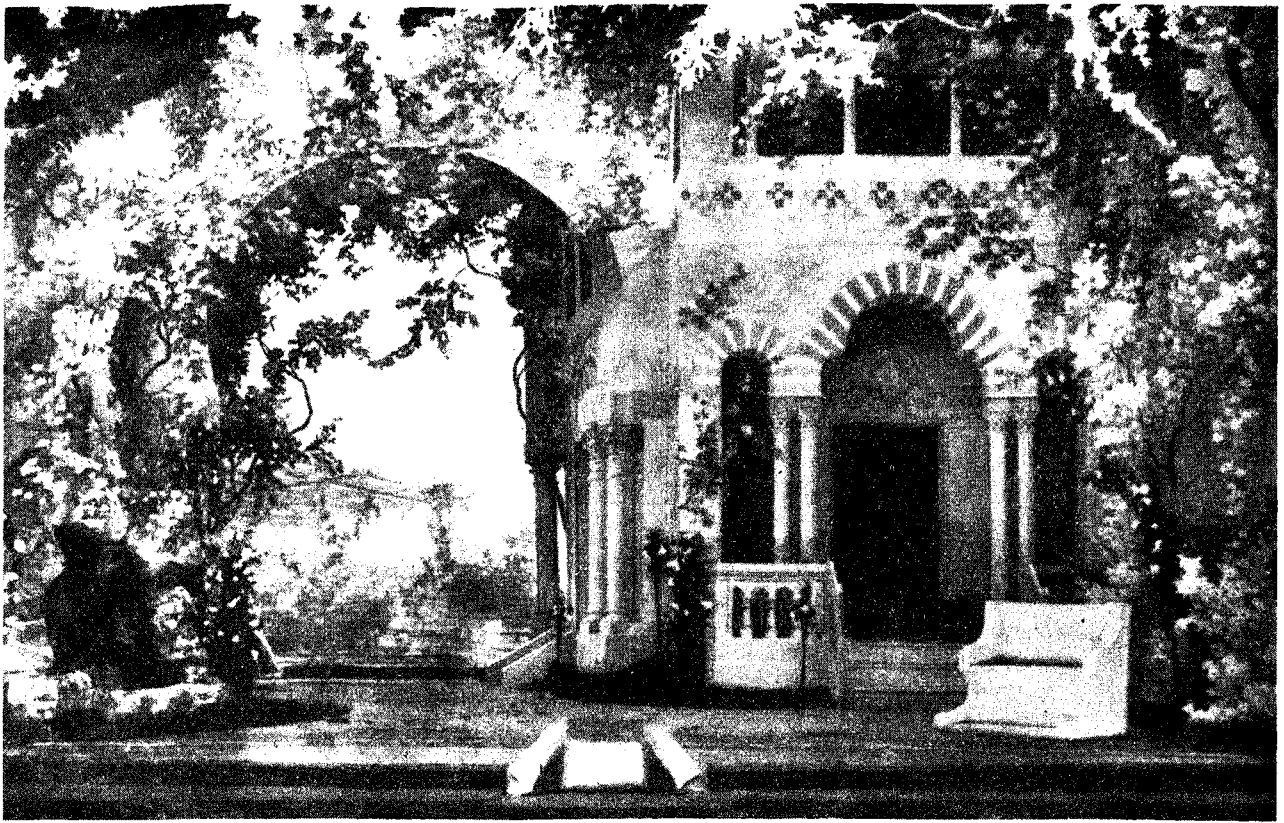


Fig. 238. — Decorul la Trandafirii roșii de Z. Bărsan, stagiunea 1918—1919 (Muzeul Teatrului Național București).

concepția artistică a lui Davila se recunoaște frământarea generală a epocii, opțiunea pentru „realismul” care se afirmă în literatura și arta vremii : „est-il grand temps de retremper aux sources de l'art, dans l'étude de l'homme et le respect de la réalité”⁵⁹⁵.

Davila este în fond omul de teatru complex care aduce în lumea de idei, ca și în activitatea de creație a teatrului românesc, spiritul nou al naturalismului ca o formă de revoltă artistică.

Naturalismul a fost și pentru teatrul românesc stimulul apropierii scenei de realitate, el a determinat opțiunea și preocuparea pentru om și pentru mediul social. Tendințe realiste se recunosc și în grija arheologică a lui Odobescu pentru reconstituirea istorică a cadrului dramatic, și în respectul lui Hasdeu pentru adevărul istoric al dramei și interpretării, și în îndemnul criticale ale lui Bacalbașa (dublate de dramele sale cu un puternic caracter naturalist) și în tendința de psihologizare a dramei la Delavrancea, Ronetti Roman și Haralamb Lecca⁵⁹⁶. Dar toate acestea sînt încă forme necristalizate ale unui *realism* care ascunde, sub acest nume, o varietate care nu poate constitui baza estetică a noului stil de teatru.

Reforma teatrului pornește de la problema majoră a reconsiderării personajului dramatic, a eroului devenit *om*. Davila a urmărit să revalorifice viața pe scenă, să ofere o nouă imagine a personajului, o nouă viziune, naturală, asupra omului și societății în care trăiește eroul dramatic. „Trebuie ca teatrul — spunea Davila — să urmeze

⁵⁹⁵ Sylvain Dhomme, *Histoire de la mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, 1959, p. 30.

⁵⁹⁶ N. Iorga scria despre teatrul lui H. Lecca : „Un teatru decalcat după acela al noii mode fran-

ceze, social, brutal naturalist, cu personajii din lumea vagă a unei burghezii nu destul de încheiate...”, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, 1934, p. 199.

natura și actorul să urmeze teatrul, pentru că teatrul trebuie să fie o imagine a rațiunii și actorul o imagine a sufletului omenesc”⁵⁹⁷.

Davila urmărea realizarea faimoaselor *tranches de vie*, reproducerea cât mai exactă a naturii, reprezentarea cât mai fidelă a omului în contextul social al existenței sale: „... manifestațiunea frumosului privită în mijloacele ei este *interpretarea naturii*, adică a acelu complex de sentimente, de cugetări, de ființe, de obiecte, de legi inexorabile, pe care le cunoaștem câteodată, dar care, cunoscute sau nu, stăpînesc totul și cărora totul e supus. A fi interpretul naturii e foarte greu. A fi însă acela care simte, sintetizează, care simbolizează puterile ei, e ceva mai mult și e, după părerea mea, deosebirea între autor și actor”⁵⁹⁸. Este în această recomandare pe care o face Davila mai mult decît o disciplină de muncă la care el subscria ca metodă de lucru. Am fi tentați să spunem că Davila depășește cadrul principiilor de creație ale școlii naturaliste și că se apropie de realismul poetic al teatrului stanislavskian, care solicită adeviziunea morală a interpretului în procesul de creație. Davila adaugă verismului istoric, vieții exterioare, care este preocuparea fundamentală a naturalismului francez, ceea ce va formula Stanislavski, un sfert de secol mai tîrziu, ca fiind *adevărul interior* spre care actorul este condus de către sentiment și intuiție. O dată cu Antoine, Stanislavski și Otto Brahm, Davila i-a dat actorului independență creatoare, am putea spune că i-a impus-o într-un fel. Actorul a fost pus în situația ca urmărind redarea *adevărului* să se elibereze în mod obligatoriu de artificialități, să observe lumea înconjurătoare cu un spirit științific, să acorde atenție particularităților sociale, morale, psihice ale personajului interpretat. Însuși Antoine recunoștea că „la vérité n'est qu'un commencement”, refuza modul regiei *plastice* și crea termenul de *regie interioară* prin care subînțelegea modul de a revela fondul intim al operei, conținutul său psihologic și filozofic, prin intermediul actorului dotat cu sensibilitate, inteligență și intuiție. Înglobînd aceste calități în ceea ce el numea *intuițiunea dramatică*, Davila subînțelegea prin această noțiune „acea inteligență care face pe artist să privească un rol cu vederi limpezi, cu netezime absolută de cuget, să-l prinză în întregul lui, să-l pătrundă cu toate amănuntele și apoi să-l *compună* astfel ca toate amănuntele să fie strîns legate de întreg și să formeze unitatea personajului înfățișat. Ea este culmea artei dramatice, este punctul de contact între geniul care creează și geniul care interpretează . . . Dar ceea ce nu i se poate ierta (actorului — *n.n.*) este să ne înfățișeze în locul acelei ființe întregi și armonioase un personaj lipsit de unitate, contradictoriu, disparat”⁵⁹⁹.

Modul în care actorul își pune mijloacele de interpretare în slujba autorului este o preocupare frecventă la Davila. El vede în interpretul actor o individualitate particulară prin natura creației sale. Prin ipostazele multiple de depersonalizare și repersonalizare, actorul „nu mai e o ființă omenească, ci o reprezentațiune a omenirii, nu mai e o fire, ci o imagine, nu mai e un om, ci un actor”⁶⁰⁰. Referindu-se la modul de interpretare al multora dintre actorii consacrați ai vremii, Davila îi împarte în două categorii: cei ce deformează substanța rolului aducînd personajul la numitorul comun al personalității lor actoricești („acei care se pun înaintea rolului”) și cei care se lasă copleșiți de personalitatea eroului jucat („cei care acoperă insuficiența lor prin enormi-

⁵⁹⁷ A. Davila, *A XI-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, mai, 25. Apărute tîrziu, *Scrisorile către actorul X* sînt reflexul retrospectiv al activității și concepției artistice a lui Davila. Publicate în presa anilor 1918–1919, ele conțin profesiunea de credință a mentorului teatrului modern românesc.

⁵⁹⁸ A. Davila, *A V-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, aprilie 7.

⁵⁹⁹ Idem, *Literatură și artă română*, an. III, 1898, nr. 2, p. 145–146.

⁶⁰⁰ Idem, *A VIII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, aprilie 28.

tatea rolului”). Între aceste două soluții extreme practicate ori de „monștrii sacri” ai vremii, ori de actorii mediocri, Davila întrevade pe cea de-a treia „acea categorie de actori care nu se pun nici dincoace, nici dincolo de rol, ci îl întrupează cu desăvîrșire”⁶⁰¹. Davila nu sugerează prin aceasta nici un moment inferioritatea în care ar fi pus actorul printr-o greșit înțeleasă pasivitate : „... nu trebuie să conchidem din faptul impersonalității actorului că el ar fi o ființă inferioară în clarificarea omenirii”⁶⁰².

Școala naturalistă își afirmă superioritatea în domeniul artei interpretative. Naturalismul a imprimat teatrului o mai mare funcție de cunoaștere, a determinat studierea mai aprofundată a substanței dramei, a profilului social și moral al eroilor și, implicit, a încercat să înlăture de pe scenă simplele performanțe de virtuozitate, unilateralitatea actorilor profilați pe empoi-uri.

În dorința de a comunica spectatorului, prin mijloace cât mai adecvate, *la vérité*, naturalismul constituie o formă nouă de expresie, chiar dacă temporară, care corespunde spiritului științific al vremii, „crează primul această unitate a textului și reprezentăției care va constitui materia evoluției artei dramatice”⁶⁰³.

Socotind „viața teatrală imaginea naturii”, Davila se confesează : „am montat piese așa cum plăceau publicului, am depărtat de pe scenă răgetele și pozele și m-am apropiat cât am putut de *natură*”⁶⁰⁴. Simplitatea este argumentul în numele căruia regizorul invită pe actori să-și revizuiască concepția despre arta interpretativă. Davila i-a combătut pe actorii care intonau fals „pentru că intonarea justă li se părea banală și gesticulau într-un veșnic și voit contrasens”, pentru că „absurdul li era legea”. Prezența fizică, mișcarea, sînt elementele fundamentale în procesul de creație a actorului doar în măsura în care acestea sînt puse în slujba caracterizării veridice a personajului („prima calitate a actorului este să aibă spiritul rolului pe care îl interpretează”⁶⁰⁵), în măsura în care mișcarea devine un mijloc de expresie fără a recurge la gesturi convenționale și este folosită ca un mod de nuanțare, iar vocea este un instrument subtil în slujba sublinierii înțeleșurilor, a determinării și dozării efectelor. Aceasta și explică de ce, cînd își alcătuieste compania, Davila se adresează tinerei generații de actori — Tony Bulandra, Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, I. Manolescu, G. Storin, R. Bulfinski, Ana Luca, I. Morțun, Alice Cocea ș.a. Ei sînt actorii „înzestrați cu tonul simplu” de la care Davila așteaptă noua manieră interpretativă, pe care îi îndrumă spre o artă complexă, a actorului de compoziție, de largi și variate posibilități de expresie.

În indicațiile teoretice și practice, Davila pornea de la premisa că „înainte de a-și avea originalitatea proprie în breasla lui, artistul este bogat, în ochii străinilor, de o primă originalitate, aceea a naționalității sale”. „... Fiecare popor resimte și exprimă patimile omenesci în modul și cu accentul său propriu, și cînd actorul ne înfățișează pe scenă acele patimi cu accentul țării sale, el este un artist sincer și inteligent”⁶⁰⁶. În concepția sa, în felul de a privi, de a se mișca, de a vorbi, de a gîndi, de a simți, de a percepe și reda lumea, un actor are în el ceva precis, creat de epoca respectivă, de o anumită cultură și educație, de un anumit mediu. Davila a imprimat teatrului românesc o orientare nouă și a voit să-i inculce un stil propriu, o particularitate de conținut și de formă, de structură stilistică, de lexic, o caracteristică originală

⁶⁰¹ Idem, *A IX-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, mai 5.

⁶⁰² Idem, *A X-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, mai 12.

⁶⁰³ Sylvain Dhomme, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰⁴ A. Davila, *A XVII-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, iunie 23.

⁶⁰⁵ Idem, *A XI-a Scrisoare către actorul X*, în *Scena*, 1918, mai 25.

⁶⁰⁶ Idem, *Literatură și artă română*, an. III, 1898, p. 472.

a naturii și ritmicității dialogului, a comportamentului scenic în funcție de opera dramatică și de tipul psihosomatic al actorului.

Școlile teatrale care se afirmă la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea conțin valori și caracteristici diferențiate, dar ele converg, în majoritatea lor, spre o artă scenică veridică, realistă. Natura realismului artei scenice cunoaște însă, în timp, diferite stadii calitative. Între modalitatea interpretării actoricești din deceniile 9 și 10 ale secolului al XIX-lea și realismul spectacolului din primele două decenii ale veacului nostru se decelează valori deosebite, determinate de trecerea de la indicațiile generale, valabile pentru o artă interpretativă veridică, la complexitatea noilor principii de montare care potențează modalitatea estetică a spectacolului. Încă la sfârșitul secolului trecut apare în teatrul românesc o concepție mai complexă asupra reprezentației teatrale. Repertoriul și jocul actorilor sînt elementele primordiale, dar o dată cu afirmarea rolului regiei în accepția pe care i-o dă teatrul modern, se naște și în teatrul românesc, ca în restul teatrului european, conceptul unei arte teatrale integrale: artă care acceptă primatul textului, dar care se definește prin caracterul sintetic al spectacolului ca operă de artă specifică, independentă.

BIBLIOGRAFIE

- Angajament pentru Teatrul Național din Iasi. Angajamentul d-lui Neculai Luchian pe sezoana 1860—1861, ms.,* Arhivele statului, Iași.
- BELCOT, C., *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note, ms.,* Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale”.
- BOGDAN, N. A., *Schițe din biografia marelui artist Neculai Luchian, ms.,* Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale”.
- Dosarele *Belcot Cazimir, Brezeanu Ion, Ciucurescu Maria, Demetriade Aristide, Iulian Ștefan, Leonescu Vasile, Livescu Ion, Liciu Petre, Luchian Neculai, Mărculescu Constantin, Merișescu Smaranda, Niculescu Ion, Petrescu Ion,* Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale”.
- Dosarul *Societatea Dramatică (1879, 1881), ms.,* Muzeul Teatrului Național din Iași.
- Dosarul *diversilor corespondențe, 1897—1898, ms.,* Muzeul Teatrului Național din Iași.
- Fond *Documente pentru Teatrul din Iași (1859, 1860, 1861, 1876, 1877, 1879—1900),* Arhivele statului, Iași.
- Fond *Teatrul Național (1877—1914),* Arhivele statului, București.
- Memoriul lui Em. Al. Manoliu către Direcția Teatrului Național din Iași, 1929, ms.,* Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale”.
- Repertoriul lui Neculai Luchian, msse,* Muzeul Teatrului Național din Iași.
- Repertoriul Teatrului Național, msse,* Muzeul Teatrului Național din Iași.
- Sărbătorirea a 25 de ani de la inaugurarea Societății dramatice a artiștilor români, ms.,* Muzeul Teatrului Național din Iași.
- Scrisorile lui Vasile Alecsandri către Neculai Luchian, Secția de corespondențe, Msse rom.,* Biblioteca Acad. Rom.
- TONEANU, V. V., *Date informative despre Teatrul Național. Stagiunea 1888—1889, ms.,* Biblioteca Teatrului Național „I. L. Caragiale”.



- ALECSANDRI, V., *Prefața la Teatru, partea I, vol. I, București, 1875.*
— *Corespondență, București, 1960.*
- ALEXANDRESCU, P. S., *Artiștii de odinioară și de astăzi. Amintiri de . . . , Iași, 1900.*
- ALTERESCU, S., *I. L. Caragiale despre teatru, București, 1957.*
— *Premise pentru caracterizarea artei scenice în teatrul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Studii și cercetări de istoria artei, 1966, nr. 1.*

- ALTERESCU, S. și FL. TORNEA, *Teatrul Național „I. L. Caragiale” 1852—1952*, București, 1956.
- ANESTIN, I., *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, 1928—1938.
- ANESTIN, V., *Amintiri din teatru*, București, 1918.
- ARGHEZI, T., *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, 4, 1917.
- *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942.
- BAICULESCU, G., *Mihai Eminescu și Fani Tardini*, în [Buletinul] *Mihail Eminescu*, 1930.
- BARBU, N., *M. Millo*, București, 1963.
- *Mărturii despre Matei Millo*, în *Iașul literar*, Iași, 1955, nr. 5.
- *Aglae Pruteanu*, București, 1965.
- BĂNESCU, N., *Corespondența familiei Hurmuzachi cu Gheorghe Bariț*, Vălenii de Munte, 1911.
- BĂRSAN, Z., *Impresii de teatru din Ardeal*, 1908.
- BĂRSESCU, A., *Memorii*, București, f. a.
- BELADOR, M. N., *Istoria teatrului român*, Craiova, f. a.
- *Eugénie Nini Valéry*, Iași, 1896.
- BOBESCU, I. B., *Un artist patriot : Luchian*, în *Convorbiri literare*, 4, 1913.
- BOGDAN-DUICĂ, G., *Eufrosina Popescu și Mihail Eminescu*, în [Buletinul] *Mihail Eminescu* 1932, fasc. 9, 1932.
- *Notiță despre Fani Tardini (1865)*, în [Buletinul] *Mihail Eminescu* 1932, fasc. 9, 1932.
- BOGDAN, N. A., *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva, organul Societății științifice și literare din Iași*, 5—6, 1905.
- *Orașul Iași*, Iași, 1913.
- *Și nouă, și vechi. Amintiri hazlii din teatru*, Iași, f. a.
- BREZEANU, I., *Amintiri. Vinurile mele prilocite de Gaby Michăilescu*, București, 1939.
- [Buletinul] *Mihail Eminescu*, 1930, 1931, 1932.
- BUMBEȘTI, V., *Aristide Demetriade, un mare actor, un caracter*, București, 1957.
- *Paul Gusty*, București, 1964.
- BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, II, Iași, 1915, 1922.
- CARAGIALE, I. L., *Ion Brezeanu*, în *Literatură și artă română*, 1898.
- *Ion Brezeanu*, în *Calendarul Moftului român*, București, 1902.
- Catalogul corespondenței lui Vasile Alecsandri*, întocmit de Marta Anineanu, București, 1957.
- CĂLINESCU, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1938.
- *Istoria literaturii române*, București, 1941.
- *Vasile Alecsandri*, București, 1965.
- CHENDI, IL., *Corespondența lui V. Alecsandri . . .*, în *Convorbiri literare*, 6—8, 1906.
- CIOCULESCU, Ș., *I. L. Caragiale*, București, 1967.
- COCEA, N. D., *Un dezastru. „Irinel” la Teatrul Național*, în *Rampa*, 50, 1911.
- * * *, *Corespondență între d-nii V. Alecsandri și A. Hurmuzachi*, în *Familia*, 1884, nr. 3, 4, 5.
- Cronica literară și artistică. Examenul Conservatorului din București*, în *Literatură și artă română*, 1901.
- CUIBUȘ, G., *Colocvii pariziene. Al. Mihalescu se confesează*, în *Cronica*, 38 și 39, 1967.
- DAN, C., *Serata*, în *Rampa*, 3, 1911.
- DAVILA, A., *Cronica. Teatrul Național*, în *Literatură și artă română*, 1898.
- *Regizorul*, în *Scena*, 37, 1918.
- Din amintirile lui De Max*, în *Rampa*, 2 106, 1924.
- Documente privitoare la anul revoluționar 1848 în Moldova*, București, 1960.
- DRAGOMIR, S., *Grigore Manolescu*, în *Rampa*, 36, 1916.
- DRAGOMIRESCU, M., *Critică dramatică*, București, 1904.
- *Dramaturgie română*, București, 1905.
- [DRAGOMIRESCU, M.], *Teatrul Național. Turneul Max-Ventura*, în *Epoca*, 275, 278, 280, 287 și 294, 1904.
- DUMBRAVĂ, D., *Scenografia*, în *Cortina*, 3, 1916.
- FIGURE, E. D., *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 4 163, 1901.
- *Ion Brezeanu*, în *Teatrul*, 5, 1923.
- FAUST-MOHR, M., *Amintirile unui spectator*, București, 1937.
- FILOTTI, M., *Am ales teatrul*, București, 1961.
- FLOREA, M., *Eufrosina Popescu*, București, 1964.
- *Matei Millo*, București, 1966.
- GALA GALACTION, *Viața lui Eminescu*, București, 1924.
- GHEORGHIU, M., *Caragiale-Brezeanu*, în *Rampa*, 192, 1912.

- GÎRZĂ, L., *Mihail Pascaly*, București, 1959.
- GOROVEI, A., *Teodor Teodorini, documente și informații despre el și familia lui*, în *Arhivele Olteniei*, 37 – 44, 1928.
- *Artistul Matei Millo*, București, 1932.
- HASDEU, B. P., *Mișcarea literelor în Eși*, în *Lumina*, 12, 1863.
- HASNAȘ, C. S., *Decorul în teatru*, în *Teatrul*, 1, 1915.
- IONESCU, AL. C., *Autori, actori și regizori*, vol. I, 1943.
- IONNESCU-GION, G., *De-ale teatrului*, în *Revista nouă*, 9, 1889.
- *Un critic și un artist, D. Sarcey și Max*, în *Românul*, 28–29 decembrie, 1891.
- *Teatrul Național*, în *Revista nouă*, 6, 1895.
- IORGA, N., *Histoire des Roumains et leur civilisation*, Paris, 1922.
- *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926.
- *Les écrivains réalistes en Roumanie, comme témoins du changement de milieu au XIX^e siècle*. Paris, MCMXXV.
- *Istoria literaturii române contemporane*, București, 1934.
- * * *, *Istoria teatrului în România*, vol. I, București, 1965.
- [LEBRUN, FL.], *Chronique dramatique . . . Tartuffe . . .*, în *L'Indépendance roumaine*, 13 433, 1919.
- LIVESCU, I. I., *Teatrul modern alături de melodramă și de tragedia clasică*, în *Literatură și artă română*, 1907.
- *Treizeci de ani de teatru. Contribuții la istoria teatrului românesc*, București, 1925.
- *Amintiri și scrieri despre teatru*, București, 1967.
- [LIVESCU, I.], *Profiluri din foaier. Vasile Leonescu*, în *Revista theatrelor*, 2, 1896.
- LOCUSTEANU, P., *Petre Liciu. Artistul și arta sa*, în *Flacăra*, 26, 1912.
- MANOLESCU, I., *Amintiri*, București, 1962.
- MANOLIU, EM. AL., *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi și pînă în anul 1924*, Iași, 1925.
- MASSOFF, I., *Matei Millo și timpul său*, București, 1939.
- *Teatrul românesc — privire istorică*, I, II, București, 1961, 1966.
- MAXIMILIAN, V., *Evocări*, București, 1956.
- MOLDOVANU, C., *O privire asupra evoluției artei dramatice*, în *Convorbiri literare*, XLVI, 2, București, 1912.
- *Autori și actori*, București, 1920.
- NEGRUZZI, I., *Artistul dramatic (Copii de pe natură)*, în *Convorbiri literare*, 21, 1872.
- NICULESCU-BUZĂU, N., *Suveniruri teatrale*, București, 1956.
- Noul regulament al Comediei Franceze*, în *Rampla*, 2 135, 2 139, 2 143 și 2 146, 1924.
- NOTTARA, C. I., *Amintiri*, București, 1960.
- OLĂREANU, AL., *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, Craiova, 1929.
- OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români, Partea a II-a. Teatrul în Țeara Românească, 1798–1898*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii literare*, seria II, tom XX, 1899.
- PETRAȘCU, N., *Matei Millo*, în *Literatură și artă română*, 1899, decembrie.
- *Manolescu*, în *Literatură și artă română*, an. III, 1898.
- PETRESCU, C., *Despre jocul Driei Maria Ventura*, în *Teze și antiteze*, București, [1936].
- *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1939.
- *Opinii și atitudini*, București, 1962.
- PRODAN, P. I., *Teatrul românesc în războiu*, București, 1921.
- *Teatrul românesc contemporan*, București, 1927.
- PRUTEANU, A., *Amintiri din teatru*, Iași, f.a.
- RACOVITĂ, D. D., *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1, 1887.
- *Profile din teatru. Iulian*, în *Revista nouă*, 11, 1888.
- REBREANU, L., *Un jubileu rar la Teatrul Național. Hamlet se reprezintă mîine pentru a 100-a oară*, în *Rampla*, 387, 1913.
- *Vlaicu Vodă*, în *Rampla*, 532 și 536, 1913.
- ROMANESCU, A., *30 de ani. Amintiri*, București, 1960.
- RUSU, M., *Rampla la Paris*, în *Rampla*, 136 și 202, 1912.
- SADOVEANU, I. M., *Ion Petrescu (1851–1932)*, în *Teatrul*, 5, 1963.
- *Petre Liciu (1871–1912)*, în *Teatrul*, 7, 1963.
- Sărbătorirea Marioarei Ventura*, în *Rampla*, 2 503 și 2 505, 1926.
- SIMIONESCU-RÎMNICEANU, T., *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, 2, 1915.
- *Teatrul nostru*, în *Revista critică*, 2, 1918.

- STOENESCU, TH. M., *Trei artiști mari români. Iulian — Manolescu — Nottara*, în *Calendarul ilustrat bucureștian 1891*, București, 1891.
- STURDZA, P., *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966.
- STURDZA-BULANDRA, L., *Amintiri ... Amintiri ...*, București, 1956.
- TANOVICANU, I., *Un poet moldovean din veacul al XVIII-lea: Matei Millo*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii literare*, seria a II-a, tom XX, București, 1897—1898.
- TEDESCUL, I., *Decorurile și montarea în teatrul modern*, în *Cortina*, 4, 1915.
- TELEAJEN, S., *Însemnări pentru o istorie a Teatrului Național Iași (1800—1945)*, în *140 ani de la primul spectacol în limba română*, Iași, 1956.
- TERENTIUS, *Aristide Demetriade*, în *Rampa*, 140, 1912.
- THEODORESCU, DEM., *Arta și intuiția actoricească. Amintirea unui mare actor care n-a fost „maestru”*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942.
- ȚINCU, N., *N. Luchian (1821—1893)*, în *Revista nouă*, 6, 1895.
- UNGUREANU, GH., *Frământări social-politice premergătoare mișcării revoluționare din 1848 în Moldova*, în *Studii*, 3, 1958.
- VASILIU, M., *Ion Brezeanu*, București, 1959.
- VERNESCU-VILCEA, C. (Matusalem), *Matei Millo*, în *Gîndul nostru*, 6—7, 1923.
- VIANU, T., *Romantismul ca formă de spirit*, București, f.a.
- *Arta actorului*, București, 1932.
- *Jurnal*, București, 1961.



- AKAKIA-VIALA, *Edition critique d'une mise en scène romantique*, Paris, 1938.
- ANTOINE, A., *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, 1921.
- *L'art du comédien moderne*, în *Conferencia*, Paris, 1924, 15 august.
- APPIA, A., *L'oeuvre d'Art vivant*, Priea, 1921.
- *Acteur, espace, lumière, peinture*, în *Théâtre populaire*, Paris, 5, 1954.
- ARCHER, W., *Physiologie de l'Acteur*, în *Revue d'Art Dramatique*, t. XII, oct.-déc. 1888 et avr.-juin 1889.
- ASLAN, O., *L'art du théâtre*, Paris, 1963.
- BAB, J., *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*, Leipzig, 1928.
- *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin, 1926.
- BABLET, D., *Le décor du théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965.
- *La mise en scène contemporaine I—1897—1914*, Paris, 1968.
- BAPST, G., *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893.
- BARRAULT, J.-L., *Réflexions sur le théâtre*, Paris, 1964.
- BATY, G., *La mise en scène*, în *Théâtre*, I, Paris, 1945.
- BECC DE FOUQUIÈRES, *L'art de la mise en scène*, Paris, 1884.
- BELKNAP, YANCEY, S., *Guide to the Performing Arts*, London, 1960.
- BERGMAN, G., *Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800*, în *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1—2, 1956.
- BLANCHART, P., *Histoire de la mise en scène*, Paris, f.a.
- BOLL, A., *La mise en scène contemporaine, son évolution*, Paris, 1944.
- BONNICHON, A. (Villiers), *La psychologie du Comédien*, Paris, 1942.
- BRISSON, P., *Le théâtre des années folles*, Paris, 1943.
- BRÜNING, I., *Le Théâtre en Allemagne*, Paris, 1887.
- CAILLOIS, R., *Les Jeux et les hommes*, Paris, 1957.
- CALENDOLI, G., *L'attore — storia di un arte*, Roma, 1959.
- CHAILLY, J., *Le récitatif d'opéra et la déclamation tragique aux XVII^e et XVIII^e siècles*, în *Revue d'histoire du Théâtre*, 1963, nr. 3.
- CHEKHOV, M., *Etre acteur. Méthode psychologique du comédien*; préface de Yul Brynner, Paris, 1967.
- COCTEAU, J., *Portraits. Souvenirs*, Paris, 1935.
- COPEAU, J., *Critiques d'un autre temps*, Paris, 1923.
- *La mise en scène*, în *Encyclopédie Française*, t. XVII,
- COQUELIN, C., *L'art du comédien*, Paris, 1894.
- CRAIG, E. G., *The Art of the Theatre*, Edinburg — Londra, 1905.

- DE SÀNTIS, *Il teatro drammatico del 1849 al 1870*, III, Milano, 1886.
- DESCOTES, M., *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, Paris, 1955.
- DHOMME, S., *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, 1959.
- Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Laffont-Bompiani, Paris, 1952.
- DUPUY, G., *Essai sur les mimiques voulues*, Lyon, 1897.
- DUSSANNE, B., *Dieux des planches*, Paris, 1964.
- DUVAL, G., *Fr. Lemaître et son temps*, Paris, 1876.
- DUVIGNAUD, J., *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965.
- * * *, *Encyclopedia dello Spettacolo*, VII, Roma, 1960.
- FINDLATER, R., *Six Great Actors. David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, W. C. Macready, Sir H. Irving, Sir Johnston Forbes Robertson*, Londra, 1957.
- FLEISCHMANN, H., *De Max*, [Paris], 1904.
- FORT, P., *Mes mémoires. Toute la vie d'un poète 1872—1944*, Paris, 1944.
- FRANCASTEL, P., *Art et technique*, Paris, 1956.
- FUCHS, M., *Die Revolution des Theaters*, Berlin—Leipzig, 1909.
- GASSNER, J., *Form and Idea in Modern Theater*, New York, 1956.
- GAUTIER, TH., *Histoire du romantisme*, Paris, 1874.
- GOT, E., *Journal*, II, Paris, 1910.
- GUELETTE, GH., *La Comédie Française. Première série (Acteurs et Actrices du temps passé)*, Paris, 1881.
- GURVITCH, G., *Sociologie du théâtre*, in *Lettres Nouvelles*, février, 1956, 35.
- HUYGHE, R., *Les puissances de l'image*, Paris, 1965.
- JACQUOT, J., *Les inventions et les progrès de la machinerie scénique. Rappel historique*, in *Aujourd'hui*, Paris, 42—43, 1963.
- *Shakespeare en France, mise en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1964.
- JOUVET, L., *Le comédien désincarné*, Paris, 1954.
- KINDERMANN, H., *Theatergeschichte Europas*, VI—VII, Salzburg, 1962—1963.
- KNOWLES, D., *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, 1934.
- LAROMET, G., *Nouvelles études d'histoire et de critique dramatique*, Paris, 1899.
- LECOMTE, L. H., *Un comédien du XIX siècle: Frédérick Lemaître*, 2 vol., Paris, 1888.
- LEGOUVÉ, E., *M. Samson et ses élèves*, Paris, 1875.
- * * *, *Le théâtre moderne. Hommes et tendances* (Entretiens d'Arras — 1957), Paris, 1958.
- MEYERHOLD, V., *Le théâtre théâtral*, Paris, 1963.
- MOUDOÛRS, R.—M., *Jacques Rouché et Edward Gordon Craig*, in *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 3, 1958.
- MOUNNET-SULLY, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, 1917.
- MOUSSINAC, L., *La décoration théâtrale*, Paris, 1922.
- *Traité de la mise en scène*, Paris, 1948.
- *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1955.
- MOYNET, J., *L'envers du théâtre*, Paris, 1888.
- PANOFSKY, E., *Essais d'icônologie*, Paris, 1967.
- PÉRICAUD, L., *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné*, Paris, 1922.
- PERRIN, E., *Etude sur la mise en scène*, Paris, 1883.
- POUGIN, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885.
- PRONIER, E., *Une vie au théâtre. Sarah Bernhardt*, Geneva, f.a.
- REINHARDT, M., *De l'acteur*, in *Comoedia*, 25 juin, 1928.
- RICCOBONI, L., *Pensées sur la déclamation*, Paris, 1738.
- RODINA, T., *Russkoe teatralnoe iskustvo v naciâle XIX veka*, Moscova, 1961.
- ROUCHÉ, J., *L'art théâtral moderne*, Paris, 1910.
- SAINT-SAËNS, C., *Les arènes de Béziers*, in *Ecole buissonnière*, <Paris>, 1913.
- SAMSON, *L'art théâtral*, Paris, 1889.
- SARCEY, FR., *Quarante ans de théâtre*, Paris, 1900.
- SILVAIN, E., *Frédérick Lemaître*, Paris, 1926.
- SONREL, P., *Traité de scénographie*, Paris, 1943.
- SOURIAU, E., *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, 1956.

- SOUTHERN, R., *The Seven Ages of the Theatre*, London, 1964.
- STANISLAVSKI, K., *Ma vie dans l'art*, Paris, 1950.
- SZEKELY, G., *Sur la méthode de recherches concernant les types du spectacle théâtral*, Budapesta, 1961.
- VEINSTEIN, A., *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955.
- VILLIERS, A., *La psychologie de l'art dramatique*, Paris, 1951.
- *L'art du comédien*, Paris, 1953.
- *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959.
- WÖLFFLIN, H., *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968.
- ZOLA, E., *Le naturalisme au théâtre*, Paris, 1881.



CAPITOLUL AL IV-LEA

IDEILE DESPRE TEATRU ȘI CRITICA DRAMATICĂ

1. Peisajul culturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea numără manifestări de seamă, caracteristice, în ce privește ideile despre teatru. Unele din acestea sînt de ordin teoretic și doctrinar; altele se referă la practica propriu-zisă a mișcării dramatice. Faptele nu s-au petrecut în mod izolat sau sporadic; ele se înscriu într-un context larg, închizînd în el situații istorice și spirituale ale epocii.

Mișcarea pașoptistă, aparent înfrîntă pe plan politic, nu înceta să-și arate în alte direcții roadele. Conștiința noastră europeană devenea din ce în ce mai activă. Căpătăm sentimentul că trebuia să recuperăm ca popor, în cît mai multe direcții de viață, întîrzierea pe care ne-o impuseseră condițiile aparte ale istoriei noastre, cu vitregiile lor inerente. În munca de constituire și de organizare a statului național modern se impunea să facem și dovada capacității noastre de creație proprie. Sub acest raport, programul din 1840 al *Daciei literare* a intuit cu justețe sensul în care urma să se petreacă o primă etapă din dezvoltarea noastră culturală pe planul amintit. De aici, interesul pentru limbă, pentru creația folclorică, pentru fondul activ al așezării noastre autohtone, pentru istoria națională, pentru suma de valori acumulată în obiceiurile și tradițiile poporului, pentru o literatură capabilă să exprime realități autentice ale țării, pentru întemeierea de instituții menite să propulseze și să coordoneze toate aceste aspirații. Revendicarea noastră la unificare și independență trecea astfel dincolo de stricta determinare politică; ea trebuia să însemne o afirmare complexă, integrînd în realitatea ei istorică tot atîtea temeuri de cultură.

Procesul astfel început nu plutea aerian, ca o manifestare romantică de suprafață, ci se întemeia pe o seamă de premise sigure, cu caracter critic. Kogălniceanu venea în această privință cu afirmații precise și categorice: „Civilizația nu izgonește nicidecum ideile și năravurile naționale, ci numai le îmbunătățește spre binele nației în particular și al omenirii în general”. Traducerile sînt necesare; dar numai cu acestea nu se poate constitui o literatură națională. Fonduri care să poată alimenta o creație originală există; totul e ca aceste fonduri să fie explorate și apoi canalizate activ în opere de inspirație artistică.

Junimea și junimismul au continuat și îmbogățit spiritul critic astfel început. Faza anterioară avusese un mai pronunțat caracter tradiționalist și istoric; cea de acum va cere o mai mare exigență artistică. Va fi nevoie ca în literatură să triumfe bunul gust, să se respecte adevărurile științei și ale artei, să se stabilească raporturi adecvate între conținut și formă. Polemicile purtate de junimism — cu latinistii ardeleni, cu adepții din școala lui Bărnăuțiu, cu Hasdeu, mai târziu cu socialiștii — au întreținut în atmosfera vremii o efervescentă multiplă și constructivă. Nota dominantă era de ordin filozofic. Junimiștii nu manifestau o atenție prea susținută pentru studiile istorice și filologice, ca și pentru alte ramuri particulare ale științelor; se complăceau în schimb în idei generale, puneau accentul pe construcții teoretice, proclamau necesitatea principiilor. Gustul literar, la care se refereau tot timpul, trebuia întemeiat pe criterii filozofice și estetice. Creația artistică nu exclude gândirea abstractă; dimpotrivă, o reclamă, o așază în rîndul condițiilor integrante. Există canoane, de care arta trebuie să țină seama. În judecata lui Maiorescu, *respectul adevărului* trebuia să constituie o categorie sacrosanctă. Adevărul e simplu, e limpede, e clasic; de aceea, e greu ca acesta să se împace cu parada de erudiție, cu expresia afectată și artificială, cu tonul prezumțios. Dar trebuie să se știe că înțelegerea și practicarea adevărului nu este un fapt mecanic, comportînd peste tot aceeași aplicare. El trebuie să țină seama de natura domeniilor în cauză; esența culturii este aceeași peste tot, dar modalitățile ei presupun, de la situație la situație, limite și specificuri. Obiectivitatea științifică și inspirația artistică intră deopotrivă în unitatea culturii, dar fiecare cu formele ei aparte de manifestare. Adevărul teoretic și adevărul artistic, firește, pot sta pe fundamente comune; în ce privește însă funcția și sfera lor de valori intervin cu necesitate elemente diferențiatore.

Mișcarea de la *Contemporanul* a venit în climatul critic al epocii cu o contribuție însemnată. De la început, revista includea critica în preocupările ei majore: „Vom fi foarte aspri în critica noastră, dar sperăm că și alții ne vor critica pe noi. Ar fi un bine necalculabil, cînd ar ști oricine că ceea ce s-ar scrie și publica nu va trece neobservat și că ceea ce va fi bun se va deosebi și lăuda”¹. Revista își impunea să ajute la propagarea „marilor teorii științifice la ordinea zilei”; nu mai puțin va avea în vedere și teoria literară. Linia directoare o dădea Gherea, devenit în această privință mentorul revistei. Considera că arta se află în strînsă legătură cu mediul natural și social în care se dezvoltă; nu vine din afară „ca un dar dumnezeesc” sau ca „un lucru supranatural”, ci răsare din mijlocul societății ambiante. Se precizează: „a fi oglinda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura”; și mai departe: este datoria ei „să oglindească viața societății, cu toate suferințele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei”². Artistul are datoria să exprime tendințele epocii și societății în care trăiește. În afara unei tendințe sau alteia nu poate exista artă; aceasta este implicată în însăși esența și funcția artei. Se recomandă poeților să cînte idei nobile, ca acelea de libertate sau dreptate socială. Nu mai puțin, literatura are de împlinit și sarcini educative, cu atît mai mult cu cît în epoca noastră ni se pun teme „de cel mai mare dramatism”³. Teatrului i-ar reveni în această materie chiar un rol aparte; i se recomandă ca prin natura și acțiunile aduse pe scenă „să desfăteze, să instruiască, să moralizeze, să cerce a îndrepta defectele publicului”⁴. Gherea, analizînd

¹ *Cătră cetitorii noștri* (semnat Redacțiunea), în *Contemporanul*, an. I, Iași, 1881, iulie, p. 2.

² Gherea, *Ștefan Hudiți, schiță dramatică de V. G. Morțun (critică)*, în *Contemporanul*, an. IV, Iași,

1885, nr. 8—9, p. 273.

³ *Ibidem*, p. 275.

⁴ Sofia Nădejde, *Critica piesei „Jidovul leșesc”*, în *Contemporanul*, an. II, Iași, 1882, nr. 10, p. 370.

o piesă a lui V. G. Morțun, socotea necesar să sublinieze din nou că literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralității națiunii, ai educației cetățenești. Adăugăm că spiritul critic al revistei se definea nu doar în studii și articole teoretice; îl găsim și contextual în materialul publicat, în mulțimea aceea de schițe, ruvele sau fragmente de roman în care se lua atitudine împotriva exploatării și se zugrăveau moravuri din sfera păturii conducătoare, a bisericii, armatei și a familiei burgheze.

2. Teatrul, ca instituție născută în condițiile epocii, reflectă toate aceste preocupări. Perioada în care fusese tributară unor mode importate, reprezentând astfel mai mult o manifestare de curte sau o formă de divertisment pentru pătura aristocratică, aparținea trecutului. Perioada nouă, cea începută o dată cu străduințele de a se întemeia un teatru național, avea cu totul alte înțelesuri. Acesta căpăta acum caracter militant; devenea „oglină a societății”, „tribună politică”, „școală de morală”; intra deci în circuitele unui proces revoluționar, menit să propage emanciparea noastră ca popor, să așeze premise, să dea îndemnuri în legătură cu întemeierea statului nostru modern. În primele momente se invocase necesitatea unui repertoriu național, a unei școli corespunzătoare de actorie și a unui public de teatru apt să sprijine inițiativele în cauză. Acum, însă, într-o fază de evoluție mai înaintată, încep să se adauge și preocupări de ordin doctrinar, de natură să asigure noii instituții și mai strâns apropierea de realitățile moderne ale societății românești aflate în plin proces de dezvoltare.

Acțiunea s-a manifestat de la început cu hotărâre, fără să dea semne de timiditate. Vom găsi în ea reflexe de seamă din ideile sociale, politice și filozofice ale vremii. Stabilea punți de comunicare între forme de gândire estetică din ambianța europeană și datele locale implicate în constituirea teatrului nostru național.

Paralel cu înmulțirea periodicelor se înmulțesc și informațiile de teatru. Acestea nu mai au aerul sporadic, întâmplător; își dau silința să formuleze opinii, să se înscrie în gândirea estetică a vremii, să practice în judecățile lor un spirit de exigență și combativitate, să raporteze mișcarea teatrală la progresul țării și al culturii naționale. „Foițele” și foiletoanele încep să figureze cu regularitate în presă. Nu arareori chestiunile sînt puse sub formă de dispute, prin aceasta incitînd și mai mult spiritul public. Nasc polemici cu privire la organizarea teatrului și a învățămîntului teatral. Aflăm că unii actori s-au constituit în tabere, reprezentînd puncte de vedere diferite. Notăm, de exemplu, felul cum la un moment dat, în ce privește concepția de artă actoricească, se gravita fie spre școala realistă a lui Millo, fie spre cea romantică a lui Pascaly. Reiese, deci, că instituția teatrală prinsese rădăcini și că aspira să-și definească o doctrină proprie. Fenomenul teatral începe să fie analizat în mod mai cuprinzător, din unghiuri multiple, unele de ordin estetic, altele raportîndu-se la eficiența social-politică a spectacolului, ca și la diferite laturi de specialitate din munca teatrală.

Este necesar să remarcăm că aceste preocupări nu apar sub pana unor autori de foiletoane, de cronici obișnuite sau de notițe întâmplătoare, ci sub aceea a unor personalități dintre cele mai reprezentative din cultura epocii, scriitori, învățați, oameni de idei și oameni de catedră.

Vom trece în revistă o seamă de contribuții semnificative și caracteristice.

C. A. Rosetti. În constituirea criticii dramatice la noi, C. A. Rosetti (1816—1885) poate fi socotit pionier și ctitor.

*Constituirea
unei critici
dramatice
profesio-
niste*



Fig. 239. — C. A. Rosetti
(Bibl. Acad. Rom.).

În *Românul*, începînd cu numărul din 9 august 1857, C. A. Rosetti va semna în mod regulat cronici dramatice. Sînt documente interesante, revelatorii, în care putem urmări cu claritate concepția lui despre teatru și despre mișcarea dramatică în general.

Ideea teatrului național este apărută cu căldură și convingere. În această privință, C. A. Rosetti împărtășea în totul sentimentele generației pașoptiste. Se rostește patetic, cu accente apologetice: „îi sînt dator (teatrului) cele dintii cuvinte de amor, de onoare, de patriotism ce buzele mele rostiră...”⁵. Amintește că teatrul se adresează unui public larg, că poate strecura pe nesimțite învățăminte utile în cugetele tuturor, că îmbracă într-o haină atrăgătoare fapte serioase de viață, putînd să procure atîtea compensații fericite. „Teatrul — afirmă cronicarul — este școala la care poporul, ostenit de munca zilei și poate uneori înăsprit de felurite suferințe, se duce seara spre a-și hodini și mintea și trupul, și învață morala, patriotismul, virtutea, prin icoane vii și puternice, și aș putea zice prin fapte vii și eroice...”⁶. Rostul teatrului este să propage ceea ce este „mare și frumos”, să sprijine moravurile bune, să formeze gustul, mintea și inima tuturor, „nu numai junimei ci și a societății întregi”⁷.

A luat atitudine împotriva acelor — „coconițe”, „coconi” blazați și înstrăinați — care manifestau dispreț sau rezerve față de inițiativele și afirmările teatrului național. Tonul cronicarului, încărcat de ironie și sarcasm, devine cîteodată de-a dreptul vehement.

Părerile despre conținutul creației dramatice denotă gîndire limpede și bun simț. Recunoaște că tonul dulceag și idilic din unele piese care militau pentru unire putea fi discutabil din punct de vedere artistic. Preciza însă că aceste piese împlineau o utilitate; oricum, aducerea de chipuri de țărani pe scena românească constituia un merit. De ce — se întreabă cronicarul — atîta timiditate în afirmarea originalității? Prețuirea creației străine nu înseamnă că trebuie să-i devenim tributari pînă a pierde din vedere interesele culturii autohtone. În ce privește episoadele acțiunii, cerea selecțiune și simplificare. Față de *Prăpăștiile Bucureștilui*, o piesă a lui Millo, venea cu judecăți destul de severe. Socotea că piesa e încărcată; fiecare din racilele amintite, luată separat, ar fi putut să constituie materialul unei comedii; de aici, o situație greoaie, neconcludentă, ducînd mai degrabă la obosirea spectatorului decît la edificarea lui⁸.

C. A. Rosetti nutrea pentru actori sentimente de prietenie și prețuire. Și ca director de teatru, și ca titular de cronică dramatică, s-a preocupat atît de condițiile lor de existență cît și de pregătirea lor profesională, de la faptul material al pășirii pe scenă pînă la stilul interpretării. Considera că în procesul dramatic actorii sînt factorii fundamentali. Ei reprezintă „puterile” și „pîrghiile” acestui

⁵ *Critică dramatică*, „Așa e lumea”, în *Românul*, 19 noiembrie 1857.

⁶ *Teatrul român*, în *Românul*, 1859, nr. 92.

⁷ *Domnului M. Pascaly*..., în *Românul*, 7 oc-

tombrie 1862.

⁸ *Revista dramatică „Prăpăștiile Bucureștilor”*, în *Românul*, 6 noiembrie 1858.

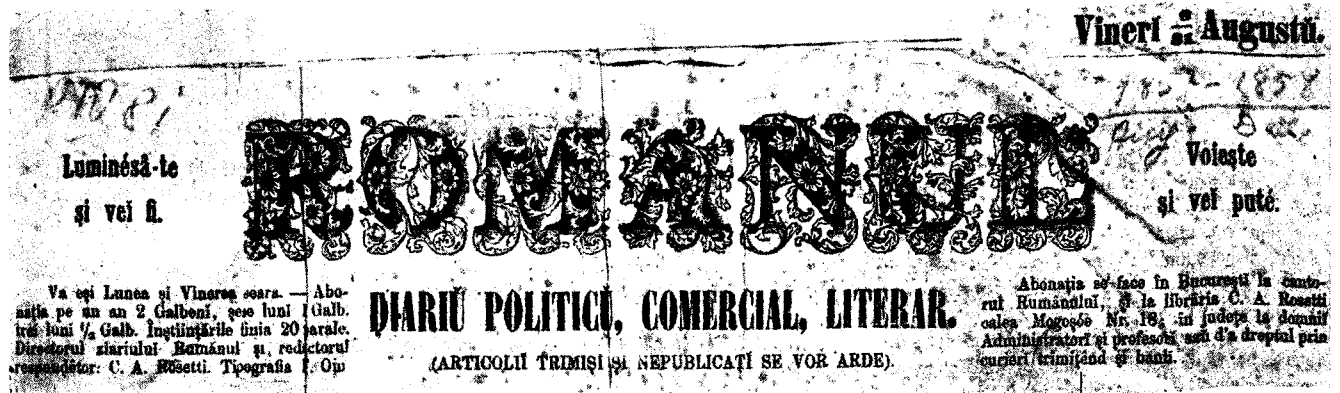


Fig. 210. — Românul, frontispiciul publicației în care C. A. Rosetti își inaugurează activitatea de critic dramatic profesionist (Bibl. Acad. Rom.).

proces. Misiunea lor este una de înălțime și de răspundere. Fie și cel mai bun text ar rămîne totuși palid, inexpressiv, fără contribuția de calitate a interpreților. Nu e însă mai puțin adevărat că apar și puncte întunecoase. E vorba de unele trăsături — exagerare, cabotinism, superficialitate, tendință mercantilă, recurgere insistentă la serviciile suflleurului — de natură să coboare demnitatea actorului, reducîndu-i totodată și puterea de realizare artistică.

O altă categorie de opinii se referă la arta interpretării și măiestria actricească. Găsim aici priceperea teoretică, intuiții juste, simpatie pentru actor ca om și profesionist. C. A. Rosetti pledează pentru un joc simplu, real, capabil să exprime și să impună adevărul. Manifestările de orgoliu, goana după aplauze, căutarea de efecte ușoare, exagerarea de orice fel — toate acestea îi displac. Primordial este ca interpretarea actorului să simtă și să exprime esențialul. A crea un rol — precizează cronicarul — este „a personifica un viciu, o virtute, o clasă, o epocă”⁹. Un rol bine înțeles și bine interpretat poate crea măsuri durabile de adevăr și artă; oricine ar veni după titularul lui nu ar mai avea ce să-i adauge ca substanță și ca stil general. Dar o asemenea interpretare nu ține doar de simțirea intimă a actorului; ea trebuie să fie asigurată printr-o gamă întregă de posibilități și perfecționări ale acestuia: ton potrivit, dicțiune, mimică, gesturi, atitudine generală, gradare a mijloacelor, susținere, puterea de a ține pe spectator în tensiune, fără ca aceasta să-l obosească ori să-l solicite peste capacitatea lui normală de emoționare. Arta actorului are multe de învățat din realitățile vieții; și pe scenă, întocmai ca în viață, pentru ca momentele de încordare să-și dobîndească relieful lor necesar, trebuie să fie precedate și urmate de perioade de calm; rolul actorului rămîne important, chiar și atunci cînd nu ar avea de rostit vreo replică¹⁰. Actorul, firește, are de purtat o mască; trebuie să știe însă că dacă această mască nu este în acord cu realitatea, dacă nu redă sau nu întărește corect trăsăturile constitutive ale personajului, s-ar putea ca aceasta să dăuneze textului, modificîndu-i sensul.

Cronicarul nu precupețește aprecierea laudativă, cînd o socotește meritată. Față de Millo, de exemplu, este admirativ: „...dacă n-ar fi jucat decît Kira zevzeca, și-ar fi meritat numele de artist în toată puterea cuvîntului, căci aci a fost creator”¹¹. Nu este însă mai puțin adevărat că știe să fie și aspru, chiar și cu aceia pe care îi

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Revista dramatică* „Un poet romantic”, în *Românul*, 24 decembrie 1857.

¹¹ *Revista dramatică* „Prăpăștiile Bucureștilor”, în *Românul*, 6 noiembrie 1858.

prețuiește mult. Lui Millo îi aduce învinuiri că nu se îngrijește îndeajuns și de restul trupei; teatrul nu este numai pentru protagoniști, ci este și o artă colectivă¹². Sau: „... și dacă în sfârșit d. Millo sau d. Pascaly ar susține că au văzut în natură oameni atât de exagerați, atunci am lua îndrăzneala a le zice că artiștii, deși sînt datori a imita natura, este însă o măsură peste care nu pot trece fără a se pune în pericol d-a fi acuzați de exagerare...”¹³.

C. A. Rosetti, în cronicile sale dramatice, are reflecții utile și asupra publicului. Își dă seama că acesta nu poate apărea dintr-o dată. Gustul spectatorului trebuie format cu timpul; faptul cere răbdare, tact, înțelepciune, bineînțeles cu o viziune sigură a subiectului urmărit. Nu ar fi deajuns ca spectacolul să fie urmărit din exterior, spectatorul încîntîndu-se doar cu imaginea lui de ansamblu. Trebuie să i se ceară mai mult. Intriga dramatică nu e totul; contează tema care îi stă la bază. Spectatorul, pe lîngă a privi, trebuie să și judece, să înțeleagă, să critice. Intriga ar putea să fie doar un pretext; în jurul ei, atîtea alte elemente, între care neapărat și jocul actorilor, sînt chemate să asigure integritatea și menirea reprezentației. Fără spirit de discernămint din partea spectatorilor, teatrul nu ar fi în măsură să-și realizeze pe de-a-ntregul misiunea¹⁴.

În epocă, această critică teatrală a lui C. A. Rosetti a însemnat mult. Ea a implicat condiția culturii generale; este și aceasta o trăsătură prin care cronicile lui s-au apropiat în mod esențial de chemările și imperati­vele vremii.

C. D. Aricescu (1823—1886) aparține generației pașoptiste. A ținut condeiul în mîna ca publicist, poet, nuvelist, dramaturg, memorialist, traducător și istoric, fără ca în vreuna din aceste direcții să se impună cu adevărat, dar oricum reprezentînd în atmosfera epocii o minte luminată, un suflet vibrant și o conștiință luptătoare, stăruind în ideea că drumurile redeșteptării politice trebuie să treacă deopotrivă și prin cultură.

Publicistica sa cuprinde și o parte de critică dramatică. Venea înspre aceasta, probabil și prin asociere intimă cu veleitatea sa de dramaturg, dar mai cu seamă în acel context ideologic și programatic care situa teatrul printre instituțiile-cheie ale vremii. Ideile sale, în general, seamănă cu acelea despre care s-a mai amintit pînă aici. Nu le-am putea înlănțui într-un sistem; sînt totuși semnificative ca fenomen de epocă, într-o oarecare măsură și ca pasiune personală pusă în slujba unei idei.

Teatrul, cu funcția lui educativă, ca și cu misiunea lui politică, reprezintă în viața societății moderne o instituție necesară. Caracterul militant al teatrului nu este întîmplător; el rezultă din legătura necesară între artă și realitate. De atîtea ori, în istorie, teatrul s-a înscris printre „sorii civilisatori ai unei Națiuni”¹⁵. Acest adevăr ni se poate aplica în întregime și nouă românilor, în clipa de față: „... teatrul nu este pentru noi numai o distracțiune, el este o școală menită să îndrepte moravurile biciuind viciurile și ridiculele și a forma ideile, conștiința și gustul binelui și al frumosului în public...”¹⁶. Astfel, și în a scrie cronică dramatică, Aricescu își constituia o datorie.

Fig. 241. — C. D. Aricescu (Bibl. Acad. Rom.).



¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Revista dramatică „Ion Curierul”*, în *Românul*, 7 noiembrie 1859.

¹⁵ *Varietăți*, în *Românul*, 8 decembrie 1859.

¹⁶ *Chronica teatrului*, în *Opiniunea constituțională*, 28 august 1869.

Și în a doua parte a vieții sale, când intrînd și mai adînc în politică a ajuns să dețină funcții administrative de seamă, C. D. Aricescu a continuat să aibă preocupări de teatru. Admonestează guvernul că a scăzut în mod arbitrar subvenția pentru teatru¹⁷. Se declară partizan al unei literaturi dramatice de inspirație și tratare realiste; cere ca repertoriul de traduceri să nu se transforme în imitație servilă, în „traducțio-manie”; merge pînă la a cere ca „pentru un timp oarecare să se respingă cu desă-vîrșire orice traducțiune, afară de cele ce vor prezenta interes historic sau un învă-țămînt clasic ...”¹⁸. Vorbește despre utilitatea subiectelor de „circumstanță”, adică subiecte luate din actualitate, mai ales în situațiile cînd teatrul trebuie să se afirme ca „o școală de morală și de politică”. Manifestă însă și rezerve critice atunci cînd actualizarea devine forțată. De exemplu: e absurd — chiar dacă în fond intenția ar fi bună — să se pună pe seama lui Tudor Vladimirescu devizele „dreptate-frăție”, sau „luminează-te și vei fi, voiește și vei putea”, care în realitate au aparținut ziarului *Românul*. Nu admite modificarea adevărului istoric, cu atît mai mult atunci cînd fantezia autorului ar urmări prin aceasta efecte de galerie. Condiția de veracitate privește deopotrivă și punerea în scenă: decoruri, costume, recuzită. Presupunem că Aricescu cunoștea principiile dramei romantice, cu însemnătatea pe care acestea o acordau culorii locale; nu e însă mai puțin adevărat că această grijă pentru reconstituirea exactă a cadrului descindea și din preocupările sale de istoric.

Vorbește despre profesiunea actoricească cu avînt și căldură: „... actorii, profesorii, preoții și ziaristii sînt luminătorii națiilor”¹⁹. Consideră că formarea de cadre actoricești prezintă în societate o problemă de răspundere. Apelează la actorii cu experiență să se îngrijească de formarea generației tinere. Lui M. Millo mai cu seamă, îi cere să se devoteze cauzei: „... fiindcă arborul sterp, zice evangeliul, se aruncă în foc; și cine îngroapă talantul său, ingrât este către Creatorul său și către societatea în care trăiește ...”²⁰.

Este limpede că Aricescu avea un instinct sigur al epocii sale. Ideile lui despre teatru, cu conținutul lor estetic ca și cu corolarul lor educativ-patriotic, poartă pecetea acestei trăsături.

George Barițiu. În viața presei ardelene, George Barițiu (1812—1893) este un ctitor. În dezvoltarea pe care o vor cunoaște *Foaia pentru minte, inimă și literatură* și *Gazeta de Transilvania*, ca organe publicistice tinzînd la cimentări sufletești între românii de pretutindeni, este personalitatea cea mai reprezentativă. A desfășurat o activitate prodigioasă, ca om de școală, de idei, de acțiune, ca om politic și ca militant pentru ideea națională prin cultură. În toate aceste direcții venea cu putere de muncă și tenacitate, cu spirit înnoitor, cu o știință aparte de a se adresa contemporanilor. Rolul său în Transilvania se aseamănă cu ceea ce au reprezentat în principate Eliade Rădulescu, Asachi și Kogălniceanu.

Teatrul l-a interesat de aproape, sub diferite aspecte: organizator, traducător, autor, critic dramatic, pînă la un punct și doctrinar.

Avea preferință pentru Schiller. A tradus două fragmente din *Intrigă și iubire*; de asemenea, a mai publicat diferite scene din *Don Carlos*, *Maria Stuart* și *Conjurația lui Fiesco*. Dacă nu și-a dus traducerile pînă la capăt, e poate pentru că nu a simțit îndeajuns un sprijin corespunzător din partea cititorilor. A tradus — prin intermediul unui text german — și o scenă din *Iuliu Cezar*, de Shakespeare; faptul merită reținut

¹⁷ A se vedea *Opiniunea constituțională*, 7 august 1869.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A se vedea *Românul*, 8 decembrie 1859.

²⁰ A se vedea *Progresul*, 14 noiembrie 1861.



Fig. 242. — George Barițiu (Bibl. Acad. Rom.).

prin aceea că avem de-a face cu prima traducere românească din marele Will și prin notele de omagiu care însoțeau textul. Barițiu acorda traducerilor o prețuire aparte. Proclama cu simplitate și pătrundere : „a traduce este artă și încă grea”²¹.

Articolele sale de critică și îndrumare teatrală sînt pătrunse de idei iluministe și de pasiunea culturii militante : „Teatrul este pentru ca să desfășori și să dai pe față patimile și blestemățiile omenești în icoană vie, pentru ca să le înfrunți și să le rușinezi, să le pedepsești aspru, bătîndu-ți joc de ele, sfărîmîndu-le prin fermecătoarea armă a ironiei și a satirei, iară nu pentru ca să le lauzi și să le îngroși”²². E mai important ca publicul să cerceteze teatrul pentru instruire, nu pentru distracție. Nimic nu s-ar putea petrece cu folos în teatru fără sudura acestuia cu condițiile societății în care funcționează. Nu e mai puțin adevărat că această suferință nu s-ar putea înfăptui oricînd și oricum ; e nevoie ca în acea societate să înflorească ideea libertăților democratice. Climatul favorabil Thaliei și „surorilor sale muze” este acela în care despotismul a dispărut sau este pe cale să dispară²³.

În chestiunea repertoriului, ideile lui Barițiu au puncte comune cu ale contemporanilor lui pașoptiști din Principate. În alcătuirea unui repertoriu trebuie să se țină seama și de ceea ce poate avea valoare stabilă general-umană, și de ceea ce reclamă interesele actuale ale unei societăți. Totul, deci, în constituirea și funcționarea lui, trebuie gîndit și organizat prin această prismă. Sînt de reținut precizările din fragmentul ce urmează : „Dintre piesele cîte se află în timpul de față în repertoriul românesc, unele după cîțiva ani vor dispărea din acesta, pentru că pînă atunci se vor fi schimbat raporturile sociale, datinile, oamenii, generațiunile”²⁴.

George Barițiu a contribuit în mod esențial la formarea unei culturi de teatru la românii din Transilvania. Aparent, aceasta nu constituie decît o parte secundară în vasta și multiplă lui activitate gazetărească ; ce trebuie să reținem, însă, este că în ideile lui despre teatru se reflectă o întreagă epocă, cu înțelesurile și mesajele ei.

Nicolae Filimon (1819—1865), creatorul primului nostru mare roman realist, a fost în epoca sa și un întemeietor de critică muzicală și dramatică. S-a dedicat acestei îndeletniciri cu pasiune și perseverență, punînd-o în rang egal cu toate celelalte aspecte ale activității lui literare.

Era în genere un autodidact. Cele două școli de muzică pe care se presupune că le-ar fi urmat — școala de muzică vocală și instrumentală, înființată în 1835 în cadrul Societății Filarmonice, și școala de muzică bisericească „Horul vocal”, înfiin-

²¹ Matei Millo, în *Transilvania*, Brașov, 1870, nr. 14.

²² *Diletanții teatrului românesc în Brașov*, în *Gazeta de Transilvania*, Brașov, 1852, nr. 76.

²³ *Thalia și Melpomene în Transilvania*, în *Transilvania*, Brașov, 1870, nr. 11.

²⁴ G. Barițiu, *Matei Millo*, loc. cit.

țată de ieromonahul rus Vissarion — sînt departe de a-i fi dat în materie pregătirea și competența pe care ni le vor revela cronicile sale. S-a format mai mult singur, prin lecturi²⁵, prin călătorii în străinătate, prin practica lui mai întii de corist în trupa Henriettei Karl și apoi de flautist în orchestra operei italiene din București, și în special prin interesul său însuflețit pentru acest gen de activități. Îl ajuta o receptivitate deosebită în ce privește ideile care își făceau drum în epocă și manifestările de artă. În plus, îl pasiona foiletonul de ziar; găsea în acesta un mijloc de comunicare ce se acorda cu febrilitatea lui intelectuală, cu simțul său activ pentru evenimentele actualității. Nu făcea distincții marcate între cronică muzicală și cea dramatică; ambele porneau în judecata lui de la premisa că spectacolul trebuie să fie un „mijloc de instrucțiune a popoului”, atît pe linia îndatoririlor cetățenești, cît și pe aceea a gustului artistic.

Publică în diferite ziare și periodice: *Naționalul*, *Independența*, *Țăranul român*, *Dîmbovița*, *Buciumul*, *Pepelea*, *Nichișercea*. Semnează cu numele propriu, cu excepția celor două din urmă în care a folosit pseudonimul Nichita Felinărescu²⁶.

Din ceea ce s-a reconstituit pînă acum în legătură cu formația sa intelectuală, nu ne putem da seama dacă a parcurs propriu-zis scrierile marilor critici ai vremii; a intuit însă cu justețe că în problemele de viață și de afirmare pe care secolul le impunea popoarelor, pe diferite planuri de acțiune, critica poate să însemne un instrument de prim ordin al spiritului uman modern. Trebuie ca arta să-și împlinească funcția civilizatoare, „... să reverse lumina asupra publicului, să apropie spectatorul român de estetica teatrului, de frumusețea operelor și de naturalul expresiunii lor”²⁷. De aici, o seamă întreagă de condiții pe care trebuie să le întrunească criticul: competență, inițiere sigură în materie, pătrundere în adîncimea subiectului tratat, imparțialitate în fața adevărului.

Scriitorul nu a participat la revoluția din 1848, dar întreaga sa activitate vibrează de patriotism și de încredere în puterile spirituale ale țării. Subliniază cu hotărîre caracterul istoric și social al artei: „misiunea acesteia — ni se precizează într-o cronică muzicală — este de a reflecta diferitele caractere și moravuri ale popoarelor în mersul lor către civilizație și de a corespunde cu exigențele lor”²⁸. Judecățile lui sînt străbătute de spiritul iluminist al vremii. Crede în puterea culturii, în afara căreia nu vede posibilă emanciparea națională. Prețuiește acțiunea dusă de I. Heliade-Rădulescu cu privire la dezvoltarea limbii și literaturii române. Ca și Cezar Bolliac, dezvoltă ideea că arta trebuie să se apropie de popor, să-i solicite interesul, să-i mobilizeze



Fig. 243. — Nicolae Filimon, fotografie din anii 1860—1862 (Bibl. Acad. Rom.).

²⁵ În foiletoanele sale, N. Filimon citează lucrările: P. Giambattista Martini, *Storia della musica* (3 vol.); P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*; E. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*; O. Reiche, *Cours de composition musicale*; T. A. Vitali, *Biografia lui Paganini*; ș.a.

²⁶ *Istoria literaturii române*, vol. II, Edit. Acad., București, 1968.

²⁷ *Ballo in maschea*, în *Buciumul*, nr. 292, 8 octombrie 1864.

²⁸ Cronică la *Gibelini și guelfi sau despre partidele musicale*, în *Naționalul*, nr. 37, 17 aprilie 1858.

energiile și latențele spirituale. În competiția generală a națiunilor, în „marea bătălie pentru progres”²⁹, națiunea noastră este și ea chemată să participe. În cultura lumii, „zidurile chinezești”³⁰ trebuie să cadă; trebuie să învățăm a ne adresa celor mai reprezentativi „maeștri ai actualității”³¹.

Ideile lui Filimon au numeroase puncte de apropiere cu cele din programul *Daciei literare*. Întocmirea unui repertoriu original este o datorie primordială. Invazia de traduceri și adaptări, „lepădături ale teatrelor franțuzești”³², poate dăuna mult, pe de o parte falsificînd gustul publicului, pe de altă parte denaturînd orientarea sănătoasă sub semnul căreia teatrul românesc a început să trăiască. „Publicul român” poate să guste, să admire chiar, pe *Hamlet*, *Mahomed* sau *Cid*; ajunge numai ca aceste piese să fie bine traduse și bine interpretate, dar ele nu or să deștepte în inima românului sentimentul patriotismului, al gloriei și al virtuților străbune precum ar putea face aceasta o piesă scrisă cu subiect național”³³. Există un timbru caracteristic al poporului român, de care această dramaturgie trebuie să țină seama. Sentimentele, tradițiile și moravurile locale au în ele calitatea necesară pentru a înfrunta examenul urcării pe scenă. Cît despre publicul nostru, să nu existe teama că acesta ar fi mai prejos de asemenea sarcini. „Pînă cînd nu vom avea un repertoriu de drame și comedii naționale nu vom avea nici actori buni și nici teatru național”³⁴.

Apar de altminteri și alte trăsături în spiritul programului de la *Dacia literară*. Kogălniceanu ceruse scriitorilor să se inspire din baladele populare; Filimon recomandă compozitorilor să aibă în vedere producțiile folclorice. Amintește de „fluierul păstorului” și „muzica țăranului”. Greșim cînd îmbrăcăm sentimentele și melodiile naționale în „veșminte străine”³⁵. Spiritul de imitație are de respectat o anume măsură, dincolo de care se alunecă într-o facilitate periculoasă, de natură să altereze elementele muzicii autohtone pînă în substanța ei. Este menționat adesea compozitorul Al. Flechtenmacher, căruia i se recunosc merite de seamă în constituirea și consolidarea unei muzici dramatice românești tocmai prin prelucrarea modernă de motive folclorice.

Dar Filimon nu rămîne la simple declarații de principiu; cronicile lui muzicale și dramatice dovedesc simț analitic și o bună cunoaștere a componentelor spectacolului dramatic. Calitatea artistică a piesei, construcția („șesătura intrigii”) și puterea personajelor de a exprima trăsături sufletești caracteristice intră deopotrivă în preocupările criticului. În această privință, remarcă măiestria cu care Alecsandri, în producțiile sale, unește utilul cu frumosul și felul cum a înțeles specificul epocii, făcîndu-se glasul ei³⁶. Are cuvinte de apreciere pentru *Coana Chirița*, atît în ce privește tabloul de moravuri zugrăvit, cît și în ce privește autenticitatea personajului principal. „Chirița — precizează Filimon — nu este o ficțiune, ci un adevăr, un tip real, din care se găsesc o mulțime și în Moldova și în Valachia”³⁷.

Ne rețin atenția și părerile despre interpretarea actoricească. Criticul nu ezită — cînd este cazul — să-și exprime nemulțumirea față de „necapacitatea” actorilor, față de „lipsa de unitate și de acord a ansamblului”³⁸, față de „răul mare și întins în toată economia corpului teatral”³⁹. Sînt fapte de natură să afecteze nu numai

²⁹ *Cronica agricolă din străinătate*, în *Țăranul român*, nr. 1, 12 noiembrie 1861.

³⁰ *Cronica la Maria de Rohan*, în *Naționalul*, nr. 14, 25 ianuarie 1859.

³¹ *Ibidem*.

³² *Excursiuni în Germania meridională*, în *Opere*, vol. II, București, 1957, p. 49.

³³ *Cronica la Țunsul Haiducul*, în *Țăranul român*, nr. 9, 7 ianuarie 1862.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Cronica la Coana Chirița în Iași*, în *Țăranul român*, nr. 15, 18 februarie 1862.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Despre noua trupă italiană*, în *Naționalul*, nr. 59, iulie 1861.

³⁹ *Despre teatrul italian*, în *Naționalul*, nr. 25, 3 martie 1858.

ținuta artistică a reprezentațiilor propriu-zise, ci însăși mișcarea noastră de teatru, „... nefiindu-ne iertat a sta mai mult timp în loc și nici a retrograda într-o epocă de reforme radicale și progres, când capitalei îi revine marele rol de a forma și ea centrul inteligenții și culturii întregului popor”⁴⁰.

Din moment ce opera dramatică este un „produs” în care psihologia autorului se împletește de aproape cu aceea a epocii în care a trăit, interpretarea — atât în piesa muzicală, cât și în cea dramatică — e datoare să reflecte realitatea, să redea coloritul situațiilor în cauză, să păstreze legătura cu „ideea și geniul măștrilor”⁴¹. Nu ar fi de ajuns ca reprezentația să se reducă la desfășurarea unei acțiuni; e important ca în ea să regăsim un spirit, o atmosferă, o pecete de originalitate creatoare.

Cântăreților de operă le recomandă „adevăr și simplitate”. Le arată în ce fel pot evita „gestul de convențiune”⁴², cu atât mai mult cu cât spre acesta împinge o anumită artificiozitate a spectacolului de operă. Principala calitate a interpretării trebuie să fie sinceritatea; e calea necesară pentru a se obține „naturalul, ușurința mișcării și declamarea plină de simțire”, ca și „culoarea particulară a fiecărui personaj”⁴³.

Interpretarea trebuie înțeleasă în mod nuanțat, în raport cu temperamentul național, cu problemele de viață ce apar în sînul comunității interesate, cu gradul acesteia de civilizație: „... pasiunile umane, deși sînt tot aceleași la fiecare națiune, deși hotentotul și groenlandezul simt amorul, durerea și disperarea ca și francezul sau italianul [...], nuanțele caracterelor și modul de exprimare a acestor pasiuni diferă foarte mult de chestiuni de climat și civilizațiune, de diferitele moravuri și maniere locale, de necesitățile fizice și morale ale fiecărei națiuni; și se va vedea cum se naște ideea de a-și crea fiecare popor teatrul său în parte”⁴⁴.

Criticul s-a referit adesea la Matei Millo, văzînd în el un model de inteligență și de practică profesională actoricească. Folosește acest exemplu pentru a formula totodată o serie de recomandări privind interpretarea dramatică. Compunerea rolului trebuie să rezulte în urma unor observații îndelungi și atente; e bine ca actorul să aibă informații cuprinzătoare în arta scenică; înainte de compunerea rolului e necesar ca personajul în cauză să fie studiat sub raport istoric și psihologic: „... trebuie ca artiștii noștri să cunoască arta dramatică în toată întinderea ei, să aibă idei solide despre tradițiile fiecărei școale în parte, despre etnografie și mai cu seamă despre viața intimă și despre manierele particulare ale eroilor ce-i vor interpreta”⁴⁵.

Adevărul istoric și adevărul psihologic sînt datoare să meargă mîna în mîna. Aceste adevăruri privesc în măsură egală și pe autori, și pe interpreți. Reținem, de exemplu, obiecțiile pe care criticul le aduce piesei *Jianul*, de Millo și Anestin. Personajul nu ajunge să se impună, nu trăiește; e voit, artificial, neadevărat. Nu e „un om ca toți oamenii, cu momente de amor, de răzbunare și reflexiune”; autorul „... a făcut din el un simplu bătauș, și apoi, trecînd la dezlegarea intrigii, la chestiunea de moralitate, în loc să-l pedepsească cum se cuvine pe kir Serdar Stoica, încurajează

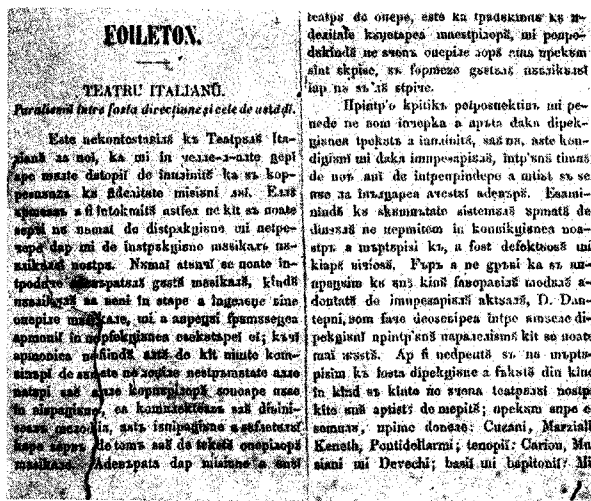


Fig. 244. — Primul foileton muzical semnat de N. Filimon în *Naționalul*, nr. 1, 1857 (Bibl. Acad. Rom.).

⁴⁰ Cronica la *Vesperul sicilian*, în *Țăranul român*, nr. 12, 28 ianuarie 1863.

⁴¹ *Despre noua trupă italiană*, loc. cit.

⁴² Cronica la *Maria de Rohan*, loc. cit.

⁴³ Cronica la *Traviata*, în *Naționalul*, nr. 27, 10 martie 1858.

⁴⁴ Cronica la *Tunsul Haiducul*, loc. cit.

⁴⁵ *Ibidem*.



Fig. 245. — Țeranul român, frontispiciul publicației în care, în anii 1861—1862, N. Filimon își desfășoară activitatea de critic dramatică (Bibl. Acad. Rom.).

crima și dă o lovitură aspră virtuții”⁴⁶. Tot așa, și în felul cum judecă *Prăpăștiile Bucureștiului*, adaptare de Millo după o piesă de bulevardieră franceză. Nu e de acord ca răul criticat într-o piesă să întrecă binele pe care acțiunea în cauză ar putea să-l sugereze. E necesar ca întotdeauna să avem în vedere capacitatea educativă a operei de artă. Millo greșește prin felul cum pune pe seama societății noastre vicii pe care această societate nu le are.

Nu mai puțin se preocupă Filimon de educarea publicului. Instruirea acestuia trebuie să meargă mână în mână cu formarea sensibilității estetice. Spectacolul este o unitate complexă, în care fiecare element component deține partea sa de importanță. Adevăratul spectator trebuie să le aibă în vedere pe toate; interpretarea trebuie concepută și condusă în așa fel încât să poată solicita atenția spectatorului pe o scară largă, de la trăsăturile mari ale reprezentăției pînă la „nuanțele” ei⁴⁷.

În istoria criticii noastre de teatru, Filimon poate fi numărat printre deschizătorii de drumuri. Pînă la el se vorbise despre teatru în genere, despre însemnătatea acestuia ca instituție de artă și de educație, despre datoria comună de a se trece cît mai neîntîrziat la constituirea unui teatru național, despre pînța lui de a face legături între cultura locală și cea universală, nu însă și despre spectacol ca atare, ca unitate împletind în ea idei, acțiune, zugrăviri de moravuri, portrete de oameni, punere în scenă și interpretare actricească. Or, în această direcție, cronicile lui Filimon au marcat un început.

Pantazi Ghica. În jurnalismul său, risipit în diferite periodice din epocă (*Dimbovița, Românul, Actualitatea, Literatorul, Telegraful*), Pantazi Ghica (1831—1882) s-a ocupat în mod sporadic și de mișcarea teatrală. Articolele în cauză, chiar cînd aveau în vedere idei juste și utile, se resimt de superficialitatea, subiectivismul și inegalitatea autorului din întreaga sa manifestare literară.

Pantazi Ghica era un om instruit, sensibil față de ideile liberale ce-și făceau drum în epocă, interesat sufletește să le traducă în viața societății noastre. Avea însă și trăsături discutabile, unele pornind din firea sa aplecată spre voluptăți epicureene, altele născute și întreținute în jocul de intrigi și pasiuni politice.

Față de teatru, și-a manifestat interesul în două chipuri: ca autor și cronicar dramatic. A pledat pentru creația originală, cerînd să se spulbere „mitul traducerilor”. Tezele *Daciei literare* îi erau destul de apropiate. Citatul ce urmează este edificator: „...Avem în istoria țării noastre fapte mari, eroice, sublime, pe care le putem pune în scenă ca să amintim românilor timpuri de glorie și de mărire; avem tradițiuni, moravuri, deprinderi naționale, curat românești, în care publicul român poate găsi emoțiuni, cugetări, simțiri a cerca; avem chiar defecte, vicii, ridicule în societatea română

⁴⁶ Cronica la *Jianul*, în *Țeranul român*, nr. 6, 17 decembrie 1861.

⁴⁷ Paralelism între fosta direcțiune și cele de astăzi, în *Naționalul*, nr. 1, 5 decembrie 1857.

de biciuit, pe care le putem arăta publicului spre a le îndrepta ; pentru ce, dar, acea profusiune de piese străine, în parte rău traduse, în mare parte chiar rele, fără interes, fără învățăminte, fără utilitate pentru publicul român ?”⁴⁸.

În apărarea acestui punct de vedere merge câteodată pînă la virulență. Aplaudă din toată inima ca pe scenă să fie aduse piese de Shakespeare, Corneille, Racine, Lope de Vega, Schiller, Victor Hugo, bineînțeles dacă traducерile pot să constituie „modeluri de artă”. În schimb, socotește că este o „deriziune” ca prima scenă națională să devină tributară unor autori străini de reputație facilă ca Legouvé, Scribe, Meilhac și Halévy, Feuillet ș.a. Era convins că în cultura națională s-au făcut în scurt timp progrese mari : „... Acum avem, și încă de mult timp, o literatură românească în plin progres, în plină strălucire, o literatură bună, serioasă și foarte frumoasă, în care s-au distins scriitorii ce au dobîndit o celebritate bine meritată”⁴⁹.

În aprecierea faptului artistic propriu-zis, Pantazi Ghica nu a fost întotdeauna egal și îndeajuns de obiectiv. Rămîne de văzut dacă acestea porneau din spiritul său frămîntat, dintr-un sentiment amar de nerealizare ca autor dramatic sau din hîrțu-ielile sufletești în care îl țineau neconținut ciocnirile și polemicile⁵⁰ cu contemporanii săi. E posibil ca în toate aceste supoziții să existe cîte ceva adevărat.

Iată, de exemplu, atitudinea față de Matei Millo. Uneori îl acoperă de elogi : actor înzestrat, entuziast, cu un simț curajos al noutății ; „...mulțumită d-lui Millo, o credem, Teatrul Național se va curăți de rugină și va lua un curs regulat național și progresist deodată cu reformarea a tot ce este vechi, ruginit, putred și vițios în țară”⁵¹. Alteori, însă, lasă impresia că se bucură cînd îi descoperă mici scăderi, generalizează cu ușurință pe baza vreunui fapt lipsit de însemnătate, îi pune în sarcină și scăderi ale întregului ansamblu, ca și ale regiei.

În fondul său sufletesc, cronicarul nutrea pentru actorii scenei noastre simpatie și prețuire. Considera, anume, că teatrul românesc dispunea de „artiști buni, inteligenți, silitori, care au făcut progrese de care se onoră scena română și care onoră arta și o respectă”⁵². Multora dintre aceștia — Matei Millo, Costache Dimitriadi, Eufrosina Popescu, Ștefan Vellescu, Matilda Pascaly, Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, Anicuța Popescu, Aristizza Romanescu ș.a. — le-a pus în lumină trăsături caracteristice care vor ajuta la constituirea portretului lor definitiv. E de remarcant că

Fig. 246. — Pantazi Ghica (Bibl. Acad. Rom.).



⁴⁸ *Cîteva cuvinte despre Teatrul Național*, în *Literatorul*, 1880, nr. 30, p. 474—478.

⁴⁹ *Cîteva cuvinte despre Teatrul Național*, loc. cit.

⁵⁰ Amintim una din aceste polemici. Unei scrieri, *Cer cuvîntul*, semnată de P. Grădișteanu, N. Ținc și Al. Lara, Pantazi Ghica i-a răspuns întii cu calificarea de „elucubrațiune literară” și apoi cu o replică intitulată *Ai cuvîntul*. Departe de a nega intențiile polemice ale acestei scrieri, dimpotrivă, le-a recunoscut cu apăsare; punea în cauză nu doar persoane izolate, ci și „viața publică, pehlivănia politică și literară[...] înjosirea literelor și artei pînă la caraghiozlicuri de bilci...” (a se vedea *Cer cuvîntul — Ai cuvîntul*, în *Telegraful*, 27 martie 1875).

⁵¹ A se vedea *Dimbovița*, 1 noiembrie 1858.

⁵² *Cîteva cuvinte despre Teatrul Național*, loc. cit.

unii dintre aceștia — Grigore Manolescu, Anicuța Popescu, Aristizza Romanescu — erau pe atunci actori tineri, abia începători; aprecierile cronicarului erau poate înțibia lor recunoaștere, totodată înțiiul îndemn încurajator venit din partea unui spirit avizat și perspicace⁵³.

Interesul lui Pantazi Ghica pentru teatru a avut în vedere și chestiuni de ordin material. Protestează împotriva oficialității care ține scena românească într-o situație de inferioritate, acordându-i doar subvenții modice, sub nivelul nevoilor ei elementare: „...este bine să avem un teatru italian, este bine să avem și un teatru francez, dar înainte de toate să avem un teatru român...”⁵⁴.

De asemenea, a militat în presă pentru înființarea unui conservator de muzică și a unei școli de declamație, considerând că în gradul de dezvoltare atins de teatrul românesc, ca și în misiunea pe care o avea de îndeplinit în societatea noastră modernă, aceste instituții deveneau strict indispensabile.

Opiniile de mai sus sînt de nivel foiletistic, reprezintă însă un document al vremii, sincer ca sentiment, util ca manifestare de opinie publică, ilustrativ pentru etapa în care se găsea atunci mișcarea noastră teatrală.

Ulysse de Marsillac (1821—1877), de origine francez, s-a stabilit în țară la o vîrstă relativ matură. Îl cunoaștem din foiletoanele sale, așa numitele „causeries”, în două gazete redactate în limba franceză: *La Voix de la Roumanie* și *Le Journal de Bucarest*. Nu este cazul să-i atribuim merite constitutive în dezvoltarea teatrului românesc și în formarea unei doctrine dramatice. Rămîne totuși interesant, atît prin chipul cum s-a integrat sufletește în problemele specifice ale teatrului românesc, cît și prin competența lui profesională formată în bună parte la școala foiletisticii franceze.

Fig. 247.— *Ulysse de Marsillac* (reproducere după Fr. Damé, Bucarest en 1907, București, 1907).



Era la curent cu ideile de teatru exprimate în publicistica vremii de I. Eliade-Rădulescu, N. Filimon, C. A. Rosetti, ca și cu ideile propagate prin programul *Daciei literare*: teatrul ca „misiune”, teatrul ca „instituție socială”, teatrul ca funcție educativă, care îl să slujească sentimentul patriotic, să contribuie la formarea demnității naționale, să ajute la perfecționarea moravurilor. „Teatrul este o instituție socială. Multe din geniile literare le umanității și-au dobîndit prin el gloria; popoarele cele mai civilizate l-au avut în preocupările lor continue [...]. Din moment ce instituția deține confirmarea atîtor secole și închide dragostea atîtor popoare, este limpede că ea corespunde unei nevoi reale a umanității. De fapt, spectacolul este mijlocul cel mai cuprinzător pentru a moraliza masele, întrucît el se adresează tuturor facultăților omenești; spirit, simțuri, inimă — toate acestea își găsesc deplină satisfacție în reprezentațiile scenice, reproduceri vii ale unor fapte eroice din istorie, imagine surîzătoare și dulce a vicilor ori a trăsăturilor noastre ridicole”⁵⁵.

Cronicile lui Marsillac au stilul unui profesionist. Autorul observă cu atenție, redă cu obiectivitate, înțelege să fie util aspi-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Teatrul român*, în *Dimbovița*, 28 septembrie 1860.

⁵⁵ A se vedea *La Voix de la Roumanie*, București, 16 martie 1863.

rațiilor locale, tocmai prin corectitudinea aprecierilor. Are însă și momente când tonul său se încălzește, pe alocuri devenind chiar entuziast. Asigură publicul românesc că poate privi înainte cu încredere, în ce privește viitorul teatrului național. În Alecsandri vedea un poet reprezentativ al scenei autohtone, cu aptitudinea de a crea personaje și tipuri reieșite dintr-o bună observare a vieții și moravurilor contemporane.

Părerile cronicarului privind alcătuirea repertoriului se deosebesc însă de celea ale criticii autohtone. Marsillac ținea ca în alegerea pieselor să se evite judecățile de ordin politic: „nu aș vrea ca teatrul să devină club și ca sub scutul artei să se practice politică”⁵⁶. Faptul se referă și la piesele străine, nu numai la cele originale. Își exprimă teama — de exemplu — ca înscrierea pe afiș a unei piese cum e *Nunta lui Figaro* să nu dea naștere la interpretări neplăcute pentru liniștea mișcării noastre de teatru.

Actorii români, cu felul lor de joc, sînt priviți cu interes și simpatie de către cronicarul francez împămîntenit aici. Matei Millo se bucură de principala atenție. Îi recunoaște merite aparte. Personajelor pe care le interpretează, acest actor le insuflă viață, mișcare caracteristică, vervă, culoare, comunicativitate. Pînă și unor roluri mici, din cînticele și vodeviluri, izbutește să le imprime personalitate. Socotește realizarea Chiriței ca un model de perfecțiune actricească. Totul — tonul, ținuta, gesturile, privirea, accentul în pronunțarea și pocirea cuvintelor străine, costumul, peruca ș.a. — îi apare ca într-o unitate de nezdruccinat. Actorul-interpret, alături de autorul propriu-zis, devine și el un creator al personajului. Cronicarul îl denumește un „Molière al României”⁵⁷. Nu mai puțin contează și portretele făcute altor actori: Eufrosina Popescu, cu nota ei de distincție⁵⁸, trăsătură despre care se poate spune că scena românească de pînă atunci ducea oarecare lipsă; Drăgulici, comedian înzestrat, la care „vocația înlocuiește știința”⁵⁹; Șt. Vellescu, actor în continuu progres, elegant, cu o dicțiune care în ultimul timp a cîștigat mult în „claritate și căldură”⁶⁰. Nu sînt trecuți cu vederea nici actorii din roluri secundare, cărora li se fac recomandări utile. De exemplu: lui I. Gestian, să se orienteze spre roluri de comedie mai mult decît spre cele de dramă și tragedie; lui I. Alexandrescu, să-și observe mai mult vocea, convenabilă ca sonoritate, dar în genere monotonă.

Nu tot ce cuprind „causeriile” lui Marsillac e demn de reținut. Multe din constatările și reflecțiile lui sînt de ordin gazetăresc, pentru uzul unui public monden și facil din care cele două gazete scrise în limba franceză își recrutau un contingent important de cititori. Totuși, aceste aspecte își au și ele partea lor de importanță: reflectă stări de spirit, aduc informații utile cu privire la spectacole și actori, măsoară unii pași noi pe care teatrul românesc i-a înregistrat în deceniul 1860—1870, scot în lumină anume limite ideologice sau estetice cărora doctrina în dezvoltare a teatrului nostru național trebuie să le facă față.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A se vedea *La Voix de la Roumanie*, București, 3 noiembrie 1863.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

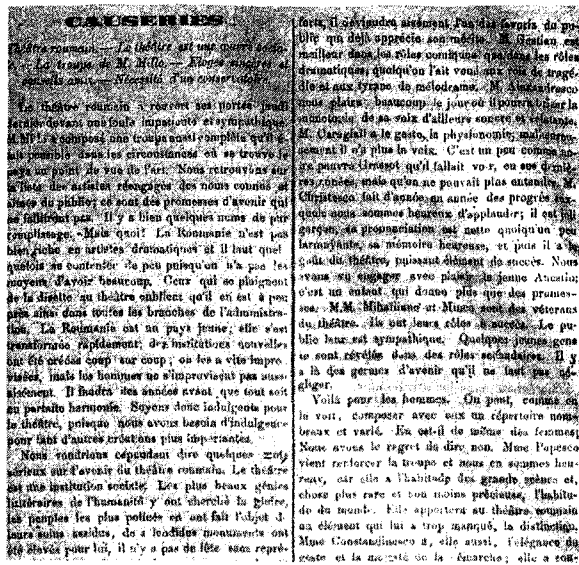


Fig. 248. — Articol de Ulysse de Marsillac în *La Voix de Roumanie*, 3 noiembrie 1864 (*Bibl. Acad. Rom.*).

3. B. P. Hasdeu (1838—1907), spirit enciclopedic, personalitate reprezentativă într-o epocă de renaștere în care cultura noastră națională simțea nevoia să-și asocieze cât mai multe orizonturi și direcții de cunoaștere, a dezvoltat paralel cu creația beletristică o activitate de teoretician literar, în cuprinsul căreia teatrul ocupă locul primordial. O parte din ideile despre teatru apar implicit în creația dramatică; altele — cele mai multe — sînt răspîndite în prefețe, studii, articole și pamflete.

Distingem în această activitate a scriitorului două perioade: prima la Iași, din 1857 pînă în 1863, și cea de-a doua la București pînă către anul 1870. După această dată, absorbit de lucrări științifice, ca și de evenimente familiale dureroase, nu a mai scris cronici dramatice. Însă, cîtă vreme a avut această preocupare, i-a acordat atenție, a pus-o în rînd cu celelalte activități, și a considerat-o îndatorire intelectuală și cetățenească.

Cere presei să-și dea seama că în criza care amenință viața scenei naționale intervenția ei înțeleaptă ar putea să aibă efecte salutare: „...Să spunem numai că teatrul român e în cea mai deplină decadentă; că disensiunile, intrigele, discordia în fine ce există astăzi între puținii „artiști” ce am avea vor cauza pierderea lui completă, dacă presa, stînd încă apathică, nepăsătoare, neocupîndu-se decît exclusivamente de politică, nu-i va da fortele său ajutor... Sunt convins că numai prin presă vom putea scăpa teatrul de primejdia ce-l amenință...”⁶¹.

Într-o operă literară, prioritatea trebuie să revină conținutului de idei. Cunoașterea vieții reale — aceasta poate fi cel mai bun instrument de măsură, deopotrivă și punct de reper, în judecarea operei de artă ca valoare în sine și ca putere de acțiune asupra societății. Iată în ce stă un merit de seamă al comediilor lui Alecsandri: zugrăvind stări de lucruri din realitatea contemporană, critica socială din piesele sale putea să meargă la obiect.

Sub acest unghi, se ocupă pe larg de *Zgîrcitul risipitor*, piesă împotriva căreia ziarele și revistele de culoare liberală îndreptaseră atacuri ascuțite, pe motiv că în ea poetul a zeflemisit o seamă de principii democratice. Ingratitudinea copilului de suflet față de tatăl adoptiv, într-adevăr, este o temă obișnuită, frecventă, de comedie sau de melodramă. În cazul de față, însă, dobîndește și înțelesuri mai extinse, cu referire la situații și momente înconjurătoare. S-ar putea — observă criticul — ca în această dramă poetul să se fi zugrăvit „nestatornicia socială a românilor moderni”. În politică, în literatură, în familie, în orice direcție ne-am întoarce privirile, ne întîmpină fapte contradictorii: „cald și rece, uscat și umed, liniștit și furtunos, frumos și urît, toate la un loc, un haos de contraziceri, o lipsă absolută de *character*”. Nu e de mirare că piesa a disprețuit „spiritelor liberale”; tot atîta ar putea să indisună și „spiritele retrograde”. Eroul din *Zgîrcitul risipitor* nu e nici liberal, nici retrograd, ci ca și societatea noastră e „fără principii”. Și criticul nu ezită să precizeze: „...așa numiții *retrograzi* și *liberali* nu pot forma la noi două tabere, ci sau numai una, sau mii de mii...”⁶².

Funcția educativă a teatrului este scoasă puternic în evidență. Și sub pana altora apăruse și continua să apară această idee; numai că Hasdeu nu s-a mărginit s-o proclame pur și simplu, ca pe o dogmă sau lozincă a vremii, ci venea în sprijinul ei cu

⁶¹ *Theatrul*, în *Traian*, 22 ianuarie 1870.

⁶² *Mișcarea literelor în Eși*, în *Lumina*, nr. 12, 1863. Studiul continuă și în *Lumina*, nr. 13, 14,

16, 1863, a rămas neterminat, din cauză că revista și-a încetat apariția.

motivări doctrinare și exemple ilustrative din literatura și cultura lumii. Principala pondere este acordată dramei istorice :

„...Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plâpînde, cu repegiunea adevăratului traiu, cu spontaneea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului; apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau un *Lodovico Moro*. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub pana unui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna unui Barante; drama și numai drama respinge de la sine și monotonia și sistema; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. Poezia dramatică — zicea marele Bacon, sînt acum trei secole, — este o istorie văzută: ea ni arată de față ceea ce în istorie ni se arată în trecut. Însă nu toate dramele istorice sînt drame istorice: adesea numele ne înșeală...”. Și, după ce înșiră cîteva procedee dramatice de natură să creeze false aparențe, criticul conchide: „...nu e deajuns atîta, pentru a crea o dramă istorică! Pe lîngă adîncă cunoștință a artei dramatice în genere și pe lîngă un mare fond născut de gust și de imaginațiune, pe lîngă ceea ce se cere tot de la autorul dramatic, mai trebuie studiul epocii dramatizate din toate punctele de vedere...”⁶³.

Petru Rareș, piesa lui Gh. Asachi, este criticată acerb. I se contestă calitatea de dramă istorică. I se obiectează că folosește un limbaj împetrișat, în care „neologismele cele mai proaspete” apar lîngă „arcaisme dintre cele mai uitate”. Autorul ignoră condiția adevărului istoric. Întîlnim: țărani care vorbesc „latinește” (adică cu termeni latinizanți — *n.n.*); răzeși care discută despre „republica romană” ș.a. În plus, anacronisme, termeni nepotrivii sau asociații de idei fără legătură cu realitățile locale: „machiavelism” (aceasta pentru o epocă în care cartea lui Machiavelli nu apăruse încă), „Utopia” (Thomas More abia începea să fie cunoscut în Europa răsăriteană), „sufragiu universal”, „drepturi de alegător”, boieri moldoveni care se declarau „filozofi-stoici”, „regulamentul Adunării”, „ordinul de zi” ș.a.⁶⁴.

De altminteri, chestiunea adevărului istoric nu se oprește aici; Hasdeu o analizează în cadrul concepției sale științifice, ca și în legătură cu propria lui operă dramatică, *Răzvan și Vidra*.

Între știință și poezie există raporturi de compatibilitate, fiecare însă avîndu-și stilul propriu și o formă aparte de a cuprinde lucrurile. Nu trebuie să ne temem de drepturile imaginației; este o mare cucerire a minții ca prin ajutorul ei să putem ajunge la reconstituiri grandioase, purtînd în ele adevăruri asupra vieții și umanității. „Știința — afirmă Hasdeu — înregistrează numai ce știe; poezia ghicește ceea ce nu știe; și se poate întîmpla ca știința să vină mult mai în urmă spre a constata prin fapte ceea ce poezia descoperise deja prin inspirațiune”⁶⁵.

Găsim risipite în articolele lui Hasdeu și alte puncte de teorie teatrală, prelungiri în cugetul său ale lecturii lui universale și semne de aderare la doctrina romantică din epocă. Își proclamă admirația pentru Sofocle și Shakespeare, pe ambii socotindu-i



Fig. 249. — Satyrul, nr. 1, 1866, frontispiciul (Bibl. Acad. Rom.).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Eureul în Shakespeare*, în *Columna lui Traian*, nr. 14, 1870.

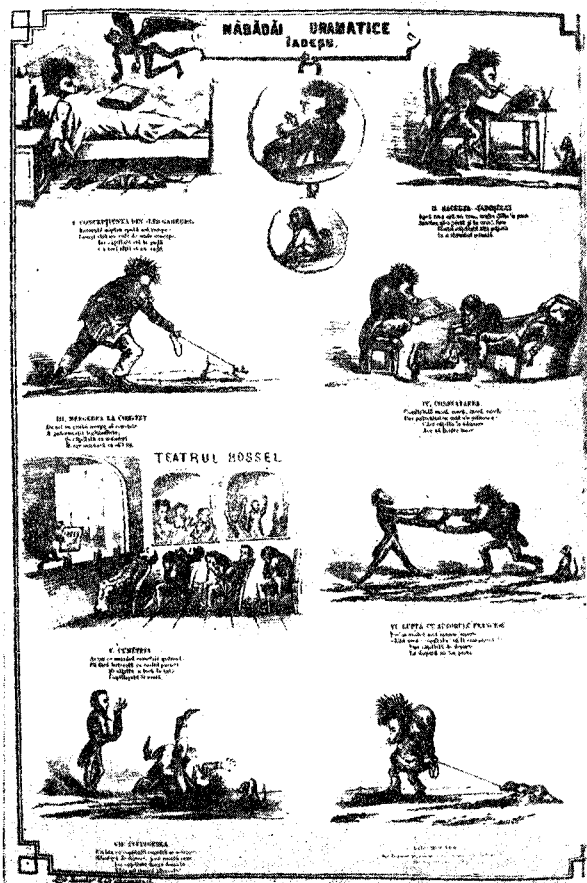
„maestri neîntreçuți ai artei dramatice. Nu îi pare imposibil ca iradierile venite de la aceste două genii atât de diferite să găsească în spiritul său puncte de întâlnire sau de convergență. „Profunda mea admirațiune pentru Sofocle — declară criticul — nu mă împiedică niciodată de a idolatriza pe Shakespeare”. De la cel dintâi reține simplitatea și unitatea intrigii, patosul, puterea cuvintelor de a comunica suferința fizică și morală a oamenilor, eroismul tăcut din inimile grave și încercate. La cel de al doilea prețuiește varietatea personajelor și totodată puțința de a reda pe scenă amestecul acela de sublim și de bufon pe care de atâtea ori ni-l pune în față „viața zilnică”.

Formulează și unele rezerve. Propriu-zis, arată ce înțelege să evite : de la antici, corul antic, ca fiind imaginar, nenatural, iar din teatrul shakespeareian o mulțime de acțiuni secundare și adiacente, aceasta pentru că în realitate „momentele tragice sînt scurte și trecătoare”⁶⁶.

Pentru teatrul lui Alecsandri, cum știm, a avut sentimente de prețuire. Consideră însă că mulțimea de jargoane străine pe care le pune în gura personajelor sale, indiferent cît de legitimă ar fi ironizarea acestora, constituie „o mare eroare artistică”. *Iorgu de la Sadagura, Iașii în carnaval, Rămășagul, Piatra din casă, Doi morți vii, Chir Zuliardi* ș.a. fac din plin dovada. E un mijloc facil, deci neconvingător, pentru a se zugrăvi și fixa caractere. Hasdeu adaugă, nu fără o anume maliție : „... de s-ar cuprinde comismul (comicul — *n.n.*) în atîta, apoi ori-și-cine ar putea deveni Molière sau Goldoni à coup de dictionnaire...”⁶⁷.

În foiletonul pe care o vreme Hasdeu l-a publicat săptămînal în *Satyru*l găsim adesea, reflecții, observații, păreri și critici în legătură cu activitatea de teatru. Ar vrea pentru scena românească o viață mai plină, cu orizonturi largite, cu pașiri curajoase înainte. Subliniază meritele, tot așa cum e necruțător cu greșelile. Reclamă și el să se treacă fără întîrziere la un învățămînt artistic mai organizat, totodată și mai modern. Consideră că perioada de început, în care un anume diletantism era inerent, trecuse. Inițiativele individuale nu sînt de ajuns ; e nevoie și de sprijinul statului, cu atît mai mult cu cît pînă atunci interesul acestuia a lăsat de dorit. Vorbind despre spectacol, subliniază că meritul acestuia trebuie să fie în primul rînd unitatea, coeziunea ; actor bun, cu adevărat conștiincios, este acela care fără a-și sacrifica personalitatea știe totuși să se integreze într-un ansamblu⁶⁸. Nu artificiile, emfaza, declamația sau goana după originalitate fac valoarea jocului actoricesc ; totul e ca prin interiorizare să se ajungă la interpretări realiste, veridice. La aceasta, trebuie să concure totul : timbrul, dicțiunea, debitul verbal, muzica, ținuta, gestul. Interesează ca pe scenă actorul să fie natural ; dar aceasta nu vine de la sine, ci prin studiu, seriozitate și interiorizare.

Fig. 250. — Caricaturi din *Satyru*l (Bibl. Acad. Rom.).



⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Precuvintare la „Reposatul Postelnic”, în Din Moldova, nr. 6, 1862.*

⁶⁸ *Cronica spectacolelor, în Satyru*l, 1 mai 1866.



Fig. 251. — M. Eminescu, sculptură de G. Anghel.

Se ocupa de fiecare actor în parte, uneori cu precizări practice, pe alocuri de-a dreptul dure⁶⁹, alteori însă cu judecăți de finețe și pătrundere psihologică.

Undeva, reflectînd la „misiunea” pe care poporul român ar trebui s-o reprezinte în istoria lumii, Hasdeu scrie : „A sosit momentul ca să jucăm și noi un rol în Europa și să ne întărim înăuntru, făcîndu-ne respectați din afară!”. Critica sa de teatru — care nu este cum poate s-ar părea un capitol secundar în raport cu monumentalitatea operei sale — se înscrie în acest program și în această viziune. E străbătută de încredere în valorile poporului; găsim în ea un mare respect pentru cultura europeană, fără ca aceasta să justifice din partea noastră vreun complex de inferioritate față de Occident. Pledoaria pentru constituirea unui repertoriu original se integra în contextul istoric al epocii; nu mai puțin, în cugetul lui Hasdeu această pledoarie făcea parte dintr-un întreg sistem de gîndire. În *Românul* din 12 septembrie 1868, scria : „...patriotismul cel adevărat, mai înainte și mai presus de toate, este a crede fără a șovăi un singur moment în forțele națiunii sale”.

4. Ibrăileanu afirmă că paginile lui Eminescu (1850—1889) despre genul dramatic egalează ca viziune estetică și ca siguranță de gîndire pe cele scrise de Maiorescu și Gherea⁷⁰. Afirmatia este justă. Afinitatea lui Eminescu pentru teatru, începută în copilărie și adolescență cu ascultarea pieselor lui Alecsandri și încercările actoricești

*Mihail
Eminescu:
interpre-
tări teore-
tice, prin-
cipii este-
tice*

⁶⁹ De exemplu : „D-I Lupescu e neimitabil în roluri comice bufone; dar citcodată este bufon peste măsură...”; „...d-I Gheorghiu are un glas de zimbbru; d-lui e de suferit în rolul lui Ghiftui în *Doi morți vii*, de cartofor muntean în *Cucoana Chirița*... dar nu poate cînta, nu vorbește cu o intonare naturală și face rea întrebuițare a tufoaselor sale sprincene, mișcîndu-le neîncetat în jos și în sus, încît îți vine a-i dori o călătorie sprincenată de pe scenă”; „...D-na Pascały e sublimă

în roluri de *une femme de trente ans*; dar n-ar trebui s-o împingă dorul de a juca pe domnișoare...”; „...D-na Merișescu e unică în *Cucoana Chirița*, în *Doi morți*, în *Ramurea*; dar nu e nicidcum la locul său în roluri dramatice de mame suferinde; ș.a.m.d. Cf. *Mișcarea literelor în Eși*, loc. cit.

⁷⁰ *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1922, p. 167.

de sub îndemnul „teatraliste” ale profesorului său de istorie, Neubarer, de la gimnaziul din Cernăuți, a continuat și s-a adâncit neîntrerupt de-a lungul întregii sale vieți, prin anii de peregrinare în compania mai multor trupe de actori, prin prietenia sa cu junimiștii și, mai ales, prin prezența într-un context spiritual de epocă în care chestiunile de teatru se aflau la ordinea zilei.

Despre teatru, ca teoretician, îndrumător și cronicar dramatic, Eminescu a vorbit în trei faze ale publicisticii sale : în vremea studiilor la Viena și Berlin, colaborând la gazetele din Ardeal într-o epocă în care își făcea drum aici ideea de a se întemeia un teatru românesc, la Iași, având de susținut cronică dramatică în *Curierul de Iassi*, și în cele din urmă la ziarul *Timpul*.

Din prima fază, principala atenție ne-o solicită articolul *Teatrul românesc și repertoriul lui*, publicat în *Familia*, nr. 2 din 30 ianuarie 1870, la Pesta. Discuțiile privind înființarea unei Societăți pentru fond de teatru a românilor din Ardeal și Ungaria se aflau în toi ; intervenția lui Eminescu se încadra în mișcarea și atmosfera produsă de aceste discuții.

Avem oare un repertoriu național ? În răspunsul său — pe care nu îl dă apodictic, ci înfățișând un tablou al situației existente — Eminescu se exprimă cu dezinvoltură critică, fără însă ca deocamdată să presimțim în el junimistul de mai târziu.

Despre comediile lui Alecsandri vorbește cu considerație, ca fiind scrise cu talent, cu vervă, cu spirit. Nu se împacă, însă, cu acel amestec de idiomuri pe care autorul îl pune adesea în gura personajelor sale : „... un galimatias peste puțină de a fi înțeles de românii de dincoace de Carpați”. Numai talentul, însă, nu e de ajuns ; se mai cere și altceva. În anume piese ale sale, Alecsandri lasă impresia că nu ar fi destul de lămurit asupra „țintelor” și „modelelor” urmărite, din care cauză acestea par „foarte turburi”. Comediile lui Millo sînt spirituale, dar facile ; lui Pantazi Ghica nu-i iartă „fraseologia franceză”, superficialitatea, umplerea scenei cu personaje despre care ne putem întreba dacă sînt „caractere” sau „numai păpuși” ; piesele lui V. A. Urechia sînt tratate cu o condescendență aparte, putînd eventual să pară și o ironie : „escelente”, cu un singur păcat, acela că „nu sînt mai multe, cît mai multe” ; alții — A. Lăzărescu, Halepliu, Șt. Mihăileanu, Eugen Carada — sînt taxați ca autori de „miserabile produse”. Provincia, și ea, „foiește” de piese originale. În cazul acestora, săgețile lui Eminescu devin și mai ascuțite : „...acolo-și duc strălucita lor asistență coronate cu hîrtie aurită umbrele trecutului : Mihaii Viteji, Ștefanii cei Mari, Bogdani-ului-chiori și a.m.d. ...”.

Pe Bolintineanu îl apreciază ca poet, dar nu și ca autor dramatic. Eșecurile acestuia i-au inspirat o seamă din reflecțiile cuprinse în studiul *Teatrul românesc și repertoriile lui*. Consideră că poetul muntean s-a influențat în mod greșit de sfera shakespeariană, neștiind ce să înțeleagă și ce să aleagă din aceasta. Piesele lui nu au „fond de viață” ; pe alocuri (de ex. în *Ștefan Vodă cel Berbanț*), chiar, se alunecă într-un fel de „imoralitate dezagrecabilă”. „Terenul cel grav și teribil cu materia lui esactă și cu pretențiunea sa cea mare de a fi înainte de toate adevărat” — declară cronicarul — a depășit puterea de cuprindere a lui Bolintineanu ; era mai nimerit, de aceea, dacă acesta ar fi ales ca model un domeniu de ficțiune sau de „abstracțiuni absolute”, de exemplu *Visul unei nopți de vară*, *Basmul de iarnă*, *Ceea ce vreți*.

Dar Eminescu nu este un negator din principiu ; găsim la el și opinii aprobatoare. Față de *Răzvan și Vidra* e oarecum zgîrcit : „dramă în cele mai multe privinți bună” — atît și nimic mai mult. *Rienzi* a lui Bodnărescu îi pare o dramatizare „nimerită” după romanul lui Bulwer ; *Grigore-Vodă*, piesa lui Depărățeanu, cuprinde părți neve-

rosimile ; dar cu toate aceste scăderi, le socotește superioare multora și în special acelor traduceri care după părerea criticului nu fac altceva decât să jignească scena românească.

Cît de încurajator poate fi un asemenea bilanț ? Eminescu nu proclamă triumfuri, dar nici nu descurajează. Un teatru oarecare, desigur, s-ar putea deschide oricînd, cu repertoriile și actorii pe care îi avem. Poate că și comercialmente ar fi rentabil ; întotdeauna vor exista destui amatori gata să alerge cu banul lor să vadă „necuviinți” reprezentîndu-se pe scenă. Dar națiunea are nevoie de altceva ; nu pentru un asemenea teatru vom cere contribuabilului sacrificii. Dacă popoarele din Apus se complac să întrețină repertorii de „corupțiune” și „frivolitate”, aceasta le privește ; noi, însă, trebuie să veghem ca prin neexperiența lui publicul românesc să nu alunece în capcane de natură să-l pervertească. „Simțeminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase și morale” — iată ce stă în datoria noastră. Putem năzui spre o creație dramatică originală. Dar pentru aceasta autorii noștri au nevoie să fie înțeleși și ajutați. Să nu ne fure anume străluciri de suprafață, vervă, umor, fantezie ; acestora le putem prefera spiritele mai modeste, mai cuminiți, fără culoarea celorlalte, dar cu mai multă bună cuviință și sănătate sufletească.

Autorul dramatic, cînd își concepe opera și începe s-o scrie, trebuie să aibă în minte publicul căruia i se adresează. Bineînțeles, nu pentru a-i face concesii, ci pentru a-i comunica un sentiment al înălțimilor, ridicîndu-l la dînsul. Lucrul nu este ușor ; avem o dovadă în aceea că și între străini puțini l-au înțeles și îl înțeleg cu adevărat.

Sîntem însă în situația de a apela la opere străine ; dar acest fapt trebuie condus cu simț artistic, patriotism și înțelepciune. E vorba de altceva decât de imitari sau traduceri ; operele la care ne vom opri trebuie să constituie îndreptării, să dea „măsurari”, să stimuleze creația originală.

Eminescu indică o seamă de autori universali pe care i-am putea lua ca modele. Anume : norvegianul Bjørnstjerne Bjørnson cu caracteristicile lui de „curățenie și pietate adevărat creștină”, Friederich Hebbel (piesa acestuia *Maria Magdalena* este dată ca exemplu de sublim tragic), danezul Holberg (căruia îi celebrează robustul lui comic popular), Victor Hugo („adorator al poporului și al libertății”). Mai presus îl așază pe Shakespeare. S-ar spune că opera lui e împrăștiată, fără unitate, cu legăturile rupte ; în realitate — declară Eminescu — nimic mai convergent ca această operă, „unitate plină de simbolism și profunditate”. Nu e de ajuns să „cetim” din Shakespeare ; poetul trebuie „studiat”. Încă din 1868, proclamase în *Familia* : „... literatura shakespeareiană își întinde aripile peste toate literaturile culte”. Admira la poetul englez puterea lui de a pune în lumină partea de umanitate generală din psihologia personajelor sale, rămînînd totuși legat de poporul său și aparținîndu-i prin toate fibrele ca om și artist. Diferitele sale încercări de a traduce din Shakespeare (mai cu seamă *Timon din Atena*), ca și bogatele implicații shakespeareiene din poezia sa lirică și filozofică sînt tot atîtea confirmări ale acestui sentiment.

Cele două faze care au urmat — cea de cronicar dramatic la *Curierul de Iassi* și cea de la *Timpul* — nu prezintă deosebiri ca poziție doctrinară și ca viziune practică asupra manifestării de teatru. Eminescu, acum, se află în orbita gîndirii junimiste. Ibrăileanu observă că entuziasmul pentru Victor Hugo i s-a temperat ; nu l-ar mai recomanda, așa cum o făcea cu cîțiva ani mai înainte, ca pe un „cîntăreț al libertății”. În schimb e mai critic, își intensifică protestul împotriva „mediocrității”, încearcă să surprindă procesul scenic în esența sa de artă. Și în cazul de față, nu avem de-a face cu expuneri de sistem, ordonînd lucrurile în mod arhitectonic, ci cu o profuziune de idei răspîndite în cronici dramatice, aparent ale unui gazetar profesionist care își

îndeplinește sarcina cotidiană, în realitate ale unui spirit profund și sensibil, cunoscător al problemelor de teatru, cu implicațiile lor de cultură națională și universală.

Problema repertoriului revine mereu. Teatrul românesc — afirmă Eminescu — are nevoie de un capital de piese bune. Există o parte permanentă a instituției teatrale; trebuie ca această parte, învingînd nestatornicia gustului public și trăgînd din mulțimea serilor sacrificate concluzia cuvenită, să intre în posesia drepturilor sale. Într-adevăr, în epocă se propagă o atmosferă de neîncredere, un anume scepticism. Răul nu privește numai teatrul; el este un reflex general al nestabilității care domnește în diferite direcții ale activității publice. Împotriva lui, însă, se poate lupta; pe deasupra atîtor „offenbachiade”, de care publicul românesc nu s-a vindecat încă, teatrul românesc deține în el o „putere de viață” capabilă să-i dea cristalizarea necesară⁷¹. Cîtă vreme nu își va întemeia un repertoriu statornic, numărînd opere în stare să reziste tuturor vremurilor, este greu ca teatrul să dobîndească prestigiul unei adevărate instituții de cultură.

Chestiunea dramelor de boulevard are o seamă de aspecte delicate. O bună parte a publicului, incontestabil, agreează aceste drame; teatrele, în nevoia lor de rețete mai bune, le mențin pe afiș. Spiritualmente, însă, dramele boulevardiere ridică semne de întrebare. Intriga lor decurge tipic, cu personaje, conflicte și deznodăminte ce se supun unor scheme convenționale. Publicului care le aplaudă nu îi oferă de fapt decît false satisfacții intelectuale; iar în ce privește pe actor, „acest soi de repertoriu, necesar din cauze reale, e un adevărat pericol pentru inima și creierii lui”⁷².

Față de influența exercitată de teatrul francez asupra celui românesc, Eminescu manifestă un spirit de împotrivire. Admite comediile lui Molière, și încă într-o formă de consacrare, considerînd că în ele vorbește natura. În schimb, e reticent față de Corneille și Racine, ale căror drame par doar „niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice”⁷³. Comediile lui Scribe, într-adevăr, ne interesează de la început și pînă la sfîrșit; urmează unui plan din care s-ar spune că nu lipsește nimic, în care totul se înlănțuie cu perfecțiune⁷⁴. Dar — adaugă Eminescu — acestea sînt piese care au „*esprit*”, nu și „simțimînt”; sînt scrise într-o proză elegantă, e drept, dar le lipsește poezia. Succesul de public pe care îl repurtează atîtea farse franceze este obținut cu mijloace ieftine: frivolități, picanterii, scene de adulter, „expresii lunecoase și situații și mai lunecoase”. E necesar — conchide cronicarul — să eliminăm din repertoriile noastre „florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern”⁷⁵.

Localizările, în majoritate făcute după piese franceze de efect, constînd adesea din simplă „rebotizare” a numelor proprii, întrețin și ele o situație dubioasă, pe care Eminescu nu se sfiește s-o numească în mod deschis „neonestitate”.

Ibrăileanu situează ostilitatea lui Eminescu pentru teatrul francez într-un „anti-franțuzism” junimist din epocă, trăsătură reacționară față de liberalismul pașoptist. Afirmă, chiar, că poetul era bucuros să „arunce o săgeată împotriva culturii franceze” ori de cîte ori i se ivea prilejul⁷⁶. Poate că interpretarea este forțată. În cazul de față, protestele lui Eminescu împotriva repertoriului de modă franceză nu sînt numai decît acelea ale unui conservator, ostil — prin pasiune politică — țării din care veneau principalele „noutăți” în materie politică și socială, ci sînt ale unui om de cultură

⁷¹ *Repertoriul teatrului românesc*, în *Curierul de Iassi*, nr. 31, 20 martie 1877.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Rubrica *Noutăți — Teatru de vară*, în *Curierul de Iassi*, nr. 74, 4 iulie 1876.

⁷⁴ *Revista teatrală*, în *Curierul de Iassi*, nr. 130, 28 noiembrie 1876.

⁷⁵ Rubrica *Noutăți — Teatru de vară*, loc. cit.

⁷⁶ *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1922, p. 169.

și ale unui patriot, interesat moralmente ca teatrul românesc din epocă să însemne atât o școală de frumos, cât și un mijloc cetățenesc de edificare a spiritului nostru public.

Reprezentarea *Revizorului* de Gogol îi furnizează prin contrast o confirmare a unora dintre aceste judecăți. Nu mai avem de-a face, ca în „piesele franțuzești moderne”, cu vînări de efecte, cu amuzament ușor, cu un rîs spumos de moment, cu simpla intenție de a procura spectatorilor clipe de petrecere. Și aici se rîde; dar îndată după aceasta simțim că ne îngîndurăm, devenind triști ori melancolici. Opera aparține unui scriitor care sub haina rîsului ascunde un fond meditativ stăpînit de problema oamenilor și a moravurilor. Nu inventă situații încurcate, nu complică procesele sufletești, nu se întrece în jocuri abile; intenția lui, mai simplă, e să spună ceva adevărat, să redea lucrurile așa cum le vede și le simte. Nu-l preocupă să respecte vreo regulă poetică sau alta; îl interesează adevărul și natura, pentru că „acestea sînt serioase”⁷⁷.

Esteticeste, piesa de teatru îi apare ca un întreg, asemenea unui tablou sau unei simfonii. De aceea, un singur element discordant, fie el chiar infim, poate să tulbure armonia ansamblului. Nu este exclus, în teatru, ca din cauza fie și a unui singur figurant, să se destrame iluzia scenică și astfel întregul spectacol să sufere. Ca să-și justifice existența, drama trebuie să redea cu simplitate o icoană a vieții, să reflecte pasiuni omeneste adevărate. Acesta este motivul pentru care piesele lui Shakespeare și Molière vor rămîne veșnic actuale⁷⁸. În cuprinsul dramei putem desluși două categorii: „drame de *caractere* și drame de *intrigă*”. În cele dintîi, conflictul se naște cu necesitate imanentă; îl putem prevedea de la început; caracterele aici se desfășoară în acord profund cu ele însele; ca în tragediile lui Sofocle, cad sfărîmate „sub propria lor greutate”, uimindu-ne prin „teribila lor consecvență”. În celelalte, dezbaterea conflictuală se petrece nu atât între două caractere, cât între două planuri opuse. Nu e de rigoare ca sentimentele personajelor să corespundă în totul cu acțiunea lor. De aceea, ceea ce poate interesa în aceste drame este mai cu seamă desfășurarea evenimentelor. Dintre moderni, Shakespeare și Molière au înțeles cu deosebire esența dramei de caractere și au putut-o reprezenta ca atare; în cealaltă, cei care au excelat sînt francezii și spaniolii⁷⁹.

Relatînd asupra mai multor piese jucate — *Cerșetoarea*, *Paza bună trece primejdia rea*, *Ucișorul* —, Eminescu consideră potrivit să precizeze că romanul dramatizat reprezintă din punct de vedere literar o soluție defectuoasă. Între cele două genuri există, pe lîngă deosebirile de formă, și tot atîtea de fond. Romanul e narativ; datoria lui e să redea șirul evenimentelor petrecute; soarta eroilor, adesea, nu provine numai din natura caracterelor lor, ci și din jocul împrejurărilor exterioare. În dramă, dimpotrivă, nu există „întîmplare”. Conflictul, aici, răsare din ciocnirea caracterelor, cu puterea acestora ca în orice situație să rămîină egale cu ele însele⁸⁰.

Pentru actori, Eminescu manifestă interes, prețuire și afecțiune. Aproape nu există cronică în care să nu se oprească asupra acestui aspect, fie pentru observații privind arta lor de scenă, fie pledînd pentru statutul și drepturile lor profesionale.

Salută cu satisfacție inițiativa unor actori tineri de a vorbi pe scenă în mod natural, ca în viața obișnuită, părăsind afectarea și nota declamatorie ori cîntată provenită dintr-o imitare servilă ori rău asimilată a modelului francez. Actorul trebuie să știe că în glasul său există o scară bogată de registre, capabilă să exprime mulțimi

⁷⁷ *Revista teatrală*, în *Curierul de Iassi*, nr. 133, 5 decembrie 1876.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, nr. 139, 22 decembrie 1876.

⁸⁰ *Ibidem*.

întregi de sentimente și caractere; a găsi pentru fiecare din ele coarda și atingerea care să răsună corespunzător, iată ce poate realiza accentul *etic*, semnul peremptoriu de măiestrie actoricească⁸¹. Actorul trebuie să fie conștient de funcția și însemnătatea lui în înfăptuirea spectacolului dramatic. Nu e numai interpretul unui rol anumit, ci și colaboratorul autorului; de atâtea ori, jocul actorului-interpret a contribuit la celebritatea rolului și a operei⁸². Ne gândim îndeajuns la soarta actorului de vocație? Acesta nu se poate forma oricum. Fără un teatru național cu existență permanentă, fără roluri care să poarte în ele motive ale eternului uman, fără repertorii bogate care să-i pună la dispoziție posibilități de realizare, nu i-am putea cere să devină actor bun. Nefericit este actorul trebuind să joace mereu în piese-serii sau în piese de bulevard în care nici un caracter nu este autentic; tot așa, nefericit acela trebuind să se mute dintr-o trupă în alta, fără puțința de a se integra în unitatea unei companii anumite, de a contribui la tradiția acesteia și, la rândul său, de a-și putea constitui personalitatea profesională în condiții normale. Trecerea dintr-un rol în altul, chiar și pentru actorul cu experiență, nu este ușoară. Ar fi o greșeală ca actorul să se lase pe seama simplului său meșteșug. Artă scenică adevărată este aceea în care actorul își „crează” rolul; trebuie să „creadă” în el, să se „identifice” cu situațiile lui, să-l rostească cu „convingere”. În sprijinul tezei, cronicarul invocă și un argument obiectiv, cu o anume coloratură științifică: „... este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțămintele ce se petrec *într-adevăr* în unul singur”⁸³. Există încă o condiție: publicul, care nu poate răsa dintr-o dată. Bineînțeles, e dureros să vedem că o melodramă oarecare se bucură de aplauze prelungite, în vreme ce piese de Shakespeare și Molière se joacă cu săli goale. Trebuie, totuși, să nu abdicăm. Procesul implică răbdare, înțelepciune, curaj, eforturi sincere, priviri în perspectivă. Teatrul deține în el virtuți care pînă la sfîrșit pot ieși învingătoare. Publicul și actorul au datoria de a se educa reciproc. Ar fi imposibil ca în prezența unui repertoriu ales și a unui joc actoricesc practicat cu superioritate artistică, publicul să rămînă indiferent. Și Eminescu își mărturisește optimismul după cum urmează: „azi ar veni puțini, mîini mai mulți, poimîini și mai mulți, încît peste zece ani singurul teatru care ar fi totdeauna plin ar fi cel bun”⁸⁴.

Pentru opinia publică, Eminescu nu era un necunoscut; avea de partea lui autoritatea de poet recunoscut și cea de gazetar în sensul superior al cuvîntului. Iar colaborarea în redacția de la *Timpu* cu Slavici și Caragiale, ambii cunosători în chestiuni de teatru, venea și ea să se adauge acestui prestigiu. Recunoaștem în aceste cronici reflexe junimiste ale tezei „forma fără fond”. Între spiritul din articolele politice ale lui Eminescu și cel din cronicile de teatru există apropieri substanțiale: sîntem o țară care împrumutăm greșit, o țară a „jurnaliștilor fără carte, administratorilor fără știință, profesorilor fără elevi, o țară unde toți reprezintă numai forma goală a culturii și nicidecum cuprinsul”. Eminescu, însă, nu se oprește la aceste aspecte, ci trece dincolo de ele. Vede lipsurile teatrului, despre unele se pronunță cu necruțare, niciodată însă într-un ton catastrofic. Dimpotrivă! Se arată plin de încredere în puterea creatoare a minții românești, în capacitatea noastră de asimilare a civilizației occidentale, în afinitatea noastră structurală cu fenomenul de teatru, în voința noastră de superioritate, bineînțeles dacă forma de organizare a culturii naționale va ști să solicite și să valorifice aceste virtualități.

⁸¹ *Ibidem*, nr. 130, 28 noiembrie 1876.

⁸² Rubrica *Noutăți — Teatru*, în *Curierul de Iasi*, nr. 24, 4 martie 1877.

⁸³ Rubrica *Diverse*, în *Curierul de Iasi*, nr. 126, 19 noiembrie 1876.

⁸⁴ *Revista teatrală*, în *Timpu*, 31 decembrie 1877.

5. Al. Odobescu (1834—1895) — istoricul, arheologul, filologul, scriitorul, profesorul universitar, pedagogul social și național — a fost nu mai puțin și om de teatru. Și trebuie să adăugăm: aceasta nu în chip trecător, ci într-o formă durabilă, consecventă, în acord cu structura enciclopedică a spiritului său, cu preocupările generației și cu întreaga ambianță a epocii. Sinteza de pașoptism și criticism⁸⁵, sub unghiul căreia este privită militarea sa în cultura vremii, apare și în ideile sale despre mișcarea teatrală românească.

Din capul locului, deslușim o puternică afinitate a scriitorului muntean pentru programul *Daciei literare*. Împărtășește în totul judecățile asupra valului de traduceri cu urmările lui nefaste, ca și asupra necesității de a se trece cu energie la o viziune proprie în creația noastră literară. Împărtășește deopotrivă ideile pașoptiste în legătură cu întemeierea unui teatru național și consolidarea lui prin repertorii originale, printr-o școală națională de actorie și prin educarea unui public capabil să înțeleagă această străduință.

Odobescu nu se ridică împotriva traducerilor din principiu; cere însă ca ele să se supună unor reguli estetice mai stricte (*Raport asupra traducerii române din Dione Casiu*, 1874).

Într-un studiu de istorie și critică literară intitulat *Satira latină*, publicat în 1861 în *Revista română pentru științe, litere și arte*, găsim câteva referiri sugestive și la propria noastră literatură. Aceasta — afirmă Odobescu —, deși încă începătoare a intuit cu justețe necesitatea notei satirice: „mica noastră literatură chiar de la început a simțit cât este de folositor de a îmboldi părțile șovăinde ale societății noastre cu ghimpii comediei și ai satirei...”. Rîsul din ele nu este numai decît biciuitor și sarcastic; el își asumă față de societate și o răspundere morală, cu tot atîtea implicații estetice. Își propune să îndrepte moravurile; dar trebuie să procedeze cu mijloace inteligente, pătrunzătoare, capabile să satisfacă atît exigențe ale spiritului cît și ale acțiunii. „Molière și Boileau au luat asupra-le, unul prin comedie, iar celălalt prin satiră, aceste vesele dar și primejdioase îndatoriri și amîndoi le-au împlinit cu spiritul cel mai pătrunzător și cel mai fin, cu cea mai glorioasă perfecțiune”.

Acordă teatrului istoric o însemnătate hotărîtoare, în ce privește cultivarea sentimentului patriotic și a spiritului de unitate națională. În cuprinsul acestuia își pot da mîna acele sensuri militante ale artei pe care Odobescu ni le definește în formule pregnante ca acestea: „artele sînt pîrghii moralizatoare ale societății”, „literatura exprimă aspirațiile societății”, „artistul are datoria de a nu se izola de semenii săi”⁸⁶ ș.a.

Fig. 252. — Al. Odobescu (Bibl. Acad. Rom.).



⁸⁵ Formularea este dată — socotim în mod fericit — de către G. Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1922, p. 208 și urm.

⁸⁶ *Poezii Văcărești*, în *Revista română pentru științe, litere și arte*, București, 1861, vol. I.

Într-un raport din 22 septembrie 1878 către Academia Română, Odobescu opina pentru premiera operei teatrale a lui V. A. Urechiă. Opera — nu contestă aceasta — are imperfecțiuni; meritele ei, însă, prevalează. Satira socială e condusă prin trăsături cumpătate, oneste și comunicative; cât despre latura patriotică, și aceasta dă dovadă de măsură și utilitate: „...deșteaptă și înaltă în inimile contemporanilor amorul patriei, credința în virtutea națională, devotamentul pentru tot ce e bun și cu adevărat folositor”. Recunoaște dramelor lui V. A. Urechiă și calități de stil: fraze scurte și rezezi, expresii științifice, efecte neașteptate, toate acestea făcând ca dialogul să capete viață și mișcare, să se desfășoare într-un ritm capabil să stimuleze imaginația și plăcerea spectatorilor.

Odobescu a pledat cu căldură și consecvență pentru întemeierea unei școli românești de actorie. Ca ministru al instrucțiunii, în 1863, își însușise un memoriu al lui Wachmann și Wiest, punând astfel bazele Conservatorului de muzică. În ce privește teatrul, preocuparea i-a fost și mai statornică. Articolul *Școala dramatică*, publicat în *Epoca*, nr. 572 din 1888, este cu deosebire instructiv. Autorul rezumă și comentează aici conținutul mai multor convorbiri pe care le avusese cu Ed. Got, decanul Comediei Franceze și unul din profesorii de vază ai Conservatorului de la Paris.

Amintim că Alecsandri ceruse lui Maiorescu ca din subvenția teatrală să se trimită la Paris mai mulți tineri, cu scopul de a studia acolo arta dramatică și apoi revenind în țară să constituie aici sîmburele unei trupe artistice de elită. Odobescu — sprijinindu-se în mare măsură și pe argumentele lui Got — întîmpină această propunere cu rezerve. Tradiția teatrală franceză s-a clădit pe bazele clasicismului francez. E valabilă, desigur, pentru publicul francez; nu înseamnă, însă, că s-ar putea potrivi și spectatorului român obișnuit. S-ar putea deci ca bursierii trimiși într-o capitală străină, chiar străduindu-se acolo în mod merituos, să nu învețe lucruri direct folosite pentru țara lor. Dar să-i dăm cuvîntul lui Odobescu: „Pentru ca artiștii noștri să poată prefira pînă la noi oarecare raze din acei luceferi ai scenei franceze⁸⁷, ar trebui ca dînșii să se prezinte dinaintea noastră cu tot complexul literar și plastic al teatrului francez; ar trebui deci să joace întocmai cum vor fi învățat în Conservatorul din Paris și — vorbă curată — ar trebui să joace chiar și în limba franceză. Aceia dar nu ar fi artiști români. Succesele lor în studii i-ar fi înstrăinat cu totul de scena română. Ei ar fi, poate, buni artiști francezi; dar de le-ai storce, din piept și din gîtlej, sunete și inflecțiuni altele decît ale limbei franceze, de le-ai cere să aibă acea originalitate ce este însușită în graiul și în traiul românesc, precum altele sînt însușite în traiul și graiul oricărui popor cu caracter determinat — ei ar rămîne în confuziune, ar fi stîngaci, nepricepuți, străini în mijlocul neamului lor. În două cuvinte: ei ar fi, chiar și pe scena română, *actori francezi*”.

De aici concluzia: să fie trimiși în străinătate, nu atît începători cărora li s-ar putea modifica talentul într-un sens nepotrivit, ci actori consacrați, în plină stăpînire a meșteșugului lor, capabili deci să discearnă cu folos instrucția căpătată acolo.

Odobescu preconiza în arta actorului: joc simplu, gesturi firești, acordarea glasului la diapazonul situației reprezentate, adevărul și natura trebuind să fie redade pe scenă. Declamația este o trăsătură care trebuie practică cu circumspecție, întrucît prin ea se poate aluneca în pericolul de artificialitate. Nu e de ajuns ca actorul să mînuiască bine cuvîntul; gestul, expresia, jocul și fizionomia trebuie să se adauge

⁸⁷ Autorul amintise înainte cîteva nume intrate în marea tradiție actoricească franceză: Champmeslé, Lekain, Adrienne Leouveau, Talma,

M-lle George, Frédérick Lemaître, Ravel, M-lle Thierret, Deburau ș.a.

și ele, câteodată revenindu-le chiar accente primordiale. E necesar ca actorii să rostească frumos și corect românește; acesta nu este un fapt oarecare, putînd să se producă ușor sau de la sine, ci un fapt important pentru care se cere atenție, metodă și inițiere corespunzătoare. Actorul are nevoie de instrucție; de aceea, se impune ca în programul său de pregătire să figureze și cursuri de literatură, de istorie și de cultură generală. Pe lîngă redarea rolului, actorul trebuie să-l și „priceapă” și anume să-l priceapă pînă în implicațiile lui morale.

Arta actorului va avea totul de cîștigat cînd acesta va ști că instituția în care funcționează este înțeleasă și respectată drept un altar de artă și de cultură, menit ca din el „să se încingă și să se hrănească mereu focul înfrățitor al geniului românesc”. Teatrul — precizează Odobescu cu autoritatea lui de savant și de istoric al civilizației — se numără printre marile instituții ale lumii. Statul are datoria să înțeleagă aceste adevăruri, așa încît subvenția pe care o acordă instituției să poarte în ea dovezi înalte de considerație. E umilitor să constatăm că alte popoare își onorează în mod larg această obligație, în vreme ce noi avem tendința s-o precupețim. Vina o poartă și anumite trupe străine care, uzînd de mijloace abile de captație, pun în inferioritate producțiile teatrului românesc și atrag de partea lor sufragiile publicului snob.

Odobescu e convins că o politică înțeleaptă a teatrului — politică incluzînd în ea repertorii, învățămînt artistic, măiestrie actoricească și măiestrie regizorală, respect pentru condiția profesională și morală a teatrului — va sfîrși prin cîștigarea publicului, făcîndu-l să înțeleagă că tributul de superioritate plătit trupelor străine trebuie să înceteze ⁸⁸.

Privirile lui Odobescu ținteau departe. El socotea că perioada pionieratului în teatrul românesc trecuse; ce se cerea de acum înainte erau perfecționări și înaintări în consolidarea doctrinei proprii, atît sub semnul unor imperative artistice, cît și sub acela de afirmare majoră a culturii naționale.

6. Interesul lui Maiorescu (1840—1917) pentru teatru a început să se manifeste de timpuriu, încă din anii săi de colegian pe băncile „Theresianum”-ului de la Viena. În această privință, *Însemnările zilnice* ne aduc informații revelatorii.

Menționează piese văzute cu ani în urmă la Sibiu (1845), București (1847) și Brașov (1848—1850). La Viena, ca elev extern, frecventa cu asiduitate Burgtheater-ul, opera și teatrul din Josephstadt. Întors acasă, nota faptul cu aprecieri sumare de genul acestora: „...s-a jucat foarte frumos”, „foarte bine”, „excelent”, „mediocru”, numai puțin să fi fost jucată mai prost „ar fi căzut” (*Zu Ruhe setzen*, comedie de Hackländer). Jocul actorilor îl interesează tot atîta cît și textul; le dă numele, îi așază într-o scară de aprecieri. Mărturisește preferințe literare pentru Lessing; își găsește cu acesta afinități de structură: „Am citit scrisorile lui Lessing. O, ce om! — multe din cele spuse de el sînt tocmai din gîndul meu; în multe parcă m-am recunoscut pe mine...” ⁸⁹. Îi trec prin minte proiecte de traducător: *Filota*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* ș.a. Citește cu asiduitate pe Shakespeare; notează cu satisfacție: „...finii *Timon* al lui Shakespeare; îl cunosc pe Shakespeare mai tot acum...” ⁹⁰. Anunță că va trebui să se „apuce” de Goethe; e vorba de un autor care un moment i-a procurat sufletește anume rezistențe, dar înspre care curînd avea să se reîntoarcă

*Titu
Maiorescu
și criteriul
estetic*

⁸⁸ *Teatrul Național*, în *Epoca*, nr. 576, 1889.

⁸⁹ *Însemnări zilnice*, vol. I, București, 1936, p. 94.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 58.



Fig. 253. — Titu Maiorescu (Bibl. Acad. Rom.).

perfect convins, în plus cu sentimentul că putea să-și constituie din el un model de gândire.

Veleitatea de autor dramatic, atât de frecventă în stilul epocii, l-a ispășit în anii săi de formație și pe Maiorescu. Avea numai cincisprezece ani, când s-a gândit să propună teatrului din Josephstadt o încercare a sa, *Die Blödsinnige*. Reflectează (în 1856) la o tragedie, *Solomon de Caus*, în care prin persoana eroului intenționa să se zugrăvească pe sine; ar vrea să compună cu accente personale și o bucată comică, *Unsere Zeit, Ein trauriges Lustspiel*, cu gândul de a satiriza un pedant. Notează că în ziua de 4 noiembrie 1856 ar fi terminat o piesă, *Lustspiel ohne Name*, încercare ocazională, fără „mare lucru de ea”, dar care nu ar fi lipsită de „spirit”; într-o notiță ulterioară (31 decembrie 1856) o privea cu o nuanță în plus de mulțumire: „...această reușită și spirituală contopire de scene”. Se relatează că această piesă s-ar fi jucat în casa lui Vincențiu Babeș de către câțiva amatori, printre care se afla și autorul. Și preocuparea continuă. Într-o însemnare din 6 februarie 1857 aflăm că are gata patru acte dintr-o satiră, *Die Buchstaben — Narren-Comödie*, căreia de asemenea îi recunoaște trăsături de „umor local-personal”.

Întîia manifestare mai importantă a lui Maiorescu ca doctrinar de teatru o găsim în conferința *Vechea tragedie franceză și muzica viitorului a lui*

Richard Wagner (Die alle französische Tragödie und die wagnerische Musik), rostită la Berlin, la 10 martie 1861, la invitația unei asociații pentru ridicarea monumentului lui Lessing. Conferința a fost repetată, întîi la *Cercle des sociétés savantes* din Paris (12 aprilie 1861) și apoi la *Philosophische Gesellschaft* din Berlin (27 aprilie 1861)⁹¹.

Maiorescu se află sub influența esteticii hegeliene. Are ca punct de plecare definiția pe care filozoful german a dat-o frumosului: „totală întrepătrundere între idee și aparența ei sensibilă”. În situația de *sublim* echilibrul frumosului se frînge, prin aceea că momentul ideal devine preponderent; în situația de *fermecător* frîngerea se produce prin dominarea momentului sensibil. Deci, în ambele ipostaze, avem de-a face cu abateri de la adevăratul frumos. Drept ilustrare, recurge la două exemple: Corneille în tragedie și Wagner în muzică. Patriotismul lui Horațiu, eroul din tragedia cu același nume a poetului francez, este exclusiv; întrucît în fața lui orice alt sentiment amuțește, așa încît lupta interioară nu se mai produce, în această situație drama este sublimă, dar nu și frumoasă. Tot așa, și în cazul muzicii wagneriene. Aici se valorifică armonia în dauna melodiei; e un proces care urcă spre sublim, însă cu sacrificarea aceluia frumos muzical, de exemplu cel beethovenian, în care structura armoniei se contopește cu melodia.

⁹¹ A se vedea lucrarea *Influența lui Hegel în cultura română*, de T. Vianu, București, 1933.

Perioada 1868—1873 este una dintre cele mai constitutive în activitatea de critic a lui Maiorescu. Articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868) ne dă înțelesul și măsura lucrului. Deși într-o proporție mai mică decât asupra altor genuri, observațiile de aici privesc și creația dramatică. Cultura românească — ni se dă ca punct de plecare — este pîndită de un mare viciu : *neadevărul*. Repercusiunile lui se fac simțite în direcții diferite : în politică, literatură, artă, în opinia publică. Cauza principală stă în aceea că am introdus formele civilizației europene într-un mod superficial, înainte de a exista un fond pe care acestea să se poată sprijini în mod corespunzător. „Forma fără fond” — iată constatarea formulată de Maiorescu, aceea care avea să devină esența criticii junimiste.

Trebuia, după această luare de poziție critică, să se vină și cu atitudinea constructivă. La o distanță de patru ani (1872) a urmat studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*. Ne sînt înfățișați diferiți scriitori, unii din sfera poeziei, alții din aceea a prozei literare și științifice, prin care Maiorescu are sentimentul că în creația noastră a început să se încetățenească mai multă sinceritate în inspirație, o stăpînire mai sigură a subiectelor tratate, o formă mai măsurată în exprimare.

Este menționat și Samson Bodnărescu, pe care Maiorescu îl consideră un „adevărat poet”, autorul unei tragedii, *Rienzi*, în jurul căreia s-au purtat în sînul Junimii discuții animate. Maiorescu admitea că piesa are scăderi : plan greșit în privința „catastrofei”, episoade în mersul acțiunii fără suficientă motivare, acte inegale ca valoare artistică, acțiune stagnantă sau înaintînd doar cu încetineală, caractere neîndeajuns de conturate, o limbă pe alocuri fără limpezime și culoare, un lirism forțat ș.a. Îi recunoaște însă și merite : „...pretutindeni o fantezie înfocată, cîteva caractere conduse cu siguranță, scenele populare pline de realitate, limba energică, precisă, originală și, din mijlocul întunecimii și al duriții, uneori de o nespūsă dulceață, peste tot o inspirație de idealism, nu artificial, ci adăpat la izvorul curat”.

Dar momentul de chintesență, în ce privește opiniile estetice ale lui Maiorescu asupra teatrului, îl constituie articolul *Comediile lui Caragiale*⁹². Nu mai puțin, acest articol este fundamental pentru întreaga mișcare junimistă, pentru întîlnirea polemică pe care Maiorescu a avut-o cu Gherea, ca și pentru importanta dezbateri din epocă asupra moralității în artă.

Faptul a plecat de la discuția stîrnită de unele ziare ale timpului care acuzau comediile lui Caragiale de imoralitate. La premiera piesei *D-ale carnavalului* (1885) se și fluseră. Intervenind, Maiorescu le-a luat apărarea. E vorba de ceva mai mult decât de o pledoarie obișnuită ; procesul avea să ia și proporțiile unei dezbateri de principiu la niveluri filozofice.

Reacțiunea criticului este explicabilă din mai multe puncte de vedere. Între Maiorescu și Caragiale existau afinități de gîndire. Comediile acestuia constituiau în bună parte o ilustrare a criticii sociale junimiste, cu ponderea ei pe viciile liberalismului pașoptist și pe mulțimea formelor fără fond. Atîtea dintre personajele lui Caragiale — Trahanache, Tipătescu, Cașavencu, Pristanda, Rică Venturiano — înfățișau, într-un mod pe cît de direct tot pe atît de plastic, teza junimistă a unei civilizații practicate la suprafață, fără asimilarea substanței. Dar nu e numai aceasta. Lui Maiorescu — doctrinarul, filozoful, omul de catedră, nu mai puțin și polemistul — i se ivea astfel încă un prilej, de astă dată cu rezonanță și mai activă în toată opinia

⁹² *Comediile d-lui Caragiale*, în *Convorbiri literare*, an. XIX, nr. 6, 1 septembrie 1885.

publică a vremii, pentru a-și înfățișa sistemul de gândire cu toată amploarea lui teoretică și programatică.

În ce fel judecă Maiorescu aceste comedii? Dintru început, le reliefează originalitatea. Aduc în lumină tipuri din societatea noastră contemporană, cu trăsături și manifestări caracteristice. Societatea zugrăvită în aceste comedii pornește de la straturile de jos spre cele de sus. În toate acestea, bineînțeles cu aspecte specifice, se oglindesc situații caricaturale reieșite dintr-o spoială de civilizație occidentală. Sub o aparență de cultură superioară se ascund de fapt deșertăciuni și interese, patimi, declarații demagogice, acțiuni lipsite de onestitate și de substanță. Pentru moment, impresia produsă este comică; curînd, însă, ne vom da seama că sînt în joc și fapte serioase, dintr-un fond adînc și nedezipit de viața omenească. „Îndărătul oricărei comedii — precizează criticul — se ascunde o tragedie”. E drept, pe alocuri unele situații și expresii alunecă pe panta exagerării; Maiorescu nu pare de acord că de atîtea ori dramaturgul ignorează cu voință și unele părți mai bune ale naturii omenești. Nu mai avem de-a face cu împrumuturi sau imitații din literaturile străine; tipurile și situațiile răsar din „chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale”. Se află în cauză „un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri”.

În partea sa doctrinară articolul dezbate problema de principiu a moralității în artă. Maiorescu, aici, este tributar și concepției schopenhaueriene, potrivit căreia contemplatorul de artă se poate smulge de sub constrîngerea voinței, sursă permanentă de egoism și nefericire. Firește, între artă și morală există și trebuie să existe o legătură; nimic din viața artei nu ar putea să dezmințască acest adevăr. Emoția estetică, în măsura în care ne poate înălța într-o lume de ficțiuni ideale, dizolvă în noi pornirea egoistă, ne apropie de realitatea morală. Chiar dacă această apropiere nu ar dura decît o clipă, adică atîta cît a durat emoția estetică, faptul ar rămîne îndeajuns de revelator. Morala, deci, nu rămîne o categorie îndepărtată: e implicată în însăși esența artei.

Există deci o moralitate a artei, numai că această moralitate trebuie înțeleasă în sfera și cu elementele ei intrinseci. Scopul moral al artei este înălțarea impersonală, ceea ce echivalează cu un proces de sublimare sufletească. În sine, arta este dezinteresată; contingențele nu-i aparțin. Cînd intervin interesele practice, emoția estetică se abate de la calea ei, nimicindu-și autenticitatea.

Dar să revenim la comediiile lui Caragiale. Apărarea pe care le-o face Maiorescu se înscrie sub unghiul criteriilor arătate pînă aici. Să nu confundăm moralitatea eroilor cu aceea a pieselor în ele însele. Să presupunem că eroii din acțiune sînt imorali; nu putem deduce din aceasta că și piesa în cauză este imorală. Caracterul moral trebuie căutat în realizarea artistică; totul este ca prin această realizare să simțim că ne-am putut transpune cu mintea și cu capacitatea noastră emotivă pe planuri de încîntare artistică. Iată, de altminteri chiar cuvintele criticului: „... Singura moralitate ce se poate cere de la ele (comediile în cauză — *n. n.*) este înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, care prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei de artă”.

Din moment ce tipurile create de Caragiale ne par vii și expresive, cu un rost bine conturat în lumea lor fictivă, condiția moralității artistice s-a produs, există.

Criticul respinge învinuirea că dramaturgul ar fi urmărit scopuri politice. Artistul este liber să-și aleagă din orice domeniu al realității materialul pe care îl va transpune în operă. Tot așa și cu acuzația de trivialitate, frecventă în criticile aduse lui Caragiale. Desigur, eroii trebuie să vorbească în limba lor, să exprime prin întreaga lor manifestare situația psihologică și socială căreia îi aparțin; altminteri, iluzia realității s-ar deteriora și o dată cu aceasta s-ar frânge deopotrivă și magia artistică: „... În lumea artei adevărate — încheie criticul — nici nu poate fi vorba de trivial. *Trivial* este o impresie relativă din toate zilele, ca și decent sau indecent. Dacă pseudo-artistul rămâne el însuși în această lume de rînd, dacă el însuși nu este cuprins de inspirarea impersonală și prin urmare nu ne transportă nici pe noi în lumea curată a ficțiunilor, atunci se înțelege că lucrarea poate să fie trivială, indecentă, lascivă, după cum îi este felul și ținta. Dar aceasta nu atîrnă de la obiect, nici de la expresie, ci și de la chiar genul inspirării sale; și atunci o împărateasă cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie într-adevăr trivială, pe cînd soția chirstigiului Dumitrache nu este”.

Ce putem stabili, în concluzie? Ideile lui Maiorescu nu alcătuiesc un capitol aparte; ele se integrează în critica sa junimistă, în sinteza sa de teoretician și îndrumător practic, în vocația sa de legiuitor literar, în concepția sa estetizantă străbătută de esențe platoniciene, kantiene, hegeliene și schopenhaueriene. Desigur, în cuprinsul lor putem găsi o seamă de puncte discutabile; de fapt, cu vremea acestea s-au și eliminat. E nedrept, de exemplu, că pe lîngă mișcarea noastră de teatru din perioada pașoptistă, ca și pe lîngă teatrul romantic ce i-a urmat, a trecut cu ușurință, ignorîndu-le și funcția istorică, și însemnătatea lor literară. Și, oricum, rămîne de văzut dacă teoria sa estetică privind impersonalismul artei nu ar fi trebuit cuprinsă într-un context mai larg, cu mai multe valențe psihologice, sociale și istorice.

E nevoie, totuși, ca în aceste judecăți să ținem seama de condițiile epocii în care Maiorescu s-a aflat la o cîrmă a vieții noastre culturale. Eram încă într-o fază de început a formației noastre moderne; în mulțimea încă tulbure de influențe și solicitări, unele încă stăpînite de efervescenta romantică din prima parte a secolului, era nevoie de spirite măsurate, de table ferme de valori, de chemări la ordine, de o voință selectivă, de raportare a lucrurilor la un sistem de criterii exigente, capabile să privească dincolo de contingențe, să întrețină un climat de înălțimi spirituale. De pe urma acestei acțiuni, în care Maiorescu a fost un dătător de măsură, teatrul românesc a cîștigat ca manifestare și prestigiu.

7. Dacă parcurgem sumarele *Contemporanului*, de-a lungul tuturor anilor săi de apariție (1881—1891), ne dăm seama că în paginile sale critica dramatică propriuzisă a ocupat un loc redus. Teoria literară, în schimb, e amplu reprezentată. În bună parte, punctul de plecare în dezbateră purtată de Dobrogeanu-Gherea (1855—1920) l-a constituit creația dramatică, în speță controversa născută în jurul comediilor lui Caragiale. Polemica dintre Gherea și Maiorescu a dat acestei dezbateri o demnitate aparte, situînd-o pe planuri de spiritualitate superioară. Se înfruntau nu numai două personalități puternice, stăpîne pe punctul lor de vedere și hotărîte să-l apere pînă la capăt, ci și două concepții de cultură, de natură și una și cealaltă să marcheze trepte noi de integrare a tinerei noastre civilizații în contextul european.

Din primul moment, *Contemporanul* și-a propus să desfășoare o activitate critică: „... vom fi foarte aspri în critica noastră”; dar avea și grija să adauge: „... ceea

*Critica de la
Contemporanul;
C.
Dobrogeanu-
Gherea*



Fig. 254. — C. Dobrogeanu-Gherea
(Bibl. Acad. Rom.).

lor. Fantasticul, nota idilică, tendința spre fastuos și spectaculozitate — toate acestea sînt privite cu îndoială și adesea chiar cu respingere categorică. De ce să se alerge după lucruri închipuite, de vreme ce natura și realitatea ne oferă la orice pas domenii meritînd să fie transpuse în artă? Nimic nu poate întrece adevărul, și în frumusețe, ca și în utilitate morală și socială⁹⁷. Satira, cu implicațiile ei politice și educative, este înscrisă adînc în înseși natura și funcția literaturii. Teatrul, în rînd cu toate celelalte genuri, cîteodată chiar mai presus de ele, trebuie să țină seama de aceste condiții și să le realizeze. Alecsandri — ni se spune — nu le-a respectat întotdeauna; de aceea, găsim în creația sa dramatică unele alunecări idilice, de pe urma cărora creația lui a avut de suferit. Atribuțiile teatrului sînt mai multe: „să desfăteze”, „să instruiască”, „să moralizeze”, „să încerce a îndrepta moravurile publicului”⁹⁸. Toate acestea se conjugă: lipsa uneia din ele ar atrage descumpăniri în viața întregului.

Mentalitatea critică de la *Contemporanul* poartă mai cu seamă pecetea pe care i-a imprimat-o Gherea. Gîndirea lui reunește în ea elemente estetice și sociologice,

ce va fi bun se va deosebi și lăuda...”⁹³. E fundamental să se formeze un public luminat, inteligent, capabil de opinii proprii în știință și literatură⁹⁴. Adevărul trebuie căutat cu strictețe și hotărîre, evitîndu-se idealizările de un fel sau altul. Omul și societatea sînt realități perfectibile; dar pentru aceasta trebuie să le cunoaștem în manifestarea lor naturală, neprefăcută. Și în literatură, trebuie să se procedeze ca în știință: documente cmenesteți, metodă naturalistă, adevăr⁹⁵. Arta — în toate ipostazele ei — e condiționată de mediul natural și social. În afara societății, privind-o ca pe un „dar dumnezeesc”, ca un „lucru supranatural”, opera de artă și-ar pierde înțelesul ei real. Creatorul se află în inima lucrurilor. Faptul acesta poate lua diferite înfățișări, unele vizibile în mod direct, altele trebuind să fie subînțelese într-o contextualitate anumită. Operă viabilă este aceea care reflectă epoca și societatea în care s-a produs. E greu să concepem artă fără tendință; aceasta ține de însăși substanța operei, constituindu-i totodată și o rațiune de a fi. „Ideile și tendințele sociale — precizează Gherea — sînt chiar sîngele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit artă”⁹⁶. Colaboratorii revistei nu pierd nici o ocazie — în articole, cronici, recenzii, dări de seamă, însemnări — pentru a face elogiul literaturii realiste. Cereau ca în nuvelele istorice să se respecte cu strictețe adevărul faptele-

⁹³ *Cătră cetitorii noștri* (semnat Redacțiunea), în *Contemporanul*, an. I, Iași, 1881, nr. 1, p. 2.

⁹⁴ *Ibidem*, nr. 4, p. 225.

⁹⁵ I. Nădejde, *Diracțiua urmată de „Contemporanul”* (sfîrșit), în *Contemporanul*, an. III, Iași, 1883, nr. 3, p. 116.

⁹⁶ *Tendenționismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, vol. I, București, 1957, p. 80.

⁹⁷ *Sofia Nădejde — Critica piesei „Jidovul leșec”*, în *Contemporanul*, an. II, Iași, 1883, nr. 10, p. 368.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 370.

pe care le sudează în spirit marxist. Scopul major al literaturii este să poată deveni „oglină a realității”. Bucuriile, ca și durerile vieții, au dreptul să fie egal reprezentate. Decepcionismul care își face drum în literatură, adevărată „boală a secolului”, ca urmare a unor vicii structurale în societatea burgheză, este gata ca pentru anumite interese imediate să opereze oricâte transformări în tabla valorilor reale și consacrate.

Într-o cercetare critică asupra schiței dramatice *Ștefan Hudici*, de V. G. Morțun⁹⁹, plecând de la misiunea ce trebuie să revină teatrului, Gherea găsește un nou prilej să afirme și să întărească vederile sale teoretice asupra literaturii în general. Aceasta se numără printre marii factori în răspunderea cărora se află moralizarea națiunii cu corolarul ei necesar, educația cetățenească. Stă în puterea ei să propage idealurile înalte ale societății, aducându-le într-o rază activă a deprinderilor, sentimentelor și convingerilor umane.

Nu e nevoie, numaidecât, să se recurgă la „închipuiri romantice”, să se aleagă subiecte din medii îndepărtate. Alecsandri, în această privință, a greșit. Cele două drame de inspirație antică, având ca eroi pe Horațiu și Ovidiu, cu toată trecerea de care s-au bucurat din partea spectatorilor, rămân din multe puncte de vedere discutabile. Sînt nereale, artificioase, de aceea neconvingătoare. Cei doi poeți nu ne dau nici o impresie de autenticitate. Getta, eroina din *Fintina Blanduziei*, căreia poetul a ținut să-i imprime perfecțiuni de frumusețe fizică și morală, rămîne totuși un personaj convențional, neverosimil. Viața de toate zilele, cu oamenii și situațiile ei obișnuite, poate fi izvor de opere mai autentice, mai durabile. Sub acest raport, schița *Ștefan Hudici*, de proporții neasemănat mai modeste, marchează totuși o superioritate.

Greșim — spune Gherea — dacă ne îndepărtăm de epoca noastră; evenimentele ei și problemele pe care le pun aceste evenimente sînt în măsură să inspire piese de un dramatism intens. S-ar putea ca întoarcerea spre trecut — paseismul ca principiu ori ca predominanță poetică — să abată literatura de la rosturile ei adevărate. Gherea atacă direcția de la *Convorbiri literare*, printre altele și pentru faptul că aceasta își profila idealul mai mult în trecut decît spre viitor.

Critica este o activitate liberă, dar care trebuie să răspundă unei misiuni precise, cu obiective ca de sistem: de unde vine creația artistică, ce influențe exercită, ce întindere are și cît de sigură poate fi această influență. În toate deslușim influențe din critica sociologizantă, începînd de la doamna de Staël, trecînd prin Taine și Brandes, și încheind cu teoreticienii marxiști. Arta trebuie privită întotdeauna prin prisma raporturilor ei constitutive cu societatea; tezei metafizice practicate la Junimea îi este opusă astfel o concepție determinată de ordonanță științifică. În ce privește tendința, Gherea este categoric. Tendința poate fi descoperită pe toată întinderea creației artistice, sub diferite forme difuze sau implicite, chiar și în acele manifestări care aparent își proclamă dreptul la emancipare și libertate absolută.

Dezbătînd asupra operei lui Caragiale, aceasta în cadrul polemicii cu Junimea, Gherea își precizează cu atît mai mult rezistența față de estetica metafizică. Tratează cu oarecare ironie vocabularul filozofic la care simțea că Maiorescu ținea îndeosebi: „ficțiunea ideală”, „emoția impersonală”, „înălțarea impersonală” ș.a. I se pare absurd a cere artistului să se desfacă de lumea în care trăiește, să facă abstracție de emoțiile sale individuale, să vină în creația lui cu o atitudine de impersonalitate. Artistul, cel dintîi, e dator să simtă pulsul realităților înconjurătoare, să li se dedice cu voința

⁹⁹ *Ștefan Hudici, schiță dramatică de V. G. Morțun (critică)*, (semnat Gherea), în *Contemporanul*, an. IV, Iași, 1885, nr. 8—9, p. 273—288.

sa de militantism nobil și generos. Li se adresează moralizator, avîntat, în chipul următor : „... Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului nostru — și opere însemnate, educătoare și moralizatoare veți produce”¹⁰⁰. Maiorescu dădea moralității în artă un înțeles metafizic, separînd în mod radical esteticul de etic ; Gherea, dimpotrivă, reface unitatea acestor categorii, simțind că această unitate stă deopotrivă atît în natura artei, cît și în funcția ei socială.

Într-un articol scurt, intitulat *Teatrul Național*¹⁰¹, de altminteri singurul de acest gen în scrierile sale, Gherea dezvoltă asupra teatrului și o seamă de opinii practice.

E departe de a face un elogiu creației noastre dramatice pînă în epoca aceea ; recunoaște însă că în această direcție literară, spre deosebire de altele, invazia de scriitori fără talent e mai mică. E și firesc, întrucît piesa de teatru reclamă o elaborare mai îndelungă, mai pretențioasă. Se adaugă și sancțiunea imediată a publicului spectator ; acesta este în măsură să emită judecăți, chiar dacă nu ar dispune de o pregătire aparte în materie.

Lipsindu-ne un repertoriu original, mișcarea în teatru a trebuit să recurgă la traduceri. Faptul ar fi putut să aducă servicii apreciable culturii naționale ; din nefericire, nu i s-a dat întrebuintarea cea mai înțeleaptă. În fruntea instituției teatrale s-au aflat adesea oameni lipsiți de cultura necesară. Aceștia nu au înțeles că piesa de teatru, ca literatură în acțiune adusă să se desfășoare pe scenă, este în măsură, mai mult decît orice altă artă, să instruiască un public larg, eventual și un public inert sau îndărătnic. Oamenii pe care guvernele i-au pus în fruntea teatrelor — Gherea îi numește cu maliție, ca și cu indignare, „literați oficiali”, „un fel de alegători ai colegiului I în literatură” — au înscris în repertorii multe piese străine „neghioabe”, amestecîndu-le arbitrar cu piese clasice de valoare și neizbutind astfel decît să mărească starea de confuzie, păgubitoare atît pentru gustul și educația spectatorilor, cît și pentru atmosfera generală din cuprinsul manifestărilor noastre de cultură. Urmările se văd, se cunosc. Criticul nu se sfiește să le indice pe nume, chiar cu o anumită asprime. Publicul nostru nu are o mentalitate formată. Este gata să aplaude melodrame de serie, și în schimb să lase a cădea o dramă de importanța *Năpastei*. Și este vorba — declară mai departe Gherea — nu numai decît de public, acela căruia nici aici și nici în altă parte nu i s-ar putea cere pricepere literară desăvîrșită, ci de o elită a publicului, aceea care într-o societate modernă ar trebui să dea tonul bunului gust și al inteligenței artistice. Vina, de fapt, o poartă mai mulți, printre care și „recenzienții teatrali ai gazetelor noastre”. În acest punct, ideile lui Gherea se întîlnesc cu ale lui Caragiale. Nu pentru că verdictele acestor recenzenți ar duce la succesul sau căderea pieselor jucate, dar pentru că prin scrisul lor ordonat și responsabil ar putea să vină în ajutorul publicului receptiv și doritor de instrucție adevărată.

Reiese, din cele arătate mai sus, că în mișcarea literară de la *Contemporanul* teatrul a avut doar o pondere limitată. Nu e însă mai puțin de reținut că acel climat de idei pe care l-a creat și l-a întreținut tot timpul, cu raportări la cultura universală, la legăturile posibile dintre artă și știință, ca și la enunțarea conceptului estetic în sfera acțiunii sociale imediate, privește deopotrivă și teatrul, în rînd cu toate celelalte manifestări de creație autohtonă.

¹⁰⁰ *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, vol. I, București, 1957, p. 49.

¹⁰¹ *Studii critice*, vol. II, București, 1957, p. 352—356.

8. Prin Caragiale (1852—1912), critica dramatică a intrat pe un făgaș de și mai pronunțată maturitate. În formația estetică a scriitorului putem recunoaște un eclecticism universalist de bună calitate. Eseurile lui despre artă dovedesc lecturi întinse și atente : Dante, Shakespeare, Cervantes, Machiavelli, Molière, enciclopediștii francezi (Diderot, în special), Lessing (inclusiv mișcarea *Sturm und Drang*, ca și toată frământarea de idei din *Dramaturgia hamburgheză*), Schiller, Goethe, Byron, V. Hugo, A. W. Schlegel, Edgar Poe, Th. Gautier, Maiorescu, Gherea ș.a. Dezbaterea : *artă pentru artă sau artă cu tendință?* — la ordinea zilei în epocă — l-a preocupat de aproape. În *Cîteva păreri* — o suită de articole apărute în 1896 în *Ziua* și apoi retipărite unitar de către însuși Caragiale în *Notițe și fragmente literare* — găsim ecourile și concluziile acestei preocupări.

Caragiale evită să răspundă dintr-o dată, apodictic ; preferă ca soluția să reiasă din discuție. Va pune premise, va formula ipoteze, toate acestea într-un stil familiar, angajant, lăsînd impresia că pe alocuri se află într-un adevărat dialog cu cititorul său. Există opere mari în care, într-adevăr, tendința este evidentă ; în altele, însă, aceasta apare mai șters sau nu apare deloc. Totul este ca operele în cauză să fi fost scrise cu talent ; iată, dar, criteriul după care trebuie să ne conducem în judecarea operelor artistice. E necesar ca opera de artă să fie vie, să trăiască. Talentul este forța intimă capabilă să însuflească această viață. Inițial, artistul se află în fața unui „haos inform” de elemente brute ; prin talent, el capătă puțința să toarne aceste elemente brute în forme anumite, să le dea expresivitate. Sînt opere care vor dura mult ; altele, numai puțin. Dar aceasta — precizează scriitorul — nu ne privește numaidecît. Din moment ce opera a putut să trăiască, fie și o singură clipă, înseamnă că ea a existat, că și-a împlinit o menire. *A trăit!* — aceasta este esențial ; „între a fi și a nu fi -- așa se încheie aceste reflecții — e o nemărginire, față cu care deosebirile de durată a ființelor sînt reduse la nimic”.

S-ar spune, deci, că în concepția estetică a lui Caragiale tendința rămîne un factor secundar. Contextual, însă, găsim trăsături de natură să ne corecteze această impresie. În aceleași îndrumări, scriitorul accentuează ideea de intenționalitate : „... Sunete, cuvinte, linii și colori, forme — viața nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intențiunea de a deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intențiunea — aceasta este esența vieții ; expresia este numai organismul ei material”.

Mai departe adaugă : „Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil ; expresia se topește-n vînt, ea nu înseamnă nimica ; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic”.

Dar această *intenție*, în accepțiunea pe care i-o dă scriitorul, nu este în fond o tendință ? Deosebirea e de formă ; ca esență, însă, cele două categorii pot merge pînă la a se confunda una cu cealaltă.

Și alte precizări, în articolele amintite, confirmă înțelesul realist pe care Caragiale îl cere operelor în cauză. Creatorul are de împlinit o misiune social-istorică ; talentele sprijină „cultura și progresul lumii întregi”, înscriind în continuitatea speței umane înțelesuri înalte ; cu cît un artist sau un gînditor vine mai tîrziu pe lume, cu atît sarcina lui va fi mai grea, mai încărcată de răspunderi, întrucît în spatele lui se află un capitol mai mare de cultură și aspirații umane ; arta trebuie să fie sensibilă la „suferințele lumii actuale și la năzuințele unei lumi viitoare”.

Critica — în opinia lui Caragiale — are de împlinit o funcție ineluctabilă. În teatru nu există perfecțiune ; oricînd, acestei activități i se pot aduce ameliorări. Nimic

nu ar putea să dăuneze mai mult, ca asocierea oamenilor de litere și de artă într-o „conjurație” dispusă să întrețină conformismul și nesinceritatea.

În judecățile sale estetice, Caragiale ținea să proclame autonomia artistică a teatrului. Acesta nu este „un gen” de artă, ci o artă de sine stătătoare. Distanța dintre literatură și teatru ar fi, de exemplu, de mărimea aceleia dintre literatură și arhitectură. Literatura este reflexivă, avînd de transmis imagini și gîndiri prin cuvinte; teatrul, dimpotrivă, este o artă constructivă, avînd ca domeniu propriu conflictele dintre oameni cu arătările lor vii, imediate. Teatrul nu spune, ci înfățișează. Într-adevăr, și el folosește cuvîntul; dar pe lîngă acesta, în seria mijloacelor sale de reprezentare, e nevoie să intervină multe altele constînd din înfățișări vii, din trăsături adevărate, din fapte umane propriu-zise, de la simțirea intimă care le dă naștere pînă la mimica și gesturile capabile să le exprime. Concluzia scriitorului răsună destul de radical:

„Nu! Teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuncea dreptul de egalitate pe propriul lui teren”¹⁰².

De aici, necesitatea ca drama, în redarea ideii pe care și-a propus-o, să se comporte ca elementele vieții, să-și asocieze organe ca ale acesteia. Criticul se întrebă: de ce *Hernani* a lui Victor Hugo pare o piesă artificioasă, de ce *Hoții* lui Schiller ajunge uneori să ne obosească, în vreme ce în *Othello* sau *Regele Lear* totul ne pare adevărat și contribuie în mod firesc la constituirea emoției noastre artistice? Pentru că primii se lasă furați de retorism, se pierd în mai multe fapte decît ar fi fost de trebuință, ajung prin imaginația lor înfierbîntată să-și poarte eroii într-o altă lume decît cea reală, în vreme ce personajele lui Shakespeare ne confirmă tot timpul viața, revărsarea lor în afară păstrînd întotdeauna înțelesul și proporția stărilor dinăuntru.

Ne referim mai departe la un ciclu de articole, publicate în decembrie 1877 și ianuarie 1878 într-un ziar al junimiștilor, *România liberă*, și apoi reunite sub titlul generic de *Cercetare critică asupra teatrului românesc*. Criticismul scriitorului ni se revelează aici cu toată ascuțimea și perspicacitatea lui.

Începe (în articolul: *Critica teatrală și presa noastră*¹⁰³), prin a constata că, în ce privește starea actuală a teatrului românesc, presa noastră nu este la înălțimea libertății ce i s-a dat. Prea puțini, din cei care țin în mîină un condei gazetăresc, merită cu adevărat o asemenea încredințare. Prinși de interese mărunte, de plăceri mondene, de prietenii trecătoare cu actorii și actrițele, mulți își degradează profesiunea. Sub numele lor, se întîmplă ca așa-zisele cronici dramatice să fie scrise de către autorii înșiși sau de către „speculatorii de teatru”. Este cu atît mai regretabil, cu cît această racilă afectează și viața primei noastre scene naționale. Lipsa de obiectivitate din presa teatrală îi dăunează profund. Citim în ziare: „...un adevărat monument literar, merit a arăta străinilor că și Românii noștri știu a lucra pe tărîmul dramatic...”; în realitate, e vorba de o piesă stupidă scrisă de un autor francez obscur, tradusă la întîmplare, bună pentru „a ne falsifica istoria națională”, „a ne molipsi simțirea și spiritul public”, a ne contamina de „boalele bătrînei vieți apusenești”. De asemenea, sînt acoperiți de superlative actori care nu își cunosc meseria sau directori pentru care teatrul rămîne totuși numai o afacere. Ce folos că pentru restaurarea clădirii Teatrului Național s-a cheltuit din fondurile publice aproape o jumătate de milion de lei, de

¹⁰² *Oare teatrul este literatură?* în *Epoca*, 8 august 1897.

¹⁰³ În *România liberă*, 5 ianuarie 1878.

vreme ce printre oamenii de teatru se întinde corupția, presa devenindu-le complice în loc de a-i combate !

Articolul următor, *Literatura în teatrul nostru*¹⁰⁴, este și mai critic. De astă dată, e pusă problema repertoriului. În prealabil, autorul precizează că e vorba de teatrul din momentul actual, nu de cel de altădată. Categoria pieselor originale — constată criticul — este profund deficitară. O singură piesă, *Răzvan și Vidra*, se impune. Și aceasta are defecte : e clădită mai mult pe un plan de poveste decât pe unul de dramă ; momentele acțiunii se înșiră ca niște „mătăanii” pe firul lor de ață ; nu se integrează într-un proces în care deznodământul să rezulte organic din totalitatea celulelor lui componente ; versificația nu întrebunțează accentul în mod corect, „răstoarnă accentul firesc al vorbirii”, ș.a. Dar peste acestea se poate trece, întrucît „închipuirea” este bine condusă, caracterele sînt „originale”, acțiunea comportă momente cu adevărat „dramatice” și în genere bucată este „cinstită”.

În rest, Caragiale consideră că repertoriul original se află în haos. Încercări copilărești, ridicole, absurde ; nu opere, ci „bazaconii” literare, cu subiecte luate din istoria națională, dar într-un mod fals, vulgar, lipsit de înălțime, jignitor pentru simțul patriotic al poporului.

Dar nimic nu reflectă mai mult acest haos, ca mulțimea de localizări și plagiate ce inundă repertoriul. Niște simple potriviri aparente nu justifică o localizare ; e nevoie, oricum, de simț istoric, de o înțelegere a lucrurilor prin esența lor, prin semnificațiile intrinseci : „...Apoi —[Louis XI al Franțezilor și Vlad-Țepeș al nostru au fost stăpînitori fiecare pe vremea și în țara lui ; unul prin ștreang, altul prin țepă aveau obiceiul să amuțească pe nemulțumiții supuși și pe potrivnicii lor politici ; — însă pentru aste singure cuvinte, în o scriere teatrală aceste două icoane istorice se pot oare confunda, contopi sau lua una drept alta numai și numai prin preschimbarea numelor ? Nu, — fiindcă poetul dramatic e ca și zugravul ; icoanele pe care ni le arată, nu după cum dînsul le botează, ci după asemănarea lor cunoaștem anume ale cui sînt”.

Cu o seamă de localizări, în care vede de-a dreptul plagiate, Caragiale se arată necruțător¹⁰⁵. Avertizează că o țară de cultură nu poate tolera asemenea procedee. Proprietatea literară constituie un drept care trebuie apărat ; a-l călca este a ne face vinovați atît în fața opiniei publice cît și în aceea a legilor. Cei în cauză devin și mai culpabili, și mai ridicoli, cînd invocă pe Molière care ar fi copiat pe Aristofan și pe Plaut, pe Goethe care s-ar fi inspirat din Shakespeare sau cînd revendică și pentru ei ceea ce a spus Heine despre Dumas : „...a luat monede vechi, și topindu-le le-a prefăcut, ca să le puie din nou în circulație, — fiindcă în literatură și în artă proprietatea nu trebuie respectată”.

Problemele reprezentării teatrale, avînd în centrul lor meșteșugul actorului și condiția sufletească a acestuia, l-au preocupat pe Caragiale în mod deosebit. „Arta execuțiunii” — așa numește criticul măiestria interpretativă — este primordială. Pe actor, mai presus de orice, trebuie să-l intereseze „a juca bine”. Teatru bun nu este numai decît acela în care repertoriul ar număra doar capodopere, ci acela în care actorii își cunosc meseria și joacă bine. E atît de posibil, în teatru, ca piese mediocre să se impună și ca altele care literar sînt capodopere să cadă. „Frédéric Lemaître și Millo au făcut minuni, unul cu o piesă stupidă, ca *Robert Macaire*, și cestălalt cu o puieri-

¹⁰⁴ În *România liberă*, 11 și 17 ianuarie 1878.

¹⁰⁵ De exemplu : *Păcatele bărbașilor* (după piesa franceză *Les amendes de Timothée*) și *Căzăturile* (după *Les invalides du mariage*), amindouă „loca-

lizări” de M. Pascaly ; de asemenea *Gheșestarii* (după *Mercadet* de Balzac) și *Țara și Mihnea*, (după *Patrie*, de V. Sardou) în localizarea lui Fr. Damé.

litate ca *Lipitorile satelor* ... și vai de Shakespeare și de Molière căzuți pe mâni cum știu eu !... ”¹⁰⁶. Sînt adevăruri de care actorul și toți aceia de care depinde realizarea spectacolului dramatic trebuie să se pătrundă. Și criticul își încheie astfel aceste observații : „...virtuozitatea artistului a avut și va avea întotdeauna, în afară și independent de literatura respectivă, o atît de mare importanță...”¹⁰⁷.

Caragiale deplînge situația actorilor trebuind să joace în piesele unei dramaturgii decadente ; aceasta poate contribui ca pe nesimțite avîntul dramatic și puterea lor comică să scadă¹⁰⁸. Avertizează împotriva șablonului actoricesc ; acesta poate deveni un mare dușman al teatrului realist. E o greșală ca în constituirea unei reprezentații să se dea atenție numai rolurilor principale ; rolurile secundare și figurația își au și ele partea lor integrantă de însemnătate. Nimic, în teatru, nu ar trebui să se producă în afara „apropriei de natură” și în afara unei gândiri statornicite prin „studiu conștiincios”.

Pentru ca actorul să ajungă în stăpînirea realistă a măiestriei lui artistice se cer trei condiții : talent, gîndire, studiu. Actor adevărat este acela care nu încetează „de a lucra și a se instrui neconținut”. Ne aflăm într-un domeniu în care procesul de creație implică în prealabil unul de cunoaștere. Armonia dintre trup și suflet devine aici de neînălțurat ; sufletul actorului este instrumentistul, după cum ființa lui materială este instrumentul cu care execută. Spectacolul se aseamănă cu o „complexă simfonie”, în care fiecare instrument este de fapt un suflet omenesc, cu nenumărate corzi trupești, toate manifestîndu-și cu putere intervenția lor aparte și toate contopindu-se tocmai prin aceasta în masa realizării și armoniei de ansamblu¹⁰⁹.

Față de actori — pentru ei ca oameni, ca și pentru profesiunea lor — Caragiale denotă sentimente de respect și prietenie. Caracterizările lui au ajutat ca numeroși actori de seamă — Matei Millo, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu, Șt. Vellescu, N. Hagiescu, Șt. Iulian, Ion Brezeanu ș.a. — să fie așezați la locul meritat în galeria de ctitori sau de factori reprezentativi ai teatrului românesc. Vorbește cu pietate despre aceia care „au stat de pază la altarul Thaliei române”¹¹⁰. Are înțelegere caldă și profundă pentru greutățile profesiei, pentru felul aparte în care actorul trebuie să se lege de arta lui, pentru satisfacțiile ori suferințele pe care aceasta i le poate procura, pentru omul care trebuie să iasă modest și simplu pe poarta de serviciu a teatrului după ce în seara aceea interpretase cu strălucire un rege sau un victorios al destinului omenesc : „...iese încet pe poarta teatrului, ca pe poarta unui cimitir unde a părăsit surdeii uitări atîți iubiți și zgomotoși copii : se întoarce singur acasă, să-și aștepte și el moartea, uitat și părăsit în tăcerea unei depărtate mahalale...”¹¹¹. Își manifestă admirația pentru Millo, subliniindu-i „verva demonică”. În Ion Brezeanu vedea „un spirit dintre cele ce pot evoca o epocă de literatură dramatică națională”¹¹². Despre Gr. Manolescu, pe atunci încă foarte tînăr, afirmă că „voiește să poarte sarcina titanilor” ; și adaugă, avînd în minte exemplul acestuia : „legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfățișează”¹¹³.

¹⁰⁶ *Ceva despre teatru*, în *Epoca*, 13 decembrie 1896.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Cronica (I)*, în *Pagini literare*, 3 octombrie 1899.

¹⁰⁹ *Ion Brezeanu*, în *Literatură și artă română*, 25 decembrie 1898.

¹¹⁰ *Ruy Blas*, în *Timpu*, 20 octombrie 1878.

¹¹¹ *La mormîntul unei artiste*, retipărit în *Opere*, vol. III, București, 1932, p. 299.

¹¹² *Ion Brezeanu*, în *Calendarul Mostului român*, 1902.

¹¹³ *Ruy Blas*, *loc. cit.*

Caragiale cunoștea scrierea lui Diderot *Paradoxe sur le comédien*. Teoreticianul francez susținea că actorul nu trebuie să se confunde cu personajul interpretat, ci să-și păstreze față de acesta o luciditate obiectivă. În această chestiune, observațiile lui Caragiale aduc o notă subtilă, pătrunzătoare. Interesează ca pe scenă actorul să știe să exprime sinceritatea, nu să fie sincer el propriu-zis. Cu propriile cuvinte ale criticului: „...el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu zisă, ci sinceritatea sincerității; cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el — el nu trebuie să aibă chiar simțirea; el trebuie să aibă simțirea simțirii”¹¹⁴.

Formarea actorului este o acțiune complexă și delicată; ea depinde nu doar de voința și aplicația acestuia, ci și de numeroși factori din afara acestuia. E periculos, de exemplu, ca un actor să fie încărcat cu roluri multe, să i se ceară a învăța un rol în câteva zile, reducând totul la o „exhibițiune de virtuozitate personală”, deci luându-i-se puțința ca acel rol să fie adâncit, să intre în macerările atente și profunde ale conștiinței lui artistice. Limbajul literar, susținut prin dicțiune bună și frazare justă, trebuie să meargă în asociere cu un al doilea limbaj, nu mai puțin expresiv, cel scenic; „orice mișcare — precizează criticul — poate spune mai multe decât tirade întregi...”¹¹⁵. Actorul care se lasă prea mult pe seama suflurului greșește; de aici rigiditate, lipsă de stil și unitate, mai ales dezacord cu partenerii săi în ce privește găsirea diapazonului potrivit. Firește, există în activitatea actorului o parte inerentă de profesionalism; ar fi însă dureros ca din cauza acesteia actorul să devină uscat, să-i dispară căldura și entuziasmul. „Un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească până la fundul galeriei”¹¹⁶. Caragiale ținea mult la această idee.

În desfășurarea și realizarea unui spectacol, publicul își are și el un rost bine definit. Nu e de ajuns ca spectatorul să asculte și să privească la actorul care joacă pe scenă. Interesant e să surprindă ce spune și cum este acest actor. Și ceilalți actori, care tac, au de marcat o prezență; și aceștia, prin urmare, intră în procesul și expresia acțiunii. „Nu ar fi de ajuns, deci, ca publicul să constea doar din privitori; aceștia ar trebui să însemne și tot atâtea spirite critice”; „...deocamdată — constată Caragiale și cu ironie, dar și cu amărăciune — există un public care nu are altă unitate decât denumirea de public românesc”¹¹⁷.

În epocă, ideile și atitudinile lui Caragiale privind fenomenul dramatic au impus. Aveau la bază studiu, experiență, o largă informație în materie, toate răsărind dintr-o convingere puternică, pasionată, a unui om de teatru în deplina accepțiune a cuvântului. Caragiale își solicita cititorul într-o gândire directă și accesibilă, aducea adevăruri de esență și de principiu la niveluri de comunicativitate aproape curente. Ne explicăm, astfel, pentru ce aceste idei au putut să aibă atîta răsunset în opinia publică a vremii. Într-o fază cînd teatrul românesc trebuia să-și adîncească temelia estetică și să reflecte forme de viață corespunzătoare într-o societate care făcuse pași hotărîtori în așezarea ei națională și europeană, opera de critică teatrală a lui Caragiale a putut să însemne o contribuție reprezentativă, cu implicații teoretice și practice de mare însemnătate.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Cronica teatrală* (Eleonora Duse — Mounet-Sully), în *Pagini literare*, 17 octombrie 1899.

¹¹⁶ *Ion Brezeanu, loc. cit.*

¹¹⁷ *Teatrul Național*, în *Universul*, 19 noiembrie 1899.

9. *Frédéric Damé*. Asupra perioadei de formație și de tinerețe a lui Frédéric Damé (1849—1907) stăruie încă o seamă de incertitudini. A părăsit Franța în 1872, emigrând în România, poate și din cauza unor represalii împotriva comunarilor, poate și atras de perspectivele pe care o țară ca a noastră, aflată în plină regenerare modernă, le putea oferi unui tânăr francez talentat și instruit. Ucenicia scrisului și-o făcuse prin colaborări la mai multe ziare și reviste (*Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Revue populaire*, *Le Corsaire*), ca și prin două cărți de literatură, *L'Invasion* și *La Résistance*, apărute respectiv în 1870 și 1871.

În România s-a adaptat repede, a învățat limba țării, s-a apropiat de realitățile locale. Ca profesor de limbă și literatură franceză la Colegiul Național „Sf. Sava”, lasă amintirea unui profesor respectat și iubit, iar lucrările de lexicografie îi înscriu numele și în istoria filologiei românești. Om de cultură, cunoscător al mai multor limbi, mînuia condeiul cu abilitate, cu finețe și spirit de pătrundere. Curînd după venirea în țară, devine secretar de redacție la ziarul *Românul*. A colaborat apoi la *Le Journal de Bucarest* al lui Ulysse de Marsillac și a contribuit la întemeierea ziarului *L'Indépendance roumaine*, al cărui redactor șef va deveni. Teatrul i-a constituit o preocupare permanentă; însă cronică dramatică propriu-zisă nu a scris decît la *Românul*, adică în primii ani de gazetărie. Cîteva din judecățile și atitudinile sale, în această activitate, vor merita oricînd să fie amintite. În mișcarea teatrală a vremii ele au suscitad interes și au dat naștere la dezbateri utile, chiar dacă unele dintre părerile lui sînt discutabile; ceea ce se remarcă însă în primul rînd, în activitatea acestui critic, este scrupulul intelectual de care leagă ideea cronicii dramatice. Turneele din 1878—1880 ale lui Ernesto Rossi și Salvini, pe care le consideră evenimente teatrale de seamă, îi prilejuiesc în această privință cîteva destăinuirii caracteristice. A fi critic conștiincios este o meserie grea, încărcată de griji și răspunderi; criticului i se cere, anume, să citească textul piesei în original, să-l compare cu eventualele traduceri, să înțeleagă spiritul general al operei, să urmărească atent spectacolul, să rezume în mod esențial, să facă aprecieri valabile, să întregască adevărul și frumusețea unei reprezentații, să exprime gîndul care să vină în ajutorul minților oneste. Acestea nu se pot improviza: ele presupun muncă, studiu, dăruire.

Fig. 255. — *Frédéric Damé* (caricatură de C. Jiquidi din volumul *Ziaristii după natură*, București, 1891).



Cronicile dedicate celor două turnee amintite denotă o bună cunoaștere a operei shakespeariene, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* reținîndu-i în mod special atenția¹¹⁸. Îi admiră pe cei doi mari interpreți străini, nu însă fără a formula și critici, unele privind concepția de interpretare a rolurilor, altele referîndu-se la plastica scenică, la costum și chiar la detalii regizorale¹¹⁹.

Asupra lui *Despot-Vodă*, drama lui Vasile Alecsandri, cronicarul de la *Românul* a stăruit în mod deosebit, în trei foiletoane consecutive. Analiza începe printr-o seamă de constatări comparative cu alte drame istorice, în speță a lui Bolintineanu și a lui N. Scurtescu, în care este tratat același subiect. Personalitatea literară a lui

¹¹⁸ A se vedea *Românul*, 8, 9, 21 februarie 1879.

¹¹⁹ A se vedea *Românul*, 21 februarie 1879.

V. Alecsandri este prezentată cu deferență, chiar și cu unele exagerări, găsind anume că în ce privește grația infinită, delicatetea, simțămîntul, eleganța poate fi pus alături de Goethe, Victor Hugo și Byron. În substanța ei, însă, analiza este critică, pe alocuri aproape necruțătoare. Construcția piesei lasă de dorit; totul alcătuiește mai degrabă un lung prolog, în cinci acte. Catastrofa decurge abrupt, fără pregătirea necesară; lipsește tocmai miezul acțiunii, adică partea dramatică menită să justifice deznodămîntul. Figura lui Despot apare într-o lumină scăzută, cu atît mai mult cu cît nici nu i se opune un caracter puternic. Dacă Alecsandri a vrut să înfiereze un străin uzurpator, care își atribuia o misiune ca aceea visată de Ștefan cel Mare și realizată o clipă de către Mihai Viteazul, atunci se cuvenea ca personalitatea lui Ștefan Tomșa să capete trăsături mai puternice, rezumînd în ea esența și aspirațiile patriei. În realitate — precizează cronicarul — lui V. Alecsandri i-au lipsit și această forță și această intuiție dramatică.

Faptul este spus într-o învăluire literară, oarecum afectată, nu lipsită însă de pătrundere și adevăr: „...Cînd ilustrul poet a vrut să se încerce în dramă, era neapărat, dar, ca să nu reușească. Harfa eoliană care suspină cîntecele sale fermecătoare la adierea serilor de primăvară se rupe sub aspra suflare a vînturilor de iarnă...”¹²⁰.

Părțile din cronici care se ocupă de jocul actorilor cuprind în ele recomandări utile, izvorîte dintr-un sentiment de răspundere profesională și dintr-o bună intuire a posibilităților actoricești. Aristizei Romanescu, pe atunci încă într-o perioadă de debut, îi atrage atenția că stăruirea în tonul elegiac se poate transforma în monotonie¹²¹. Pe Matei Millo îl apreciază mult; ar vrea ca direcția teatrului să profite încă de anii lui de validitate¹²². Lui Grigore Manolescu, actor tînăr și inteligent căruia i-a prezis un viitor fericit de tragedian, îi cere să dea mai multă atenție în stăpînirea și întrebuințarea vocii¹²³.

În concepția lui Damé despre repertoriu și despre public exista însă o seamă de inconsecvențe. Socotește că teatrul trebuie să țină seama de gustul publicului. E o iluzie că în afara acestei condiții am putea să ridicăm nivelul artei dramatice. Teatrul de „etichetă” rămîne o formulă abstractă, ineficace. Însuși Goethe a putut să greșească, atunci cînd ca mentor al teatrului de la Weimar s-a purtat dictatorial. Legăturile publicului cu teatrul trebuie să decurgă liber, spontan, într-un raport de condiționare reciprocă — notează cu justețe criticul în foiletonul său din *Românul*, 11 ianuarie 1878. „...Voi spune cu francheță că un teatru asupra căruia publicul n-are nici o influență, un teatru în care directoarele face legea gustului tuturilor, în loc de a căuta să placă publicului, un teatru în care *Herr Unus* desprețuiește pe *Herr Omnes* nu seamănă nicidecum cu un teatru național. Un teatru național se naște din nevoile poporului și este menit a exprima simțimintele, a reprezenta moravurile unei țări și unei epoci”.

Față de traduceri, localizări și imitații, cronicarul se arată concesiv. Autorii pot găsi în ele un cîmp folositor pentru deprinderea meșteșugului scenei și pentru însușirea unor anumite motive și subiecte dramatice, după opinia sa, în istoria literaturii universale existînd destule momente în care imitația s-a dovedit fecundă. Nu este exclus ca într-o zi, din frămîntarea întretînută de acest proces, să fișnească mintea capabilă de opere originale valoroase. În majoritatea lor, ideile astfel înfățișate ar

¹²⁰ A se vedea *Românul*, 14, 16, 23 octombrie 1879.

¹²¹ A se vedea *Românul*, 27 martie 1880.

¹²² A se vedea *Românul*, 23 februarie 1879.

¹²³ A se vedea *Cimpoiul*, 4 decembrie 1883.

putea să pară juste, numai că acest larg credit acordat producțiilor străine poate să umbrească ori să întârzie efortul de creație originală.

În felul cum a judecat *O noapte furtunoasă*, cronicarul s-a dovedit mai puțin obiectiv. E probabil că s-a lăsat influențat și de considerente de ordin personal, în urma polemicilor cu I. L. Caragiale. „...Mărturisesc că mi-e cam rușine să povestesc asemenea lucruri [...], să ne cheme la teatru cu nevestele noastre, cu copiii noștri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roși obscenitățile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe [...]. Mai bine încă, și de o sută de ori, vicleimul cu perdea, care ne vorbește supt o formă mai mult sau mai puțin copilărească, cu puțin talent dar c-o credință fierbinte, de tot ce este pe pămînt și în cer, decît vicleimul fără perdea, care calcă în picioare fără rușine și fără sfială tot ce este mai scump omului. [...]. Mi se pare în adevăr că aseară *nu s-a cruțat nimic* [...], mai ales pudoarea tinerimii...”¹²⁴. După patru ani, la reluarea piesei își va menține atacul, recunoscînd totuși că publicul a agreat-o, că înfățișează cu iscusință tipuri autentice din societatea vremii, că întocmirea și succesiunea scenelor dovedesc dibăcie. Se întreabă însă, dacă „nu ar fi mai nimerit ca adevărurile cele mai brute, cele mai rușinoase, să fie înfățișate sub o formă mai cuviincioasă? Ce ar pierde autorul și opera sa? Nimic, ar avea mai puține aplauze, dar mai mult respect”¹²⁵.

Același criteriu, „al înălțimii sufletești”, este invocat și în judecarea *Scrisorii pierdute*. I se obiectează autorului că în comedia lui nu există un singur personaj cinstit. Tăgăduiește că o piesă de teatru în care totul invită la scepticism, sau în care este măgulită aplecarea spre vulgaritate, ar putea să corespundă în totul misiunii ei artistice. Cronicarul își încheie aceste reflecții proclamînd arbitrar superioritatea dramelor istorice, cu puterea lor de a pune sufletele omenești în stare de înaltă vibrație. Aceste considerații subiective, aceste confuze și regretabile generalizări, apar cu atît mai mult în evidență, cu cît, prin atîtea alte aspecte ale activității sale, Fr. Damé s-a dovedit un spirit aplicat și fidel în aprecierea fenomenului teatral românesc.

D. D. Racoviță-Sphinx. Cronicile lui D. D. Racoviță-Sphinx (?—1892) exprimă în genere un spirit gazetăresc, cu naivități polemice, familiarități de stil și izbucniri subiective; descoperim însă în ele și priviri juste, curajoase, reieșite nu atît dintr-o cultură de specialitate, cît dintr-o cunoaștere practică a vieții teatrale.

Cronicarul cuprinde în unghiul ironiei sale pe mulți: pe membrul important dar steril din comitetul teatral, pe directorul de scenă care cu suficiență se declară gata „să regenereze” scena română, pe autorul dramatic care scrie cu ușurință, folosind șablonard idei ca acelea de patrie, libertate sau trecut istoric¹²⁶. Trebuie să ne ferim de a face din dramaturgia originală un fetiș; frumosul rămîne frumos, ori de unde l-am lua; a goni repertoriul străin din teatru nu înseamnă a face partiotism¹²⁷. Autorul e liber să asculte de înclinațiile lui temperamentale, să urmeze un punct de vedere propriu, să-și ordoneze singur construcția, nu însă fără a trece lucrurile prin prisma realității; personajele care nu trăiesc, reieșind deci nu din observarea vieții ci din voința autorului, pot să compromită totul¹²⁸. Piese istorice, desigur, își au rostul lor înalt, pe plan artistic și educativ; tocmai de aceea, teatrul nu trebuie să îngăduie

¹²⁴ Vezi *Românul*, 20 ianuarie 1879.

¹²⁵ Vezi *Cimpoiul*, 6 noiembrie 1883.

¹²⁶ *Cronica de joi*, în *România liberă*, an. VI, București, 1882, 10 septembrie, nr. 1566.

¹²⁷ *Ibidem*, 25 noiembrie, nr. 1628.

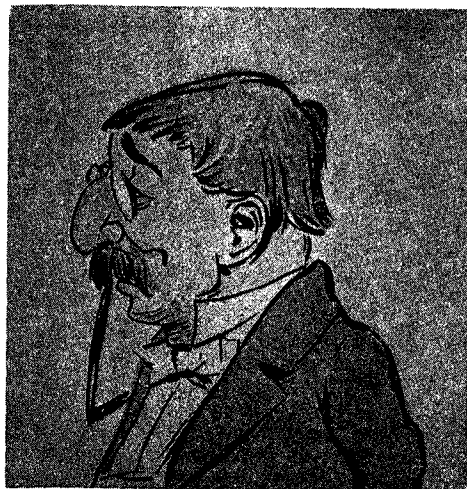
¹²⁸ *Cronica teatrală*, în *România liberă*, an. VIII, București, 1884, 22 ianuarie, nr. 1965.

ca acestea să se transforme în „vicleimuri istorice”, cu „irozi naționali ca personaje”¹²⁹. *Chirița* lui Alecsandri îi pare o „caricatură”, pe motiv că nu s-ar oglindi în ea o epocă¹³⁰. Față de *Ovidiu* manifestă chiar ostilitate; precizând că istoria romană nu a fost respectată, cronicarul adaugă: „anacronismele sînt iertate cu condițiune să se realizeze ceva frumos cu ele”¹³¹. Socotește că teatrul lui V. Hugo „și-a trăit traiul”; Alecsandri și alți autori români au vina de a-i fi devenit prea tributari¹³². Este împotriva unei stagiuni de operă pe prima scenă românească; această scenă ar trebui ferită de tot ce ar putea s-o abată de la linia și misiunea ei constitutivă¹³³. Recunoaște că melodrama *O crimă celebră* reprezintă sub raport artistic o treaptă inferioară; o preferă totuși multor alte piese înscrise în repertoriul teatrului. Și cronicarul motivează: „...mai bine să plîngă lumea simțitoare la *O crimă celebră* decît să caște la marele număr din piesele lui Dumas-fiul, la unele din repertoriul lui Sardou, etc., unde asistă la dezbaterăa unei teze filozofice, sociale ori juridice, ce se potrivește la noi ca nuca în perete și unde în genere i se înfățișează o lume, un mediu social, moravuri și tipuri fără adresă în țara românească”¹³⁴. Îl prețuiește pe Caragiale, ca autor comic, mai mult decît pe toți ceilalți: „...începînd cu *Noaptea furtunoasă* a căutat să rupă acest obicei de a fura aplauzele publicului numai cu tipuri străine, caraghioase prin pronunțarea stricată a limbii românești, și a reușit să prinză din lume personaje în carne și oase”¹³⁵.

În teatru — afirmă adesea cronicarul — totul trebuie să fie serios, sincer și loial. Fără conducători valabili, teatrul nu și-ar putea împlini datoria de a fi o „școală în societate”¹³⁶. Alcătuirea repertoriilor reclamă „minți luminate”¹³⁷. Formarea publicului nu poate fi lăsată pe seama întîmplării; ea trebuie să țină seama, deopotrivă, de „pretențiile de sus” și de „neștiința de jos”¹³⁸. Teatrul se află pe calea lui adevărată cînd devine în măsură să răspundă la media culturală a societății într-un moment dat¹³⁹. Avem actori buni, prin care s-ar putea face față unor repertorii cît de severe și de pretențioase. Nu același lucru, însă, am putea spune și despre autorii noștri; rămîne de văzut dacă aceștia reflectează la datoria lor și sînt îndeajuns de pătrunși de aceasta¹⁴⁰.

M. Văcărescu-Claymoor. În cronicile sale din *l'Indépendance roumaine*, M. Văcărescu-Claymoor (1848—1903) este mai convențional, aspiră la sufragiile publicului instruit, imprimă chiar o notă de cosmopolitism. Este nemulțumit de directoratul lui Caragiale; îi obiec-

Fig. 256. — M. Văcărescu-Claymoor (caricatură de N. Petrescu-Găină, din volumul Contemporani 1898).



¹²⁹ *Ibidem*, an. IX, București, 1885, 29 noiembrie/11 decembrie, nr. 2503.

¹³⁰ *Ibidem*, an. X, București, 1886, 31 octombrie/12 noiembrie, nr. 2769.

¹³¹ *Ibidem*, an. XI, București, 1887, 2/14 octombrie, nr. 3029.

¹³² *Ibidem*, an. X, București, 1886, 5/17 decembrie, nr. 2797.

¹³³ *Ibidem*, an. IX, București, 1885, 4/16 octombrie, nr. 2459.

¹³⁴ *Ibidem*, an. X, București, 1886, 14/26 noiembrie, nr. 2780.

¹³⁵ *Profile din teatru — Iulian*, în *Revista nouă*, an. I, București, 1888, 15 martie, nr. 4.

¹³⁶ *Teatrul Național — Prima scrisoare deschisă către D-nul Gr. Gr. Cantacuzino, Directorul General al Teatrelor*, în *România liberă*, an. VIII, București, 1884, 25 septembrie, nr. 2162.

¹³⁷ *Teatrul Național — a 4-a scrisoare deschisă (...)*, în *România liberă*, an. VIII, București, 1884, 28 septembrie, nr. 2165.

¹³⁸ *Teatrul Național — A 5-a scrisoare deschisă (...)*, în *România liberă*, an. VIII, București, 1884, 29 septembrie, nr. 2166.

¹³⁹ *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, an. I, București, 1888, 15 ianuarie, nr. 2.

¹⁴⁰ *Profile din teatru — Nottara*, în *Revista nouă*, an. I, București, 1888, 15 august, nr. 9.



Fig. 257. — Grigore Ventura (caricatură de N. Petrescu-Găină din volumul Contemporani 1898).

tează mai ales anume „inabilități” în compunerea repertoriului¹⁴¹. Între *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă* o preferă pe aceasta din urmă, ca avînd o intrigă mai deschisă, o acțiune care își păstrează tot timpul vivacitatea și personaje desenate cu o mîină mai sigură, fără trăsături artificioase¹⁴².

Agachi Flutur, piesa lui V. Alecsandri, îi sugerează o încheiere malițioasă : „...Pe scurt, putem merge la teatru românesc pentru a petrece plăcut o seară ; ni se oferă de ajuns pentru ochi, urechi și pentru banii plătiți”¹⁴³. Regretă că actorii români nu au înțeles spiritul în care trebuiau să interpreteze *Avarul*, de Molière. S-ar fi impus să se informeze asupra tradiției imprimată la Comedia Franceză, aceasta atît din respect pentru autorul clasic, cît și pentru rolurile din piesă. Chiar și publicul mai puțin avizat a putut să sesizeze cît a fost de nepotrivit ca nota comică a jocului din *Avarul* să reediteze pe cea deprinsă în *Manevrele de toamnă* sau în *O noapte furtunoasă*¹⁴⁴.

Despre reprezentațiile date la Iași de către Sarah Bernhardt, ca și despre apariția lui Rossi în rolurile Othello și Regele Lear, cronicarul se rostește admirativ, în dări de seamă cuprinzînd în ele și unele aspecte sau prețiozități de carnet monden¹⁴⁵.

Gr. Ventura (1840—1909), autor dramatic prezent adesea în repertoriile vremii, a ținut în mîină și un condei de cronicar dramatic. Sub raportul obiectivității, unele aspecte sînt discutabile ; e posibil ca în notele polemice, atît cele la adresa publicului cît și cele îndreptate împotriva conducerilor teatrale, autorul cronicilor să se fi influențat de nemulțumirile sau veleitățile sale ca autor. În ansamblu, însă, ne aflăm în fața unei activități susținute cu meșteșug, cu o linie directoare și cu însuflețire.

Problema publicului revine în mod aproape constant. Răzbat unele accente sceptice ; publicul continuă să prefere piesele de senzație ; cronicarului îi pare limpede că un teatru lăsat pe seama resurselor proprii, ori beneficiînd doar de subvenții minime, nu ar putea să înscrie în repertoriile sale piese capabile să înalțe gustul comun și să slujească măiestria actoricească¹⁴⁶. Studentîimea — simțim aici din partea cronicarului atît accente de protest cît și amărăciune — nu sprijină îndeajuns creația originală ; pare mai dispusă să aplaude cu ușurință orice producție străină, cu toate că pe plan ideologic agită cu stăruință chestiuni naționaliste¹⁴⁷. Matineele școlare, cărora administrația lui A. Davila urma să le dea un impuls nou, îi par o măsură utilă ; numai

¹⁴¹ *Carnet du High-Life*, în *L'Indépendance roumaine*, an. XIII, București, 1889, 4/16 aprilie, nr. 3460.

¹⁴² *Ibidem*, an. VIII, București, 1884, 16/28 noiembrie, nr. 2138.

¹⁴³ *Ibidem*, an. XII, București, 1888, 19/31 octombrie, nr. 3327.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 15/27 decembrie, nr. 3371.

¹⁴⁵ *Sarah Bernhardt à Iassy*, în *L'Indépendance*

roumaine, an. V, București, 1881, 12/24 noiembrie, nr. 1253 ; *Carnet du High-Life*, în *L'Indépendance roumaine*, an. XII, București, 1889, 1/13 februarie, nr. 3408 și 4/16 februarie, nr. 3411.

¹⁴⁶ *Chronique théâtrale*, în *L'Indépendance roumaine*, an. III, 1879, 8/20 noiembrie, nr. 677.

¹⁴⁷ *Nu discordie, ci unire*, în *Conservatorul*, an. VI, 1906, 23 martie/5 aprilie, nr. 65.

că aceste matinee vor trebui concepute nu ca niște simple mijloace distractive, ci ca orientări de cultură într-un domeniu incluzînd atît valori universale cît și naționale ¹⁴⁸.

Admite piesa cu teză. Autorul este în drepturile lui să-și aleagă o teză, așa cum avocatul este liber să apere o cauză; totul e ca această teză să fie susținută cu mijloace logice și estetice de natură să cîștige publicul ascultător în favoarea ei ¹⁴⁹. Apără piesa lui G. Sion *Candidat și deputat* împotriva obiecției că ar fi politică; dacă tema politică în cauză e sănătoasă sub raport moral, dacă stigmatizează cu dreptate fapte ilicite contribuind astfel la îndreptarea moravurilor, aducerea ei pe scenă, bineînțeles în condiții de expresie artistică, capătă justificare ¹⁵⁰. Venirea lui Caragiale în fruntea Teatrului Național este privită cu rezerve. Obiectează că repertoriile girate de noua direcțiune ar avea în vedere nu atît educarea publicului, cît măgulirea gustului de petrecere ¹⁵¹. Abia prin *O noapte furtunoasă* și *Vicleniile lui Scapin* — precizează cronicarul — a început ca în această situație de criză să se producă un reviriment ¹⁵². Reprezentarea *Năpastei*, însă, sugerează cronicarului critici acerbe. Nu găsește acțiunii nici o justificare psihologică. Personajele îi par construite, nu reale. Este cu puțință ca o femeie să ia în căsătorie pe asasinul presupus al soțului ei și eventual să accepte de-a avea copii de la el? De data aceasta — adaugă cronicarul — istețimea autorului de a conduce o situație dramatică a dat greș. Situațiile sînt forțate; apar brusc, neversosimil, urmînd o schemă, nu întruchipînd o viață. Sub raport strict literar, piesa poate avea valoare; ca operă de teatru, însă, ea reprezintă o cădere ¹⁵³.

În schimb, în trei foiletoane consecutive, premiera *Vlăicu Vodă* este salutăată cu entuziasm. „Am văzut în fine scena noastră națională — scrie cronicarul — eșind din făgașul scrierilor comerciale pentru a-și aduce aminte de menirea ei ca instituție culturală”. Concepție, construcție, gradare, stil, mesaj, toate acestea se împletesc într-o armonie strînsă și convingătoare. Cele două acțiuni principale din țesătura dramatică a piesei se întrepătrund continuu, creînd situații veridice și punînd în mișcare personaje bine motivate psihologic ¹⁵⁴.

Observațiile privind jocul actoricesc sînt acelea ale unui om care simte și cunoaște teatrul pînă în resorturile lui intime. Atribuie cu generozitate calificative de „bine” și „foarte bine”; esențialmente, însă, nivelul existent nu-l mulțumește decît în parte. La noi, încă, jocul actorilor se resimte de facilitatea și apucăturile prea multor farse sau comedii vulgare în care au fost întrebuițați. Nu de e mirare, deci, că faptului au putut să-i cadă victime chiar actori de talent, de exemplu Șt. Iulian în rolul lui Scapin sau D. Hagiescu în acela al lui Argante ¹⁵⁵. Meșteșugul actoricesc presupune căldură, sinceritate, grație, dicțiune, toate acestea trebuind să alcătuiască în sinteza lor adevăr și naturalețe.

Scarlat Cocorăscu. Cronicile dramatice semnate de Scarlat Cocorăscu poartă pe ele o pecete de bun gust și de intelectualitate. Sînt scrise cu interes și căldură, pe bază de informații atente, de lectură prealabilă și de comparație onestă cu mișcarea teatrală din străinătate, în special din Franța.

¹⁴⁸ *Cronica dramatică*, în *Conservatorul*, an. V, 1905, 28 septembrie/11 octombrie, nr. 211.

¹⁴⁹ *Cronica teatrală*, în *Conservatorul*, an. VII, 1907, 16 februarie—1 martie, nr. 35.

¹⁵⁰ *Chronique théâtrale*, în *L'Indépendance roumaine*, an. III, 1879, 7/19 decembrie, nr. 700.

¹⁵¹ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, an. I, 1888, 5 octombrie, nr. 44.

¹⁵² *Ibidem*, 29 octombrie, nr. 64.

¹⁵³ *Ibidem*, an. II, 1890, 12—13 februarie, nr. 443.

¹⁵⁴ *Cronica teatrală*, în *Conservatorul*, an. II, 1902, 14/27 februarie, nr. 34; 15/28 februarie, nr. 35; 16 februarie/1 martie, nr. 36.

¹⁵⁵ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, an. I, 1888, 29 octombrie, nr. 64.

Privește instituția Teatrului Național cu respect. E de datoria ei să formeze o școală pentru întemeierea și propagarea culturii dramatice. Ar vrea s-o știe la adăpost de influența vulgarizatoare a farselor, melodramelor și în genere a repertoriilor de succes facil și de rentabilitate asigurată. Dă ca model Comedia Franceză¹⁵⁶. Pledează pentru necesitatea matineelor școlare și a conferințelor experimentale¹⁵⁷. Pare preocupat de problema dramaturgiei originale. Lasă se se înțeleagă că atât conducerea noastră teatrală, cât și publicul mare nu se străduiesc în această direcție atât cât s-ar cuveni. Fie și cu lipsurile pe care i le știm — multe din acestea sînt inerente — creația națională trebuie ajutată și încurajată; oricum, preocuparea sa trebuie să treacă înaintea traducerilor¹⁵⁸.

Această atitudine nu îl împiedică, totuși, să privească lucrurile cu un ochi viu și pătrunzător. Merită să amintim cîteva observații făcute asupra lui *Despot-Vodă*, cu prilejul unei reluări pe scena Naționalului. Alecsandri, incontestabil, e poet; tăgăduiește însă că ar fi în aceeași măsură și autor dramatic. Nu s-a întrebat îndeajuns dacă subiectul său e teatrul. S-a mărginit să realizeze o legendă așa cum i-a transmis-o citirea sumară a cronicilor, adăugîndu-i de circumstanță cîteva episoade ori personaje inventate. Și arhitectura dramei e tot atât de nedibace; faptele decurg abrupt și neconvîngător, fără pregătirea necesară. Autorul român ignoră — spune cronicarul — ceea ce Beaumarchais a intuit atât de bine și a fixat ca o condiție majoră a operei de teatru: raportul secret între subiectul dramatic și publicul căruia i se adresează¹⁵⁹. Nu ar trebui să se insiste cu orice preț asupra reconstituirilor istorice; cu cât ar fi mai interesant dacă autorii noștri dramatici s-ar apropia mai cu pătrundere de viața din jurul lor, observînd situații și psihologii contemporane¹⁶⁰. În ce privește vorbirea în versuri, sînt și aici limite de care ar trebui să se țină seama. Se poate aluneca ușor în declamația sterilă, în atmosfera falsă, în soluții factice; e greșit să credem că limbajul natural ar fi lipsit de expresie și virtuți artistice¹⁶¹.

Arta actorului e hotărîtoare; în afara ei, teatrul și-ar pierde rațiunea de a fi. Simplitate, dicțiune, distincție: iată elementele ei constitutive¹⁶². Pentru a intra în stăpînirea lor e nevoie de muncă, exercițiu și instrucție. Simpla tehnică de scenă nu ajunge. Cît ar fi de util, de exemplu, dacă înainte de a juca un rol clasic l-ar povățui pe actor să intre într-un muzeu de antichități și să se pătrundă acolo de frumusețea liniștită și demnă a artei grecești¹⁶³.

Montarea presupune și ea gîndire, imaginație, răspundere artistică. Nuanțele, în această materie, contează tot atât de mult ca și liniile de forță. Nu e destul să îmbrăcăm personajele în costume de epocă; acestea — ca să nu pară groțești sau artificioase — trebuie să poată exprima un stil și o psihologie corespunzătoare¹⁶⁴. Nu e de rigoare ca decorurile și costumele să fie bogate; important e ca ele să sugereze locul și epoca, nu atât impresionînd ochiul în detalii realiste, cît stimulîndu-ne constructiv imaginația¹⁶⁵. Cît despre figuranți și figurație, e regretabil că adesea acest aspect e tratat cu neglijență ori suficiență. Piese ale a căror acțiune comportă atitudini

¹⁵⁶ *Cronica teatrală*, în *Constituționalul*, an. II, 1890, 19/31 octombrie, nr. 393.

¹⁵⁷ *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, an. II, 1891, 15/27 noiembrie, nr. 701.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, an. IV, 1892, 2/14 octombrie, nr. 953.

¹⁶⁰ *Ibidem*, 18/30 decembrie, nr. 1017.

¹⁶¹ *Ibidem*, 16/28 octombrie, nr. 964.

¹⁶² *Cronica teatrală*, în *Constituționalul*, an. II, 1891, 22 martie/2 aprilie, nr. 514.

¹⁶³ *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, an. III, 1891, 26 noiembrie/8 decembrie, nr. 709.

¹⁶⁴ *Cronica teatrală*, în *Constituționalul*, an. II, 1891, 15/27 februarie, nr. 484.

¹⁶⁵ *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, an. IV, 1892, 16/28 octombrie, nr. 964.

și manifestări ale mulțimilor nu se pot dispensa de prezența figurației; aceasta trebuie recrutată din vreme și educată în mod corespunzător ¹⁶⁶.

Diferte aprecieri literare, mai cu seamă cu privire la piesele străine, denotă de asemenea un spirit modern și cultivat. *Hoții* lui Schiller îi pare oarecum „demo-dată” ¹⁶⁷; îi consideră pe romantici inferiori clasicilor pentru motivul că primii au nesocotit însemnătatea psihologiei într-o operă de artă ¹⁶⁸; consideră că Sudermann a împrumutat mult de la Ibsen ¹⁶⁹; *Visul unei nopți de vară*, cu acțiunea ei „copilăroasă” și „capricioasă”, îi descoperă „tezaure de poezie și de farmec” ¹⁷⁰; *Griselidis*, reconstituire modernă făcută de Armand Silvestre după cunoscutul mister medieval, îi prilejuiește reflecții asupra unor noi tendințe care își croiesc drum în teatrul francez; etc., etc.

10. În puținii ani cât a trăit (1857—1904), George Ionnescu-Gion a scris mult. Era profesor de limba franceză și de istorie la liceul „Matei Basarab” din București; un timp a funcționat și ca inspector general al învățământului. Și-a exercitat pana în diferite direcții: studii de istorie (principala lucrare: *Istoria Bucureștilor*, 1899), teorie, critică și istorie literară, crestomații și manuale didactice, scrieri de popularizare (multe sub formă de conferințe redactate), încercări beletristice, activitate de presă în diferite ziare și reviste din epocă. O parte din aceasta din urmă este dedicată cronicii dramatice și unor discuții generale pe teme de teatru.

Cronicarul nu se supune nici unui sistem; observațiile și aprecierile sale decurg liber, fără vreo ordine anumită, sub impresia pe care, ca iubitor al fenomenului dramatic, i-o procură diferitele aspecte ale spectacolului urmărit.

Multe din notațiile sale se referă la jocul actorilor, la cariera acestora, la posibilitățile lor de perfecționare. Adesea aceste notații ocupă principala întindere a cronicilor. Sfaturile practice se împletesc cu chestiuni de principiu și cu judecăți estetice, totul într-o lumină de încredere, de bunăvoință și de prețuire a meseriei actoricești. Cîteva nume apar în mod frecvent: Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu; se oprește cu interes și asupra altora: doamna Nottara, Frosa Sarandi, Iancu Petrescu, Ștefan Vellescu, Hasnaș, Ion Brezeanu. Cronicarul nu precupețește laudele; dar cînd este nevoie știe să devină și tot atît de critic. De exemplu: „nu găsesc pe Petrescu suficient în Iago; nici fizicul, nici vocea, nici modul de a fi al talentului său nu-i dă putința de a fi în Iago așa cum arta cere acest rol...” ¹⁷¹; după ce recunoaște că Grigore Manolescu s-a dovedit spiritual, vesel, sceptic, cinic, impertinent (în rolul ducelui de Richelieu, *Domnișoara de Belle-Isle*, de Al. Dumas-tatăl), adaugă: „...ar fi de dorit să accentueze nuanța următoare: să fie mai ușor,

*George
Ionnescu-
Gion,
cronicarul-
profesor*

Fig. 258. — G. Ionnescu-Gion
(Bibl. Acad. Rom.).



¹⁶⁶ *Săptămîna teatrală*, în *Constituționalul*, an. VII, 1895, 6/18 octombrie, nr. 1826.

¹⁶⁷ *Săptămîna dramatică*, în *Constituționalul*, an. IV, 1892, 6/18 noiembrie, nr. 981.

¹⁶⁸ *Ibidem*, 13/25 noiembrie, nr. 987.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 1893, 30 ianuarie/11 februarie, nr. 1049.

¹⁷¹ *Cronica teatrală*, în *Românul*, 11 martie 1887.

mai svelt, mai subțire în toate calitățile și în toate defectele ce enumerai”¹⁷²; Nottara, care este mai degrabă un „raisonneur”, nu a putut avea în rolul lui Loris (*Fedora*, de Victorien Sardou) entuziasmul necesar¹⁷³; recunoaște în schimb că același Nottara este neîntrecut în rostirea tiradei filozofice¹⁷⁴; explică pentru ce Aristizza Romanescu în rolul Dolores din *Patria*, de Sardou, s-a dovedit parcă străină de propriile ei mijloace: „era încă atât de pătrunsă și de stăpînită de rolul Ancăi din *Năpasta*, pe care îl studiasse nu cu mult înainte, încît fără să-și dea seama continua să-i trăiască accentele, ca și cum acestea ar fi devenit parte integrantă din ființa ei sufletească”¹⁷⁵; ș.a.m.d.

Cronicile sale cuprind de regulă și reflecțiuni mai largi, uneori de nuanță subtilă și intelectualizată, privind fenomenul teatral și măiestria actoricească în genere.

Ar vrea ca actorul român să devină mai conștient de misiunea sa, mai serios, mai pătruns de importanța confruntării sale cu publicul, mai capabil ca sub semnul artei pe care o slujește să-și înfrîngă unele nestatornicii, vanități ori porniri prea subiective¹⁷⁶. Oricînd va fi necesar ca actorii tineri să fie încurajați. Dar aceasta nu înseamnă că actorii maturi trebuie lăsați să vegeteze; nimic, ca vegetarea, nu ar putea să dăuneze mai mult artei actoricești¹⁷⁷. Nu exclude posibilitatea ca un actor de vocație să se poată realiza atât în dramă cît și în comedie; înclină totuși pentru tradiția franceză, potrivit căreia adevărata perfecționare actoricească presupune specializarea într-un gen anumit¹⁷⁸. Vanitatea profesională poate fi pentru actori un factor de frînare; adevăratul actor e dator să gîndească și rolul partenerului, tot așa cum e dator să asculte, să tacă, să știe că în orice clipă are încă de învățat ceva¹⁷⁹. Actorii maturi și consacrați au în sarcina lor, printre altele, și formarea colegilor mai tineri; sistemul de la Comedia Franceză și de la Burgtheater, ca actorii începători să fie secundați în distribuție de actori de prestigiu, va trebui introdus și la noi¹⁸⁰. Un ansamblu slab poate scădea eficiența spectacolului; protagonistul, oricît i-ar fi de puternică personalitatea actoricească, ar avea cel dintîi de pierdut¹⁸¹. A lăsa pe un actor să joace la nesfîrșit un rol înseamnă a-l împinge în rutină; nu e însă mai puțin adevărat că și folosirea lui prea diferită i-ar putea dăuna, împiedicîndu-l să se desăvîrșească și să-și afirme îndeajuns originalitatea¹⁸².

Chestiunile de repertoriu sînt privite în strînsă legătură cu reacțiunea publicului. Un mijloc de a întreține interesul publicului pentru piesele românești este și acela ca la diferite intervale aceste piese să fie reluate; s-ar crea astfel o solidaritate între autorii mai vechi și cei noi, totodată și puțința ca actorii vîrstnici să treacă actorilor tineri o parte din experiența lor¹⁸³. Admite ca repertoriul să cuprindă traduceri, cu condiția ca acestea să exprime opere recunoscute și ca înscrierea lor în repertoriu să aducă în cuprinsul acestuia înălțime și varietate¹⁸⁴. Consideră că publicul românesc a început să se formeze; chiar și cel mai pesimist observator — subliniază cronicarul într-un bilanț asupra stagiunii 1885—1886 — trebuie să admită că piesele originale sînt primite cu interes, că venirea la teatru s-a stabilizat, că există acum o putere de judecată a sălii capabilă să influențeze în sens pozitiv alcătuirea repertoarelor¹⁸⁵. Contactul cu publicul e necesar pentru toți: pentru actorii tineri ca și pentru

¹⁷² *Ibidem*, 1 februarie 1890.

¹⁷³ *Ibidem*, 20 ianuarie 1888.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 24 februarie 1888.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 16 februarie 1890.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 24 septembrie 1886.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 12 februarie 1887.

¹⁷⁹ *Ibidem*, 18 februarie 1887.

¹⁸⁰ *Ibidem*, 26 ianuarie 1888.

¹⁸¹ *Ibidem*, 17 februarie 1888.

¹⁸² *Ibidem*, 9 martie 1888.

¹⁸³ *Ibidem*, 2 martie 1888.

¹⁸⁴ *Ibidem*, 28 ianuarie 1891.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 1 octombrie 1886.

cei bătrâni, pentru conducătorii de teatre, pentru presa de specialitate. Este calea cea mai potrivită pentru ca în judecarea manifestărilor dramatice să nu alunecăm în idei preconcepute ori să formulăm pretenții excesive. Nimic mai greșit, de exemplu, decât să recurgem tot timpul la comparații cu teatrele de la Paris; problema trebuie văzută cu înțelepciune și cu aprecieri cinstită prin prisma realităților locale¹⁸⁶. Raportarea prea deasă la străini poate să țină în loc propășirea teatrului românesc. Totul e să recunoaștem cu luciditate ce este *bine* și să denunțăm în mod curajos ce este *rău* la noi; procedînd astfel, în scurtă vreme am ajunge departe. Trebuie să învățăm a prețui și ceea ce este românesc, fără ca prin aceasta să cădem în exagerare ori să purtăm optimismul nostru peste margini îngăduite. În teatru, ca în toată viața artistică, lauda dreaptă este o condiție de progres și eficacitate morală. Nu la publicul pretențios, care face pe „grozavul”, trebuie să ne gîndim în primul rînd; publicul *bon enfant* — cum precizează cronicarul —, cu însuflețirea lui sinceră, cu judecata lui onestă, acesta este cel mai indicat să dea scenei românești orientări autentice și puncte adevărate de sprijin¹⁸⁷. Ideea este reluată sub diferite forme. La un moment dat, personificînd instituția, o pune să vorbească după cum urmează: „... Eu (Teatrul Național — *n.n.*) depind de public; el îmi dă viață și ceea ce alcătuiește podoaba vieții mele. Prin urmare, ca să am public, adică izvor de viață, voi căuta, sînt dator să fac ceea ce lui îi place. Sfîrșitul stagiunii mi-a dovedit că „crimele celebre”, asasinatele ilustre, adulterele nemuritoare ale conteselor din vremea lui Ludovic al XI-lea și-au trăit traiul și și-au mîncat mălaiul; tot sfîrșitul stagiunii mi-a dovedit neîndoios că piesele originale plac, atrag, înduioșează”¹⁸⁸. Încă un aspect, meritînd de asemenea să fie amintit, se referă la creația de teatru originală. Ionescu-Gion i-a acordat un interes aparte, împletind în criteriile și judecățile sale atît viziunea cronicarului dramatic, cît și sentimente ale profesorului de literatură. Înregistrează cu interes discuțiile la care a dat naștere *Despot-Vodă*, piesa lui V. Alecsandri. Cu toate defectele ei, o socotește superioară multora din piesele istorice care pe scenele franceze repurtează totuși succese. Are însă impresia că discuțiile amintite nu au găsit în totul calea justă. Publicul vremii nu dispune încă de pregătirea necesară pentru a o înțelege la justa ei valoare; aceasta va rămîne în sarcina viitorimii. Oricum, piesa lui Alecsandri luminează o cale. Folosește prilejul, pentru a face o seamă de admonestări autorilor noștri de drame istorice, în genere încă facili, superficiali, fără o înțelegere mai severă a condițiilor de fond și a condițiilor de artă cerute de acest gen. Reproducem un pasaj caracteristic: „... Spi-cuim prea iute, pripit și nu cu vederile cerute prin cronicile noastre — cel mai bogat tezaur de intrigi și peripeții dramatice, cea mai falnică galerie de care n-ai decât să desprinzi tablele pe care sînt zugrăvite cu vechi, dar vii culori, scenele dramelor — dramaturgii noștri au uitat că nu e de ajuns a lua personajul și a-l pune pe scenă cu mai mult sau mai puțin zgomot, cu trîmbițe și cu țărani, țărance, popor, soldați — s-aud țipete în depărtare — tună în culise — puștile se slobod — iataganele fulgeră lîngă al treilea practicabil — un răcnet izbucnește din pieptul sufleurului izbit în cap de piciorul trădătorului care cade pe scenă junghiat de eroul dramei cu un groaznic și răbufnitor „misserrabile! prrrrimește rrrrăsplata infaaamei tale trrrădărri!”. Și pentru că am uitat, zic, că toate acestea nu-s de ajuns a face ca o dramă să trăiască și azi și mâine; că o lucrare de felul acesta, văzută azi, să poată fi văzută cu mai mare plăcere și la anul — de aceea drama istorică, cu pasiuni puternice și totdeauna înțe-

¹⁸⁶ *Ibidem*, 11 octombrie 1889.

¹⁸⁷ *Teatrul român*, în *Revista nouă*, nr. 2, noiembrie 1894.

¹⁸⁸ *Teatrul Național*, în *Revista nouă*, nr. 6, martie 1895.

lese — pasiuni care-s legate de inima omului cu aceleași legături ca și mai vechiul de cînd lumea și totdeauna noul cîntec al iubirii — este încă așteptată pe scena Teatrului Național din România...”¹⁸⁹.

E necesar, însă, ca autorii noștri dramatici să caute și alte orizonturi. În această privință, cronicarul li se adresează cu energie. Drama istorică de tip romantic ar putea să pară depășită ; acum, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, se ivesc atîtea aspecte și situații noi meritînd deopotrivă să fie reprezentate pe scenă. E nevoie de aceea să privim în jurul nostru și în noi înșine, să surprindem frămîntarea curentă a oamenilor, să deslușim actualitatea, să descoperim sensuri în alternarea de fericiri și nefericiri prin care ni se constituie viața. Și cronicarul — folosind procedeul său favorit al personificării, încheie : „...Actualizați, domnilor, actualizați într-una !... Viermuie, furnică, mișună în mine subiectele. Plecați-vă, rogu-vă, și luați ! Studiați-mă, disecați-mă, analizați-mă și-n urmă chemați-mă să mă văd !...”¹⁹⁰.

*N. Petrașcu:
între cro-
nică și me-
morialistică*

11. N. Petrașcu (1859—1944) prin calitățile sale de om instruit s-a bucurat de prețuirea lui Maiorescu și a lui P. P. Carp, a fost prieten cu Duiliu Zamfirescu (pe care de altminteri l-a și imitat oarecum în romanul său *Marin Gelea*), i-a cunoscut de aproape pe Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, a întemeiat în colaborare cu D. C. Ollănescu-Ascanio revista *Literatură și artă română*, a urmărit cu interes mișcările artistice ale timpului, s-a cultivat continuu prin lecturi, călătorii și prietenii inteligente și, în genere, a dezvoltat o activitate publicistică agreată de mulți dintre contemporanii săi. Nu a fost un critic propriu-zis, nici un foiletonist, cu atît mai puțin un doctrinar aparținînd unei mișcări anumite sau unui sistem de idei. Scrisul său răsărea de fapt dintr-un diletantism eclectic, fără rezonanțe deosebite în opinia publică a vremii, dar corect ca ținută intelectuală și util ca influență educativă.

Fig. 259. — Nicolae Petrașcu
(Bibl. Acad. Rom.).



Teatrul l-a preocupat, nu cu vreo stăruință aparte denotînd cunoștințe de specialitate ori informație amănunțită în materie, ci ca unul din aspectele asupra căruia și-a îndreptat privirile sale memorialistice. Atît în articolele și foiletoanele sale din *Constituționalul* și *Literatură și artă română*, cît și în studiul critic de mai mari proporții despre V. Alecsandri, găsim în această privință o seamă de observații, sugestii și comentarii instructive, demne de interes, revelatorii ca documente de epocă.

Scriitorul are sentimentul că în teatrul românesc este încă mult de lucru. În destule privințe, acest teatru îi pare inferior în raport cu alte instituții de cultură din țară. Cele cîteva piese majore din repertoriul original tratează doar parțial realitatea românească. Avem individualități actoricești remarcabile, dar nu și un personal de scenă mediu, capabil să asigure în mod artistic interpretarea rolurilor secundare și funcționarea unitară a ansamblului. Publicul, de asemenea, nu și-a constituit încă o disciplină artistică. De aici, un cerc vicios : nu avem

¹⁸⁹ *Cronica teatrală*, în *Românul*, 29 ianuarie 1886.

¹⁹⁰ *Teatrul român*, în *Revista nouă*, 2 noiembrie 1894.

teatrul pe care l-am merita pentru că publicul nostru nu este la înălțime și nu avem un asemenea public pentru că teatrul existent nu-l ajută să se formeze. Înțelegem, deci, că în teatru va trebui să se ivească un element din afară, cu putere activă și regeneratoare, capabilă să lichideze acest impas. Statul, cel dintîi, ar putea să devină acest element, prin subvenții materiale și, deopotrivă, prin sprijinirea morală a valorilor ¹⁹¹.

N. Petrașcu protestează împotriva localizărilor, și pentru valoarea lor literară îndoielnică, dar mai ales pentru că „îngroapă” calitatea actorilor. Aceștia — ni se precizează — sînt puși să „reproducă tipuri nevăzute, neobservate, așa cum făceau odinioară artiștii pictură de peisaje în casă” ¹⁹².

Dintre autorii noștri dramatici, principala atenție este îndreptată asupra lui Alecsandri și Caragiale. De fapt, observațiile publicistului erau mai mult de critică literară : raportările la partea teatrală propriu-zisă sînt relativ puține și tangențiale.

În comediile sale, Alecsandri nu s-a lăsat prins de „patimi” sau porniri personale, ci s-a aplecat asupra lumii din afară, străduindu-se s-o observe, s-o cerceteze, să pună sub unghi satiric vicii ori păcate pe cale de a se generaliza în societatea noastră. Faptul a contribuit în mod esențial ca aceste comedii să găsească audiență în epocă și ca intenția lor moralizatoare să nu indispuină prin convenționalitatea ei. Contează și împrejurarea că Alecsandri — în acest punct i se atribuie o superioritate față de Caragiale — s-a referit în comediile sale la aspecte de viață din mai multe straturi sociale. În plus, rîsul lui Alecsandri a pornit și dintr-o fire optimistă, a avut în el accente sentimentale : „...rîde de lume, dar petrece o dată cu ea”.

Dar aceste comedii au și laturi discutabile : în scheletul de fapte trebuind să asigure o intrigă, autorul român urmează de aproape modele franceze ; tipurile zugrăvite în diferitele comedii se reduc în total la patru sau cinci ; rămîne de văzut dacă acestea nu par cîteodată mai mult caricaturi, studiul de caractere rămînînd în umbră. Izbînd într-un singur păcat al personajului, autorul aduce astfel lucrurile sub „o oglindă măritoare peste măsură”, nu și sub una îndeajuns de „credincioasă”. Insistîndu-se numai asupra trăsăturilor comice dure, obtuze, ca și cum doar acestea ar prezenta interes, atîtea alte elemente complementare capabile să asigure personajelor integritate psihologică sînt trecute cu vederea. Alecsandri — într-adevăr — a sesizat momente caracteristice din epoca sa, le-a dat expresie comunicativă, dar pentru că nu s-a referit și la „fondul omenesc general” s-ar putea ca farsele și comediile sale să treacă o dată cu moravurile zugrăvite. E posibil, deci, ca autorul lor să se fi oprit la aspectele facile, superficiale : „...tipul manifestat într-o împrejurare, două, ține de coaja sufletului și e mai ușor de prins”.

Dramele istorice sînt privite cu un ochi și mai critic. Aceste drame nu au izbutit să fie „lecții strălucite de istorie și de reînviere națională”, așa cum desigur a fost în intenția poetului. Explicația ține de mai mulți factori. Alecsandri, talent liric prin excelență, era împiedicat prin însăși structura lui spirituală să pătrundă și să-și asocieze în totul esențele dramei. În cazul dramei istorice, chiar și atunci cînd autorul înțelege să-și ia libertăți în prezentarea și interpretarea faptelor, prima lui datorie este să cunoască în mod strict epoca descrisă. Or, în cazul lui *Despot-Vodă*, poetul s-a înstrăinat chiar și de documentul pe care îl avea sub ochi ¹⁹³.

¹⁹¹ *Teatrul Național*, în *Constituționalul*, an. III, nr. 845, 17 mai 1892.

¹⁹² *Iulian*, în *Constituționalul*, an. IV, nr. 966, 18/30 octombrie 1892.

¹⁹³ Toate aceste opinii asupra teatrului lui V. Alecsandri sînt extrase și rezumate din *Vasile Alecsandri*, studiu critic, București, 1894.

Pe Caragiale îl socotește un temperament prin excelență artistic, pasionat de teatru, stăpîn pe ceea ce constituie materia acestuia și pe tot ce comportă meșteșugul scenei, cu cerințele și finețile de rigoare, cu mecanismul și puterea ei de a produce efecte. Apariția acestui scriitor a fost cu atît mai revelantă, cu cît ea s-a produs într-o epocă în care o bună parte din repertoriul nostru teatral era nevoit să recurgă la traduceri și localizări. Printre altele, comediile lui Caragiale au și meritul original de a fi pus în lumină un strat social, cel mijlociu, despre care pînă atunci nu existau în opinia noastră generală decît imagini vagi sau greșite. „Înainte de Caragiale — ne spune criticul — acel strat era obscur, necunoscut pentru noi, nu vedeam nimic din ceea ce alcătuiește estetica vieții lui; nu puteam nici rîde de spiritul lui, nici admira originalitatea lui”. Tipurile sînt construite cu mai multă pătrundere și intuiție psihologică decît în comediile lui Alecsandri, ca putere de expresie, capabile să reveleze trăsături sufletești fundamentale. Caragiale — cel puțin în dramaturgia românească — este socotit drept unic. Reproducem această observație: „...Expresiile sucite, curioase, înțelese numai pe jumătate sau pe dos, sînt atît de puternice încît par ca rezultate impersonale la care a colaborat toată lumea”.

Petrașcu constată, totuși, că în comicul lui Caragiale există și părți slabe. Rămîne de văzut, de exemplu, dacă unele ticuri ale personajelor nu sînt exploatare prea mult, în așa fel încît ele să nu mai apară ca trăsături reale ale acestor personaje, ci ca un procedeu obstinant al autorului. Iar situațiile create de căsniciile în trei persoane — prin deasa lor întrebuițare în farsele și comediile de pretutindeni — au ajuns să exprime doar un comic ușor, perimabil ca forță artistică.

În ce privește moralitatea comediilor lui Caragiale — chestiune amplu dezbătută în epocă —, criticul a înțeles să se ralieze opiniei exprimate de Maiorescu: aceste comedii ne dau „emoțiuni” și se știe că „emoțiunea este moralizatoare prin ea însăși”¹⁹⁴.

Pentru actorii de vocație, N. Petrașcu a nutrit un respect profund. Pe Matei Millo îl numea un „artist intelectual”, înțelegînd prin aceasta puterea actorului ca în jocul său comic să nu alunece în caricatură, ci să păstreze ridicolul în limite verosimile¹⁹⁵. Despre Grigore Manolescu, în necrologul pe care i l-a scris cu admirație îndurerată, ne spune: „...era întotdeauna dominat de regulile clasice, antice, ale frumosului. El era pe cît cu puțință sobru, calm, senin; și strigătele mari și continui, durerile manifestate prea-prea i se păreau defecte ce înjoseau genul lui magistral...”¹⁹⁶. Pe Iulian — despre care afirmă că rolurile bine făcute din comediile lui Caragiale i-au dat puțința să își descopere adevărata fibră actricească — ni-l caracterizează: „...Fără a avea caracterul mare al comedianului — luat cuvîntul în sensul său larg, cum noi n-am avut decît pe Millo întrunind talent, inteligență și cultură — Iulian era comedianul timpului, rezumînd în jocul său viața noastră democratică, plină de curiozități neașteptate, de momente sublime, de zile întregi ridicule, de luminișuri rare în o umbră întunecată de suferinți...”¹⁹⁷. Precierile făcute asupra Agatheii Bârsescu — „artista română care a dus la cel mai înalt grad puterea de a crea roluri dramatice” — ating nivelul maxim. Rareori — se afirmă — un talent capabil să interpreteze furtunile inimii într-un chip mai real, la adăpost de exagerări și declamații¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Toate aceste date despre Caragiale sînt extrase și rezumate din articolul-studiu *Caragiale. Comediile lui*, publicat în *Literatură și artă română*, an. II, nr. 11, 25 septembrie 1898.

¹⁹⁵ *Matei Millo*, în *Literatură și artă română*, an. IV, nr. 2, 25 decembrie 1899.

¹⁹⁶ *Manolescu*, în *Constituționalul*, an. IV, nr. 955, 4/16 octombrie 1892.

¹⁹⁷ *Iulian*, în *Constituționalul*, an. IV, nr. 966, 18/30 octombrie 1892.

¹⁹⁸ *Agatha Bârsescu*, în *Literatură și artă română*, an. VI, nr. 5—6—7, 1902.

12. În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, cronică teatrală la *Adevărul* — ziar politic de tendință socialistă fondat la Iași (1882) și continuat la București (1888) de Alexandru Beldiman — a fost deținută de Ion C. Bacalbașa (1863—1918). Era un gazetar de vocație, cu pană agilă și ascuțită, cu convingeri antidinastice, regăsindu-se pe sine mai cu seamă în atitudini opoziționiste. În anii 1911—1912 a funcționat ca director al Teatrului Național din București, aceasta ca urmare a competenței sale în materie și a prestigiului dobândit prin activitatea sa de cronicar dramatic.

Îl preocupau în primul rînd probleme de repertoriu. Considera că atît oficialitatea cît și o parte a publicului se dezinteresează de soarta creației dramatice originale. De aici, în cronicile sale, denunțări, rechizitorii, ori puneri la punct pline de curaj. În alegerea pieselor se fac concesii dureroase și îngrijorătoare vulgarității, prostului gust, senzaționalului melodramatic, cîteodată chiar și trivialității propriu-zise. Se dă preferință traducerilor, aproape din principiu. Pieselor originale li se rezervă programări mai mult către sfîrșitul stagiunilor, cînd interesul publicului se află în scădere. Succesul de casă trece înaintea criteriilor de artă sau de cultură. Producția originală este ținută în umbră, adesea, de către oameni care își arogă această îndreptățire doar pentru că fac parte din „protipendadă”. Este însă o protipendadă — adaugă cronicarul — care „fiind poleită își închipuie că e turnată din aur”¹⁹⁹. Modul ei de judecată se mărginește la un cosmopolitism snob, prin prisma căruia este gata să aplaude tot ce vine din Apus și orice turneu al vreunei trupe străine. „Ei, ce voiți? Sînt spuse în franțuzește și pentru elita noastră pornografia e mai puțin trivială decît limba aleasă a lui Alecsandri, pentru că limba lui Alecsandri e limba românească”²⁰⁰. Își îndreaptă protestele nu numai împotriva conducerilor teatrale, ci și împotriva actorilor care pentru satisfacții materiale se complac să joace în roluri mediocre, lipsite de adevăr și de substanță artistică.

Cronicarul nu tăgăduiește rolul traducerilor și al localizărilor. Totul însă e să se procedeze cu discernămint, atît sub raport literar, cît și instructiv. Oricum, interesul pentru dramaturgia originală trebuie să rămînă pe primul plan. Piese ca *Răzvan și Vidra*, *O scrisoare pierdută*, *Fîntîna Blanduziei*, *O noapte furtunoasă* ș.a. pot constitui motive de încredere în puterile noastre creatoare. E mai mult decît o constatare; faptul va trebui să devină forță mobilizatoare, punct de program. Problema repertoriului e fundamentală; de ea depinde, în primul rînd, ca mișcarea noastră de teatru să-și poată îndeplini misiunea de cultură și opera ei națională.

Ca director de teatru, Bacalbașa a rămas consecvent principiilor expuse în activitatea sa de cronicar dramatic. Înțelege să sprijine creația originală, dar nu într-un spirit concesiv sau patriotard, ci într-unul lucid și critic. Primește cu satisfacție *Casta-*

*Ion C.
Bacalbașa,
polemist*



Fig. 260. — Ion C. Bacalbașa, caricatură apărută în revista *Teatrul*, nr. 1, 1914.

¹⁹⁹ *Teatrul român*, în *Adevărul*, 29 decembrie 1895.

²⁰⁰ *Teatrul românesc*, în *Adevărul*, 27 februarie 1898.

Diva, de Haralamb Lecca ; nu ascunde însă că într-o altă piesă, *Amor și prietenie*, același autor s-a inspirat într-un mod prea direct din Paul Bourget. Lui Burlănescu-Alin, un debutant, îi vorbește deschis : piesa lui (*Două cumetre*) alunecă în procedee de farsă, nu înlănțuie scenele cu destulă logică, se pierde în lungimi inutile. Tot așa și lui Rađu D. Rosetti : în comediile sale (*Pățania lui Dumitrache*, *O lecție*) caracterele sînt tratate superficial, în vreme ce intriga se complică în mod nejustificat. Critică feeria ocazională *O sută de ani*, *revistă istorică a secolului*, pentru tendința ei laudativă față de regalitate.

Îl interesează deopotrivă și spectacolul ca atare. Deplînge faptul că pe aceeași scenă trebuie să se desfășoare spectacole de genuri diferite, de la teatru serios pînă la panoramă și de la operă pînă la operetă și vodevil. Teatrul trăiește prea mult sub amenințarea deficitului bugetar. Se produce un cerc vicios : publicul plătitor cere mereu piese noi ; dar succedîndu-se vertiginos, fiind pregătite în grabă, superficial, aceste reprezentații micșorează încrederea în teatru. Actorii, și ei, în asemenea condiții, ajung să se mulțumească cu puțin ; se blazează, nu mai percep îndeajuns frumusețea și înălțimea meseriei lor. Prea desele schimbări de artiști vor fi întotdeauna în dauna actorului, fie acesta cît de talentat, cît de pregătit, chiar cît de hotărît să înfrunte cu înțelepciune anume rigori sau constrîngerii ale profesiunii.

Și în calitate de cronicar dramatic, și în aceea de director, Bacalbașa și-a constituit o datorie din a descoperi și încuraja manifestarea actorilor tineri. Lucia Sturdza în piesa *În timpul balului*, e salutată cu cuvintele : „...dă multe speranțe că va ajunge o artistă de valoare ; corp, voce, ținută elegantă..”²⁰¹. Aristide Demetriade e remarcat în rolul lui Laert din *Hamlet*²⁰² ; îi pare însă nepotrivit în personajul Jupiter din *Amphytrion*, de Molière²⁰³. Subliniază însușirile de comic ale lui Vasile Toneanu²⁰⁴. Lui Ion Niculescu îi găsește un merit aparte : nu alunecă niciodată în farsă ori caricatură²⁰⁵. Descoperă în Maria Ciucurescu o putere aparte de a da rolurilor adevăr și viață intensă. Pe Vasile Leonescu îl apreciază în scenele care cer forță și mîndrie ; îl socotește însă mai prejos de Grigore Manolescu în scenele de dragoste, cel puțin în ce privește catifelarea și nuanțarea delicată a partiturii. Pe Ion Petrescu îl găsește făcut pentru rolurile de „bătrîni buni” ; protestează, de aceea, că a fost distribuit să joace pe Iago din *Othello*²⁰⁶. Asupra lui Constantin Nottara, pe atunci în plină desfășurare a talentului său, se oprește în mod deosebit. Îi subliniază o seamă de calități : prestanță, gest, dicțiune, linie clasică. Aceasta nu îl împiedică să schițeze și unele critici. Îi pare, anume, că actorul apasă prea mult asupra fiecărui cuvînt, ceea ce face ca rostirea să devină ori emfatică, ori prea demonstrativă, oricum obositoare.

Notăm — în aceste cronici — și alte aspecte. Meseria actoricească reclamă studiu intens și continuu. Efectele retorice dăunează ; pe cît posibil, e bine să fie evitate. Regia trebuie să se bazeze pe o concepție, să-și constituie un stil. Cronicarul remarcă în mod just că la reluarea din 1888 a piesei *Răzvan și Vidra* regia nu a avut în vedere caracterul național al dramei, ci a procedat în stilul operelor italiene ori al melodramelor franțuzești²⁰⁷. Tot așa, în felul cum a fost montată *Sînziana și Pepelea*, feeria lui V. Alecsandri ; în loc de farmecul basmului, de omenescul ideii și de umorul sănătos al simțirii băștinașe, s-a adus pe scenă o zeflemea modernizată, cu acompaniament

²⁰¹ *Repetiția generală*, în *Adevărul*, 21 octombrie 1898.

²⁰² *Hamlet*, în *Adevărul*, 6 ianuarie 1899.

²⁰³ *Amphytrion*, în *Adevărul*, 6 octombrie 1896.

²⁰⁴ *Bolnavul închișpuit*, în *Adevărul*, 11 octombrie

1896.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Othello*, în *Adevărul*, 3 martie 1899.

²⁰⁷ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, 13 ianuarie 1899.

muzical împrumutat din opere italiene sau germane ²⁰⁸. Pe prima scenă românească, predominanța pieselor străine este de 90%; nu este de mirare, deci, ca în fața unei piese artificiale, cu situații și caractere specifice, atât actorul cât și regizorul să pară stîngaci, conformiști, tributari unor clișee străine. Regia, desigur, este de însemnătate majoră; dar ce i se cere în primul rînd, ca să se poată realiza cu adevărat, ca să asigure omogenitatea spectacolului dramatic, este să respecte textul.

Cronicile lui Bacalbașa denotă competență, experiență, convingere și pasiune reală pentru teatru. Vehemența din ele nu ne poate supăra; răsărea dintr-o bună credință robustă, gata ca în numele judecății drepte să renunțe la preveniri ori subtilități convenționale.

13. Ilarie Chendi (1872—1913), criticul literar din generația sămănătoristă, a dedicat și teatrului o parte din preocupările sale. Interesul în această direcție a început să i se manifeste de timpuriu, încă de pe cînd se afla pe băncile Seminarului Andrean de la Sibiu. I s-a adîncit cu timpul, atât prin cultura sa de predominanță germană, cât și prin felul atent cum a privit mișcarea de teatru ca o cale primordială de comunicări spirituale între Transilvania și celelalte provincii românești. Ideile sale în această privință denotă mai multe valențe; opiniile scriitorului, ale criticului literar și ale cronicarului dramatic se întrepătrund cu acelea ale unui militant pentru unitatea națională prin cultură și artă. Le găsim în mai multe publicații ale vremii: *Familia*, *Tribuna poporului*, *Voința națională*, *Viața literară*, *Lucefărul*, *Cumpăna*, *Tribuna*, *Viața literară*, în *Anuare* ale Societății pentru fond de teatru român, în lucrarea *Zece ani de mișcare literară în Transilvania* (1900), în volumul *Foiletoane* ș.a.

Problema teatrului în Transilvania se află în centrul atenției. Acesta trebuie să stea permanent în serviciul culturii și al ideii de unitate. E nevoie ca legăturile cu capitala țării să fie intensificate. Pe toată întinderea românească trebuie să stăpînească aceeași limbă, aceeași literatură, aceeași artă ²⁰⁹. Însemnătatea culturală a faptului se prelungește cu una de ordin social-politic, interesînd drepturile și datorii națiunii române. Activitatea turneelor, ca și aceea a formațiilor de diletanți au în mod incontestabil partea lor de merit; dar pentru ca o literatură dramatică originală să se constituie cu adevărat, și pentru ca în această regiune a țării teatrul să-și poată realiza în întregime misiunea, e nevoie ca acesta să devină instituție permanentă, să aibă sedii stabile, să simtă că ideea lui poate găsi în mentalitatea statului și a societății toată înțelegerea și tot interesul ce i se cuvin.

Chendi, împreună cu atîția înaintași sau contemporani, susține și el că teatrul trebuie să fie o școală. Nu loc de distracție, nici mijloc de experimentare a „diferitelor produse din străinătate și de la noi”, ci operă vie, cu largi puteri de însuflețire în bine a publicului ascultător ²¹⁰.

În chestiunea repertoriilor, intervine adesea cu judecăți necruțătoare. Nu este adevărat că publicul ar cere întotdeauna doar piese ușoare, „obscenități ale bulevardelor străine”; dacă autorii noștri dramatici l-ar pune în fața unor opere de calitate, am vedea că și atitudinea lui ar deveni alta. Actorul, într-adevăr, este în măsură să formeze și să înalțe gustul publicului, dar aceasta nu oricum, ci numai încredințîndu-

*Ilarie
Chendi,
cronicar
sămănăto-
rist*

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Chestiuni teatrale*, în *Voința națională*, an. XXI, nr. 5797, p. 1—2.

²¹⁰ *Împresiuni din teatru*, IV, în *Viața literară*, an. I, nr. 42, 1907.

piese dramatice cu adevăr uman în ele și valoare literară ²¹¹. Oricum, educarea publicului constituie o problemă serioasă, cu implicații multiple în care gândirea facilă, impresiile subiective ori sentințele grăbite ar putea îngreuna și mai mult soluționarea ei. Chendi proclamă direct : misiunea criticului literar este să fie un bun intermediar între operă și public. Se impune ca în coloanele ziarelor cronicarul dramatic să apară drept o personalitate, cu putere de judecată și de selecție riguroasă, cu criterii artistice dobândite prin cultură și experiență, capabilă astfel să exercite asupra opiniei publice o influență de autoritate. Este trist ca această rubrică să fie lăsată pe mâna unor oameni fără pregătire și fără onestitate. Din nefericire, faptul se întâmplă adesea ; de aceea — își încheie cronicarul observațiile sale — „informarea teatrală la noi constituie o naivă și nefolositoare literatură și servește numai spre zăpăcirea mulțimii” ²¹².

Ca mentalitate literară, Chendi aparține mișcării sămănătoriste ; aceasta nu l-a împiedicat ca în multe din judecățile lui critice să-și afirme un spirit de independență. Protestează, de exemplu, împotriva excesului de istorism ; nu folosește la nimic să ne abatem de la redarea realistă a vieții prin înfumusețări sau adaosuri exterioare, după cum „declarația goală” și „urările nesfârșite” nu pot crea atmosferă de patriotism autentic ²¹³. Unele din aceste reflecții îl privesc direct chiar pe Delavrancea. Recunoaște că acesta mînuiește o tehnică dramatică remarcabilă, că limba textelor sale este de o rară plasticitate, că unele episoade au putere evocatoare, că în genere propagă o morală valabilă. Face însă și rezerve : „declamatorismul” obositor, „sentențiozitatea” vorbirii, concentrarea întregii atenții asupra personajului principal, prea multe ucideri și capete tăiate (*Viforul*), inconsistența unor personaje (*Luceafărul*), tablouri pitorești cu înfățișare de ansamblu, dar cu substanță firavă ²¹⁴. Autorii noștri dramatici au lăsat adesea ca piesele lor istorice să alunece în manierism și schematism : aceeași factură, un țăran idealizat, un romantism cu haiduci zugrăviți în culori umane, continui reeditări de lupte cu „lifte păgîne sau străine”, toate aceste de multe ori bine distribuite în scene și acte, dar în genere fără destulă grijă în ce privește culoarea locală și autenticitatea reconstituirii ²¹⁵.

În cronicile și foiletoanele lui Chendi își fac drum, fără o sistemă anumită dar în mod consecvent ca simțire, multe alte păreri și observații juste. Dacă există o criză în teatrul național, aceasta provine în primul rînd din vina autorilor dramatici care construiesc piese de moravuri artificiale, se lasă furați de exagerări și rechizitorii inventate, în loc să se inspire din viața reală a societății noastre în stadiul ei actual de evoluție ²¹⁶. Pentru ca o piesă să fie viabilă, nu e de ajuns să cuprindă idei valabile și generoase ; tratarea mediocră sub raport literar și scenic o poate compromite cu ușurință ²¹⁷. În conflictul din 1906, izbucnit între A. Davila, pe atunci directorul Teatrului Național, și o seamă de actori dramatici între care se aflau P. Liciu și C. I. Nottara, cronicarul este de partea acestora din urmă. Actorul este o valoare care trebuie salvată și apărată. „Teatrul — ni se spune — nu este un simplu act justificativ pentru dibăciile administrative ale unui intendent, ci un mijloc de promovare a intereselor noastre culturale, a literaturii dramatice naționale, iar sub acest raport artistul este

²¹¹ *Teatrul de vară*, în *Viața literară*, an. I, nr. 32, 1906.

²¹² *Viața literară*, în *Tribuna*, an. XIV, nr. 217, 1910.

²¹³ *Dramă cu tendință*, în *Foiletoane*, București, 1904, p. 161.

²¹⁴ *Dramatizarea unui episod istoric : „Viforul”*,

în *Cumpăna*, an. I, nr. 2, 1909.

²¹⁵ *Impresiuni din teatru*, I, *Viața literară*, an. II, nr. 39, 1907.

²¹⁶ *Teatrul de vară*, în *Viața literară*, an. I, nr. 4, 1906.

²¹⁷ Haralamb G. Lecca, „*Casta Diva*” și „*Jucătorii de cărți*”, în *Viața literară*, an. I, nr. 27, 1906.

singura garanție solidă, singurul creator”²¹⁸. În ce privește literatura străină, Chendi gîndește ca un spirit european. Sămănătorismul său nu-i constituie o frînă. Piese de valoare ale dramaturgiei universale trebuie să figureze în repertoriile tuturor teatrelor de autoritate; iar în diferitele sale referiri și comentarii, numele unor dramaturgi moderni — Ibsen, Strindberg, Sudermann, Hauptmann, Shaw, Maeterlinck, Oscar Wilde ș.a. — apar adesea.

În judecățile sale Ilarie Chendi s-a dovedit aspru, aproape necruțător, nu însă cu păreri subiective, ci întotdeauna pentru a protesta împotriva mediocrității, a cos-



Fig. 261. — Emil D. Fagure (Bibl. Acad. Rom.).

mopolitismului rău înțeles, a diletantismului, a lipsei de înțelegere față de misiunea complexă a teatrului și a literaturii în genere. A văzut în teatru într-adevăr o tribună de educație patriotică, dar nu mai puțin și o forță generatoare de idei, o formă de viață, de cunoaștere și de înălțare a condiției umane.

14. Cronica dramatică, în sensul strict profesionist, susținută prin mijloace gazetărești de calitate, a avut în Emil D. Fagure un slujitor activ, priceput, cultivat atît printr-o dorință continuă de informație superioară, cît și prin practica meșteșugului. A ținut cronica dramatică la *Adevărul* într-un chip egal și ponderat, ceea ce făcea ca opiniile lui să fie așteptate cu interes și cuvîntul lui să fie ascultat.

*Emil
D. Fagure;
eclectism
actio și
eficient*

²¹⁸ *Artiștii concediați*, în *Viața literară*, an. I, nr. 26, 1906.

Crönicarul se plînge cã gazetele nu acõrdã chestiunilor de teatru decît un spațiu limitat ²¹⁹. Se strãduiește ca prin concentrarea gîndului și a expresiei sã învingã aceastã dificultate. Foiletoanele din ultimul timp, mai ales cele de la 1911 încoace, au caracterul unor mici compendii, adresîndu-se în genere spectatorului instruit și interesat sã cunoascã aspectele multiple ale mișcãrii teatrale. Date despre autor, piesã, problema dezbãtutã, ca și despre construcția dramaticã, jocul actorilor, punerea în scenã și reacția publicului se întrepãtrund într-un tot închegat, capabil sã reflecte ținuta, atmosfera și eficacitatea întregului spectacol.

Considerã cã pãtura înstãritã și cultivatã a societãții noastre privește cu neîncredere repertoriul original. Conflictul dateazã din 1848; cele cinci decenii care s-au scurs între timp nu au adus decît ameliorãri relative. Faptul trebuie privit cu seriozitate. Simplele îndemnuri, fie și însoțite de manifestãri generoase, nu pot fi de ajuns. Încredințarea conducerii teatrale unor membri din aristocrație, cu gîndul cã aceștia ar putea sã atragã „lumea bunã” la teatru, este o soluție naivã și artificialã. Problema implicã preocupãri mai adînci, printre care și „o radicalã prefacere a organizãrii Teatrului Național” ²²⁰.

Figure susține cã literatura dramaticã trebuie sã punã probleme, nu sã prezinte în mod ostentativ soluții morale. Admite piesa cu tezã, doar dacã poartã marca unui autor de autoritate, în această privințã, vedea în Al. Dumas-fiul un model ²²¹. Lui V. Leonescu, actor și autor, îi recunoaște și acest merit: a lãsat ca asupra mahalalei, de regulã ridiculizatã cu necruțare, sã pluteascã o undã de simpatie, de emoție umanã ²²². Îndreaptã un protest puternic împotriva felului cum în zilele de sãrbãtori, cînd teatrul este solicitat de un public mai larg, se înscriu pe afișe îndeosebi piese slabe sau învechite; faptul trãdeazã o mentalitate strãinã de adevãrata misiune a teatrului și închide în el o notã de jignire ori dispreț față de publicul mai de periferie, format din lucrãtori, funcționari și micã negustorie ²²³. Am greși transformînd teatrul într-un amvon al moralitãții; am greși tot atîta fãcînd din el doar un loc de distracție ²²⁴. În alcãtuirea repertoriului, care reprezintã pentru viața teatralã factorul-cheie, trebuie sã domneascã un spirit de eclecticism sãnãtos, capabil sã serveascã atît ideile societãții, cît și nevoile sufletești ale indivizilor ²²⁵. Nu e de ajuns ca teatrul sã se consacre numai valorilor clasice; deopotrivã el trebuie sã se afle și în curentul literaturii noi. E necesar ca în repertoriile sale un teatru modern sã ținã seama de problemele psihice, morale și sociale care frãmîntã lumea de sub ochii noștri, ca și de felul cum aceste probleme se reflectã în conștiința autorilor contemporani ²²⁶.

În egal bun simț plutește și în observațiile crönicarului privitoare la opere, actori și punere în scenã.

Considerã cã în dramaturgie adevãrul istoric nu trebuie sã constituie un scop, ci în primul rînd un mijloc de a ne emoționa. Dramaturgul este altceva decît un panegirist; Hamlet, Richard al III-lea, Ludovic al XI-lea, în literatura noastrã Vlaicu-Vodã — ca sã nu amintim decît pe aceștia — intereseazã prin caracterul lor și prin acțiunile dramatice în care sînt cuprinși ²²⁷. Respinge ideea cã farsa ar putea sã rãmînã la efecte facile de grotesc sau de umor superficial; oricum, ea reprezintã un gen dramatic și ca atare sîntem ținuți s-o tratãm ca pe toate celelalte genuri, în spirit de

²¹⁹ *Cronica teatralã*, în *Adevãrul*, an. XVII, 1905, 5 ianuarie, nr. 5537.

²²⁰ *Ibidem*, an. XIII, 1900, 27 septembrie, nr. 4013.

²²¹ *Ibidem*, 22 noiembrie, nr. 4069.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*, an. XV, 1902, 1 ianuarie, nr. 4466.

²²⁴ *Ibidem*, 10 ianuarie, nr. 4471.

²²⁵ *Ibidem*, an. XVII, 1905, 2 februarie, nr. 5562.

²²⁶ *Ibidem*, an. XIX, 1907, 17 ianuarie, nr. 6250.

²²⁷ *Ibidem*, an. XIII, 1900, 11 octombrie, nr. 4027 și an. XV, 1902, 15 februarie, nr. 4507.

onestitate estetică și literară ²²⁸. *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale trăiește prin multe calități ; între acestea, trebuie să notăm și precizia cuvintelor, fiecare împlinind un rol anumit, putînd să dezvăluie un colț sufletesc ²²⁹. Satira lui Caragiale rămîne în picioare pentru că deține în ea un fond etern uman ²³⁰. Piesele lui Haralamb Lecca, deși au însușiri dramatice, nu izbutesc să convingă. Cronicarul dă explicația faptului : personajele nu se clădesc prin ele însele, adică prin acțiunile și trăsăturile lor constitutive, ci prin descripție. Or — precizează cronicarul —, „descripția este moartea acțiunii dramatice” ²³¹. Contestă că în *Manasse*, piesa lui Ronetti Roman, nodul conflictual ar fi unul de rasă, de concepție religioasă sau de generație ; acțiunea îi pare interesantă prin felul cum pune să lupte „o vreme cu altă vreme” ²³². Are sentimentul că Anca, eroina din *Năpasta* lui Caragiale, nu comunică publicului o impresie îndeajuns de certă și convingătoare ; motivul stă în aceea că personajul, înainte de a fi lăsat să trăiască prin el însuși, este folosit ca argument și ilustrare într-o demonstrație ²³³.

Prețuirea actorului nu se dezmente nici o clipă. Cronicarul observă cu atenție, se preocupă să fie sincer și obiectiv, evită să alunece în aprecieri conformiste sau de complezență. Constată cu bucurie cum Leonescu se dezbracă treptat de jocul lui „nenatural”, păcat notoriu al multora dintre actorii vremii ²³⁴. Personajul Ibis din *Ovidiu* continuă să rămînă minor, chiar cînd e servit de arta de a spune versuri a lui Ion Petrescu : „o mantie de purpură aruncată peste un schelet” ²³⁵. În jocul Mariettei Ionașcu găsește grație și ingenuitate ; în acela al lui Petru Liciu finețe și putere de intuire psihologică a personajului interpretat ²³⁶. Harpagon nu este exclusiv un rol comic ; Ion Brezeanu, în acest rol, are meritul de a-l fi urcat pînă la culmile tragediei ²³⁷. În felul cum Agatha Bărsescu a conceput rolul Magdei din piesa cu același nume a lui Sudermann, intuiția artistică se împletește cu o egală aprofundare filozofică a personajului ²³⁸. Petre Sturdza este subliniat pentru jocul său sobru și concentrat, la adăpost de tot ce ar putea să pară declamație și teatralitate ²³⁹. Ori de cîte ori este cazul, se ridică împotriva jocului afectat sau fabulos : „...d-ra Barbu a pus în locul simplității, în locul sincerității și naivității, artificul teatral, dramatizînd pînă la funebru” ²⁴⁰. Nu pierde din vedere nici rolurile secundare. Acestea își au și ele importanța lor actoricească. Fie și atunci cînd interpretul ar avea de rostit doar două cuvinte, ele trebuie rostite bine, cu seriozitate, cu respect pentru rostul lor în economia acțiunii sau în redarea unui aspect de viață ²⁴¹. Recomandă conducerii teatrale să nu limiteze pe actor la un singur rol sau un singur gen de roluri, ci să-i dea mijlocul de a se forma pe o scară cît mai largă a putințelor lui de expresie și interpretare ²⁴². Aceasta nu înseamnă că actorul trebuie să renunțe la personalitatea proprie ori să impună sarcini forțate celei existente ; dimpotrivă, cu cît vocația lui este mai pronunțată, cu atîta este mai în drept să-și manifeste originalitatea. Oricînd, un artist adevărat va putea să creeze un nou Oedip, un nou Hamlet sau un nou Shylock. Și dacă

²²⁸ *Ibidem*, 18 octombrie, nr. 4034.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*, an. XXV, 1912, 1 februarie, nr. 8041.

²³¹ *Ibidem*, an. XIII, 1900, 25 octombrie, nr. 4041.

²³² *Ibidem*, an. XVII, 1905, 9 februarie, nr. 5569.

²³³ *Ibidem*, an. XVIII, 1906, 1 februarie, nr. 5911.

²³⁴ *Impresii teatrale* (semnat Emil), în *Adevărul*, an. VI, 1893, 6 octombrie, nr. 1659.

²³⁵ *Cronica teatrală*, în *Adevărul*, an. XIII, 1900,

27 septembrie, nr. 4013.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*, 1 noiembrie, nr. 4048.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*, an. XVII, 1905, 12 octombrie, nr. 5805.

²⁴⁰ *Ibidem*, an. XXIII, 1910, 29 septembrie, nr. 7565.

²⁴¹ *Ibidem*, an. XIII, 1900, 18 octombrie, nr. 4034.

²⁴² *Ibidem*, 1 noiembrie, nr. 4048.

faptul e valabil chiar pentru rolurile clasice, intrate în marea tradiție a teatrului, cu atât mai mult trebuie să ținem seama de el în distribuirea și tratarea rolurilor moderne ²⁴³.

În toată această gândire pulsează un respect hotărît față de ideea și manifestarea de teatru. Stilul necesar nu se poate obține oricînd și de către oricine; conducătorul artistic trebuie să fie o personalitate definită, să intuiască procesul dramatic în toată multilateralitatea lui, să fie om de cultură ²⁴⁴. Recunoaște că în arta dramatică modernă se petrec transformări fundamentale. Vechea preeminență a „eroilor” se estompează; în locul lor apar *oameni*, ca realități complexe produse prin încrucișarea factorilor diferiți ai eredității, societății și civilizației. În asemenea condiții, atât jocul actorului, cît și concepția menită să-l îndrumeze capătă dimensiuni și răspunderi noi. De aici, și o seamă de opinii în legătură cu regizoratul. Cronicarul este la curent cu mișcarea reprezentată în străinătate prin Gémier, Lugné-Poe, Antoine, Reinhardt ș.a. Regizoratul modern, considerat adesea doar simplu meșteșug, devine artă în toată puterea cuvîntului ²⁴⁵. O intuiție justă, clar văzătoare, pe care timpul a confirmat-o.

*Mihail
Dragomirescu: sis-
tem și teorie
teatrală*

15. Mihail Dragomirescu (1868—1942), fostul profesor de istoria literaturii române moderne și de estetică literară la Universitatea din București, personalitate de seamă în viața noastră publicistică, conducător de cenaclu și de reviste, întemeietorul unui institut de literatură care de-a lungul mai multor decenii a stabilit legături active între mișcarea scriitoricească a vremii și seminarul său universitar, aparține și teatrului prin părți întinse din scrisul și preocupările sale. Această activitate, începută în 1898 prin cronici publicate în *Convorbiri literare*, a continuat neîntrerupt pînă în 1942, concretizîndu-se pe o scară largă, sub formă de cronici în *Epoca* (1903—1907), de studii și articole în *Convorbiri critice* (1907—1910), de prefețe, conferințe și cursuri universitare. O parte din cronici, cele din 1903—1905, au fost reunite și în volume, sub titlurile *Critică dramatică* (1904) și *Dramaturgie română* (1905). Notăm, în sfîrșit, cele două sinteze de tip sistematic, *Principii de literatură* (1925) și *La Science de la Littérature* (Paris, 1928—1929), lucrări în care poezia dramatică apare ca deținînd un loc integrant în gîndirea și construcția teoretică a profesorului.

Fig. 262. — Mihail Dragomirescu (caricatură de Ișer din volumul P. Locusteanu, 50 figuri contemporane, București, 1913).



În această largă și multiplă activitate, am putea distinge în ce privește teatrul trei aspecte: teorie literară, cronică dramatică, politică teatrală. Ne vom opri pe rînd asupra tuturor, rezumînd sau scoțînd în relief trăsături caracteristice.

Ce este capodopera? Este întrebarea majoră în jurul căreia se încheagă sistemul ce ni se propune. Capodopera nu e făcută pentru a pluti în sfere abstracte; frumusețea ei este o valoare reală, fizică dar cu înțeles psihic, psihică dar trebuind să aibă formă fizică pentru a putea fi înțeleasă.

Poezia dramatică își are caracterele ei specifice. Ea trebuie să întrupeze și să sensibilizeze voința. Are astfel datoria

²⁴³ *Ibidem*, 1910, 6 octombrie, nr. 7572.

²⁴⁴ *Ibidem*, 11 noiembrie, nr. 7607.

²⁴⁵ *Ibidem*, an. XVII, 1905, 19 octombrie, nr. 5812.

de a pune față în față personaje stăpânite de idei și sentimente diferite, gata deci să intre într-o înfruntare din care să țîșnească un conflict dramatic. Nu înseamnă însă că tot ce se poate aduce pe scenă, chiar dacă repurtează succes, constituie poezie dramatică propriu-zisă. Între *teatru* și *poezie dramatică* autorul face o deosebire esențială. Sferele acestor două arte nu coincid, ci numai se încrucișează. Poezia dramatică e pusă în rîndul artelor *successive*, în care elementul temporal se împletește strîns cu acel afectiv; teatrul însă face parte din seria artelor *simultan-sucessive*, accentul lui căzînd pe desfășurări cauzale și energetice. Există opere dramatice de valoare universală, admirabile poeme lirice — de ex.: *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso*, *Faust*, toate de Goethe —, dar care pe scenă sînt greu sau chiar imposibil de reprezentat. În schimb, autori ca Victorien Sardou sau Emile Augier, ale căror piese au avut și vor avea întotdeauna succes de teatru asigurat, nu ar putea să fie considerați poeți dramatici în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Starea psihologică a spectatorului și înțelegerea estetică sînt două realități distincte. Ca oameni, firește, putem împărtăși sentimentele personajelor și ale actorilor care le interpretează, să ne identicăm cu acestea. Dar înțelegerea estetică, în sensul sever al cuvîntului, presupune și ne cere altceva. Ne cere, anume, să simțim că personajul în cauză este o ființă independentă, avîndu-și justificarea în sine, capabilă astfel să producă în sufletul nostru răsunetul prelung și puternic pe care îl putem numi emoția estetică. Aceasta nu înseamnă *identificare*; înseamnă însă că ne însușim *personajul*. Emoția estetică predomină asupra celei psihice, stăpînind-o; este o stare de limpezire a sufletului vecină cu *catharsis*-ul aristotelian.

Opera dramatică implică drept elemente structurale: cadru, personaje, acțiune; primele două se subordonează celei din urmă. În cadrul acesteia trebuie să se constituie *conflictul* cu elementele lui subsumate, *situația* și *intriga*. Principala atenție, în elaborarea acțiunii dramatice, o reclamă conflictul. În el stă de fapt ideea generatoare a dramei.

Am lăsat la o parte multe alte diviziuni și subdiviziuni, adiacente ori colaterale, toate de natură să dea sistemului propus o înfățișare complicată, labirintică. Am spus că acest sistem adăpostește contradicții fundamentale. Pe de o parte, leagă emoția estetică de o simțire intensă și continuă a inefabilului, de esență aproape mistică, contemplarea urmînd să se producă în mod spontan ca un fenomen sufletesc răsărit din adîncuri; pe de altă parte, ne aflăm în fața unui aparat sistematic cu atîtea raționalizări și schematizări în el, încît ne întrebăm dacă, în cuprinsul lui, inefabilul își mai poate măsura unitatea sa intrinsecă. M. Dragomirescu s-a oprit în analizele sale asupra mai multor autori din literatura lumii: Eschil (*Orestia*, *Perșii*, *Prometeu înlănțuit*), Sofocle (*Oedip-rege*, *Oedip la Colona*, *Antigona*), Euripide (*Medeea*, *Hyppolit*, *Alcesta*, *Ifigenia în Taurida*), Shakespeare (*Macbeth*, *Romeo și Julieta*, *Othello* și mai ales *Hamlet*), Corneille (*Cidul*, *Horatiu*), Racine (*Fedra*, în special), Schiller (*Moartea lui Wallenstein*), Ibsen (*Rața sălbatecă*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*) ș.a.; în creația românească și-a marcat preferințe pentru piesele lui Caragiale, pentru *Vlaicu-Vodă* al lui A. Davila, pentru dramele istorice ale lui Delavrancea și pentru dramele lui Mihail Sorbul (*Letopiseți*, *Patima roșie*, *Dezertorul*). Adeseori cu pătrundere, pe alocuri însă cu unele exagerări pe care contemporanii ajunseseră să le cunoască și care de fapt contrastau în mod ciudat cu viziunea în genere justă a magistrului, M. Dragomirescu socotea că în multe privințe creația acestora s-a apropiat de condițiile estetice ale poeziei dramatice și ale capodoperei.

Trecînd la cronicile dramatice, pe care ani de-a rîndul M. Dragomirescu le-a scris cu o vădită pasiune pentru tot ce constituia manifestare de teatru, avem în față o bogăție întregă de observații, sugestii și interpretări, privind deopotrivă opera în sine, ca și transpunerea ei actoricească, idei și oameni, probleme de artă și probleme de tehnică a scenei, fapte din creația noastră originală, ca și multe altele din repertoriul universal. Poate că nu întotdeauna a fost egal în aprecieri; are însă privirea ascuțită, observația promptă și pătrunzătoare, intuiția sigură, împletind în ea gust literar, cultură umanistă, un larg sentiment al ideilor teoretice și un puternic interes pentru meșteșugul actoricesc.

Teatrul — precizează cronicarul — poate fi conceput în trei feluri: teatru-distracție, teatru-speculă, teatru-școală. Asupra fiecăruia intervine cu analize și caracterizări. Prima ar fi oarecum instituție de lux, adresîndu-se unor categorii din așa-numita elită socială, cu scopul de a le procura agremente de un nivel ceva mai ridicat decît balurile, spectacolele de varietăți, cursele de cai sau de automobile, carnavalurile ș.a. Sub acest raport, orice trupă franceză, fie și de calitate mediocră, a fost răsfățată de către această societate cu nesfîrșite favoruri. În ce privește însă proprii noștri actori dramatice, soarta acestora în cadrul unui asemenea teatru devine de plîns. Cronicarul se referă aici la situații din anii 1903—1904²⁴⁶. Elita societății noastre — declară acesta cu amărăciune, dar mai ales cu ironie — nu are încă sentimentul că arta și limba românească ar putea s-o cultive îndeajuns. Cealaltă concepție, „teatru-speculă”, îi seamănă. E tot atît de departe ca și cealaltă de ceea ce ar trebui să fie rostul unui teatru național. Dar vina principală nu o poartă publicul, în cazul de față un public amestecat și labil care oricum primește ca pe scena de teatru să i se ofere petreceri ca de circ sau de „café-chantant”, ci acele foruri conducătoare care precupețesc unei instituții de cultură românească subvenția cuvenită, și care consideră, poate, că această instituție ar trebui să aducă statului venituri.

Ajungem acum la cea de-a treia concepție, „teatru-școală”. Asupra acesteia, cronicarul se oprește cu o insistență aparte. Pentru moment, s-ar putea spune că avem de-a face cu o concepție îngustă, lipsită de spiritualitate artistică. Autorul cronicilor, conștient de aceasta, pune cititorul în gardă. Pentru atîția oameni apăsăți de greul vieții, ca și pentru atîtea minți pretinse subțiri și rafinate, acela care ar pleda pentru virtuțile educative ale teatrului ar risca să pară un naiv, un dascăl de modă veche, un predicator oficial, un domn Moralescu: „...Adevăr, Frumos, Bine... înălțarea și purificarea sufletelor ... îndreptarea lor către un ideal, — toate acestea, la teatru? Dar în ce lume trăiește acest critic, ca să vorbească actorilor și actrițelor, spectatorilor prea sătui sau prea istoviți, amatorilor de teatru — dar mai cu seamă de culise — de aceste fantasmagorii puerile? Se vede într-adevăr cît de colo că el este ori vreun dascăl de modă veche, care ar face foarte bine să rămînă pe catedra lui, de pe care poate să toarcă, cît vrea, verzi și uscate copiilor, ori vreun spectator naiv — dar naiv de tot! — care, cînd se duce la teatru, se mulțumește numai cu ceea ce vede pe scenă și habar n-are de ce și cîte se petrec la spatele ei!”²⁴⁷.

Firește — continuă cronicarul — ar fi fost trist să ne oprim cu judecata noastră la aparențe, să ne mulțumim cu prima impresie. Totuși aceste valori — Adevărul, Frumosul, Binele²⁴⁸ — există. Trăiesc în aspirația la viață a multor oameni, în actele

²⁴⁶ *Concluziuni* (I—VII), în *Critică dramatică*, București, 1904, p. 224—302.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 248—249.

²⁴⁸ Ortografierea cu majuscule, în scopul de a da sens categorial, aparține cronicarului.

lor de natură teoretică, artistică sau practică, dacă nu în mod limpede, oricum cu o voință surdă, subconștientă. Oricâte piedici le-ar sta în cale, la oricâte compromisuri ar trebui să adere sub constrângerea împrejurărilor curente, ele rămân mai departe în ființă, ca „inspiratoare de căpetenie ale omenirii”, „elemente de progres în societate”, „țintă supremă a fiecărui om cu adevărat cinstit”. Desigur orice teatru, fie el și teatru național, e constrâns să facă anumite concesii; nu reiese, din aceasta, că preocupările lui înalte, cu ținută etică, vor trebui să treacă în umbră. Faptul, însă, trebuie înțeles cu largime de spirit. A moraliza teatrul nu înseamnă a-l transforma într-o manifestare dulceagă de salon, a înscrie pe afiș doar piese instructive, a izgoni baletul sau alte aspecte delectabile, a micșora apariția de personaje feminine, a renunța la situații ceva mai îndrăznețe, a ne preocupa de ce se petrece între culise sau de conduita actorilor și actrițelor, ci a face să trăiască prin mijloacele lui un ideal de frumusețe. Pot fi aduse pe scenă chiar fapte neconvenabile pentru judecata comună; totul e ca acestea să denote o semnificație adâncă, să exprime o idee superioară, să poarte în ele o autenticitate de gândire și simțire. Deci teatru-școală, dar nu într-un sens didacticist, ci într-unul etic constituit și încununat prin valori estetice.

Există o seamă de opere față de care teatrul-școală, chiar dacă s-ar adresa unei elite sociale, trebuie totuși să fie precaut. Cu spiritul său sistematizant, M. Dragomirescu le grupează în patru categorii ²⁴⁹.

În prima categorie intră comediile sau dramele din care ar reieși că autorul „are mai mult tendință decât talent”. Datoria operei dramatice este în primul rând să ne dea imaginea unui colț de viață, nu să impună ori să pledeze pentru o idee. Înainte de orice, trebuie să-și găsească o rațiune în ea însăși. Viața cuprinsă în ea poate fi mai revelatoare decât scopurile pe care eventual le-ar sluji. Criteriul artistic își are rigurile lui; teatrul de stat, ca instituție culturală reprezentativă, este dator să le apere.

O a doua categorie cuprinde piese de felul acelorale ale lui Lavedan (*Marchizul de Priola*) sau Capus (*Cele două școli*), cu un anume exces de „rafinerie sensuală” în ele, capabile prin aceasta să strecoare subînțelesuri, asociații și aluzii delicate, de natură adesea să încline mintea omenească spre licențiozitate și depravare.

Cea de-a treia categorie se referă la piesele moderne de tip naturalist — *Thérèse Raquin*, de Zola, *Cîinii*, de Haralamb Lecca —, putînd ca prin fondul lor ori prea trist, ori prea crud, să creeze în cugetele spectatorilor sentimente de dezgust față de viață sau față de oameni.

În sfîrșit, cronicarul se întreabă dacă repertoriile Teatrului Național nu ar trebui să procedeze cu circumspecție chiar față de unele drame ale lui Ibsen, Hauptmann sau d'Annunzio, nu pentru că le-ar lipsi valoarea artistică, ci pentru că neîntîlnind în publicul nostru încă neformat destulă înțelegere pentru forma lor nouă și mesajul lor modern, să nu se abată prin aceasta de la sentimentul dramaturgiei clasice.

Problema traducerilor revine și aici, sub pana criticului-profesor. Acesta constată că limba traducerilor în repertoriile jucate la Teatrul Național lasă de dorit. Încurajăm pe autorii dramatici originali; nu mai puțin, ar trebui să avem în vedere și pe traducători. Oricum, traducerile rămîn necesare, chiar dacă am dispune de o creație proprie întinsă și valoroasă. Avem datoria de-a aclimatiza în mediul nostru intelectual tot ce a produs de seamă spiritul omenesc. Cultura și conștiința românească nu ar avea decât de cîștigat cunoscînd prin traduceri bune marile opere literare ale lumii; acestea, în primul rînd, ne pot forma acel spirit receptiv, asimilator și critic

²⁴⁹ *Critică dramatică*, p. 284 și urm.

prin care, respectuoși față de ceea ce au produs culturile străine, să intrăm în stăpânirea propriilor noastre posibilități de creație ²⁵⁰.

Cronicarul se întreabă asupra motivelor care fac ca teatrul nostru să vegezeze. Sînt în joc mai multe cauze, de ordin material și moral. Contează, în primul rînd, că în genere statul se arată parcimonios și indiferent. Subvențiile sînt acordate cu greu, fără convingere, într-un chip concesiv care aproape jignește. Diferitele conduceri ale teatrului au recurs la încercări și varieri ale repertoriilor ; dar de aici au urmat scăderi ale calității artistice, oboseli și blazări în jocul actorilor, renunțări la anumite condiții de stil și de unitate, obișnuirea spectatorilor cu soluții și măguliri facile, toate acestea făcînd ca ponderea educativă a instituției să cedeze întîietatea celei de agrement ²⁵¹.

Cronicile lui M. Dragomirescu aduc în discuție și chestiuni de măiestrie actoricească. Fără măiestrie, chiar cu repertorii întocmite cît de înțelept, teatrul ar rămîne în marginea adevărului. Din nefericire, părți întregi ale personalului artistic de scenă lasă de dorit. Nu de talent ar duce lipsă cei mai mulți, ci de stil, de eleganță, de știință a mișcării, de mai multă instrucție personală, neîndemînarea provenind mai degrabă din nepătrunderea atentă a rolurilor, decît din inaptitudine profesională. Adesea, la vulgaritatea ținutei se adaugă și aceea a dicțiunii. Cei în cauză socotesc că dacă declamă au făcut tot ce trebuia. Se opresc la sonorități și emfaze retorice, urmînd în genere un calapod nefiresc, puțin caracteristic, același la bărbați ca și la femei, fără grija necesară pentru frazare și modulații, pentru semnificațiile textului, pentru întrebuintarea accentului, pentru meșteșugul pauzelor, pentru valoarea sunețelor și a cuvintelor, pentru atîtea și atîtea elemente imponderabile menite să asigure nuanțele, farmecul și comunicativitatea rostirii dramatice. Nimic mai dezastruos, chiar la actori cu experiență, decît să depindă de sufleur. Oricum, actorul trebuie să înțeleagă rolul, să-l gîndească, să-i descopere esențele umane și substratul psihologic. Se poate întîmpla ca uneori acestea să suplinească și chiar să întrecă talentul. Nu arareori, pe scenă, actori fără înzestrări deosebite reușesc totuși să intereseze, să impună adevărul și semnificația situației reprezentate, tocmai prin această contribuție de inteligență și de elabcrare personală.

Analize, speculații, elogii, critici, reflecții despre autori și opere, fenomene din țară și de peste hotare, turnee străine, intervenții polemice, raportări la controverse literare sau teatrale mai vechi ori mai noi, ecouri din manifestarea curentă mai ales în teatrul francez, portrete de actori ajunși la definirea personalității lor artistice sau de actori tineri în formație, pledoarii și pamflete, largi plimbări prin universul operelor dramatice clasice și moderne, dezbateri în jurul comediilor lui Caragiale, luări de atitudine în chestiunea deschisă prin piesa *Manasse* a lui Ronetti Roman ș.a. ; iată — într-o enumerare arbitrară — conținutul sutelor de cronici și notițe teatrale în care M. Dragomirescu, ca și în celelalte domenii ale activității lui intelectuale, a venit și cu spiritul academic de catedră și cu unul mai liber de cenaclu.

La un loc, toate aceste cronici alcătuiesc o frescă sugestivă, în care viața noastră teatrală din primul deceniu al secolului curent, mai ales cea din capitala țării, ni se dezvăluie lămuritor, cu înălțimile ca și cu scăderile ei, cu atîtea incertitudini încă și nu mai puțin cu atîtea temeieri de încredere în realizările sale.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 230 și urm.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 258 și urm.

16. Pompiliu Eliade (1869—1914), autorul unor lucrări de sinteză cu răsunet universal în mișcarea comparatistă a vremii²⁵², fost profesor de limba și literatura franceză la Facultatea de litere și filozofie din București, este încă unul dintre universitarii noștri care și-au îndreptat atenția asupra problemelor de teatru, și aceasta nu în mod sporadic, ca activitate secundară sau preocupare amatoristă, ci cu interes major și perseverență sistematică. Pe de o parte, avem de-a face cu chestiuni care cădeau în raza de cercetări a esteticianului, a comparatistului, a profesorului de literatură și a istoricului urmărind dezvoltarea modernă a relațiilor culturale franco-române; pe de altă parte, sînt în joc cronic și eseuri dramatice scrise pentru cotidianul în limbă franceză *L'Indépendance roumaine*, iar mai tîrziu programe și rapoarte de activitate în calitatea lui de director general al teatrelor. Multe din cronicile și eseurile amintite au fost grupate în trei volume de *Causeries littéraires* (vol. I — *Lectures*, vol. II — *Nouvelles lectures et souvenirs*, vol. III — *Impressions de théâtre*, București, 1903); iar un raport de activitate către Ministerul Instrucțiunii Publice, instituția tutelară, a luat forma unei cărți, tipărită ca atare (1909) sub titlul: *Teatrul Național din București în 1908—1909*.

Să spicuiem, mai întîi, puncte de doctrină privind creația dramatică și teatrul ca instituție generală de cultură.

Teatrul este o școală practică de literatură, i-am putea spune și un „laborator de artă literară experimentală”, destinat mai cu seamă adulților, avînd de împlinit sarcini educative și edificatoare atît pe plan estetic cît și pe plan moral. Are contingențe cu poezia lirică, cu romanul, cu istoria, cu filozofia, împrumută și asimilează substanțe din toate acestea, trebuind totuși să constituie un gen literar aparte, să-și aibă ființa proprie. Se adresează deopotrivă simțurilor ca și rațiunii; mesajul lui trebuie să poarte atît asupra indivizilor, cît și asupra mulțimilor.

Teatrul este artă; imixtiunile de altă natură îi pot altera substanța lui adevărată. Stă în misiunea lui să exprime realitatea, dar nu prin copii fotografice și descrieri obositoare, ci scoțînd în relief ceea ce este mai general, mai permanent, într-un fel chiar și mai științific în realitatea reprezentată. Pe căi diferite, știința și arta urmăresc ținte comune. Omul de știință observă, experimentează și se rostește în termeni abstracti, adresîndu-se în genere celor inițiați în materie; artistul intuiește și este ținut să-și îmbrace comunicarea într-o formă sugestivă, aproape concretă, în stare să miște sensibilitatea unui întreg public. Este însă necesar ca intențiile științifice morale ale artei să nu apară în mod ostentativ, cu argumente și propovăduiri directe, ci ca implicații naturale ale formei frumoase. „Arta e una și morala e alta; cel mai bun mijloc de a ucide moralitatea artei e de a o sili să fie moralizatoare”²⁵³. Bineînțeles, aceasta nu în-

²⁵² *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, lucrare dedicată Școlii Normale Superioare de la Paris ca omagiu din partea fostului elev, apărută la Paris în 1898, și *La Roumanie au XIX^e siècle*, lucrare premiată de Academia Franceză, apărută la Paris, în 1914.

²⁵³ *Teatrul Național din București în 1908—1909*, București, 1909, p. 12.

*Pompiliu
Eliade;
criterii uni-
versitare*

Fig. 263. — Pompiliu Eliade
(Bibl. Acad. Rom.).



seamnă că am avea dreptul să dăm imoralității cale liberă în teatru; oricând și oriunde privești imoralității rămâne indezirabilă.

Trebuie oare ca teatrul să fie o școală de patriotism? Incontestabil, da! Dar un patriotism clădit pe iubire, nu pe ură și șovinism. Egoismul, cel al persoanei ca și al comunității, va fi întotdeauna un rău sfătuitor. Nu e de ajuns să ne simțim români; trebuie să fim mai întâi oameni. Intră în sfera patriotismului ceea ce poate contribui la înnobilarea sufletului național. Este de dorit ca piesele pe care le ascultăm la teatru să trezească în noi sentimente superioare, să ne dea înălțime, să ne ajute a ne depăși pe noi înșine; acestea — adaugă autorul — pot realiza în direcție patriotică mai mult decât „toate frazele convenționale patriotice, decât toate sforăielile cu privire la un Mihai-Viteazul sau la un Ștefan-cel-Mare...”²⁵⁴.

E necesar, deci, să ne adresăm la ceea ce este mai valabil în repertoriile popoarelor. O capodoperă închide în ea realități morale putând să intereseze sufletul omenesc în general. Aceia care susțin că piesele străine ar duce la înstrăinarea cugetului național nu au dreptate. În „omul particular” palpita trăsături ale „omului etern”. Poate că sufletul românesc nu a fost încă studiat pînă în profunzimea lui; tocmai de aceea, în capodoperele teatrului străin, acela care reflectă experiența omenească acumulată de veacuri, avem prilejul să descoperim adevăruri care îl privesc deopotrivă. Deci, în toată liniștea, ne putem adresa tuturor literaturilor străine; ceea ce aparține patrimoniului obștesc poate avea întotdeauna și virtuți naționale.

Acestea, departe de a ne izola de problema creației originale, dimpotrivă, trebuie să ne-o facă și mai actuală. Din nefericire — constată Pompiliu Eliade — autorii noștri, care se îndreaptă cu folos în alte direcții (poezie, proză, studii istorice și filologice, chestiuni de știință), nu dau și teatrului o atenție corespunzătoare. Oarecum, ne putem explica fenomenul. În vreme ce poetul liric este liber să nu cunoască decât un singur suflet, pe al său, poetul dramatic trebuie să se apropie de toate celelalte. În nuvelă, de exemplu, autorul are latitudinea să intervină în povestirile și descrierile sale; într-o piesă de teatru, în care acțiunea și dialogurile trebuie să se condenseze în cadre limitate, nu i s-ar mai îngădui o asemenea libertate. Se știe ce greu este să poți face abstracție de eul propriu. „Genul dramatic — precizează autorul — e cel mai greu gen literar, de vreme ce darul de a se uita pe sine în fața realității e cel de pe urmă pe care îl posedă mintea omului...”²⁵⁵. Iată o situație din care trebuie să ieșim. E necesar să canalizăm interesul autorilor români și spre creația dramatică. Sarcina stă în seama mai multor factori: a criticii, a publicului, a opiniei publice, a conducerii teatrale și, bineînțeles, mai presus de toate, în puterea sufletească a scriitorilor noștri de a vedea în aceasta o misiune.

În dezbaterea prilejuită de *Manasse*, piesa lui Ronetti Roman, a intervenit cu autoritate și Pompiliu Eliade, în calitatea lui de critic literar și de profesor de literatură. Analiza este consemnată într-o suită de trei studii literare, intitulate generic *Lettres sur un dr. me roumain intitulé „Manassé”* și publicate în primul volum din *Causeries littéraires*. În punct de seamă, în această analiză, îl constituie discuția pe care o vom rezuma mai jos cu privire la teza de artă.

Criticul se ridică întru opoziție cu privire la opinia că *Manasse* ar fi ceea ce numim în mod obișnuit o „piesă cu teză”. Autorul ei nu a ținut cu dinadinsul să demonstreze ceva; și-a scris piesa cu intenție artistică, atât și nimic mai mult. Este oare necesar ca piesa de teatru să cuprindă neapărat o teză? Critica literară a exprimat și continuă să exprime

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 41.

părerii atât într-un sens cât și în altul. S-ar putea ca discuția să nu prezinte o utilitate deosebită. E cazul, aici, să vedem lucrurile mai simplu. Literatura, înainte de orice, trebuie să-și îndeplinească datoria față de artă. *Sentimentul și forma* : acestea sînt elementele esențiale ale operei literare. Dacă opera în cauză a reușit să le înmănuncheze, restul ne interesează mai puțin ; „autorul — ni se declară textual — este liber să susțină ori să combată toate adevărurile care îi plac”²⁵⁶. În scrierile atîtor mari autori dramatici nu găsim nici o teză. Shakespeare ne lasă impresia că ar fi și ignorat o asemenea preocupare ; Molière, într-adevăr, are o teză care străbate unitar în toată întinderea operei sale, dar aceasta într-un chip natural, ca însuși un mod de a fi al operei, fără ca undeva în cuprinsul ei să apară vreo notă de program sau demonstrație. Nu mai puțin, la alți autoi dramatici de succes — Al. Dumas-fiul în frunte — teza apare la fiecare pas. Concluzia, ca atare, ar fi aceasta : opera dramatică poate avea viață și cu teză, și fără. Dacă autorul a izbutit s-o includă organic în corpul piesei, e bine ; nu am avea dreptul să refuzăm o implicație menită să dezvăluie una sau mai multe probleme, să atragă atenția societății, să poarte cu ea un mesaj edificator. Dacă teza lipsește, piesa izbutind totuși să intereseze și să se impună, înseamnă că s-a făcut un pas în plus în direcția artei pure, autonome.

Personajul din operă trebuie să-și aibă caracteristicile sale bine definite. Dacă în acord cu acestea autorul izbutește să-i atribuie și idei ori intenții ale sale, faptul poate fi admis și chiar salutat. În nici un caz, însă, nu s-ar admite ca pentru cele din urmă să treacă în umbră ori să fie sacrificate cele dintii. În literatură, filozofia este un lux ; ar avea rost, numai după ce condițiile de bază ale artei vor fi fost îndeplinite. Criticul se rostește limpede și peremptoriu : „...E preferabil ca personajele să pară mute pe scenă sau lipsite de spirit, decît să fie obligate a spune lucruri care nu se potrivesc cu caracterul, cu situația lor...”²⁵⁷.

De ce, oare, un autor ca Al. Dumas-fiul a putut să aibă întotdeauna succes, în vreme ce Victor Hugo, în atîtea privințe superior celui dintii, nu a dispus de un public de teatru decît cu intermitențe ? Și unul și celălalt au construit piese cu teză ; dar dacă Dumas-fiul s-a străduit ca în situațiile sale dramatice să includă și adevăruri omenești generale, V. Hugo a folosit scena pentru pledoarii, rechizitorii și sentințe, transformîndu-și personajele în purtătoare de cuvînt ale acestora. Și criticul încheie paragraful cu două observații spirituale. Prima : „nu trebuie să întrezărim silueta autorului în culise, în vreme ce actorii joacă pe scenă” ; a doua : „a face ca teza să reiasă bine, aceasta implică încă un talent din partea autorului”²⁵⁸.

Revenim la *Manasse*, piesa în jurul căreia s-a purtat această dezbatere. Opinia criticului este categorică : această piesă *înfățișează*, nu *demonstrează* ; autorul arată în ea ce *este*, nu ce ar trebui să fie. Departe de acesta gîndul de a fi pus în discuție chestiunea evreiască, de a fi venit cu o soluție sau alta. Într-adevăr, sub cleștele puternic al argumentelor lui Manasse, Lelia exclamă : „Rămîn la hotarul dintre aceste două lumi, pe care aș vrea ca prin iubirea mea să le împac” ; dar acest strigăt nu reieșea dintr-o voință rațională încercînd să înmănuncheze două situații contrarii, ci dintr-o pornire a inimii stăpînită de sentimente pe cît de puternice pe atît de umane.

²⁵⁶ *Lettres sur Manassé* (II), în *Causeries littéraires*, vol. I, București, 1903, p. 150.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 152.

Causerii-le lui Pompiliu Eliade pot fi asemănată pînă la un punct cu foiletoanele din *Le Temps* ale lui Anatole France, reunite apoi în volumele *La Vie littéraire*. Sînt scrise viu, sugestiv, împletind tot timpul observații culese din actualitate cu idei născute dintr-o neîntreruptă combustione intelectuală. Avem de-a face cu o mulțime de impresii — oameni, fapte, judecăți, propuneri, ipoteze — aparent într-o prezentare caleidoscopică, în fond însă stăpînite cu disciplină riguroasă și siguranță clasică. Criteriile esteticianului, ale spectatorului și ale profesorului de literatură își dau tot timpul mîna cu acelea ale omului de teatru.

Se dovedește un prieten bun, adevărat, al creației dramatice originale. Nu ajunge la superlative, după cum nu-și face din optimism un principiu. E convins, însă, că dispoziția creatoare stă în firea și posibilitățile poporului nostru. Despre comediile lui Caragiale socotește că în genul lor sînt mici capodopere. Nu ascunde, totuși, că autorul a avut și un anume nenoroc, în parte desigur și din vina lui. S-a aplecat asupra unor subiecte despre care rămîne de văzut dacă se vor dovedi durabile. Tipurile din comediile sale privesc pe *românul* din secolul al XIX-lea, nu însă și pe *român* în genere, ca tip permanent de umanitate. De aceea, nu este exclus — declară criticul — ca peste un timp oarecare, pentru a descifra aceste comedii, să avem nevoie de comentarii și raportări istorice ca pentru niște texte clasice²⁵⁹. Dramei *Vlaicu-Vodă* a lui A. Davila îi găsește merite aparte, privind deopotrivă tema ei filozofică și socială, psihologia personajelor, frumusețea sculpturală a versurilor și construcția dramatică propriu-zisă. Să nu ne întrebăm, numai decît, dacă va trece sau nu în rîndul capodoperelor. Acestea pot să fie doar vorbe neservind la nimic efectiv. Ce trebuie să înregistrăm e că prin această piesă dramaturgia noastră s-a afirmat cu maturitate și că orice scenă din lume s-ar putea onora reprezentînd-o. E o dramă cu subiect istoric, subordonat însă unei permanențe naționale. Istoria aici e mijloc, nu scop. Autorul a studiat cronici și documente, s-a preocupat să pătrundă culoarea generală a epocii, a reflectat de aproape la decorul și costumele prin care avea de redat această atmosferă; în ce privește însă sufletul personajelor, premisele și gradarea conflictului, ca și implicațiile de gîndire și sensibilitate națională trebuind să rezulte prin alăturarea acestor elemente, autorul a procedat în mod creator, cu viziune și intuiție de artist mai mult decît cu reconstituiri de istoric²⁶⁰.

Și Pompiliu Eliade, ca atîția alții din generația lui, s-a apropiat de problema actorului cu căldură, prietenie și înțelegere.

Teatrul nu este întotdeauna literatură. Iată un principiu la care criticul declară că ține mult. Adeseori venim la teatru pentru actori sau pentru anume actori, mai mult decît pentru textul propriu-zis. Putem spune că e preferabil să vedem o piesă mediocră dar jucată bine, decît una valoroasă dar masacrată de către actori nepregătiți. A fi actor nu este un lucru facil, la îndemîna oricui, și nici un lucru de invidiat. I se pun condiții care oricînd îi pot speria pe aceia care nu au în ei vocația și scînteia dăruirii. Este o viață care cere sacrificii, fizice ca și morale. E ușor, oare, ca mereu să intri într-un alt suflet, ca de la o seară la alta să treci, de exemplu, de la un personaj ca Ruy-Blas la altul ca Joad, de la Oedip sau Hamlet la Vlaicu-Vodă? Chiar și în cazul actorului mare, e greu ca acesta să reușească deopotrivă în toate rolurile, fie chiar și de același gen. Mounet-Sully a avut aproape un eșec interpretînd pe Ruy-Blas, după cum Nottara la noi a izbutit doar parțial în rolul

²⁵⁹ Caragiale: „O noapte furtunoasă”, în *Causeries littéraires*, vol. III, p. 55—56.

²⁶⁰ A. Davila: „Vlaicu-Vodă”, în *Causerie littéraires*, vol. III, p. 132 și urm.

lui Vlaicu-Vodă. Trebuie să admitem — precizează mai departe criticul — că uneori glasul naturii noastre poate fi prea puternic pentru a ne îngădui să mimăm un altul. Nu există roluri ușoare și roluri grele; ce trebuie să știm e că orice rol își are exigențele proprii, incluzînd în acestea totul: inflexiune a vocii, gest, expresie, atitudine, acordare intimă în funcție de fiecare situație reprezentată.

Distanța dintre comic și tragic, raportată la interpretarea actoricească, nu este atît de mare pe cît s-ar părea. Sufletul omenesc este o entitate care trebuie să inspire respect și seriozitate; ar fi o crimă să-l expunem ridicolului și să-l facem odios. De fapt, toate genurile de teatru converg spre unul singur: *drama*. Comedian, cu adevărat, este mai cu seamă actorul care izbutește ca în orice rol, indiferent de natura lui, să implice și o undă tragică. Faptul ar putea să pară paradoxal; în realitate, este una din condițiile care conferă actoriei umanitate și demnitatea ei de artă. Doar în cazul farsei — întrucît aici se urmărește în primul rînd rîsul, omul constituie mai mult un pretext și genul ca atare marchează mai degrabă un fel de tranziție între „circ și teatru” — trăsătura poate lipsi; în rest, chiar și în partea cu caracter comic pronunțat, rostul teatrului este să aștearnă și o notă gravă, să solicite atenția publicului, să stimuleze în acesta o dorință de perfecționare. De aceea, nu trebuie să pară de mirare că adesea e mai ușor să fii tragedian sau la antipod actor de bîlci decît actor bun de comedie. Explicația e simplă; în tragedie sau în textul de bîlci există o singură trăsătură majoră, plînsul sau rîsul, pe cînd domeniul în care trebuie să se miște actorul comic cuprinde în el toate elementele și valențele sufletului omenesc. „Comedia — concludă criticul — este teatrul complet, este arta completă, este viața omenească întregă, cu înălțările și scăderile ei, cu laturile ei bufone ca și cele serioase”²⁶¹.

Autorul se oprește adesea cu căldură, afecțiune și considerație asupra mai multor figuri actoricești, unele în plină maturitate și stăpînire a puterilor lor artistice, altele încă în proces de ascensiune: Agatha Bârsescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Ion Brezeanu, N. Soreanu, I. Niculescu, Petre Liciu, P. Sturdza, V. Toneanu ș.a. Le mulțumește cu prietenie, subliniind că multe din reflecțiile lui despre teatru i-au fost inspirate sau sugerate de către jocul și pasiunea lor artistică.

17. A. Davila (1862—1929), autorul dramatic, director în două rînduri al Teatrului Național din București, întemeietorul companiei care i-a purtat numele și de care se leagă atîtea inițiative fericite în dezvoltarea tradiției actoricești din țara noastră, a fost deopotrivă și un om de concepție, fapt cu atît mai merituos cu cît majoritatea ideilor sale despre fenomenul dramatic în genere porneau dintr-o familiarizare atentă și îndelungă cu realitățile teatrale. În această privință, articolele sale intitulate *Scrisori către actorul X*, publicate în anii 1918—1919 și apoi reunite în volumul său de amintiri *Din torsul zilelor*, alcătuiesc un document sincer și revelator, reflectînd deopotrivă și gîndirea autorului și imagini caracteristice ale vieții noastre de teatru în epoca din preajma primului război mondial.

A. Davila se dovedește tot timpul un spirit limpede, practic, deschizător de perspective, fără însă ca vreodată să alunece în construcții abstracte și să se abată de la forma posibilă a datelor ce-i stăteau la îndemînă.

Îl interesează în mod primordial chestiunile de organizare. Ce rost ar avea să preconizăm soluții ideale înainte de a ne asigura de funcționarea condițiilor imediate?

²⁶¹ *Réflexions de toutes sortes — Réflexions sur la comédie*, în *Causeries littéraires*, vol. III, p. 199.

*A. Davila,
doctrinarul*

Regretă că oficialitatea pune încă piedici dezvoltării teatrale. Alegerea conducerii este lăsată mai mult pe seama criteriilor politice decât a celor artistice propriu-zise. Oricum, nu îi pare potrivit ca în fruntea teatrului să fie numiți profesori universitari, funcționari superiori, cu atât mai mult foști mari demnitari, chiar dacă aceștia ar fi oameni de cultură. Activitatea de teatru este de așa natură încât numai acela care se află în inima ei o poate îndruma și coordona cu adevărat. Antoine, Irving, Gémier — exemple pe care A. Davila își sprijină argumentarea — au fost oameni de teatru. Dar să nu se ceară totul numai de la director; oricare i-ar fi competența, aceasta este doar un element într-un angrenaj vast, în care intră cu funcția lor bine definită încă atîția, de la autori, regizori și actori pînă la sufleur și mașiniști.

De problema actorului se preocupă îndeosebi. Vede în acesta nu doar un meșteșugar, ci și un creator. Condiția de bază e ca actorul să aibă talent dramatic. În ce constă acesta? Autorul nu indică propriu-zis un criteriu; se mulțumește cu unele sugereări empirice, în parte asemănătoare cu cele emise de Caragiale în *Cîteva păveri*. Actorului, în rolul care i s-a repartizat, trebuie să-i „șadă bine”, „să-l prindă”; efectiv, *aceasta* face mai presus de orice dovada talentului. E arbitrar să-i împărțim pe actori în „comici” și „dramatici”. Dacă ținem neapărat, o singură categorisire ar fi reală: actori cu talent și actori fără talent. Cei dintîi se apropie de sufletul omenesc; ceilalți rămîn departe de acesta. „Sufletul omenesc — ține să precizeze Davila — e fără doar și poate veșnicul stăpîn la teatru”. Actorul e și el un creator; trebuie să-și simtă obligații în consecință față de el însuși. Sarcina lui e delicată, multiplă, complexă. Autorul interpretează natura; actorul, însă, trebuie să pătrundă în mișcarea intimă a acesteia, s-o simtă, s-o priceapă, să-și însușească puterile și mijloacele ei de realizare, să sintetizeze, să pună în lumină simboluri, să găsească în jocul său nota aceea comunicativă și edificatoare ajutînd ca toate acestea să devină „inteligibile”. Actorul, deci, trebuie să fie „colaboratorul” autorului, să se ridice spiritualmente la înălțimea acestuia, să-și simtă sub raport artistic responsabilități egale. Actorul în jocul lui, ca și autorul în creația sa, nu este ținut să redea viața în mod fotografic, s-o retrăiască în fiecare reprezentație cu datele ei exacte. Însă interpretarea lui trebuie să sugereze această viață, să ne-o apropie, să ne-o comunice cu tot atîtea mijloace sufletești ca și fizice.

Astfel, exigența despre care știm că A. Davila o manifesta față de actori pornea nu din rigori administrative, ci în primul rînd dintr-o concepție de artă. Făcea deosebiri tranșante între actorul adevărat, îndeplinindu-și datoria „indiferent de numărul mai mare sau mai mic al spectatorilor”, și actorul cabotin, gata oricînd să șarjeze, să folosească mijloace de suprafață, să-și comercializeze meșteșugul.

Viața teatrului trebuie concepută în raport strîns cu publicul căruia i se adresează. „Publicul — spune A. Davila — e un rîu puternic [. . .]; nu trebuie să se lupte nimeni împotriva curentului, și încă mai puțin teatrul”. Firește, nu trebuie să ne gîndim la concesiile care să ducă la îndepărtarea criteriului de artă și a condiției educative; nu e însă mai puțin adevărat că teatrul trebuie să fie atent la preferințele și solicitările publicului. A le ignora, fără a le găsi soluții și interpretări inteligente, ar echivala pentru teatru cu a se sinucide.

Sub raportul gîndirii estetice, A. Davila realizează o sinteză între diferite puncte de vedere exprimate în epocă. Admite că un creator resimte influența mediului înconjurător, a națiunii din care face parte, a perioadei în care trăiește; adaugă, însă, că atât înlăuntrul acestora cît și pe deasupra lor, el trebuie să fie *artist*, să simtă și să procedeze ca atare. Oricum, nu trebuie să se îndepărteze de „natură”, înțelegînd prin

aceasta un complex inexorabil de factori materiali și psihici, concreți și imponderabili, prin care i se constituie și i se afirmă existența. Datoria primordială a actorului este să „interpreteze” această natură. În legătură cu stilul de interpretare, A. Davila se arată partizan al simplității. Nu vede nevoia declamației, a intonațiilor sonore; întrucît cuvintele își au viața lor intrinsecă, e de ajuns ca ele să fie rostite cu grijă, în acord cu viața închisă în ele și cu spiritul autentic al limbii, pentru ca ideea din textul dramatic să reiasă cu adevărul și reliefurile ei necesare.

Teatrul, prin excelență, trebuie să rămînă aproape de realitate, „ogîndă a naturii” și deopotrivă „ogîndă a sufletului omenesc”. Ar fi tot atît de greșit a-i da caracter abstract ca și a-l transforma în simplu mijloc de desfătare. Orice decădere a teatrului din demnitatea de teatru poate avea urmări nefaste în mai multe direcții, și anume asupra artei în genere, asupra publicului spectator și deopotrivă asupra actorului, obligat să-și calce pe suflet și să acopere cu dăruirea lui false valori.

În sfîrșit, merită amintite și o seamă de observații asupra textului dramatic. În procesul fenomenului de teatru, i se atribuie acestuia funcția esențială. Baza spectacolului se găsește în piesa de teatru. Ar fi de dorit ca actorii noștri să joace numai în piese bune. Aceasta presupune unitate, acțiune, conflict, concizie, proporționare; trebuie însă ca din înlănțuirea și funcționarea acestora să se creeze *viața*, să reiasă stările sufletești ale personajelor, să rezulte sensul operei și să se comunice spectatorilor mesajul gîndit de autor. Ni se spune: „nu vorbim, nu scriem pentru noi singuri; totdeauna vorbim sau scriem pentru alții, cîteodată pentru viitor”.

Scrisorile către actorul X sînt un document viu, expresiv, cuprinzînd în el pe lîngă profesiunea de credință a unui om care și-a făcut din teatru pedestalul vieții sale, un program de activitate, un act de solidaritate morală și profesională cu breasla actoricească. Alcătuiesc un apel adresat societății și culturii românești pentru a privi problemele teatrului național cu înțelegere și înălțime, cu tot atîta respect pentru valoarea lor educativă, ca și pentru fundamentul lor estetic.

18. Presa teatrală are, în primul rînd, o prezență cantitativă considerabilă. Numărul ziarelor și revistelor care se consacră — dintr-un motiv sau altul, într-un mod sau altul — artei scenice este destul de ridicat, mai ales după 1880. Trebuie să menționăm însă imediat că numai unele au o existență mai lungă, pe cînd majoritatea lor sînt efemere, lipsite de o subvenție durabilă și de un capital de idei (redacționale) care să le poată justifica și întreține apariția mai mult de cîteva luni sau de cîteva săptămîni. Deseori, exprimînd doar veleități personale fără acoperire și fără respirație, scopuri mărunte, limitate prin ele însele, servind interese de moment, publicitare și mercantile, aceste periodice sînt sortite deceseului timpuriu. O altă cauză a dispariției multora din ele este lipsa de cititori. Publicul de teatru — din ce în ce mai divers și mai numeros — nu devine în aceeași măsură și cititorul consecvent al periodicelor care i se adresează, deci nu le susține financiar. Abonamentele plătite ulterior nu dau rezultat, redacțiile cerînd apoi insistent să fie achitate. Se caută soluția unei mai largi audiențe prin alcătuirea de sumare eterogene, corespunzînd unor preocupări și gusturi variate; articolele, cronicile, notele teatrale predomină, dar alături se face loc altora despre celelalte arte, despre sport, modă ori „distracții” (baluri etc.), se tipăresc bucăți literare (schife, poezii), se introduc rubrici umoristice, se inițiază anchete și concursuri cu participarea cititorilor. Totuși, merită remarcat faptul că ziare și reviste care au ceva de spus, redactate de oameni cu anumită

*Periodice
teatrale*

competență atât în gazetărie cât și în teatru, reușesc să reziste și să reflecte — în ciuda concesiilor inerente, a erorilor de apreciere ce se strecoară în ele, a atitudinii lor greșite câteodată — situația și problemele mișcării noastre teatrale de atunci.

În ansamblul acestei prese, putem distinge mai multe categorii de periodice, fiecare cu obiectivele sale, uneori expuse în articole-program, dar nu întotdeauna respectate și realizate prin ceea ce publică. Astfel, sînt ziare și reviste :

a) informative și de reclamă ²⁶² (inserînd cronici narative și elogioase, subiecte de piese, scurte prezentări de dramaturgi și actori, fotografii, distribuții, programul săptămîinii, știri etc.) ;

b) ocazionale ²⁶³ (scoase cu prilejul reprezentației extraordinare în beneficiul lui Ștefan Iulian sau al spectacolelor jucate de Agatha Bârsescu la Teatrul Național din Craiova, pentru spectacolul de retragere al Aristizzei Romanescu, pentru turneul lui Demetriade cu *Hamlet* sau pentru deschiderea teatrului din Botoșani etc. De obicei, sînt numere unice, asemănătoare în conținut cu periodicele informative) ;

c) „de autor” sau „de grup”, aservite unor scopuri strict personale ²⁶⁴ (la Focșani, actorul Lupescu își tipărește într-o revistă producțiile dramatice, însoțindu-le de „explicația tipurilor, deghisamentul actorilor și punerea în scenă după metoda cel mai practic” ; o revistă bucureșteană nu vrea decît să „urmărească” și să fie „imparțială”, fără „nici o pretențiune de critică propriu-zisă, pe care o lasă pe seama celor de profesiune” ; actorul Panait Constantinescu, ajuns agent teatral la Pitești, încearcă și el printr-o revistă să cîștige „inimi nobile” pentru a putea înființa o trupă locală stabilă) ;

d) limitate la polemică, frondă și scandal ²⁶⁵ (o gazetă semnată numai cu pseudonime, în toate cele cinci numere apărute, îl combate pe directorul A. Davila, alta tipărește rînduri injurioase la adresa lui Tony Bulandra, Maximilian, Tănase, Leonard etc.) ;

e) preocupate de comentarea literaturii dramatice și artei scenice ²⁶⁶, uneori oferind puncte de vedere critice și implicații teoretice mai precise (prin cronică, foiletoane, interviuri, reportaje, lîngă care apar, nu o dată, articole de istoria teatrului, texte de piese, materiale scrise de creatori cu privire la experiența scenică a lor sau

²⁶² *La Soirée théâtrale*, București, 1885 ; *L'Ent'Acte*, București, 1886—1887 ; *Artistul român*, București, 1889 ; *La Soirée théâtrale — Serata teatrală*, București, 1893 ; *Teatru — Musica — Moda*, București, 1897—1898 ; *Moda parisiiană, Teatru și Musica*, București, 1898—1899 ; *Bucarest artistique et mondain*, 1898 ; *Programul teatrelor*, București, 1898—1899 ; *Revista spectacolelor*, București, 1899 ; *Bucarest mondain*, 1906 ; *Mesagerul teatrelor*, Galați, 1906 ; *Ecoul teatral*, Galați, 1906 ; *L'Ent'Acte*, București, 1907—1908 ; *Curierul teatral*, Ploiești, 1907—1909 ; *Ecoul teatral*, Ploiești, 1908—1910 ; *Reporterul teatrelor*, București, 1909 ; *Programul complet al tuturor teatrelor, concertelor și sporturilor*, București, 1911 ; *Viața Capitalei*, 1911—1912 ; *Curierul artistic*, București, 1912 ; *Revista teatrală a Berăriei „Regal”*, Constanța, 1913—1915 ; *Revista teatrală*, Galați, 1916.

²⁶³ *Julian-Programme*, București, 1887 ; *Curierul Teatrului Național*, Craiova, 1900 ; *Curierul Teatrului Bulevard*, București, 1901 ; *Aristizza Romanescu*, Iași, 1905 ; *Curier teatral al turneului Ar. N. Demetriade*, 1913 ; *Teatrul Eminescu*, Botoșani, 1915.

²⁶⁴ *Fulgerul*, Iași, 1863—1864 ; *Artistul*, București, 1866 ; *Comicul*, Focșani, 1885—1886 ; *Teatrul Nou*, București, 1906 ; *Galeria*, București, 1910—1911 ; *Masca*, Craiova, 1911 ; *Scena*, Pitești, 1912.

²⁶⁵ *Teatrul*, București, 1905 ; *Masca*, București, 1916.

²⁶⁶ *Teatrul*, Iași, 1864 ; *Teatrul*, București, 1866—1867 ; *Arta*, Iași, 1883—1885 ; *Theatru*, București, 1886 ; *Revista teatrelor*, București, Craiova, 1893—1894 ; 1896—1898 ; 1902—1903 ; *Carmen Sylva*, Iași, 1902—1903 ; *Scena*, Iași, 1903 ; *Arta*, Iași, 1903—1904 ; *Revista musicală și teatrală*, București, 1904—1908 ; *Gazeta teatrelor, balurilor și spectacolelor*, București, 1907 ; *Teatru, musica*, București, 1907—1908 ; *Scena*, București, 1910—1911 ; *Rampa*, București, 1911—1913 ; *Arta*, București, 1912 ; *Teatrul*, Iași, 1912—1913 ; *Comedia*, București, 1914 ; *Teatrul*, București, 1914—1915 ; *Scena*, București, 1914 ; *Cortina*, București, 1915—1916 ; *Rampa nouă ilustrată*, București, 1915—1916, 1918 ; *Scena*, București, 1917—1918 ; *Teatrul de mîine*, Iași, București, 1918 ; *Cronicarul*, București, 1918 ; *Revista critică*, București, 1918.

a altora, ample informații despre noutățile teatrale din străinătate și, bineînțeles, numeroase anunțuri, reclame);

f) buletine ale unor asociații sau societăți teatrale ²⁶⁷ (incluzînd în sumar, printre altele, și studii de teoria și istoria teatrului).

Cîte ceva din felul cum unele periodice mai importante, de care ne ocupăm, își înțeleg misiunea atît față de teatru, cît și față de cei ce le citesc, cîteva din ideile conducătoare și obiectivele lor fundamentale se desprind din declarațiile programatice făcute de redacții, chiar dacă, așa cum subliniam, acestea nu vor fi realizate întocmai și pe parcurs vor fi acceptate anumite concesii, obligîndu-ne uneori să le punem la îndoială măcar fermitatea.

De la primul număr al revistei ieșene *Teatrul*, I. C. Fundescu anunță că „teatrul român va fi cea mai serioasă ocupațiune a sa”. Alcătuirea sumarelor va fi subordonată unei intenții foarte ambițioase, cum se vede și din faptul că „redacțiunea acestei foi a îngrijit a se pune în corespondență cu toate orașele din țară, în care este un teatru național, și va avea pe fiecare săptămînă cîte o dare de seamă” ²⁶⁸. Peste cîțiva ani, revista *Teatrul* a lui Ioan Romanescu pare să aibă un scop mai concret, determinat de situația existentă în teatrul nostru, arătîndu-se gata să ia atitudine contra celor „care voesc a face din Teatrul Național iarăși o *speculă*, iarăși o *preocupție*” ²⁶⁹. Urmărind să stimuleze și să dezvolte în continuare „puținul progres ce s-a făcut în artele frumoase”, mai ales în „cele mai principale și de care simțim mai multă necesitate: *Dramaturgie*, *Musică*, *Pictură*”, *Arta* din Iași dorește să-și consolideze o reputație și să fie „mijlocul cel mai practic de propagare și îmbunătățire a artei”. Nu-i doar o ambiție juvenilă și atunci cînd tinerii săi redactori își vor da seama că nu pot susține una din preocupările artistice anunțate, vor renunța cu hotărîre întîi la pictură, iar, după o vreme, și la teatru (rămînînd un periodic consacrat muzicii), pentru a nu cădea în diletantism. De astă dată, sesizăm un element important: afirmarea conștiinței profesionale și a pregătirii de specialitate, prin studii teoretice și contact direct cu practica artistică, redacția asigurîndu-i pe cititori că, deși este formată din tineri „încă novici”, posedă „totuși experiența și teoria ce incumbă scopului” ²⁷⁰ ce și-a propus. Pentru *Revista theatrelor*, condusă de Ioan I. Livescu, obiectivul principal va fi apărarea intereselor și prestigiului dramaturgilor și actorilor noștri. Constatînd „representarea prea rară a operelor originale”, cu toate că „autorii dramatici români au produs lucrări cari, reprezentate cît mai des, nu dau tocmai de rușine literatura națională”, revista se simte datoare să combată cauzele acestei situații, indiferența publicului și, îndeosebi, neîncrederea direcției Teatrului Național, o mentalitate înrădăcinată, cu grave consecințe. După cum dramaturgii de certă valoare merită să fie jucați, iar începătorii talentați trebuie să fie încurajați, pentru ca să li se „înlesnească perfecționarea”, tot așa și actorii care „nu se mai conduc astăzi de *Empirism* și de *Rutină* — unii mai mult, alții mai puțin”, căutînd „a se instrui mai bine în secretele artei lor”, trebuie prețuiți și stimați ca niște adevărați

²⁶⁷ *Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, Brașov, 1898–1912; *Scena*, București, 1908; *Revista teatrală*, Brașov, 1913–1914.

²⁶⁸ *Teatrul*, Iași, nr. 1, 29 noiembrie 1864.

²⁶⁹ *Teatrul*, București, an. II, 3 septembrie 1867.

²⁷⁰ *Către cititori* (semnat „Redacțiunea”), în *Arta*, Iași, an. I, nr. 1, 10 septembrie 1883. De la an. I, nr. 14, 25 martie 1884, se va subintitula „Revistă musicală”.



Fig. 264. — Frontispiciul Revistei Teatrelor, nr. 1, 1893 (Bibl. Acad. Rom.).

creatori, ferți de dificultăți materiale și mizerie²⁷¹. Acestea sînt cele mai însemnate probleme pe care revista vrea să le dezbată în paginile ei.

Cultivarea gustului marelui public, schimbarea mentalității sale, prin posibilitățile presei, începe să fie înțeleasă ca o condiție a însași dezvoltării teatrului nostru. Sesizînd această interdependență, *Scena* lui Liviu Rebreanu și Mihail Sorbul va urmări, după cum spune în „prologul” său, să stabilească „o legătură mai strînsă, mai intimă între public și teatru”, pentru „a contribui astfel la propășirea unuia și cultivarea celuilalt”²⁷². Foarte apropiat de acest obiectiv publicistic este și cotidianul *Rampa*, care se vrea un răspuns la dezideratul exprimat o dată de A. Davila, amintit în articolul introductiv: „Ce firesc și ce admirabil ar fi ca toate aceste manifestațiuni multiple și variate (de artă — n.n.) să creeze organul care să oglindească, să închege într-un singur mănunchi și să propage mai departe activitatea lor!”. În acea „epocă de prefacere și renovație artistică”, după aprecierea lui Davila, *Rampa* se definește ca un „organ de informație, de critică și de îndrumare pentru artiști și pentru public”, care „va căuta să fie în același timp mijlocul prin care să se atragă și să se trezească interesele celor indiferenți de pînă acum, pentru admirabilele manifestații ale artei”²⁷³, teatrul stînd în centrul atenției sale. După șase luni de apariție, N. D. Cocea va fi însă nemulțumit de cele realizate („nimeni mai mult decît noi și cu mai mult regret n-ar putea constata slăbiciunile și imperfecțiunile trecutului”) și va insista ca dintr-un „organ anodin de informații artistice și literare”, *Rampa* „să devie un organ de luptă și îndrumare”. Ceea ce-l nemulțumește pe Cocea este

²⁷¹ Ioan I. Livescu, *Articol inițial*, în *Revista teatrelor*, an. I, nr. 1, septembrie 1893. Cînd va face un bilanț al activității revistei, după „doi ani de luptă și de străduință în mijlocul apatiei publicului nostru pentru artă”, Livescu va număra printre realizările avute: „Datorită inițiativei noastre și a memoriului redactat de noi, artiștii gașiți ai Teatrului Național din București au obținut cele 10 000 de lei pentru crearea lefilor de vară [...]. Anul acesta sporirea subvențiunii Teatrului Național din Craiova cu încă 15 000 pare a fi tot opera inițiativei noastre [...]. Am luptat pentru repertoriul original în theatrele ro-

mânești și avem convingerea că și vorba noastră a avut modestul ei răsunset. Am luptat și vom lupta pentru ridicarea prestigiului instituției și artiștilor [...]. Organizarea teatrelor naționale și reforma conservatoarelor vor constitui și de aci înainte preocuparea noastră de căpetenie” (*Doi ani de luptă*, în *Revista teatrelor*, an. II, nr. 11—12, 1898).

²⁷² *Prolog* (semnat „Scena”), în *Scena*, an. I, nr. 1, 15 septembrie 1910.

²⁷³ Din articolul *Rampa* (nemesmat), în *Rampa*, an. I, nr. 1, 16 octombrie 1911.

Fig. 265. — Frontispiciul ziarului Rampa, nr. 1, 1911 (Bibl. Acad. Rom.).

Anul I No. 1. 5 Bani Exemplarul. Duminică 16 Octombrie 1911

ABONAMENTUL: Pe un an Lei 15 Pe jumătate an Lei 8

REDACȚIA: Strada Sf. Ioncă, 7

ADMINISTRAȚIA: Strada Sf. Ioncă, 7

Rampa

Teatru, Muzică, Literatură, Artă

ADMINISTRAȚIA: Strada Sf. Ioncă, 7

Rampa

O MARE ARTISTĂ



Interview
CU
SUZANNE DESIRÈS

Atenție la adresă. Am găsit un mare interes în a vă cunoaște pe această mare artistă, care prin viața sa, ca mulți alții în zilele noastre, a trăit o viață de mare dramă, și care în același timp este și o mare artistă. Într-un interviu pe care îl vom publica în următoarea noastră ediție, vă vom prezenta o parte din viața sa artistică și personală.

— Întrebare: Ce este pentru dumneavoastră teatrul?

— Răspuns: Teatrul este pentru mine o viață, o viață de mare dramă, și o viață de mare artă. Teatrul este o viață de mare dramă, și o viață de mare artă. Teatrul este o viață de mare dramă, și o viață de mare artă.

o anume receptivitate pasivă a ziarului, în contradicție cu programul său inițial: „Rampa s-a silit pînă azi să oglindească mai mult impresiile și credințele obscure ale publicului, în loc să-l călăuzească; de aci înainte ea va căuta să arunce lumina vie și crudă, uneori, a criticii asupra manifestărilor de artă și asupra conștiinței artistice încă tulbure a vremii noastre”²⁷⁴. Totuși, în afară de orientarea ziarului către „scurte și vioaie articole generale și informații complete”, în paginile sale nu se disting schimbări esențiale²⁷⁵.

Obiecțiile și propunerile concrete prin care se urmărește îmbunătățirea situației dramaturgiei și artei noastre scenice, pentru a corespunde cerințelor vremii, sînt însoțite uneori de o argumentație teoretică, de obicei simplă și lapidară, dovedind limpede aderența acestor periodice și a celor care scriu în ele la sensul educativ-estetic al teatrului. O revistă acuzată că ar fi avut „intențiune de a strica teatrului român din Iași, d-a ataca instituțiunea”, se apără explicînd motivul superior al criticilor ce le-a adus: „Noi totdeauna am fost și suntem de ideea că teatrul este una din instituțiunile cari dezvoltă gustul pentru morală, pentru frumos, și chiar pentru sublim. De aceea nu voim ca teatrul să devină o băcănie unde se vinde roșcove, sau un circ unde se joacă pe funie”²⁷⁶. Cum era firesc, presa de specialitate reflectă, atît în unele declarații-program, cît și în diverse articole publicate, preocuparea pentru conținutul „moralizator” al spectacolelor și expresia lor „morală”, își definește propria atitudine față de opoziția din totdeauna dintre teatrul conștient instructiv, cu funcție culturală, și cel de divertisment, se pronunță (dar numai în parte și fără consecvență) pentru spectacolul cu valoare artistică, denunțînd și respingînd pe cel „comercial”²⁷⁷. Cu excepția unora care se exprimă prea categoric, în termeni lipsiți de sufețe, putînd duce la concluzii unilaterale („facem din Teatru, școală; vrem din

²⁷⁴ N. D. Cocea, *Ce a fost și ce trebuie să fie „Rampa”*, în *Rampa*, an. I, nr. 140, 9 aprilie 1912.

²⁷⁵ De altfel nemulțumirea redacției continuă și, peste alte cîteva luni, va anunța din nou: „Rampa” se transformă (an. I, nr. 285, 1 octombrie 1912); *Noul program — Noi colaboratori* (an. I, nr. 286, 3 octombrie 1912).

²⁷⁶ *Cronica teatrală* (nesemnată — probabil de I. C. Fundescu), în *Teatrul*, nr. 3, 13 decembrie 1864.

²⁷⁷ Actorii sînt deosebiți și apreciați, în primul rînd, după sensul pe care ei înșiși îl dau — trecînd peste dificultăți de tot felul — talentului și creației lor: „Artistul care lucrează pentru artă și pentru înflorirea teatrului este sărac, într-adevăr, dar e liber, e mare; artistul care lucrează pentru aur nu poate fi niciodată liber, nu poate fi niciodată mare, ci un simbrîș, un sclav al nesațiului său” — se scrie în aceeași *Cronică teatrală*, din *Teatrul*, nr. 3, 13 decembrie 1864.

autori și artiști, profesori”) ²⁷⁸, opiniile sînt formulate destul de nuanțat, fără a se ignora specificul artistic al spectacolului, nici „plăcerea” estetică a publicului. Moralitatea și atractivitatea spectacolului nu sînt înțelese întotdeauna ca noțiuni care se exclud ci, dimpotrivă, care coexistă în unitatea conținut-formă a actului scenic, pentru a-l feri de didacticismul arid și anost : „ori și ce se reprezintă pe scîndurile unui teatru trebuie să aibă sîmburile principal de moralitate și posedînd prin formă frumosul, veselia, distracțiunea, să nu lipsească niciodată de a conține scheletul unei idei sănătoase, respectabile, nobile, morale în sfîrșit” ²⁷⁹. Dacă publicul este îndeobște mai receptiv la divertismentul facil, observă Livescu, aceasta se datorează firește faptului că este insuficient îndrumat, cu o cultură precară și un gust necultivat, dar mai ales teatrului care n-a găsit și nici nu caută operativ, perseverent, o soluție, nu-și îndeplinește misiunea educativă ce-i revine. Livescu semnaleză critic situația în care „marea majoritate a publicului nu s-a putut pătrunde încă, dacă teatrul, așa cum se găsește organizat în țara noastră, e făcut ca să *Distreze* sau ca să *Învețe*” și consideră, fără ezitare, că „teatrul e făcut să învețe”, adăugînd însă, pentru a nu permitte o interpretare exclusivistă : „teatrul uzează de diverse *manifestații ale artei* pentru instruirea publicului” ²⁸⁰ (*subl. n.*). Capacitatea de a educa și instrui, deci de a comunica idei și sentimente („nobile, morale”) prin expresia artistică, sintetică a spectacolelor realizate în fiecare stagiune, se relevă — în spiritul și cu limbajul epocii — a fi condiția primordială a progresului teatral, a afirmării unei mișcări teatrale valoroase, conștiente de îndatoririle sale ²⁸¹. Folosind alte cuvinte, A. Davila — citat în programul *Rampe* — nu va susține nici el altceva : „teatrul, această școală a școalelor, acest dascăl suprem care unește într-o sinteză desăvîrșită toate artele : arhitectură, pictură, sculptură, dans, poezie și muzică, pătrunde tot mai adînc în moravuri, cucerește aplauzele și entuziasmul publicului, atrage spre rampa lui strălucitoare nevoile și năzuințele noastre artistice” ²⁸². Problema se află mereu în atenție, indiferent de modul (uneori superficial, alteori excesiv) în care este pusă în discuție. Pentru a se dezvolta într-adevăr, teatrul trebuie conceput ca o „manifestare intelectuală” ²⁸³, să se impună ca „o necesitate sufletească și culturală” ²⁸⁴. Sînt evocații actorii de odinioară care au știut să fie „profesorii norodului”, dînd o tradiție prestigioasă și o cale de urmat în arta noastră scenică ²⁸⁵. Pe bună dreptate, se arată că numai valorile profunde ale teatrului pot capta, „împătimi” și forma publicul ²⁸⁶.

²⁷⁸ *Ce facem... Ce vrem* (nesemnlat), în *Scena*, an. I, nr. 1, 15 mai 1908.

²⁷⁹ N. A. Bogdan, *Morala în teatru*, în *Arta*, nr. 4, 25 octombrie 1883.

²⁸⁰ Ioan I. Livescu, *Articol inițial*, în *Revista teatrelor*, an. I, nr. 1, septembrie 1893.

²⁸¹ Nu-i întimplător că, printre rapoartele, procesele-verbale, dările de seamă consemnînd preocupările organizatorice pentru extinderea și consolidarea unei activități teatrale românești în Transilvania, în *Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român* sînt publicate adesea conferințe ținute la adunările generale ale societății și „disertațiuni” în care se subliniază însemnătatea educativă și culturală a teatrului : dr. Ioan Bunea, *Arta (în special drama) și morala*, I, 1897 ; Vasile Goldiș, *Ideii referitoare la înființarea teatrului nostru*, IV, 1901 ; Ioan Budișan, *Teatrul ca mijloc al culturai*, V, 1902 ; dr. Horea Petra-Petrescu, *Publicul nostru și teatrul*, XV, 1912 ; ș.a.

²⁸² Din articolul *Rampa* (nesemnlat), în *Rampa*, an. I, nr. 1, 16 octombrie 1911.

²⁸³ G. Ranetti, *Teatrul românesc oropsit*, în *Revista teatrelor*, seria a II-a, an. III, nr. 1, 1 octombrie 1902.

²⁸⁴ *Prolog* (semnat „Scena”), în *Scena*, an. I, nr. 1, 15 septembrie 1910.

²⁸⁵ *Ce facem... Ce vrem* (nesemnlat), în *Scena*, an. I, nr. 1, 15 mai 1908. Menționăm aici interesul semnificativ al unor periodice ca *Theatru*, *Revista teatrelor*, *Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, *Carmen Sylva*, *Scena* (din 1903, 1908 și 1917—1918), *Revista muzicală și teatrală*, *Revista teatrală*, *Teatrul* (1914—1915), pentru istoria teatrului românesc.

²⁸⁶ „Să legăm teatrul cu ceva de samă din viața noastră, ca să aibă ce ne atrage spre dînsul” scrie G. G. Nădejde în al cincilea articol din seria *Menirea Teatrului Național*, în *Arta*, an. I, nr. 6, 9 decembrie 1903. Soluția pe care o crede cea mai nimerită ar consta în realismul și actualitatea spectacolelor care „trebuie să ne dea părți din viața noastră, să ne miște prin simțiminte născute în mijlocul nostru”.

Nimic mai normal ca, după ce am luat cunoștință cu declarațiile-program ambițioase și cu ideile artistice pe care promit să le apere și să le difuzeze, să ne așteptăm — cel puțin de la unele periodice — la o continuă preocupare de a le aplica riguros în viața teatrală de toate zilele, mai cu seamă prin genul publicistic cel mai adecvat : cronică dramatică. E drept, în unele, ea există, însă în cele mai multe nu găsim nici continuitate, nici rigoare și câteodată nici măcar cronică dramatică. În locul ei, sub acest titlu se publică uneori note și știri. În câteva reviste care depind direct de teatre, modalitatea critică a cronicii lipsește²⁸⁷ sau este rar și parțial folosită²⁸⁸, discutând piesa jucată și trecînd ușor și repede peste spectacol, amintind eventual interpretările meritorii, demne de laudă. Chiar și atunci cînd observațiile critice la spectacol nu lipsesc, ele sînt răspîndite prin felurite articole și însemnări, nu-s concentrate într-o cronică²⁸⁹. Într-o măsură, datorită situației lor incerte și slabelor resurse materiale — neavînd „puterea” marilor cotidiene politice sau a unor reviste de cultură —, anumite periodice caută să-și mențină bunele relații cu teatrele, să nu provoace animozități inutile (adică fără folos), așa cum cronicile dramatice provocau în special, să se bucure de o audiență prietenească în culise și de locuri la premiere, dacă nu de alte avantaje mai „concrete”, să evite dificultățile și piedicile care le-ar periclita activitatea. Din fericire, nu toate renunță diplomatic la vederile lor critice și nu o dată întîlnim răspunsul curajos și inteligent dat de redactori acelor oameni de teatru care, iritați, încercau să răstălmăcească și chiar să oprească publicarea cronicilor nefavorabile²⁹⁰.

Mai frecvent, totuși, nemulțumirea și animozitatea celor din teatru față de cronicari sînt justificate și este ușor de înțeles de ce. Incompetența și improvizația semi-doctă, „după ureche”, se întîlnesc prea des în presa vremii, numeroși gazetari care se pretind pricepuți în ale teatrului își publică fără nici o reținere opiniile și comentează creația scenică²⁹¹. Buletinul Sindicatului artiștilor dramaticei și lirici, *Scena* — care,

²⁸⁷ *Carmen Sylva*, cinci numere apărute de la 20 noiembrie 1902 la 20 februarie 1903, revistă scoasă de Agenția teatrală „Carmen Sylva” a Librăriei noi P. Iliescu și D. Grossu din Iași.

²⁸⁸ În *Revista teatrelor* a lui Ioan I. Livescu, reflectînd punctul de vedere al actorilor și apărîndu-le cauza, cronică dramatică este introdusă abia în seria a II-a, an. III, semnatarul ei, George Ranetti, mărginindu-se să comenteze unele evenimente și probleme ale teatrului, în sensul altei rubrici, „Cestiuni teatrale”: retragerea Aristizzei Romanescu, munca inegală a actorilor, specula făcută cu trupele străine mediocre și repertoriul imoral (în nr. 2, noiembrie 1902), ori să-și exprime rezervele critice față de piesa *Spre ideal*, de Polizu-Micșunești, considerînd totodată interpretarea spectacolului admirabilă (nr. 3, decembrie 1902).

²⁸⁹ *Teatrul*, 1912—1913, revistă subvenționată de Mihail Sadoveanu, directorul Teatrului Național din Iași. Sînt publicate și cîteva cronici dramatice de G. Munteanu, dar la spectacolele Teatrului Național din București.

²⁹⁰ În *Cronica teatrală* din *Teatrul*, nr. 4, 20 decembrie 1864, aflăm cîteva rînduri spirituale și semnificative scrise, credem, de I. C. Fundescu : „Dacă D-nu Lucean nu ne-ar fi oprit de a vorbi de piesele traduse de D-lui și despre jocul D-lui și D-nei Lucean, am fi spus că piesa de marți, cu toată osteneala ce-și au dat actorii să-i pună încă o ureche, a rămas tot într-o ureche ! că la

reprezentațiunea de joi, în *Birtul lui Atanasie*, n-am găsit decît morală de birt ; că farsa *Sora lui Jocrys*, deși foarte bine jucată, deși are într-însa scene frumoase, dar tot spiritul ei stă în spargerea vaselor, în mînjirea dantelelor Domnișoarei cu cerneală și în transformarea papagalului în pisică ! am fi rugat pe D-nii artiști ca să nu mai ridă pe scenă, ci să lase locul publicului ! am fi spus toate acestea : dar fiind că D-nu Lucean ne-a oprit, în puterea dreptului ce are de actor care joacă de 20 de ani pe scenă, noi ne supunem atotputerniciei sale și nu zicem nimic”. Din cauza poziției sale critice, un alt periodic, *Teatrul* (condus de Th. M. Stoenuș), va intra în conflict cu direcțiunea Teatrului Național din București, după cum reiese din editorialul nesemnlat din nr. 2, 12 octombrie 1886 : „Ziarul nostru a început prin a se ocupa de direcțiunea Teatrului Național, cauterizîndu-i buba de care suferă — și imediat cei atinși n-au găsit alt mijloc de apărare decît de a zice că redactorii „Teatrului” au luat o cale ostilă împotriva direcțiunii, îndemnați fiind de uri personale asupra ei”.

²⁹¹ Apare pînă și o revistă „teatrală-artistică”, *Galeria*, ce își declară cu sinceritate incompetența în domeniul de care se ocupă („Colaboratorii acestei reviste neavînd nicio pretențiune de critică propriu-zisă, pe care o lasă pe seama celor de profesie...”). Deși lipsită de „pretențiune”, nu renunță totuși să publice cronici stîngace și stereotipe...

dat fiind caracterul său, nu cuprinde niciodată cronici de spectacol — va denunța incompetența unor critici teatrali (fără să-i numească), cerînd directorilor de gazetă să ia măsuri împotriva lor, să-i înlocuiască cu colaboratori pregătiți ²⁹². În periodicele teatrale, lipsa de aptitudini și pregătire profesională a majorității cronicarilor este, poate surprinzător, cu mult mai vizibilă. Critici teatrali într-adevăr interesanți — ca Hasdeu, Eminescu, Caragiale, Racoviță-Sphinx, Ionnescu-Gion, M. Dragomirescu etc. — nu susțin cronică în nici unul (iar dacă I. C. Bacalbașa și Fagure colaborează cîteodată cu un articol, acesta nu-i dintre cele memorabile, nu-i o contribuție deosebită în sumar). Abia la sfîrșitul primului deceniu al secolului nostru, cînd Liviu Rebreanu și Mihail Sorbul vor scoate *Scena* (1910—1911, continuată, după o pauză, în 1914), cînd vor apare seriile *Rampeii*, vom întîlni o cronică dramatică de altă calitate, redactată cu gust evident și răspundere, care, deși aparținînd unor literați — arătîndu-se firește mai siguri și mai familiarizați cu comentarea pieselor reprezentate —, reușește totuși să furnizeze observații sensibile, izvorîte dintr-o serioasă cultură artistică, și cu privire la diferite aspecte scenice (ale interpretării actoricești, mai ales). Liviu Rebreanu, mai întîi la *Scena*, apoi împreună cu N. D. Cocea, Iosif Nădejde, B. Fundoianu (corespondent pentru spectacolele Teatrului Național din Iași) la *Rampa*, semnează cu anumită continuitate această rubrică. În schimb, existența ei în multe periodice se arată foarte precară, iar cîteodată de o inconsistență frapantă. De aceea, o cronică a viitorului compozitor și muzicolog Titus Cerne în *Arta* (an. I, nr. 6, 25 noiembrie 1883), la reprezentarea dramei fantastice *Faust*, de D'Ennery, la Teatrul Național din Iași, ni se pare unică în felul ei, o cronică cu preocupări multiple, punînd în discuție nu numai spectacolul, dar și situația trupei Naționalului ieșean în stagiunea 1883/84, în comparație cu cea anterioară, repertoriul (constatîndu-se critic numărul infim al pieselor originale față de preponderența masivă a traducerilor), utilizarea talentelor actoricești, posibilitățile artistice ale tinerilor. Cunoscînd drama lui Goethe, textul lui D'Ennery îi apare ca „o simplă feerie, o lucrare fără altă ținută (sic) decît de a schimba decoruri peste decoruri și costume peste costume”, la care se adaugă carențele literare datorate traducătorului. Trecînd la spectacol, Cerne face cîteva aprecieri succinte asupra rolurilor principale, fără să se extindă, deoarece, respectîndu-și punctul de vedere inițial, „despre jocul actorilor mult nu prea e de zis [...] căci principalele roluri le joacă decorurile, costumele și tricourile”. În consecință, se ocupă mai pe larg de scenografia lui N. Roteanu, cu observații deosebit de subtile, dovedind neașteptate intuiții: funcționalitatea decorului („erupțiunea Vezuviului este ridiculă și n-are alt sens decît a orbi privirea cu strălucirea focului în întunecimile decorurilor și a produce vuet prin dărîmarea lor”), logica dispunerii sale („prin ce parte oare a palatului de la Herculanium, acoperit cu lavă și cenușă, se vede această erupțiune? n-am putut înțelege”), alegerea expresivă a culorilor, ținînd seama de condițiile specifice ale scenei („grădina fermecată este lipsită cu totul de viață, de reflect, deoarece negrul și verdele închis predomină și întunecă totul”). Din păcate, cronică lui Titus Cerne nu este numai singulară, dar și singura remarcabilă din *Arta* — cît a fost și revistă teatrală —, celelalte, semnate „Diletante”, fiind exact așa cum spune semnătura...

Există periodice care publică puține cronici dramatice, niște notații rare și nesemnificative, lipsite de interes critic (*Arta*, 1903—1904, *Revista musicală și teatrală*, *Teatrul*, *Muzica*). În altele, cronică dramatică are o frecvență regulată, intră în preo-

²⁹² *Criticii de artă* (semnat Machiavel), în *Scena*, an. I, nr. 4, 1 iulie 1908.

cuparea lor curentă, totuși este prea subiectivă, neconcludentă (*Gazeta teatrelor, balurilor și spectacolelor*), mărginită la relatarea intrigii pieselor și la adjective banalizate (*Arta*, 1912, *Cortina*), ascunzându-și substanța firavă sub oarecare vioiciune a condeului și acuratețe literară (*Teatrul*, 1914—1915, *Scena*, 1917—1918), sau nici măcar n-are însușiri stilistice, este expediată stereotip (*Cronicarul, Revista critică*).

Mai important ar fi să menționăm apariția în periodicele vremii a citorva articole care încearcă unele „teoretizări” privitor la pregătirea profesională, conduita etică și îndatoririle cronicarului față de creatorii spectacolelor și public, în care sînt examinate fațete diverse ale criticii dramatice. Se emit opinii cîteodată contradictorii, dar simptomatice pentru problemele ce frămîntau pe atunci conștiința celor preocupați să afle criteriile adecvate, sigure, în aprecierea realizărilor de artă teatrală. G. Topîrceanu caută să-și explice „cauzele pentru care pe actori nu-i poți mulțumi niciodată”, ajungînd la concluzia că ele sînt de natură subiectivă și oricît de neplăcute ar fi urmările, „totuși criticul teatral trebuie să-și împlinească datoria”. Pentru aceasta, Topîrceanu consideră necesare trei „condiții”, decurgînd din constatări elementare poate, dar de indiscutabil bun simț :

„1 — Să nu fie prea tînăr — și să nu aibă convingerea că e foarte competent în materie

2 — Să nu dea niciodată *sentințe*, ci numai observații modeste și justificate

3 — Să nu cunoască personal pe nici un actor și, mai ales, pe nicio actriță”²⁹³.

În *Rampha* este publicată chiar o suită de articole consacrate *Cronicii dramatice*, în care Alex. Velescu, deși pornește de la o delimitare arbitrară între cronică și critica dramatică (prima — după el — „apropiindu-se foarte mult, aproape pînă la identificare de reportaj” și tinzînd să o înlocuiască pe a doua), oferă totuși cîteva idei de real interes. Desigur, Velescu ține seama de situația existentă și este influențat de proliferarea acelor cronici care nu-și propun decît de „a informa bine, scurt și repede publicul”, socotindu-le, pe bună dreptate, o „tendință” a momentului. Ceea ce nu-l împiedică să semnaleze o anumită operativitate prost înțeleasă — determinată și de condițiile de lucru — care-l face pe cronicar să dea numai verdicte grăbite și să nu mediteze suficient, profund și în perspectivă asupra valorii artistice a piesei și spectacolului, pe cînd unul din rosturile sale ar fi tocmai de a distinge ce este trainic, de viitor și ce este doar succes efemer²⁹⁴. Acest discernămînt depinde de nivelul de cultură, nu numai al celei de strictă specialitate. Pentru că dramaturgii intenționează „să redea (neapărat prin prisma unui temperament) cît mai mult viața”, „spre a putea înțelege acea redare a vieții ce e lucrarea dramatică pe care-i chemat s-o analizeze, cronicarul trebuie să fie un adînc cunoscător al vieții și nimic din ce este omenesc nu trebuie să-i fie străin”. Adept al lui Taine, pe care îl și citează, pentru Alex. Velescu „*teatrul nu e poezie ci viață*”, piesa este „operă mai mult de *știință* decît de *imaginație*”, opunîndu-se criticii tradiționale care o considera aparținînd genului „poetic”, eroare generată de faptul că „n-a prea mers la școala științei din ultimul secol”. Instrumentele de apreciere sînt, după părerea sa, subordonate informației științifice, fiind cu atît mai numeroase și mai pătrunzătoare, cu cît cronicarul va fi „un cunoscător al *chestiunilor sociale*, care influențează asupra întregii activități omenesti”, al istoriei, economiei sociale, etnopsihologiei²⁹⁵. Dezvoltîndu-și raționa-

²⁹³ *Actori și critici*, în *Teatrul*, nr. 9, 16 decembrie 1912.

²⁹⁴ *Cronica dramatică*, în *Rampha*, an. II, nr. 406, 23 februarie 1913.

²⁹⁵ *Cronica dramatică*, IV, în *Rampha*, an. II, nr. 449, 6 aprilie 1913.

mentul, autorul va fi de părere că dramaturgii sînt cei mai în măsură să scrie cronici dramatice competente, avînd experiența creației pentru și în teatru ²⁹⁶.

Aducînd alt punct de vedere, un articol la fel de important este cel al lui Liviu Rebreanu, *Scrisoare către un actor trist* ²⁹⁷, enunțînd cu o surprinzătoare perspicacitate probleme decisive ale profesiunii de critic dramatic. Rebreanu constată gravele consecințe pe care le poate avea modul în care se concep și se exprimă cronicile deseori. Șabloanele compoziționale și monotonia limbajului critic nu sînt doar anoste, dar și nocive în felul lor: „Veșnic aceleași clișee. De cele mai multe ori criticul se mulțumește să facă rezumatul și pe urmă să decreteze. D. Popescu s-a achitat conștiincios; d. Ionescu are o creație frumoasă; d. Vasilescu bine; d. Grigorescu binișor; d. Petrescu foarte bine. Munca actorului, partea lui din reprezentație nu-i apreciată niciodată cum se cuvine”. Trecînd peste exagerările sale, utile demonstrației, nu putem să nu fim de acord cu explicația dată de Rebreanu răspîndirii calificativelor stereotipe, care nu spun nimic: „Fiindcă judecătorii scriu fără a ști bine cum s-a plămădit spectacolul, fără să vrea să știe”. Interpretul se simte frustrat, desconsiderat, neînțeles, cronicarul nu-l ajută să fie înțeles, ci ignorîndu-i efortul și aspirațiile îi pune mereu aceeași etichetă care îl descurajează, îl împinge în indiferență: „și astfel d-ta, actor, ai ajuns în cele din urmă să-ți încasezi regulat sau neregulat leafa, ca orice funcționar, și să-ți faci datoria în fiecare seară cu adîncă resemnare”. Insuficiența nefastă a unei astfel de critici dramatice provine din insuficiența pregătire sau chiar din totala incompetență a celor care o practică, „profesori, avocați, foști actori sau ziariști”. Și ea nu se va schimba, nu va deveni competentă, dacă va continua să fie o „critică de premieră”. Spre deosebire de Topîrceanu, Rebreanu susține că nu se poate scrie o adevărată critică dramatică fără a merge la repetiții pentru a asista la procesul de creație scenică („numai văzînd sforțările făcute, văzînd frămîntările prealabile ale spectacolului, va putea formula sentințe juste”), fără a urmări de mai multe ori o montare (căpătînd „o idee lămurită despre însușirile și puterile fiecărui actor”), fără a cunoaște îndeaproape pe actori și în afara scenei. Presimțînd unele aluzii și ironii, precizează imediat: „Dar pentru ca să poată exista asemenea critici ideali, ar trebui ca criticul să fie un factor cu totul independent, personal și respectat. Ar trebui să fie deopotrivă de independent și de teatru și de ziar”. Rebreanu știa destule despre anumite „relații” dintre cronicari și teatre, altele decît sugera el. În sfîrșit, la un nivel superior, din această critică de maximă competență, făcută de „teoreticieni de profesie” care cunosc în profunzime munca de creație a spectacolelor, „ar izvorî, în curînd, o nouă știință, o estetică teatrală”. Printre obiectivele ei specifice ar fi „deslușirea stilului teatral” și „legătura dintre poezia dramatică și individualitatea actorului, dintre poezia dramei și realismul actorului”. Apare limpede faptul că Rebreanu era la curent nu numai cu căutările și înnoirile scenice din străinătate, dar îl interesau acei animatori de teatru care încercau să fundamenteze o teorie a artei spectacolului, desprinsă din practica lor — o „spectacologie”, cum va fi numită mai tîrziu — și de care criticul dramatic nu poate fi străin dacă își cunoaște răspunderea și nu este doar un vînturător de vorbe goale. Totodată, acesta o poate îmbogăți și consolida prin profunzimea și justetea propriilor sale observații și concluzii.

Firește, este explicabilă și atitudinea contrară, apropiată impresionismului, susținînd — nu fără îndreptățire, dar prea puțin argumentat — că între critic și

²⁹⁶ *Cronica dramatică*, V, în *Rampla*, an. II, nr. 452, 9 aprilie 1913.

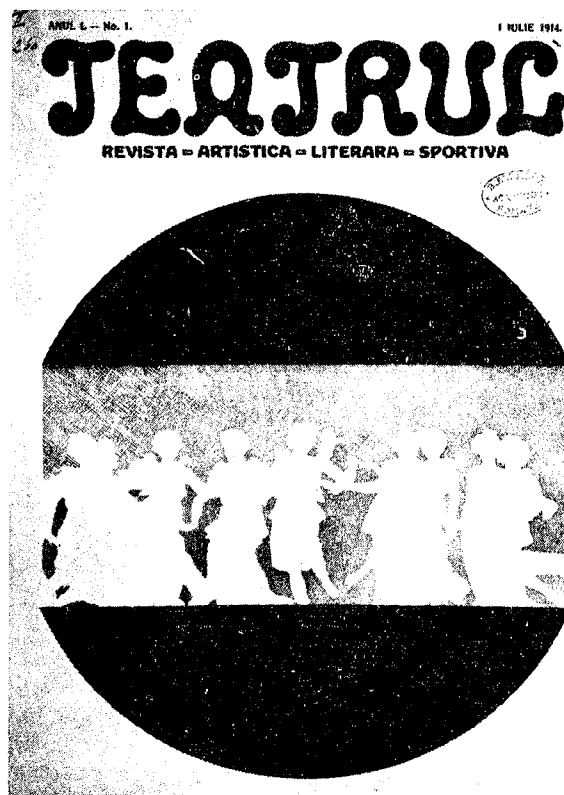
²⁹⁷ *Teatrul*, an. I, nr. 3, septembrie 1914.

realizarea artistică trebuie „să existe un raport viu, neprevăzut și spontan”, cum afirmă C. Sp. Hasnaș, neîncrezător în utilitatea unei „estetici” care, după el, mînuind „principii foarte generale și simple”, n-ar fi capabilă să cuprindă și să aprecieze „realitatea atît de vastă și de complexă a operelor de artă”²⁹⁸. Oricum, noi exigențe se conturează și în critica dramatică: pricepera și contribuția cronicarului sînt înțelese în funcție de niște criterii din ce în ce mai precise și mai concrete, judecata de valoare nu mai poate fi autorizată de cîteva idei general-estetice sau de ceea ce „place” — în virtutea unei tradiții artistice de nezduncinat — ci se cere întemeiată pe un orizont larg de cunoștințe aplicate artei spectacolului și verificată prin contactul direct, îndelung meditat, cu complexitatea fenomenului teatral, avînd în vedere specificul procesului creator, dar și numeroasele implicații (de diferite naturi) care-l dinamizează și îl supun transformărilor de la o epocă la alta. Aprecierea critică se arată cu atît mai complexă, cu cît ține seamă de complexitatea creației teatrale și a modului în care este recepționat rezultatul ei artistic.

Insuficiența fie cantitativă, fie calitativă a cronicii dramatice, în cele mai multe periodice „de specialitate” din acea vreme, este suplinită totuși, într-o măsură, de articolele care se ocupă, separat, de aspecte și probleme importante, la ordinea zilei, ale mișcării teatrale, iar atenția nu exclusivă, dar precumpănitoare acordată unora sau altora din aceste probleme și aspecte este, la rîndul ei, semnificativă pentru un anume stadiu al evoluției artei noastre scenice, pentru orientarea interesului public la un moment dat.

Între preocuparea constantă pentru calitățile moralizatoare ale pieselor reprezentate („Noi ne ținem de ideia noastră că teatrul nu se poate pune pe un picior mai solid și mai bun, publicul nu se poate instrui și nu-și poate forma gustul pentru frumos pînă nu vor dispărea de pe scenă farsele seci imorale și dramele cu puști și focuri bengale”²⁹⁹) și — venind după cele susținute de Caragiale, Pompiliu Eliade — opinia lui Rebreanu, înclinat spre o estetică a spectacolului, începînd să-i discearnă valorile artistice specifice, autonome („sînt spectacole foarte bune, deși ceea ce se joacă e o prostie care nu oferă nimic intelectului”³⁰⁰), nu există doar o distanță de cinci decenii, dar și cîteva etape de dezvoltare și experiență scenică. Pe parcursul lor, unele obiective și necesități, fără să fie abandonate ori integral realizate, sînt lăsate cîteodată pe un plan secund, pentru a fi atinse și îndeplinite și altele, într-un nimic mai puțin însemnate. În *Teatrul*, redactat de I. C. Fundescu, se urmăresc cu deosebire sensurile educative ale repertoriului; se cer cu insistență „piese cu caractere generale și solide, piese care să omoare vițiul și ridiculul prin tăria caracterelor”³⁰¹, se argumentează preferința pentru

Fig. 266. — Frontispiciul revistei *Teatrul*, nr. 1, 1914 (Bibl. Acad. Rom.).



²⁹⁸ *Critica dramatică*, în *Teatrul*, an. 1, nr. 3, septembrie 1914.

²⁹⁹ *Cronica teatrală* (nesemnată), în *Teatrul*, nr. 4, 20 decembrie 1864.

³⁰⁰ *Scrisoare către un actor irisl*, în *Teatrul*, an. 1, nr. 3, septembrie 1914.

³⁰¹ *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, nr. 1, 29 noiembrie 1864.

dramaturgia spaniolă, dorită „cît se va putea de des pe scena română, mai cu seamă că obiceiurile și caracterele spaniolilor sînt foarte mult în asemănare cu ale noastre”³⁰², punînd în lumină un gigantism moral, necesar („avem trebuință de giganți pe scenă pentru ca să ne formăm”³⁰³), deși noi elemente fisurarează (la fel de necesar, pe atunci) această concepție, cînd se admite ideea teatrului-oglinză „curată, ca să se vadă fiecare într-însa așa cum este, iar nu mai teribil sau mai bun”³⁰⁴. Fără să piardă din vedere fondul educativ al repertoriului, articolele de mai tîrziu vor aprecia profunzimea autentică sau impostura, reușita sau nereușita, utilitatea sau inutilitatea unei piese în alți termeni, care nu vor aparține doar altui limbaj critic, dar și altei optici (și de aceea și altui limbaj), cu o detașare ironică față de tot ce între timp devenise șablon arhicunoscut (de pildă, șabloanele : „revolver, guturai, copii, sifon, joben turtit, chelie”³⁰⁵, fiecare uzat într-atît de unii autori pentru satisfacerea publicului neformat sau deformat, încît ajunseseră recuzita distinctă a unei producții dramatice mediocre, confecționate în serie). Ideile susținute într-o piesă nu mai sînt suficiente pentru a-i justifica interesul („teoriile lor sînt admirabile, dar documentarea și întreaga lor dezvoltare...”³⁰⁶). Criteriile de apreciere devin mai complexe. Bunele intenții nu absolvă textele desuete, scrise după rețete, nu după o cunoaștere prealabilă, în adîncime, a situațiilor de viață, a conflictelor existente în realitatea socială, așa cum reiese din polemica dintre Mihail Mora și I. Fermo, asupra utilității melodramei, publicată în *Rampa*³⁰⁷. Și polemica și argumentele ei sînt foarte concludente pentru epoca în care apar : Mora se opune celor care critică melodrama, considerînd că „în aceste timpuri de luptă pentru dreptate și adevăr [...] nu e oare cel puțin un non sens sugrumarea tocmai a genului teatral care în acțiunea lui urmărește același scop?”, dar I. Fermo, prinzînd eroarea de gîndire, îl contrazice, afirmînd că sînt necesare numai piesele „cît mai adevărate” ce-și propun „arătarea cauzelor cari determină viciul, nedreptatea și minciuna și efectele acestora, decît triumful moralei închipuite”. Intervine, fără s-o declare deschis, Livescu care explică schimbările de gust, noile cerințe artistice și consecințele lor, cu o remarcabilă clarviziune : „în fiecare epocă, publicul, în trăsături energice, fixează simptomele de regenerare ale teatrului, alegîndu-și autorii”³⁰⁸ ; totuși melodrama rămîne acceptabilă pentru că „are hazul ei”³⁰⁹. A sesiza hazul melodramei, pe atunci, era ceva destul de neașteptat.

Cum este firesc, în majoritatea periodicelor, găsim o grijă permanentă pentru îmbogățirea tezaurului de piese originale. De la concisa întrebare : „unde sunt?”, dintr-o vreme cînd comediile lui Alecsandri ilustrau nivelul cel mai ridicat al dramaturgiei naționale³¹⁰, se ajunge la considerații de maximă acuitate, pretinzînd ca în aceste piese, ce vor exprima „simțăminte românești, să se reproducă pasiunile ce nouă ne sînt speciale, mai potrivite cu punctul ce ocupăm în lume”³¹¹, apoi la opiniile lui Ion C. Bacalbașa, după care „influența definitivă a pieselor originale

³⁰² *Ibidem*, nr. 2, 6 decembrie 1864.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*, nr. 1, 29 noiembrie 1864.

³⁰⁵ *Mica dramaturgie*, în *Teatrul*, an. I, nr. 2, august 1914.

³⁰⁶ C. Săteanu, *Asupra dramaturgiei moderne*, în *Teatrul*, nr. 1, 21 octombrie 1912.

³⁰⁷ Mihail Mora, *Melodrama*, în *Rampa*, an. I, nr. 12, 30 octombrie 1911 ; I. Fermo, *Melodrama*, în *Rampa*, an. I, nr. 14, 2 noiembrie 1911 ; Mihail Mora, *Melodrama — Un răspuns*, în *Rampa*, an. I,

nr. 28, 18 noiembrie 1911.

³⁰⁸ I. Livescu, *Subiectul piesei...*, în *Rampa*, an. I, nr. 59, 29 decembrie 1911.

³⁰⁹ Idem, *Melodrama are hazul ei*, în *Rampa*, an. I, nr. 69, 13 ianuarie 1912, și an. I, nr. 72, 16 ianuarie 1912.

³¹⁰ *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, nr. 4, 20 decembrie 1864.

³¹¹ B. D., *Piese naționale*, în *Arta*, an. I, nr. 3, 10 octombrie 1883.

nu se va stabili decât atunci când scriitorii noștri se vor emancipa de influența autorilor străini la modă și își vor lua subiectele din societatea noastră”³¹². Deseori, se publică lucrări dramatice originale (integral sau fragmentar), rezumate și referate, interviuri cu autorii, se popularizează rezultatele unor concursuri de dramaturgie, ultimele tipărituri...³¹³.

În egală (uneori chiar în mai mare) măsură, problemele artei actoricești sau numai mitul personalității actorului ocupă coloanele gazetelor și revistelor teatrale. Depășindu-se sfaturile pe un ton didactic („Ca să se facă cineva un actor bun trebuie să-și dea osteneală, să lucreze, să studieze, să cerceteze, să observe, să fie cât se va putea mai natural și să se păzească de exagerațiune”³¹⁴), se remarcă în preajma secolului al XX-lea o tendință de apropiere de specificul procesului interpretativ, de experiența actorilor noștri, confruntată cu teoriile „clasice” în acest domeniu (ale lui Diderot, mai cu seamă). Amintim, în primul rând, *Revista theatrelor*, condusă de actorul Livescu, unde vor apare și acele „profiluri din foaier” (Nottara, Aristizza Romanescu, I. Petrescu etc.) sugestive, substanțiale, surprinzând în câteva linii alerte o clipă de viață, o reacție definitorie, completate cu aprecieri asupra rolurilor fiecăruia. Genul publicistic al „portretului” se va răspândi, devenind foarte obișnuit pentru un periodic teatral care știe să-și alcătuiască sumarele, se va diversifica în „reportaj” și „interviu”, fără să cîștige în schimb prea mult în profunzime, deși de atâtea ori intenționează să pătrundă în „intimitățile” actorilor³¹⁵ (să nu uităm nici scopul publicitar urmărit). Psihologia actorului pe scenă, relațiile sale cu publicul, locul și misiunea sa în societate sînt chestiuni discutate și reluate adesea. Ceea ce se discută însă în permanență, fiind desigur esențial pentru creația actoricească, este modul cum va reuși să emoționeze și să convingă publicul. În diferite momente istorice, concluziile rămîn totuși aceleași: *Teatrul* este de părere că „astăzi adevărul și natura trebuie să joace cel întîi un rol în jocul actorilor”³¹⁶; Livescu, deși recunoaște convenționalitatea artei scenice, nu va susține altceva: „prin el însuși, dacă teatrul e o convențiune, nu e mai puțin adevărat că în teatrul modern e o luptă puternică ca să dispară din joc, din vorbire, toate vechile trucuri, toate clișeele moștenite din actor în actor, tot ce poate părea publicului prea mult convențional și prea puțin firesc”, mai ales că, după el, „realismul lui Antoine, sentimentalismul profund al Dusei” îl învață pe actor „să joace, să vorbească *cum se vorbește*, furînd publicul cu accentele lui pline de adevăr, făcîndu-l să simtă, să participe la desfășurarea acțiunii, să zică în cele din urmă convins: așa e”³¹⁷. Iar Th. M. Stoenescu nu poate decât să repete că „în puterea de a produce *iluzie* cît mai desăvîrșită, constă toată arta actorului”³¹⁸. Într-o explicabilă dilemă se află peste cîtva timp A. de Herz care, în fața spectacolelor jucate în maniere mai vechi și mai noi, uneori nedecise sau amestecate, nu va putea dezlega nodul gordian și-l va tăia „rațional”, socotind că pentru orice om

³¹² Ion C. Bacalbașa, *Repertoriul original*, în *Teatrul*, an. I, nr. 1, 1 iulie 1914.

³¹³ Așa cum fac mai ales *Arta* (1883–1885), *Revista theatrelor*, *Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român*, *Arta* (1903–1904), *Scena* (1908), *Rampa* (1911–1913), *Arta* (1912), *Teatrul* (1912–1913), *Revista teatrală* (1913–1914), *Cortina* (1915–1916).

³¹⁴ *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, nr. 4, 20 decembrie 1864.

³¹⁵ În *Scena* (1910–1911), *Rampa* (1911–1913), *Teatrul* (1912–1913), *Cortina* (1915–1916), *Rampa*

nouă ilustrată (1915–1916, 1918), *Scena* (1917–1918) etc.

³¹⁶ *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, nr. 1, 29 noiembrie 1864.

³¹⁷ *Convenționalul la teatru*, în *Revista theatrelor*, seria a II-a, an. III, nr. 3, decembrie 1902. Despre aceeași problemă scrie și în *Arta*, an. I, nr. 20, 22 martie 1904, în *Rampa*, an. I, nr. 30, 20 noiembrie 1911.

³¹⁸ *Iluzia în teatru*, în *Scena*, an. I, nr. 1, 15 mai 1908.



Fig. 267. — Frontispiciul ziarului Rampla nouă ilustrată, 1915. (Bibl. Acad. Rom.)

cuminte, „romantismul se joacă romantic, clasicismul, clasic și modernismul, modern”³¹⁹, combătînd doar „tradiția” clișeele actricești, ceea ce era mai ușor și se mai combătuse. Dar cele mai interesante articole consacrate creației scenice sînt, fără îndoială, cele din seria *Scrisorilor adresate actorului X* de A. Davila³²⁰.

Despre montarea spectacolelor se va scrie mai întîi defavorabil, menționîndu-se însă starea materială precară a teatrului, nevoit „a pune piese în scenă cu costume diferite și decoruri din timpul lui Cesar pe timpul lui Ludovic XIV”³²¹. A vorbi despre montarea unei piese înseamnă a vorbi despre decorul spectacolului, care-i un fel de „cămășă particulară piesei”, necesar pentru „a reprezenta cît se poate mai exact *locul și imaginațiunea* ce se apropie acțiunii teatrale”. De aceea este semnalat mereu decorul urît, prost lucrat, nepotrivit, ce „strică înțelesul și produce o răceală și un deznăd asupra tuturor”. Aceasta ar fi punerea în scenă „materială sau decorativă”, deosebită de „cea morală sau mișcătoare”, preocupată de „mișcarea actorilor în sensuri diferite, preschimbarea pozițiilor, reformarea și deșirarea grupelor și a pozelor”³²². Problema persistă și, peste douăzeci de ani, mai sînt denunțate inadvertențele scenografice, cerîndu-se regizorului și decoratorului „să se convingă bine de genul, de epoca și chiar de scopul acțiunii din piesă”³²³. Cu tot atîta perseverență va fi criticată scenografia excesivă, încărcată („aproape se dă mai mult pentru ochi decît pentru suflet”³²⁴), amintindu-se spectacolele lui Antoine și Reinhardt unde s-a găsit „fericita cale de mijloc a decorurilor care să completeze printr-o parte plastică, oricît de completă, iluzia vieții integrale pe care trebuie să o dea arta dramatică”³²⁵. Dar o altă soluție apare și se opune decorului naturalist, pedant, cenușiu, inutil, neinteresant: decorul stilizat, pornind de la concepția că nu-i „o realitate în care se introduce o creație literară, ci [...] o artă ce se adaugă la o altă”³²⁶.

³¹⁹ Tradiția în teatru, în *Scena*, an. I, nr. 59, 24 noiembrie 1917.

³²⁰ 20 de *Scrisori* apărute în *Scena*, an. II, între 10 martie și 7 iulie 1918.

³²¹ *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, nr. 1, 29 noiembrie 1864.

³²² N.A.B., *Despre punerea în scenă*, în *Arta*, an. I, nr. 4, 25 octombrie 1883.

³²³ Gordon, *Cum ar trebui montată o piesă*, în *Arta*, an. I, nr. 2, 9 noiembrie 1903.

³²⁴ C. Săteanu, *Pentru ochi — pentru suflet*, în *Teatrul*, nr. 1, 21 octombrie 1912.

³²⁵ C. S. Hasnaș, *Decorul în teatru*, în *Teatrul*, an. I, nr. 7, ianuarie 1915.

³²⁶ Simionescu-Râmniceanu, *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, an. I, nr. 8, februarie 1915.

Căutările unor animatori străini, ce stîrneau multă vîlvă pe atunci, sînt urmărite cu curiozitate și de creatorii și publiciștii noștri, evenimentele teatrale din străinătate sînt consemnate în presă. Despre spectacolul naturalist și simbolist, despre Ibsen, Strindberg, Kaiser și drama „de idei”, despre Antoine, Reinhardt, Fuchs, Erler, despre studioul lui Stanislavski și Meyerhold sau despre metoda Jacques Dalcroze, din alte părți, ca și despre inițiativele artistice din țara noastră — despre Davila și noile tendințe în arta scenică, despre teatrul în aer liber, teatrul sătesc — apar numeroase foiletoane informative, însemnări sprintene, note succinte în periodicele primelor decenii ale acestui secol, trădînd poate o anumită superficialitate, dar cu siguranță un alt ritm al vieții artistice și o apetență nemaicunoscută pentru noutate.



La capătul acestor dezvoltări se impun cîteva priviri recapitulative.

Ideile despre teatru și despre mișcarea dramatică, în perioada 1848—1918, alcătuiesc un capitol de cultură cu aspecte multiple, unele de ordin teoretic și doctrinar, altele cu caracter militant. În el se oglindesc multe din preocupările societății noastre moderne, în cadrul unui proces istoric de renaștere și apoi de consolidare a vieții naționale. E și acesta un capitol capabil să confirme rolul integrant care în acest proces a revenit forțelor culturale, atît celor privind spre descoperirea și valorificarea fondului autohton, cît și celor care ne situau în perspective europene. Nu mai puțin, se găsesc în acest domeniu dovezi de felul cum — în rețeaua de probleme pe care ni le punea în față secolul — am intuit cu justete, ne-am orientat spre valori caracteristice și am știut să selectăm cu pătrundere ceea ce putea să convină mai bine aspirațiilor noastre naționale.

Galeria de personalități care s-au dedicat preocupărilor de teatru e mare, cuprinde reprezentanți numeroși din diferite sfere ale vieții noastre publice și de pe toate treptele culturii : oameni politici, fruntași în mișcări sociale și patriotice, profesori de universitate, scriitori, conducători de reviste, critici dramatici, gazetari ș.a.

Nu am putea să întocmim o clasificare riguroasă și nici să impunem o ierarhie anumită în mulțimea chestiunilor dezbătute de aceștia. Ce trebuie să menționăm însă este că ele s-au desfășurat pe suprafețe largi, în direcții multiple, incluzînd în ele tot ce putea să intereseze o mișcare dramatică în dezvoltare, fie sub raportul fundamentării ei ideologice și estetice, fie sub acela al interesului național, fie în sîrșit ca organizare practică și ca realizare artistică.

S-a plecat de la ideea că teatrul trebuie să însemne o școală de adevăruri și de energie națională. Era deci în misiunea lui să sprijine dezvoltarea unei creații originale, să contribuie la intrarea noastră activă în circuitele culturii europene moderne, să exprime prin mijlocirea artei programe și tabele de valori interesînd viața superioară a țării. Regăsim ecouri iluministe, prelungiri din ideologia Revoluției Franceze, aderări la revendicările progresiste ale romantismului, diferite implicații din idealismul filozofic german, unele în legătură cu creația spirituală a popoarelor, altele referindu-se la condiția estetică a operelor literare. Ralierea la programul *Daciei literare* și integrarea în construcția doctrinară pe care s-a putut rezema mișcarea pașoptistă apăreau astfel într-un cadru lărgit, într-o sinteză eficace de elemente naționale și universale. De aici, tot acel complex de aspirații și acțiuni în materie, de care critica noastră dramatică și-a dat seama de la început și pe care le-a sprijinit cu putere : constituirea și consolidarea teatrului ca instituție națională, încurajarea creației dramatice originale, alcătuirea de repertorii care să reflecte nevoile specifice

ale societății noastre românești, stabilirea de raporturi juste și eficiente între literatura proprie și literatura de traduceri, întemeierea unei școli românești de actorie, pregătirea unui public apt să înțeleagă și să promoveze menirea superioară a teatrului.

Contribuția acestei activități în formarea stărilor de spirit care au susținut procesul renașterii și dezvoltările societății noastre moderne este remarcabilă. Totuși, am greși dacă am privi faptul doar prin prisma istoriei culturale; problema merită tot atâta atenție și din punct de vedere literar. E suficient să ne gândim la câte debateri a dat naștere tema tendenționismului în artă, la discuțiile purtate asupra adevărului istoric, la calitatea artistică a traducerilor și localizărilor, la combaterea exagerărilor de modă romantică, la limbajul dramatic, la influențele exercitate de dramaturgia europeană asupra inspirației autohtone. Uneori, într-adevăr, s-au făcut aprecieri naive, s-a alunecat într-o notă patriotardă ori dimpotrivă într-una de elogiere exagerată a producțiilor străine; de cele mai multe ori, însă, s-a procedat cu bun simț, cu spirit critic, cu o măsură dictată de actualitatea și utilitatea chestiunilor în cauză.

La acestea, trebuie să adăugăm și serviciile aduse practicii scenice ca atare, criticile îndreptate împotriva diferitelor conduceri teatrale, discuțiile purtate asupra concepțiilor ori metodelor de punere în scenă și, în genere, privind punerea în valoare a talentelor noastre actoricești.

BIBLIOGRAFIE

- BAICULESCU, G., *Costache Aricescu (1823–1886)*, în *Adevărul literar*, 144, 1923.
— *Nicolae Filimon, critic muzical și dramatic*, în *Studii italiene*, VII, 1940.
- BĂNESCU, N., *Gh. Bariț. Rolul său în cultura națională*, Vălenii de Munte, 1910.
- BARBU, N., *Eminescu — critic*, în *Iașul literar*, 5–6, 1950.
— *Eminescu despre creația artistică*, în *Iașul literar*, 8, 1956.
- BARIȚ, G., *Articole literare*, București, 1959.
— *Scrieri social-politice*, București, 1962.
- BOERIU, I. V., *Eminescu și realismul scenic*, în *Iașul literar*, 12, 1962.
- BORCEA, I., *Eminescu și teatrul*, în *Luceafărul*, Budapesta, 17, 1905.
- BRATU, S. și Z. DUMITRESCU, „*Contemporanul*” și vremea lui, București, 1959.
- BREAZU, I., *Gh. Bariț și mișcarea teatrală din Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1956.
- CĂLINESCU, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1938.
— *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.
— *Nicolae Filimon*, București, 1959.
— *Material documentar, C. D. Aricescu*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1, 1960.
- CĂPRARIU, AL., *Eminescu, cronicar dramatic*, în *Tribuna*, 32, 1958.
- CIOCULESCU, Ș., V. STRENU, T. VIANU, *Istoria literaturii române moderne*, București, 1944.
- COSMA, V., *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*, București, 1966.
- COSTA-FORU, A., *C. A. Rosetti și arta actorului*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3–4, 1955.
— *Ion C. Bacilbașa și teatrul*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3–4, 1956.
- DAVILA, AL., *Opere complete. Din torsul zilelor*, I–III, București, f.a.
- DENSUSIANU, O., *B. P. Hasdeu*, în *Vieașa nouă*, 17, 1907.
- DIMA, AL., *Al. Odobescu. Privire sintetică asupra operei și personalității*, Sibiu, 1935.
— *B. P. Hasdeu, critic și teoretician literar în perioada începuturilor sale*, în volumul *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, 1962.
- DOBROGEANU-GHEREA, C., *Studii critice*, I–II, București, 1957.
- DRAGOMIRESCU, M., *Critică dramatică*, București, 1904.

- *Dramaturgie română*, București, 1905.
- Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913), București, 1937.
- ELIADE, P., *Teatrul Național din București în 1908—1909*, București, 1909.
- *Causeries littéraires*, I—III, București, 1903.
- FILIMON, N., *Opere*, II, București, 1957.
- FRODA, S., *Odobescu și teatrul*, București, 1957.
- GHIȚA, P., *Schiță biografică-literară*, în *Familia*, 50, 1882.
- GÎTZĂ, L., *Mihail Pascalu și Eminescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1—2, 1957.
- *Nicolae Filimon, critic dramatic*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1965.
- *Ideile estetice și critica dramatică din perioada 1849—1877*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1967.
- HASDEU, B. P., *Scieri literare, morale și politice*, I—II, București, 1937.
- *Articole și studii literare*, București, 1961.
- IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1922.
- CARAGIALE I. L., *Opere*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol — Șerban Cioculescu, I—VII, București, 1930—1942.
- CARAGIALE I. L., *Despre teatru*, ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu, București, 1957.
- IORGA, N., *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte, în dezvoltarea culturală a neamului*, I—III, Vălenii de Munte, 1907—1909.
- *Oameni care au fost*, Vălenii de Munte, 1911.
- *Istoria literaturii românești contemporane*, I—II, București, 1934.
- Istoria literaturii române*, II, București, 1968.
- IVAȘCU, G., *Confruntări literare*, București, 1966.
- Lui C. A. Rosetti (1816—1916), la 100 de ani de la nașterea sa, București, 1916.
- Lui Titu Maiorescu, omagiu, 15 februarie 1900, București, 1900.
- LOVINESCU, E., *Istoria civilizației române moderne*, I—III, București, 1924—1925.
- *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, București, 1937.
- *Titu Maiorescu*, I—II, București, 1940.
- MACEDONSKI, AL. A., *Pantazi Ghica*, în *Literatorul*, 7, 1882.
- MACIU, V., *Activitatea istoriografică a lui C. D. Aricescu*, în *Studii și articole de istorie*, II, 1957.
- *George Barițiu. Viața și activitatea sa*, București, 1966.
- MAIORESCU, T., *Discursuri parlamentare*, I, București, 1897.
- *Critice*, I—III, București, 1926—1928.
- *Însemnări zilnice*, I—III, București, 1936—1943.
- *Critice*, I—II, București, 1967.
- MANIU, A., *Eminescu, autor dramatic*, în *Viața literară*, 90, 1928.
- MASSOFF, I., *Eminescu și teatrul*, București, 1964.
- *Teatrul românesc — privire istorică*, I—II, București, 1961, 1966.
- MUNTEANU, G., B. P. Hasdeu, București, 1963.
- ODOBESCU, AL., *Opere*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Tudor Vianu, I—II, București, 1955.
- ORNEA, Z., *Trei esteticieni. Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu*, București, 1968.
- PĂCURARIU, D., *Al. I. Odobescu*, București, 1966.
- PALEOLOGU, AL., *Frédéric Damé, critic dramatic*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1967.
- PERPESCIUS, „*Elvira în desperarea amorului*” sau *Parodie și teatru de păpuși la Eminescu*, în *Viața românească*, 7—8, 1949.
- PERVAIN, I., *Gh. Bariț, profesor la școala negustorilor români din Brașov (1836—1845)*, în *Studia Universitatis Babeș et Bolyai, Series Philologia*, fasc. 2, 1963.
- POPA, M., *Ilarie Chendi și problemele teatrului*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1969.
- PRODAN, D., *Gh. Bariț. Cuvînt comemorativ la 150 de ani de la nașterea sa*, în *Analele Academiei Române*, vol. XII, 1962.
- ROTARU, I., *Eminescu, traducător al unei cărți de teatru*, în *Analele Universității București, seria Științe sociale — Filologie*, nr. 23, 1961.
- ȘERBAN, AL., *Odobescu, om de teatru*, în *Flacăra*, 5, 1913.
- TORNEA, FL., *Eminescu despre caracterele dramatice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3—4, 1955.
- VASILIU, M., *Alexandru Davila*, București, 1965.
- VĂTĂMANU, N., *Contribuțiunile la viața și scrierile lui Nicolae Filimon*, în *Universul literar*, 18, 1943.
- VIANU, T., *Mihail Dragomirescu*, București, 1939.
- *Figuri și forme literare*, București, 1946.
- *Alexandru Odobescu*, București, 1966.
- Viața și ideile lui George Barițiu*, antologie, studiu introductiv și note de R. Pantazi, București, 1964.

ANEXE

CRONOLOGIE

- 1850 — aprilie 9, premiera comediei *Coana Chirița la Iași (Două fete ș-o neneacă)* de Alecsandri, la teatrul din Iași, cu Matei Millo în rolul titular și Neculai Luchian în rolul Guliță.
— Actorul Costache Caragiale alcătuiește o trupă cu care deschide stagiunea teatrului românesc în sala Momolo din București.
— Pe scena teatrului german din Timișoara joacă timp de o stagiune actorul Adolf Sonnenthal.
- 1851 — Primul turneu al lui M. Millo la București. În repertoriu : V. Alecsandri și M. Millo.
— M. Millo interpretează rolul Shylock din *Neguțătorul din Venția* de Shakespeare.
- 1852 — decembrie 31, inaugurarea Teatrului cel Mare din București.
— C. Caragiale și I. A. Wachmann preiau conducerea Teatrului cel Mare din București (până în 1853).
— I. Poni și N. Luchian preiau conducerea teatrului din Iași (până în 1853).
— Redactarea unui „memor teatral complet”, în limbile română și franceză, prin care se reglementează activitatea trupelor naționale și relațiile cu impresarii străini.
— Prima semnalare a lui A. Gălineau în funcția de regizor în cadrul trupei moldovenești conduse de Millo.
- 1853 — C. Caragiale preia conducerea trupei teatrale din București (până în 1855).
- 1854 — Deschiderea unui al doilea teatru la București, în sala Momolo (trupa M. Millo — C. Mihăileanu).
— Vasile Alecsandri este numit director al teatrului din Iași (până în 1855).
— Actorul Theodor Theodorini preia conducerea teatrului din Craiova. El va îndeplini această funcție, cu unele intermitențe, până în 1870.
— Spectacolul *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, pe scena teatrului din Brașov, în interpretarea trupei germane conduse de Carl Fricse.
- 1855 — Millo preia conducerea trupei românești de teatru din București (până în 1859).
- 1856 — Apariția „Regulamentului teatral” cu privire la îndatoririle actorilor, mașiniștilor, lampiștilor, afixierilor și ale personalului de ordine.
— Actorul N. Luchian preia conducerea teatrului din Iași (până în 1859).
— decembrie 31, clădirea teatrului din Craiova este nimicită de un incendiu.
- 1857 — Inaugurarea noii clădiri de teatru din Craiova.

- 1858 – Teatrele trec sub controlul Ministerului de Interne (pînă în 1867).
– Turneul actorului Adolf Sonnenthal la Sibiu.
- 1859 – Spectacol festiv la Teatrul cel Mare din București, cu ocazia alegerii lui Alexandru Ioan Cuza ca domn în Moldova și Muntenia.
– C. A. Rosetti preia, pentru o stagiune, conducerea Teatrului cel Mare din București.
– „Reprezentatie extraordinară” cu *Wilhelm Tell*, pe scena Teatrului cel Mare, în cinstea sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Schiller.
- 1860 – Se înființează școala de muzică și declamație de la Rotopănești.
– Angajarea regizorului A. Gălineau și a pictorului decorator G. Labo la Teatrul cel Mare din București.
– Premiera piesei *Don Carlos* de Schiller, cu M. Pascaly în rolul titular.
- 1861 – Millo preia conducerea teatrului din București (pînă în 1866).
– Actorii ieșeni M. Galino, N. Luchian, C. Bălănescu, Smaranda Merișescu și alții înființează Asociația teatrală.
– Aplicarea unui nou regulament privind disciplina repetițiilor și relațiile dintre regizor și actori.
– Prima tentativă de desființare a lojilor de pe scenă și propunerea lui G. Labo de îmbunătățire a iluminatului scenei prin lămpi portative cu ulei de rapiță.
– Premiera piesei *Hamlet* pe scena Teatrului cel Mare cu M. Pascaly în rolul titular.
- 1862 – C. Bălănescu preia conducerea teatrului din Iași (pînă în 1865).
– Angajarea soților Pascaly la teatrul din Iași (pînă în 1863).
– Stagiune de succes pentru regizorul A. Gălineau și pictorul desenator G. Labo prin montarea unor „piese de mare spectacol” ca *Iezuiții*, *Luarea Ierusalimului*, *Roza magică*, *Adam și Eva și potopul universal*.
- 1863 – M. Pascaly elaborează un *Proiect de organizare a teatrului*.
– M. Pascaly inaugurează, în sala Bossel, Teatrul Societății Dramatice (trupa activează pînă în 1867).
– Numirea de către M. Kogălniceanu a unei comisii speciale pentru elaborarea unui proiect de reorganizare a teatrului național.
– Acordarea dreptului de antrepriză lui C. Bălănescu la teatrul din Iași (pînă în 1864).
- 1864 – Înființarea Conservatoarelor de muzică și declamație la Iași și București.
– Primul turneu teatral românesc în Transilvania, întreprins de trupa Fani Tardini-Vlădicescu. Trupa revine la Brașov în 1865.
– Înființarea „secției dramatice” din cadrul Societății de lectură a studenților de la gimnaziul romano-catolic din Cluj.
– La Iași apare săptămînalul *Teatrul*. Redactor I. C. Fundescu.
- 1865 – Alcătuirea de către M. Pascaly în colaborare cu A. Gălineau a unei „schițe de proiect” pentru reorganizarea teatrului românesc.
– Preluarea conducerii teatrului ieșean de către N. Luchian.
– Elaborarea unui nou regulament privind îndatoririle actorului și timpul de pregătire a spectacolelor.
- 1866 – Acordarea antreprizei Teatrului cel Mare lui C. Dimitriadi.
– Preluarea administrației teatrului din Iași de către un comitet teatral (pînă în 1868).
– Turneul actorilor amatori bulgari din Brăila la București. În repertoriu: drame istoric-naționale de Dobri Voinikov.

- Elaborarea unui proiect de desființare a comitetului teatral și de numire a unui director general al teatrului românesc și a unui alt director pentru companiile străine de operă și vodeviluri.
 - Preluarea administrației Teatrului cel Mare de către comitetul teatral (pînă în 1868).
 - Fuzionarea temporară a trupelor conduse de M. Millo și M. Pascaly.
 - februarie 10, premiera dramei istorice *Răzvan Vodă* de B. P. Hasdeu. În rolurile principale : Răzvan — M. Pascaly ; Vidra — Matilda Pascaly.
 - Apare broșura *Teatru Național în Țara Românească — 1855* de C. Caragiale.
- 1868
- Primul turneu al lui M. Pascaly în Transilvania și Banat în orașele : Brașov, Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad, Oravița. În repertoriu : D. Bolintineanu, M. Millo, Pantazi Ghica, I. Vulcan.
 - Numirea lui M. Eminescu în funcția de „copist și al doilea sufleur” la Teatrul cel Mare din București.
 - Turneul trupei Raphaël Félix la Iași, Brăila, Galați și București. În repertoriu : E. Augier, E. de Girardin, E. Labiche, Beaumarchais, vodeviluri de Lambert Thiboust, Th. Barrière și alții.
- 1869
- Apariția pe prima scenă a țării a trei trupe diferite, conduse de M. Millo, M. Pascaly și Șt. Vellescu (pînă în 1870).
- 1870
- În cursul stagiunii M. Millo interpretează pentru prima oară în teatrul românesc personajul balzacian Mercadet.
 - Stagiune susținută temporar, pe scena Teatrului Național din București, de trupa craioveană condusă de Th. Theodorini.
 - Stagiune de succes pe scena ieșeană cu o trupă în care figurează soții Pascaly, N. Luchian, C. Dimitriadi, C. Bălănescu, Șt. Iulian, Smaranda Merișescu, Nini Valéry, Ana Popescu, și în care funcția de „prim regizor și director de scenă” e îndeplinită de V. Delmary, iar cea de sufleur de I. L. Caragiale.
 - Turneul lui Matei Millo în Transilvania și Banat (Brașov, Sibiu, Orăștie, Cluj, Lugoj, Oravița). În repertoriu : V. Alecsandri, M. Millo, C. Negruzzi, E. Carada și alții.
 - Înființarea Societății pentru fond de teatru românesc.
- 1871
- Acordarea concesiunii Teatrului cel Mare pe termen de trei ani „Companiei dramatice dirijate de M. Pascaly”.
 - Înființarea, la București, a Trupei artiștilor asociați de către M. Millo, Eufrosina Popescu, Șt. Vellescu, M. Mincu și alții.
 - Avocatul Theodor Aslan preia conducerea Teatrului Național din Iași (pînă în 1876).
 - Cel de-al doilea turneu al lui M. Pascaly în Transilvania și Banat (Brașov, Sibiu, Blaj, Alba-Iulia, Oradea, Năsăud, Gherla, Lugoj, Arad, Timișoara). În repertoriu : B. P. Hasdeu, V. A. Urechia, M. Pascaly.
 - Turneul tragediei Adelaida Ristori (București, Iași, Galați și Brăila). În repertoriu : Racine, Schiller, E. Legouvé, P. Giacometti.
- 1872
- Premiera piesei *Hernani* de V. Hugo cu M. Pascaly în rolul titular, la Teatrul cel Mare din București.
 - Primul turneu al cupletistului I. D. Ionescu în Transilvania, unde revine aproape în fiecare an, pînă în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea.
 - Turneul trupei de diletanți transilvăneni condusă de actorii profesioniști Margareta și Gh. Alexandrescu în orașele din sudul Transilvaniei.
- 1873
- Angajarea pictorului decorator Giorgio Fredas la teatrul din Iași.
 - Iau ființă echipa de teatru și corul țărănesc de sub conducerea preotului Ion Baci de la Șoimuș, care vor da spectacole în mediul rural din Transilvania.
- 1874
- M. Millo constituie, la București, gruparea Artiștii asociați, din care fac parte Eufrosina Popescu, Șt. Vellescu, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu și alții.
 - Are loc prima reprezentare a piesei *Revizorul general* de Gogol (adaptare de P. Grădișteanu după P. Mérimée), cu M. Pascaly în Hlestakov.

- Stagiune susținută de M. Pascaly la fostul circ Suhr din București.
 - Premiera piesei *Boieri și Ciocoi* de V. Alecsandri, la teatrul din Iași.
 - Maria Theodorini preia conducerea teatrului din Craiova (până în 1889).
 - Turneul cupletistului I. D. Ionescu la Budapesta și Viena.
- 1875
- Revenirea pe scena teatrului din București a Companiei dramatice conduse de M. Pascaly (până în 1877).
 - Restaurarea, sub directoratul lui Al. Odobescu, a clădirii Teatrului cel Mare (îmbunătățirea utilajului scenic, înnoirea decorurilor, introducerea gazului aerian).
 - Schimbarea denumirii Teatrului cel Mare din București în Teatrul Național.
 - Turneul tragedienei Giacinta Pezzana la București. În repertoriu : Schiller, Al. Dumas-fiul, E. Zola, E. Legouv , L. Calometti. Revine în 1881.
 - Apare primul volum de *Teatru* de V. Alecsandri.
- 1876
- Prima adunare generală a Societății pentru fond de teatru românesc (Lugoj).
 - Înființarea teatrului de limbă idiș din Iași de către A. Goldfaden.
 - Mihai Eminescu își începe activitatea de cronicar dramatic la *Curierul de Iassi*, continuată apoi, din toamna anului 1877, la ziarul *Timpul* din București.
- 1877
- Promulgarea legii teatrelor.
 - Înființarea Societății dramatice a actorilor din București. Primii societari : Matei Millo, Costache Dimitriadi, Ion Christescu, Ștefan Iulian, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Ana Popescu.
 - Numirea lui Ion Ghica în funcția de director general al teatrelor (până în 1881).
 - Pe frontispiciul clădirii Teatrului cel Mare apare noua denumire : *Teatrul Național*.
 - M. Pascaly deține pentru o stagiune funcția de director de scenă în cadrul Societății dramatice.
 - Turneul la București al trupei A. Goldfaden din Iași.
- 1878
- Stagiune de vară susținută de M. Pascaly la Grădina Guichard din București.
 - Preluarea conducerii Teatrului Național din Iași de către M. Pascaly în colaborare cu C. A. Constantiniu (până în 1879).
 - Turneul actorului Ernesto Rossi la București și Iași. În repertoriu marile drame shakespeareiene, piesele lui P. Giacometti, P. Cossa, C. Delavigne, J. Mellesville, Al. Dumas-tatăl. Revine în 1889 și 1895 (la Craiova, Galați, Brăila).
 - I. L. Caragiale publică în ziarul *România liberă* din București ciclul de articole *Cercetare critică asupra teatrului românesc*.
- 1879
- ianuarie 18, premiera piesei *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale la Teatrul Național din București. Distribuția : Jupin Dumitrache – I. Panu ; Ipingescu – Șt. Iulian ; Rică Venturiano – M. Mateescu ; Chiriac – C. Nottara ; Spiridon – Aristizza Romanescu ; Veta – Ana Dănescu ; Zița – A. Nottara.
 - Înființarea Societății dramatice a actorilor din Iași.
- 1880
- În cursul stagiunii, premiera la București a dramei lui Emile Zola *Thérèse Raquin*.
 - Aristizza Romanescu și Gr. Manolescu pleacă la Paris cu burse de studii.
 - Sărbătorirea a 50 de ani de la înființarea Reuniunii artistice române din Oravița ; se reprezintă opereta *Nașa Trina* inspirată din viața românilor bănățeni.
 - Turneul tragedianului Tommaso Salvini. În repertoriu : Shakespeare, Voltaire, P. Giacometti, F. Halm, J. Mellesville.
- 1881
- Numirea lui Gr. Manolescu în funcția de director de scenă la Teatrul Național din București.
 - Stagiune susținută de trupa lui M. Pascaly la Teatrul Dacia.
 - Agatha Bărescu joacă la Deutsches Theater din Berlin.
 - Turneul actriței Sarah Bernhardt la Iași. În repertoriu : Al. Dumas-fiul, E. Scribe, E. Legouv , H. Meilhac. Revine în România în 1893, 1904 și 1908.

- 1882 — Premiera piesei *Nea Frățilă*, localizare de Al. Odobescu și Ionnescu-Gion după Erckmann-Chatrian, prima montare naturalistă în teatrul nostru.
— Angajarea pictorului decorator N. Roteanu la Teatrul Național din Iași.
— Moare Mihail Pascaly.
- 1883 — C. I. Nottara preia la Teatrul Național din București rolurile interpretate de M. Pascaly și Gr. Manolescu.
— C. I. Nottara studiază la Paris cu L. Delaunay.
— Debutul Agatheii Bârsescu la *Burgtheater* din Viena.
- 1884 — martie 22, premiera piesei lui V. Alecsandri, *Fintina Blanduziei*, cu C. I. Nottara în Horațiu și Aristizza Romanescu în Getta.
— Gr. Manolescu montează *Hamlet* pe scena Teatrului Național din București și interpretează rolul titular.
— noiembrie 15, premiera comediei *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Distribuția : Tipătescu — C. I. Nottara; Trahanache — I. Petrescu; Pristanda — Șt. Iulian; Un cetățean turmentat — M. Mateescu; Dandanache — I. Panu; Farfuridi — Al. Catopol; Brînzovenescu — A. Leontescu; Cașavencu — I. Niculescu; Ionescu — C. Dumitrescu; Popescu — V. Alexandrescu; Zoe — Aristizza Romanescu; un fecior — I. Jianu.
— Introducerea luminii electrice la Teatrul Național din București.
- 1885 — aprilie 8, premiera comediei *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale. Distribuția : Nae Girimea — C. I. Nottara; Iancu Pampon — Șt. Iulian; Mache — Al. Catopol; Catindatul — M. Mateescu; Iordache — I. Niculescu; Ipistatul — C. Dumitrescu; Didina Mazu — Amelia Welner; Mița Baston — Frosa Sarandi.
— Premiera dramei *Ovidiu* de Alecsandri, pe scena Teatrului Național din București, cu Gr. Manolescu în rolul titular.
— Numirea lui P. Gusty în funcția de regizor al Teatrului Național din București.
— Înființarea de către muzicianul Gh. Stephănescu a unei trupe românești de operă.
— C. Dobrogeanu-Gherea publică articolul *Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*, în *Contemporanul*, nr. 10—12.
— Titu Maiorescu publică articolul *Comediile d-lui Caragiale*, în *Convorbiri literare*, nr. 6. Ca răspuns, C. Dobrogeanu-Gherea scrie articolul *Cătră d-nul Maiorescu* (intitulat mai târziu *Personalitatea și morala în artă*), apărut în *Contemporanul*, 1886, nr. 1 (iulie).
- 1887 — C. I. Nottara interpretează primul său mare rol din repertoriul shakespeareian : *Othello*.
— Turneul actorului C. Coquelin-Ainé la București, Iași, Brăila și Galați. În repertoriu : *Molière*, *D'Ennery*, *Th. de Banville*, *Al. Bisson*, *O. Feuillet* și alții. Revine în 1892 și 1903.
- 1888 — I. L. Caragiale preia, pentru o stagiune, conducerea direcției generale a teatrelor.
— februarie 17, clădirea teatrului din Iași, de la Copou, este distrusă de un incendiu.
— Stagiune susținută de trupa ieșeană, în frunte cu Aristizza Romanescu și Gr. Manolescu, în sala teatrului Pastia din Iași
— Inaugurarea clădirii teatrului din Craiova, renovată de Maria Theodorini.
- 1889 — Grigore G. Cantacuzino este numit director al Teatrului Național din București (până în 1898).
— Reconfirmarea lui Gr. Manolescu în funcția de director de scenă și numirea în aceeași calitate a lui C. I. Nottara și Șt. Iulian la Teatrul Național din București.
— Angajarea pictorului decorator Romeo Girolamo la Teatrul Național din București.
— Înființarea Societății dramatice a actorilor din Craiova. Printre societari : Maria Theodorini, Maria Petrescu, Clotilda Calfoglu, Maria Anestin, Ion Anestin, Constantin Petrescu.
— Turneul actriței Anne Judic la București și în câteva orașe de provincie. Revine în 1890, 1891, 1892 și 1896.
- 1890 — februarie 3, premiera dramei *Năpasta* de I. L. Caragiale. Distribuția : Dragomir — Gr. Manolescu; Gheorghe — C. Mărculescu; Ion — C. I. Nottara; Anca — Aristizza Romanescu.

- După închiderea stagiunii bucureștene, Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu continuă la Iași seria spectacolelor cu : *Romeo și Julieta*, *Narcis* de A. Brachvogel, *Marion Delorme* de V. Hugo, *Kean* de Al. Dumas-tatăl.
 - Debutul lui Petre Liciu pe scena Teatrului Național din Iași.
 - Turneul Agatheii Bărsescu la București, Iași, Craiova, Galați, Brăila și alte orașe. În repertoriu : F. Grillparzer, Fr. Hebbel, Schiller, Shakespeare, Al. Dumas-fiul. Revine în 1893.
 - Apare în *Convorbiri literare*, nr. 1–2, studiul *Cercetări asupra Școlii Filarmonice* din București (1833–1837) de T. T. Burada.
- 1891
- Primul turneu românesc în străinătate, la Viena, condus de Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu. Din trupă fac parte : I. Petrescu, I. Brezeanu, P. Sturdza, Alexandrina Alexandrescu, Gh. Cîrjă, Verona Almăgeanu și alții. În repertoriu : *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Mîndrie și amor* de G. Ohnet, *Nerone* de P. Cossa.
 - Moare Mihai Mateescu.
- 1892
- Promulgarea decretului de modificare a unor articole din legea teatrelor (1877).
 - Premiera dramei istorice *Despot Vodă* pe scena Teatrului Național din București, cu C. I. Nottara în rolul titular.
 - În cursul stagiunii se reprezintă *Onoarea* de Sudermann, la Teatrul Național din București.
 - Stagiune susținută de trupa ieșeană la Teatrul-Circ Sidoli.
 - Renovarea clădirii Teatrului Național din București, construirea unor magazii de decoruri și ateliere, înmulțirea numărului de cabine, îmbunătățiri aduse scenei.
 - Moare Grigore Manolescu.
 - Moare Ștefan Iulian.
- 1893
- Memoriul colectiv al actorilor Teatrului Național din București adresat corpurilor legiuitoare pentru ameliorarea condițiilor lor de existență. Printre semnatari se află P. Liciu, I. Brezeanu, Ar. Demetriade, P. Gusty, V. Toneanu, I. Livescu și alții.
 - Aristizza Romanescu preia una dintre cele două catedre de declamație ale Conservatorului de artă dramatică din București.
 - Moare Neculai Luchian.
 - Apare *Revista Teatrelor* condusă de actorul Ioan I. Livescu.
- 1894
- Continuarea lucrărilor de renovare a sălii Teatrului Național din București, modernizarea utilajului tehnic, îndepărtarea lojilor de pe scenă.
 - Greva actorilor Teatrului Național din Iași, în semn de protest împotriva condițiilor de muncă și trai.
 - Turneul actorului Mounet-Sully la București și în provincie. În repertoriu : Sofocle, Racine, Corneille, Hugo. Mounet-Sully revine în 1899.
 - Turneul trupei de la Théâtre Libre, în frunte cu André Antoine, la București.
- 1895
- Șt. Vellescu și Th. M. Stoenescu întocmesc un memoriu-proiect pentru o nouă lege a teatrelor, pentru reorganizarea Teatrului Național și alcătuirea unui comitet format din scriitori și artiști.
 - C. I. Nottara este numit profesor la Conservatorul de artă dramatică.
 - martie 15, reprezentația de adio a lui M. Millo pe scena Teatrului Sidoli din Iași, cu piesa *Coana Chirița în provincie*.
 - În această stagiune se reprezintă *Rosmersholm* de Ibsen, la Teatrul Național din București.
 - Societatea pentru fond de teatru românesc își mută sediul de la Pesta la Brașov.
 - Turneele lui Coquelin-Cadet la București, Iași și Galați. În repertoriu : Molière, Th. de Banville, E. Legouvé, E. Augier și alții. Coquelin-Cadet revine în 1903.
 - Turneul trupei lui Georg Eger. În repertoriu : Schiller, Lessing, K. F. Gutzkow, A. Schnitzler, Shakespeare, Al. Dumas-fiul, G. Ohnet, Sudermann. Revine în 1896.
- 1896
- decembrie 2, inaugurarea noii clădiri a Teatrului Național din Iași.
 - Peste 60 de deputați ridică în parlament problema condițiilor materiale de trai și de lucru ale actorilor români.

- Angajarea regizorului Napoleone Borelli la Teatrul Național din Iași.
 - Turneul trupei franceze conduse de Suzanne Reichenberg la București și în provincie. În repertoriu : Al. Dumas-tatăl, E. de Girardin, E. Pailleron, J. Lemaitre.
 - Moare Matei Millo.
 - Apare *Teatrul la români. Partea I. Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice ș.a.* de D. C. Ollănescu-Ascanio, în *Analele Academiei Române, Mem. secf. lit.*, seria a II-a, tom XVIII. În aceeași publicație, peste trei ani, va apărea și partea a II-a a studiului : *Teatrul în Țara Românească. 1798–1898.*
- 1897
- Protestul actorilor Șt. Vellescu, Aristizza Romanescu, I. Petrescu, I. Brezeanu, V. Hasnaș, C. I. Nottara, I. Niculescu, Al. Catopol ș.a., pentru reorganizarea Teatrului Național.
 - Turneul unui colectiv al Burgtheater-ului din Viena în frunte cu soții Lewinsky. În repertoriu : Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, O. Blumenthal, E. Scribe și E. Legouvė.
 - Turneul artistei Réjanne cu trupa Teatrului Vaudeville din Paris. În repertoriu : H. Ibsen, Al. Dumas-fiul, V. Sardou, A. Daudet, M. Donnay. Revine în 1901, 1905, 1910, 1914.
 - D. C. Ollănescu-Ascanio publică în *Literatură și artă română* programul *Asupra reorganizării Teatrului Național* care privește îndeosebi reorganizarea spectacolului și a artei interpretative.
- 1898
- Se inițiază la Teatrul Național din București „reprezentațiile populare”, care încep cu *O scrisoare pierdută*.
- 1899
- Turneul tragedienei Eleonora Duse la București. În repertoriu : Shakespeare, D’Annunzio, Al. Dumas-fiul, H. Sudermann. Revine în 1907.
 - Turneul actorului vienez Adalbert Matkowsky la București. În repertoriu : Calderon, Shakespeare.
- 1900
- Protestul, urmat de grevă, al actorilor Teatrului Național din Iași, împotriva neregulilor săvârșite de Comitetul teatrului ieșean.
 - Desființarea, din motive bugetare, a ansamblului de operetă din Craiova.
 - Turneul actriței vieneze Agnes Sorma. În repertoriu : Goethe, Ibsen, H. Sudermann, A. Schnitzler, R. Voss, F. Cavallotti, G. Ohnet.
- 1902
- Sărbătorirea semicentnarului Teatrului Național din București.
 - februarie 12, premiera dramei istorice *Vlaicu-Vodă* de A. Davila, pe scena Teatrului Național din București, cu Aristide Demetriade în rolul titular.
 - Turneul unei trupe a Teatrului Imperial din Tokio, în frunte cu tragedia Sada Yacco și actorul Kawakami, la București, Iași și Galați.
- 1903
- Aristizza Romanescu își dă reprezentația de retragere din teatru.
 - Numirea lui State Dragomir în funcția de regizor al Teatrului Național din Iași (în locul lui N. Borelli).
 - Societatea pentru fond de teatru românesc hotărăște înființarea a două burse pentru formarea artistică a doi actori. Primul bursier : Zaharia Bărsan.
 - Actorul Al. B. Leonescu-Vampiru este însoțit în turneu de I. L. Caragiale, care făcea lecturi din schițele sale în cadrul spectacolelor.
 - Turneul actorului Ermete Novelli. În revenirile din anii 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1911, joacă piese de Shakespeare, Goldoni, V. Sardou, J. Aicard etc.
- 1904
- Grigore Gabrielescu preia conducerea Teatrului Național din Craiova (până în 1907).
 - Premiera piesei *Institutorii* de Otto Ernst, la Teatrul Național din București, primul mare succes de regie al lui P. Gusty.
 - Premiera piesei *Azilul de noapte* de M. Gorki, la Iași. În distribuție : Actorul – V. Cuzinski, Luca – Al. Rădulescu.
 - Turneul actorului Le Bargy. În repertoriu : Molière, Musset, Al. Dumas-fiul, Ed. Rostand, H. Lavedan, P. Hervieu, H. Bernstein. Actorul revine în 1906, 1911 și 1912.
 - Turneul soților Silvain. În repertoriu : V. Hugo, J. Aicard, H. Sylvestre, C. Mendès, C. Delavigne. Artiștii revin în 1911.

- Apare volumul *Critică dramatică* de Mihail Dragomirescu, cuprinzând cronici scrise în ziarul *Epoca* din București, în stagiunea 1903/1904.
- 1905
- A. Davila este numit în funcția de director general al teatrelor (până în 1908).
 - În cursul stagiunii se reprezintă *Instinctul* de H. Kistemaekers, la Teatrul Național din București.
 - Scriitorul Haralamb Lecca preia conducerea Teatrului Național din Iași (până în 1909).
 - Comitetul teatral craiovean, în frunte cu Gr. Gabrielescu, hotărăște instituirea unei serii de reprezentații „populare” cu prețuri reduse pentru marele public.
 - Apare volumul *Dramaturgie română* de Mihail Dragomirescu, cuprinzând cronici scrise în ziarul *Epoca* din București, în stagiunea 1904/1905.
- 1906
- În cursul stagiunii are loc premiera dramei *Manasse* de Ronetti Roman, la Teatrul Național din București.
 - Premiera piesei *Nora* de Ibsen, la Teatrul Național din București.
 - Turneul lui Zaharia Bârsan în Transilvania, ca actor al Teatrului Național din București. Turneele se succed cu regularitate până în anul 1913. În repertoriu : I. L. Caragiale, V. Alecsandri, G. Coșbuc, Musset, Heine, Fr. Coppée.
 - Turneul teatrului francez *de l'Oeuvre* în frunte cu Lugné Poë și Suzanne Desprès la București, Iași, Craiova. În repertoriu : Racine, Ibsen, H. von Hofmannsthal, Al. Dumas-fiul, G. Courteline, Al. Capus, J. Lemaitre, Porto-Riche, H. Bernstein, P. Wolf. Trupa revine în 1907, 1908, 1909, 1911 și 1915.
 - Turneul actorului Alfredo de Sanctis. În repertoriu lucrări de : P. Giacometti, Al. Dumas-fiul, G. Giacosa, H. Ibsen, H. Sudermann, M. Gorki.
- 1907
- Numirea lui Paul Gusty în funcția de director de scenă al Teatrului Național din București.
 - Turneul actorului Ermete Zacconi. În repertoriu : Ibsen, Turgheniev.
- 1908
- Pompiliu Eliade este numit director general al teatrelor (până în 1911).
 - Înființarea, la București, a Sindicatului artiștilor dramatici și lirici din România. Președinte Th. M. Stoenescu.
 - Memoriul-protest al scriitorilor Șt. O. Iosif, D. Anghel, M. Sadoveanu, I. Bacalbașa și alții, adresat Ministerului Instrucțiunii în legătură cu soarta Teatrului Național.
 - Turneul oficial al Teatrului Național din Craiova la București. În repertoriu : *Hamlet*, *Un dușman al poporului*, *Fiul natural* de Al. Dumas-fiul, *Odetta* de V. Sardou etc. Din trupă fac parte, printre alții, Petre și Alice Sturdza, C. Mărculescu, Mia Teodorescu, Sica Serghie, Radu Demetrescu.
 - Turneul Agathe Bârsescu în Transilvania : Brașov, Sibiu, Făgăraș, Blaj, Orăștie, Arad etc. În repertoriu : scene din *Othello*, *Fedra*, *Medeea* de E. Legouvé, *Hero și Leandru* de F. Grillparzer.
- 1909
- Premiera dramei *Apus de Soare* de B. Șt. Delavrancea, pe scena Teatrului Național din București, cu C. I. Nottara în rolul lui Ștefan cel Mare.
 - Paul Gusty montează *Revizorul* de Gogol pe scena Teatrului Național, cu I. Brezeanu în rolul primarului și P. Liciu în Hlestakov.
 - septembrie 12, spectacolul inaugural al primei companii teatrale particulare din România, Compania A. Davila. În program : *Începem* de I. L. Caragiale și *Stane de piatră* de H. Sudermann. Compania își va desfășura activitatea până în 1912.
 - Numirea lui V. Enescu în funcția de regizor al Companiei Davila.
- 1910
- Promulgarea noii legi a teatrelor, prin care se stabilește regimul teatrelor naționale din București, Iași și Craiova.
 - Înființarea primului comitet de lectură al Teatrului Național din București (Pompiliu-Eliade – președinte, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești, prof. D. Evolceanu, actorul Vasile Leonescu și dramaturgul Al. G. Florescu – membri).
 - Din Adunarea autorilor dramatici fac parte : I. C. Bacalbașa, cpt. V. Bacaloglu, Zaharia Bârsan, Gh. Bengescu-Dabija, I. L. Caragiale, Ludovic Dauș, A. Davila, B. Delavrancea,

- Mircea Demetriade, P. Gusty, C. Hodoș, H. Lecca, V. Leonescu, Al. Macedonski, I. Negruzzi, Cincinat Pavelescu, Polizu-Micșunești, N. D. Popescu, N. G. Rădulescu-Niger, G. Ranetti, D. R. Rosetti-Max, Iuliu Roșca și alții.
- Scriitorul Mihail Sadoveanu preia conducerea Teatrului Național din Iași (până în 1919).
 - La Teatrul Național din Iași M. Sadoveanu introduce matineurile pentru marele public.
 - Turneul oficial al Teatrului Național din Craiova la Constanța, Ploiești, Brăila și în câteva orașe din Moldova.
 - Turneul unei trupe de teatru de la Porte Saint-Martin, la București și Iași.
- 1911
- Numirea scriitorului I. C. Bacalbașa ca director general al teatrelor (până în 1912).
 - februarie 2, premiera feeriei *Înșir'le mărgărite* de V. Eftimiu.
 - Premiera piesei *Viforul* de B. Șt. Delavrancea, pe scena Teatrului Național din București, cu Petre Liciu în rolul Ștefăniță-Vodă.
 - Premiera piesei *Lucașfărul* de B. Șt. Delavrancea, pe scena Teatrului Național din București.
 - Înființarea unei „direcții tehnice” la Teatrul Național din București și numirea lui V. Ștefănescu în funcția de „arhitect special” pentru montarea pieselor.
 - În cursul stagiunii se reprezintă la Teatrul Național din București *Stilpii societății* de Ibsen.
 - Protestul actorilor ieșeni împotriva înlăturării lui M. Sadoveanu de la conducerea Teatrului Național din Iași.
 - Numirea scriitorului Emil Gârleanu ca director al Teatrului Național din Craiova (până în 1914).
 - Numirea lui Romald Bulfinski în funcția de director de scenă la Teatrul Național din Craiova.
 - Turneul oficial al unei trupe a Teatrului Național din București formată din I. Brezeanu, P. Liciu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, N. Soreanu, Marioara Zimniceanu și alții, în Moldova și Muntenia.
 - La sugestia lui A. Davila apare la București *Rampa*, condusă de N. D. Cocea. Colaboratori : A. Davila, N. D. Cocea, Liviu Rebreanu, Emil Isac, Al. Macedonsky, A. de Herz, Gala Galaction, T. Arghezi, I. Minulescu, I. Livescu și alții.
- 1912
- Numirea lui A. Davila, pentru a doua oară, în funcția de director general al teatrelor (până în 1913).
 - Se înființează pe lângă Teatrul Național din București un atelier de decoruri pentru toate teatrele naționale, cursuri de dans, scrimă, cor, figurație.
 - Premiera pe scena Teatrului Național din București a piesei *Hagi Tudose* de B. Șt. Delavrancea.
 - Aristide Demetriade, C. I. Nottara și Tony Bulandra interpretează alternativ, pe scena Teatrului Național din București, rolul titular din *Hamlet*.
 - În cursul stagiunii, la Teatrul Național din București se reprezintă *Un dușman al poporului* de Ibsen.
 - Se înființează compania particulară Marioara Voiculescu. Spectacol inaugural, pe scena Teatrului Modern ; *Seara cea de pomină* de Leopold Kampf.
 - Angajarea lui Haralamb Lecca în funcția de director de scenă al Companiei Marioara Voiculescu.
 - Liviu Rebreanu este secretar literar al Teatrului Național din Craiova.
 - Moare Ion Luca Caragiale.
 - Moare Petre Liciu.
 - februarie 11, premiera piesei *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu.
 - Se înființează Compania Voiculescu-Bulandra.
 - Turneul oficial al lui Aristide Demetriade cu *Hamlet* la : Buzău, Rîmnicu-Sărat, Brăila, Galați, Tecuci, Vaslui, Botoșani, Bacău, Piatra-Neamț, Focșani, Bîrlad, Pitești, Rîmnicu-Vâlcea, Caracal, Craiova, Turnu-Severin, Tirgu-Jiu, Slatina, Pitești, Constanța.
 - Turneul, în Transilvania, al Companiei dramatice române conduse de Victor Antonescu. Din trupă fac parte : I. Brezeanu, Maria Ciucurescu, C. Mărculescu, Marioara Antonescu, C. Costescu și alții.
 - Turneul actorilor Sacha Guitry și Charlotte Lysès.

- 1914 — Numirea lui George Diamandi ca director general al teatrelor (pînă în 1915).
 — În cursul stagiunii, primele încercări de stilizare a decorului inițiate de regizorul Rimniceanu-Sym.
 — Din inițiativa lui M. Sadoveanu și Em. Gîrleanu are loc un schimb de spectacole între Teatrul Național din Iași și Teatrul Național din Craiova.
 — La București apare revista *Teatrul*. Colaboratori : L. Rebreanu, G. Ranetti, Emil D. Fagure, Ion C. Bacalbașa și alții.
- 1915 — Numirea lui Al. Mavrodi ca director general al teatrelor (pînă în 1916).
 — Se reprezintă, pe scena Teatrului Național din București, *Azilul de noapte* de M. Gorki, în regia lui Paul Gusty. În distribuție : Gh. Storin, Al. Mihailescu, C. Radovici, Eugenia Ciuculescu, Agepsina Macri și alții.
 — De Max devine societar al Comediei Franceze.
 — La Iași apare *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, de T. T. Burada.
 — La București apare *Rampla nouă ilustrată*. Colaboratori : L. Rebreanu, V. Eftimiu, Eugen Lovinescu, M. Sorbul, Iosif Nădejde, B. Fundoianu, A. de Herz etc.
- 1916 — martie 7, premiera piesei *Patima roșie* de M. Sorbul la Teatrul Național din București. Distribuția : Castriș — Romald Bulfinsky; Șbilț — Ion Brezeanu, Rudi — Ion Iancovescu, To-fana — Elvira Popescu, Crina — Fanny Rebreanu.
 — În cursul stagiunii, la Teatrul Național din București se reprezintă *Clopotul scufundat* de G. Hauptmann.
 — În timpul războiului, artiștii Teatrului Național rămași în București joacă pe scena teatrului Comedia, sub direcția lui Ar. Demetriade (pînă în 1918).
 — În timpul războiului, la Iași, joacă trupele reunite ale teatrelor naționale din București, Craiova și Iași (pînă în 1918).
 — G. Ibrăileanu preia conducerea Teatrului Național din Iași, M. Sadoveanu fiind mobilizat.
- 1917 — La cererea unui grup de actori, în frunte cu Ion Anestin, autoritățile de ocupație din București permit reluarea spectacolelor pe scena craioveană.
 — Moare Cazimir Belcot.
 — Moare Ion Niculescu.
- 1918 — Moare Aristizza Romanescu.
 — A. Davila începe să publice în *Scena* ciclul *Scrisori către actorul X*.

INDICE DE ACTORI

ANESTIN, Ion (1847?—1919). Și-a început cariera de timpuriu. Crescut în teatru, joacă de la 12 ani roluri de copii, în trupa lui M. Millo. A activat alături de frunțași ai scenei românești, care l-au prețuit : Matei Millo, Mihail Pascaly. Interpretează un repertoriu compus mai ales din comedii și vodeviluri, dar și din piese ale autorilor români (Hasdeu, Alecsandri, Caragiale). Întreprinde numeroase turnee cu teatrele din Iași, București și Craiova. A interpretat pe : Celestin din *M-elle Nitouche*, Pomponet din *Fata mamei Angot*, Polonius din *Hamlet*, abatele din *Amorul veghează*, dar și Sbierea din *Răzvan și Vidra*, Postum din *Fintina Blanduziei*, Conu Leonida, Cetățeanul turmentat, Agamiță Dandanache.

Cei 50 de ani de activitate l-au făcut popular în toată țara.

BĂLĂNESCU, Costache (?—1888). Actor de comedie, Costache Bălănescu joacă la Teatrul Național din Iași între anii 1850 și 1888, cu o scurtă întrerupere, când apare pe scena Teatrului Național din București. Traduce și localizează comedii din repertoriul francez, iar din 1879 funcționează și ca director de scenă. A jucat în repertoriul moldovenesc de comedie (Her Franț Birman în *Piatra din casă*, Hași Petcu în *Giurele lui Hași Petcu*, Lipicescu în *Boieri și ciocoi*), ca și în cel străin (rolul titular din *Mercadet* de Balzac. Doctorul Tolosan în *Amicii falși* de Victorien Sardou).

BĂRSESCU, Agatha (1857—1939). Prin dubla ei formare (studii la Conservatorul de muzică și artă dramatică din București și la cel din Viena), ca și prin activitatea împărțită între diverse scene străine, numele actriței a rămas atît în istoria teatrului românesc, cît și în aceea a teatrului german. Ion Ghica i-a oferit angajament la Teatrul Național din București chiar din primul ei an de studii ; Adolf Wilbrandt, poet, dramaturg și director al Burgtheater-ului din Viena, o angajează după terminarea studiilor, și Agatha Bărsescu debutează în acest teatru, cu Hero din *Valurile mării și ale dragostei* de Grillparzer. Aici se afirmă ca o mare tragediană și curînd obține, pe viață, titlul de actriță a curții imperiale. A jucat la Stadttheater din Hamburg și Raimundtheater din Viena, ca și la Irving Theater din New York (cu care întreprinde turnee la Chicago, Detroit, Saint-Louis, Washington). Stabilirea ei în România, în 1923, continuă o activitate artistică începută aici și reinnoită prin numeroase turnee : cu spectacole în limba germană (1890, 1893, 1897) ; prin stagiuni permanente (1899—1905, 1907—1908) ; prin turnee cu trupe românești (1901, 1907—1908). Repertoriul ei prin excelență german — Goethe, Schiller, Lessing, Grillparzer, Wilbrandt, Sudermann — este înnoit în stagiunile românești prin *Macbeth*, *Fedra*, *Mona Vanna*, *Thérèse Raquin*. Profesoară la Conservatorul din Iași, a avut ca elevi pe : Eliza Petrăchescu, Constantin Moruzan, Sandina Stan.

BELCOT, Cazimir (1885—1917). A studiat arta dramatică la Conservatorul din București, cu C. I. Nottara. Bucurîndu-se de prețuirea lui A. Davila, este angajat la Teatrul Național din București, unde se va remarca, prin finețea și precizia creațiilor sale, ca un actor original al școlii moderne de compoziție.

Apreciat de Nottara și Liciu, de Iorga și Arghezi, Cazimir Belcot a interpretat, printre altele, rolurile: Don Mendo Hidalgo în *Judecătorul din Zalamea*, Mișu în *Romeo și Julietta la Mizil*, Doctorul Cesena în *Apus de Soare*, Wilibald Beck în *Prostul*, Agamița Dandanache, Hilmar Tönnesen în *Stâlpii societății* și Thomsen (Aslaksen) în *Un dușman al poporului*, La Borderie în *Sapho* de Alphonse Daudet și Adolphe Belot.

BREZEANU, Ion (1868—1940). Conservatorul de artă dramatică din București, profesor Șt. Vellescu. Societar de onoare al Teatrului Național din București, Brezeanu a fost un comediant de excepțională autoritate pe scena românească. Prietenia cu Ion Luca Caragiale, născută în anii directoratului lui Caragiale la Teatrul Național, când lui Brezeanu i s-a încredințat rolul Ipingescu (1888), a fost hotărâtoare în cariera artistului; colaborarea ulterioară a celor două personalități trebuie socotită reciproc profitabilă. În piesele lui Caragiale, Brezeanu a jucat rolurile: Nae Ipingescu, Cetățeanul turmentat, Ion, Conu Leonida, L-a interpretat pe Măgădici în dramele istorice ale lui Delavrancea, apoi pe Harpagon (*Avarul* — 1898), Euclion (*Căldarea* — 1905), Primarul (*Revizorul* — 1909), Bufonul (*Regele Lear* — 1911), Șbilț (*Patima roșie* — 1916), Shylock (*Neguțătorul din Veneția* — 1924) etc.

BURLEENESCU, Zaharia (1845—?). Actor și director de trupă itinerantă, născut la Roman, începe să joace într-o formație locală condusă de actorul Dimancea, iar în anul 1865 se angajează ca actor în trupa lui Ioan Lupescu. Remarcat de M. Galino, este luat de acesta la Iași în anul 1870. În anii 1875 și 1876 joacă împreună cu Matei Millo. În 1877 își alcătuiește propria sa trupă, care rămâne una dintre cele mai cunoscute formații teatrale itinerante timp de trei decenii.

CARAGIALE, Iorgu (1825—1894). Actor de comedie, a jucat mai ales în vodeviluri, la București și la Iași, în multe turnee prin țară. Observator al timpului său, a scris, la proporții modeste față de Ion Luca Caragiale (care i-a fost nepot), comedii și drame istorice: *Samsarii de voturi sau cum se specula inocența poporului*, *Clencea avocatul*, *Aspirant la deputăție*, *Umbra lui Ștefan cel Mare și Mihai Bravul sau Ziua de 5 și 24 ianuarie 1859* și altele.

CATOPOL, Alexandru (1859—?). Interpret al farselor și operetelor bufe, a jucat vreme de 30 de ani pe scena Teatrului Național din București. A fost creatorul lui Farfuridi (1884) și al lui Crăcănel (1885). Alte roiri: Aquilonet în *Fata aerului* de Cogniard și Raymond, Mucalidi în opereta *Beizadea Epaminonda* de Jacob Negruzzi și Eduard Caudella, Sache Sorcoveanu (Dobcinski) în *Revizorul* de Gogol, localizare de P. Grădișteanu.

CIUCURESCU, Maria (1866—1939). A fost considerată „urmașa” Frosei Sarandi. Soră cu Eugenia Ciucurescu, a studiat arta dramatică la Conservatorul din București, cu Ștefan Vellescu. A jucat la Teatrul Național din București, dar spre sfârșitul carierei apare și pe alte scene particulare. Actriță de comedie mult apreciată de Caragiale, Maria Ciucurescu a jucat în comedii ale acestuia (*Zița și Veta* în *O noapte furtunoasă*, Coana Joița în *O scrisoare pierdută*, Mița Baston în *D-ale carnavalului*) și în comedii repertoriului universal (*Dorina* în *Tartuffe*, *Toinette* din *Bolnavul închipuit*, de Molière), ca și în alte comedii, moderne, cu același mare succes.

CONSTANTINESCU (BLONDA), Maria (1828?—1872). A venit la București cu o trupă modestă, a unui elev al lui Millo, Halepliu. Formarea ei artistică are loc în trupele lui Costache Caragiale, Millo și Pascaly. A jucat roluri de primă cochetă, în drame, în melodrame, în comedii cu cîntece.

CRISTESCU, Ion (1840—?). A jucat în roluri de intrigant, „întii de bărbat” și „role briante”, la Teatrul Național din București, în comedii și drame: Don Saluste în *Ruy Blas*, Scaur în *Fîntîna Blanduziei*, D'Artagnan în *Mușchetarii*, Răzeșul în *Răzvan și Vidra* ș.a.

CRONIBACE, Amalia (Mali), (1828?—1862). În trupa lui Costache Caragiale, pe scena Teatrului cel Mare, a jucat roluri de primă amoroasă: Margareta din vodevilul *Faust și Margareta*, Oarba din melodrama *Dracul sau Oarba din Paris* de Anicet Bourgeois și altele.

DEMETRIADE, Aristide (1871—1930). Conservatorul de artă dramatică din București, profesor Șt. Vellescu. Gagist al Teatrului Național de la 1 noiembrie 1893, apoi din 1901 societar, Aristide Demetriade, unul din marii noștri actori de la sfârșitul secolului trecut și începutul secolului al XX-lea, rămîne fără

întrerupere în cadrele artistice ale Naționalului bucureștean pînă la sfîrșitul prematur al vieții sale. Pentru Demetriade stagiunea 1907—1908 a însemnat o consacrare definitivă, căci trece la rolul titular în *Vlaicu Vodă*, iar în *Răzvan și Vidra* obține un mare și durabil succes. Rolurile pe care le-a deținut au fost foarte numeroase : Romeo (*Romeo și Julieta*), Armand Duval (*Dama cu camelii*), Mario Cavaradossi (*Tosca*), Despot-Vodă, Ovidiu, Ștefan Tipătescu (*O scrisoare pierdută*), Zefir (*Trandafirii roșii*), Oswald (*Strigoii*), Marchizul de Posa (*Don Carlos*), Edgar (*Regele Lear*), Ruy Blas etc. Interpretarea lui Hamlet — 1912 — a reprezentat o contribuție personală a lui Demetriade la istoria acestui rol pe scena românească.

DEMETRIADE, Constanța (1870—1957). Născută Gănescu, din Craiova, a fost eleva Aristizei Romanescu. Soția lui Aristide Demetriade, a apărut alături de el de cele mai multe ori în aceleași piese. Roluri : Doamna Clara (*Vlaicu Vodă*), Gertruda (*Hamlet*), Vasilisa (*Azilul de noapte*), Jocasta (*Oedip rege*).

DIMITRIADI, Costache (1831—1885). Actor, director de scenă, pedagog, traducător ; a jucat la București, Iași, Craiova. La început joacă în comedii cu cîntece și vodeviluri, apoi are succes în *Ludovic al XI-lea*, de Casimir Delavigne, în *Hatmanul Arbore* din *Boieri și ciocoi* de Alecsandri, *Othello*, Ruy Blas, *Regele din Caterina Howard* și altele. A fost primul profesor de declamație la Conservatorul din Iași. În 1867 traduce din spaniolă un *Curs de declamațiune*, după Don Vincente Joaquim Bastus. A fost tatăl Aristizei Romanescu.

DRAGOMIR, State (1870—1920). Actor cu o solidă formație intelectuală ; profesor de istorie și filozofie la Liceul Național din Iași și la Institutele Unite, a desfășurat și o activitate de publicist și traducător (*Hamlet*, *Macbeth*, *Ana Karenina* etc.), adaptînd de asemenea pentru scenă opere ca *Sărmanul Dionis* și *Făt Frumos din lacrimă*, de Eminescu, sau scriind piese originale.

Angajat la Teatrul Național din Iași în 1890, va fi partenerul constant al Aglaei Pruteanu. Roluri de seamă : Romeo, Hamlet, Karl Moor, Armand Duval, Raskolnikov, Karenin, Actorul (*Azilul de noapte*), Ovidiu, Horațiu etc. În arta interpretativă a fost influențat de Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. A dinamizat activitatea Teatrului Național din Iași, în calitatea sa de director de scenă și profesor la Conservator.

DRĂGULICI, Daniil (1825—1872). Format la școala lui Matei Millo, joacă îndeosebi în formațiile acestuia, la București și Iași. Actor comic, foarte popular, a avut succese în *Birzoi* din *Coana Chirița*, *Galoubet* din *Luarea Sebastopolului* de Alphonse Arnaud, în *Urta satului* și în *Dracul Vodă*.

EVOLSCHI, Alexandru (?—1891). A jucat mai mult pe scena teatrului ieșean, dar și în alte orașe ale țării. „Utilitate”, a avut un repertoriu de comedie și de melodramă.

FLECHTENMACHER, Maria (1838—1888). A jucat la Craiova, București și Iași, apoi se stabilește la București, unde joacă la Teatrul cel Mare sau la Bossel, sub conducerea lui Millo sau a lui Pascaly. A scris piese de teatru cu temă moralizatoare, proză, poezii ; a tradus teatru din limba franceză, a scris articole despre situația Teatrului Național și cronici dramatice prilejuite de turneul lui Ernesto Rossi în România.

FREIWALD, Victor (1846—?). A fost elevul școlii de la Filarmonica. A jucat la Teatrul Național din București, în drame istorice și în comedii, roluri de „mare utilitate”.

GALINO, Mihail (?—1897). A studiat arta dramatică în străinătate, la Viena, cu Davidsohn. În special interpret de dramă, cu o predilecție marcată pentru rolurile de compoziție istorică, a jucat exclusiv la Teatrul Național din Iași : rolurile titulare din *Radu al III-lea* de Gh. Bengescu și *Moartea lui Constantin Brâncoveanu* de Antonin Roques, *Petru cel Mare* din *Țarina sau Moartea lui Petru cel Mare* de E. Scribe. A fost profesor de mimică și mai tîrziu de declamație, la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Iași ; printre elevii săi : Aglae Pruteanu, State Dragomir, Petre Sturdza-Doria, Constantin B. Penel, Vlad Cuzinschi, Mihai Popovici și alții.

GESTIAN, I. M. (?—?). A jucat la București, Iași, Timișoara, în piesele : *Mușchetarii* (Porthos), *Don Cesar de Bazan*, *Dracul sau Oarba din Paris*, *Bunul Odinioară*, *Caterina Howard* ș.a.

HAGHESCU Nicolae (1850?—1912). A studiat la Conservatorul de artă dramatică din București. În 1877 este angajat la Teatrul Național de către Ion Ghica, dar renunță la acest angajament și joacă în diverse trupe la Caracal, la București, în trupa soților Anestin, în formația „Artiștii asociați”, în trupa sa proprie, la Bossel ca asociat al lui I. D. Ionescu. Caragiale îl angajează la Teatrul Național în stagiunea 1888/1889, când joacă rolurile: Iancu Lisostrescu din localizarea lui Paul Gusty, *Manevrele de toamnă*, Jupin Dumitrache, Argante din *Viceniile lui Scapin*. A pus în scenă cîntecurile lui Alecsandri, *Doi țărani și cinci cîrlani* de C. Negruzzi, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *Franțuzitele* de Costache Facca, precum și câteva mici comedii de Labiche.

IONESCU, I. D. (1844—1900). Originar din Brașov, debutează în trupa Fani Tardini-Vlădicescu, apoi trece succesiv în trupele conduse de Iorgu Caragiale și de Matei Millo. Talentat interpret de cuplete, șansonete și mici comedii, apare frecvent pe scenele bucureștene la Union, Bossel, Dacia, în grădini de vară, și într-un mare număr de orașe din țară. Este primul actor român care joacă la Budapesta, Viena (1874) și Paris (1879).

IULIAN. Ștefan (1851—1892). Învățăcel al lui Mihail Pascaly, a luat lecții de artă dramatică la Paris, cu Delaunay. Recunoscut ca un mare actor comic de oamenii de teatru ai vremii sale, admirat de I. L. Caragiale și de Aristizza Romanescu, Iulian a creat între anii 1878 și 1888 „modele” de interpretare, întemeind o tradiție a rolurilor jucate, în comedii și operete. Dintre realizările sale: Ipingescu în *O noapte furtunoasă*, Pristanda în *O scrisoare pierdută* și Iancu Pampon în *D-ale carnavalului* — în premiere, Ciubăr-Vodă în *Despot-Vodă*, Félix în *Moștenitorii* de A. Bclot, Pandolfo în *Boccacio*, Jupân Porcarul în *Voievodul țiganilor*.

LAȘCU-EVOLSCHI, Elena (?—?). A jucat între anii 1867 și 1897, la Teatrul Național din Iași, roluri de plan secund, cu predilecție în melodrame.

LEONESCU (-VAMPIRU), Al. B. (1864—1919). Actor și director de trupă itinerantă, este un timp elevul lui Ștefan Vellescu, suflour în trupa lui Grigore Manolescu, iar mai târziu se angajează în trupele lui Fani Tardini-Vlădicescu și Zaharia Buriencescu. În anul 1893 își formează propria sa trupă cu care desfășoară o bogată activitate de turneu. Din anul 1914 joacă alături de Constantin Radovici la Teatrul Comedia. Începînd din același an Al. B. Leonescu-Vampiru se produce și la cinematografe spunînd monoloage.

LEONESCU, Vasile (1866—1927). A făcut studii de artă dramatică la Conservatorul din București, cu Ștefan Vellescu. A jucat la Teatrul Național din București, în turnee sau pe diferite scene de provincie, roluri de protagonist: Regele Lear, Karl Moor, Răzvan, Othello, Cyrano de Bergerac. A tradus *Cidul* și, împreună cu Gr. Ventura ori singur, a scris tragedii în versuri (*Traian și Andrada*, *Ion Vodă cel Cumplit*, *Rozamunda*); i s-au reprezentat cu succes comedii: *Actor dramatic*, *Șarpele casei*, *Crai de ghindă*.

LICIU, Petre (1871—1912). A studiat arta dramatică la Conservatorul din București, cu Ștefan Vellescu, și la Paris, cu Silvain, Got, Worms, Féraudy. Actor de compoziție prin excelență, influențat de Novelli și Zacconi, Petre Liciu a creat pe scena Teatrului Național din București, între anii 1892 și 1912, o serie de „caractere” comice și tragice, prototipuri ale personajelor dramatice interpretate: Ștefăniță-Vodă în *Vișorul* de B. Șt. Delavrancea, Hlestakov în *Revizorul* de Gogol, Tokeramio în *Taifun* de M. Lengyel, Isidore Lechat în *Banii* de O. Mirbeau.

LIVESCU, Ion (1872—1944). Conservatorul de artă dramatică din București, profesor Șt. Vellescu. În afară de o scurtă perioadă de activitate la Craiova, Livescu a jucat toată viața la Teatrul Național din București și în 1942 era sărbătorit pentru împlinirea a 50 de ani de teatru. Roluri: Tartuffe, Kaliany (*Vlaicu-Vodă*), Beinski (*Taifun*), Napoleon (*Madame Sans-Gêne*) etc. Dicțiunea desăvîrșită, aptitudinile pedagogice l-au desemnat pentru cariera de profesor, pentru care avea reală vocație. În paralel a fost un conferențiar neobosit și a desfășurat o susținută activitate publicistică: a compus piese de teatru, a colaborat activ la reviste teatrale, și-a redactat memoriile.

LUCHIAN, Gabriela (?—1915). Soția actorului Neculai Luchian. A jucat începînd din anul 1844 la Teatrul de Varietăți din Iași și a continuat să apară pe scena ieșeană pînă în 1880. A interpretat roluri din dramaturgia originală și universală, remarcîndu-se ca o ingenuă foarte apreciată de publicul timpului în comedii, vodevilurile și operetele lui Vasile Alecsandri.

LUCHIAN, Neculai (1821—1893). A făcut parte dintre elevii Academiei Mihăilene. După studii de artă dramatică la Paris, cu Pierre-Alfred Ravel și Pierre Levassor, întors la Iași, joacă atât la Teatrul de Varietăți, cât și în spectacolele trupei franceze conduse de Marie Thérèse Frisch. După plecarea lui Matei Millo din Iași, Neculai Luchian — discipol și emul al acestuia — conduce în mai multe rînduri teatrul ieșean și devine promotorul unui stil comic original, care continuă tradiția inaugurată de maestrul său. În 1879, la înființarea Societății dramatice, este declarat societar clasa I. A creat un repertoriu bogat de roluri în comedia autohtonă și străină, traducînd și adaptînd o serie de comedii bulevardiere franțuzești. A jucat în toate comedii și vodevilurile lui Alecsandri, prietenul și admiratorul lui (Guliță în *Chirița în Iași* și *Chirița în provincie*, Nicu Pileiu în *Piatra din casă*, Colivescu în *Paracliserul*, și alții), și a creat modele de interpretare în farsele și comedii de succes ale timpului: Nonancourt în *Pălăria florentină* de E. Labiche și M. Michel, Pupinel în *Omul care-și ucide femeia*, Lefebvre în *Doua despărțenii*, Jocris în *Sora lui Jocris*.

LUPESCU, Ioan (1837—1893). Actor comic, debutează la teatrul de vară de la Grădina cu cai; joacă la Iași, București, Focșani și mai ales în lungi și numeroase turnee, prezentînd un repertoriu de factură națională, atent reinnoit, căci Ioan Lupescu este și autor dramatic. A scris comedii *Paragraful 37*, *Vlădușu mamei*, *Cometul*, *Cazacii în țară*, parodia *Lupescu actorășu*, prelucrările *Cina fără sfîrșit*, *Ruy Blas* și altele.

MANOLESCU, Grigore (1857—1892). Își părăsește familia la vîrsta de 14 ani pentru a se dedica teatrului. În 1871 intră la conservator la clasa lui Ștefan Vellescu. Debutează în 1873, în piesa *Un bal din lumea mare*, în trupa lui M. Millo, la Teatrul Bossel. O vreme joacă la Walhala, în repertoriu de comedie, alături de M. Mateescu și N. Hagiescu. Din 1875 joacă pe scena teatrului din Iași. În 1878 debutează pe scena Teatrului Național din București în rolul Quintus-Fabius Maximus din *Roma învinsă* de Al. Parodi. Primul rol de anvergură, Ruy Blas, îl interpretează abia în 1878. Anul următor interpretează rolul titular din *Despot-Vodă*. În 1880 pleacă la Paris ca bursier, împreună cu Aristizza Romanescu, unde studiază cu Delaunay. Va fi însă puternic impresionat de arta actorilor veriști italieni. În stagiunea 1881—1882 este ales societar clasa I al Teatrului Național. De aici înainte începe perioada marilor succese de interpretare. Tot acum este numit și director de scenă.

Grigore Manolescu poate fi socotit — alături de Aristizza Romanescu — ca fiind cel care a deschis calea artei interpretative moderne în teatrul românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

A fost interpretul lui Răzvan, Gallus, Ovidiu, Despot, al lui Kean, Ruy Blas, Karl Moor, Don Carlos și Ferdinand, al lui Macbeth, Romeo și Hamlet. A interpretat și repertoriu de comedie, dar a excelat în marile roluri de tragedie. Încoronarea activității sale de scenă o constituie interpretarea lui Hamlet.

În 1891 organizează primul turneu al Teatrului Național din București în străinătate, la Viena. Moare la 35 de ani, în 1892.

MATEESCU, Mihail (1858—1891). După ce absolvă strălucit Conservatorul, la clasa lui Ștefan Vellescu, Mihail Mateescu devine unul din renumiții comici ai școlii de comedie caragieliene. A jucat la Teatrul Național din București, creator al Cătăceanului turmentat și al lui Rică Venturiano, interpret al rolurilor bufe în operele timpului, *Beizadea Epaminonda*, *Boccacio*, *Giroflé-Giroflă*.

MAX, Eduard De (1869—1924). Conservatorul din Paris, profesor Worms. Stabilizat în Franța, unde își consolidează o carieră de prestigiu, joacă la teatrele: Odéon, Renaissance, Antoine, Porte Saint-Martin, Réjane, Sarah Bernhardt, Châtelet, Bouffes, Variétés, la arenele de la Béziers. În țară revine și dă reprezentații în 1904, în 1915. A fost primul străin admis societar al Comediei Franceze, în 1917. Roluri: Neron (*Britannicus*), Orest (*Andromaca*), Polyeucte, Shylock, Hamlet, Prometeu, Esop, Tokeram (Taijun), David Sichel (*L'Ami Fritz*); cu acea pluralitate de disponibilități care definește pe marii artiști, De Max a excelat, pe lângă registrul tragic, și în cel comic, jucînd chiar și în reviste și varietăți. A apărut și în cîteva filme mute,

MĂRCULESCU, Constantin (1867—1939). Actor de dramă, publicist și poet dramatic (*Fundarea Romei*, 1897), a jucat în realizări modeste la Teatrul Național din București și pe diverse scene de provincie.

MĂRCULESCU, Grigore (?—1945). A urmat Conservatorul de artă dramatică din București, la clasa lui C. I. Nottara. Interpretează un repertoriu de comedie la Teatrul Național și în Compania de opere Leonard-Maximilian, iar după 1918 joacă și în diverse teatre particulare. A apărut în Malvolio (*Noaptea regilor*), Falstaff (*Nevestele vesele din Windsor*), în *Ruy Blas*, *Om și supraom* de G. B. Shaw, *Astăzi seară se joacă fără piesă* de Pirandello.

MEREȘESCU, Smaranda (?—1876). Elevă a Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași, studiază muzica cu Paolo Cervatti și declamația cu Gheorghe Asachi. A jucat aproape tot timpul la Teatrul Național din Iași. Interpretă prin excelență a comediei originale, a avut realizări care au intrat în tradiție: Caliopi Busuioc din *Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, Cucoana Zamfira din *Piatra din casă* de Alecsandri, sau Cucoana Chirița în toate comediile lui Alecsandri: *Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, sau în cîntecele comice: *Impresiunile voiajului Cucoanei Chirița* și *Cucoana Chirița în balon*.

MIHĂILEANU, Costache (1800—1855). Elev al lui Ioniță Pop și Eufrosin Poteca la Colegiul Sfîntul Sava, elev, apoi profesor de „gramatică românească” la școala de la Filarmonica — după desființarea căreia este profesor la pensionul Vaillant —, Costache Mihăileanu a fost actor, „regizor” și director de trupă. A jucat la București și Craiova, în: *Fanatismul* (Omar) de Voltaire, *Avarul* de Molière, *Saul* de Alfieri, *Muza de la Burdujeni*, *Torgu de la Sadagura* și altele.

MIHĂILEANU, Ralița (1816—1881). A fost eleva școlii de muzică vocală, declamațiune și literatură a Societății Filarmonica. A jucat la București, Craiova, Galați — unde este directoarea teatrului; participă la turneul în Transilvania al trupei lui Mihail Pascaly. Dintre rolurile jucate: Palmira din *Fanatismul* de Voltaire, Eleonora din *Furiosul*, proclucrare de C. Caragiale, în *Fata aerului* ș.a.

MIHĂILEANU, Ștefan (1821—1909). Fost elev al școlii Societății Filarmonica, a jucat împreună cu frații săi, Costache și Ralița Mihăileanu, la București și Craiova, în turnee prin Moldova și Transilvania. A apărut în: Don José din *Don Cesar de Bazan* de Dumanoir și D'Ennery, *Fermecătoarea* de George Sand, *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo, *Răzvan și Vidra*, *Un trîntor cît zece* de Matei Millo și multe altele.

MIHALESCU, Alexandru (n. 1883). Conservatorul de artă dramatică din București, profesor Nottara. Societar al Teatrului Național din București. Roluri: Brînzovenescu (*O scrisoare pierdută*), Baronul (*Azîlul de noapte*). Teatre particulare: Asociația Bulandra (Comedia), Teatrul Mic (Elvira Popescu—Iancovescu). Roluri: Smerdiakov (*Frații Karamazov*). Stabilit la Paris din 1923, după turneul Teatrului Mic cu piesa *Patîma roșie*, în care interpretase pe Șbilț, Mihalescu joacă la Théâtre de l'Oeuvre, colaborînd cu Lugné Poë, cu Suzanne Desprès. Activitatea teatrală a lui Mihalescu are mai multe aspecte: fără a renunța la cariera actricească, el s-a dedicat regiei și, concomitent, pedagogiei. Profesor la Conservatorul din București, el a fost și inițiatorul unei școli speciale de „mimodramă” la Paris. O bogată activitate cinematografică, desfășurată în Franța, completează profilul artistic al lui Mihalescu.

MILLO, Matei (1814—1896). Face parte din generația primilor actori profesioniști, fiind capul școlii de comedie în arta interpretativă dintre 1846 și 1880. Învață cu dascăli particulari în casa părintească, apoi la pensionul Quenim din Iași, unde este coleg cu Vasile Alecsandri. Între 1841 și 1846 se află în Franța, unde frecventează teatrele și își desăvîrșește educația și cultura teatrală în atmosfera intelectual artistică a Parisului. Întors în țară, joacă întâi pe scena ieșeană, apoi, în 1852, se stabilește la București. Este în mai multe rînduri director de trupă, concesionar al Teatrului cel Mare, inițiator al unor asociații actricești. Face parte dintre primii opt societari care alcătuiesc nucleul Societății dramatice create pe baza legii din 30 martie 1877. În afara scenelor celor două teatre naționale (București și Iași) pe care le ilustrează cu prezența sa, desfășoară o neîntreruptă activitate de turneu, colindînd țara și poposind aproape în toate orașele unde există săli de spectacole sau posibilitatea de a se improviza o scenă. Itinerariul călătoriilor artistice ale lui Matei Millo leagă cîteva zeci de localități din toate provinciile României. Biografia artistică a actorului cuprinde un impresionant număr de roluri din dramaturgia lui V. Alecsandri (în special personaje în travesti—Chirița, Mama Anghelușa, Kera Nastasia) și din propriile sale lucrări, localizări sau traduceri: *Baba Hîrca*, *Apele de la Văcărești*, *Însurâțerii*, *Nișcovescu* etc. Totodată joacă în multe piese datorate contemporanilor săi C. Negruzzi, Gh. Asachi, E. Carada, V. A. Urechia, înscriindu-se printre cei mai fervenți susținători ai repertoriului național, concurat de autorii străini. Din dramaturgia altor popoare alege în special comedii, de preferință franțuzești, în care interpretează rolurile principale: *Burghezul gentilom* de Molière, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Mercadet* de Balzac, *Bunul odinioară* de H. Murger, *Michel și Cristina* de E. Scribe. Ca profesor de mimică și declamație la Conservatorul din București, înființat în 1864, sau în contactul viu, pe care-l are, pe scenă, cu partenerii săi mai tineri, M. Millo contribuie efectiv la formarea profesională a actorilor vremii. Printre cei mai străluciți dintre elevii săi se numără Ștefan Iulian, Mihail Mateescu, Frosa Sarandi, dar influența jocului realist al lui M. Millo se resfrînge asupra majorității actorilor români din a doua jumătate și de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

MÎNCU sau MÎNCULESCU, Mihai, Constantin sau Ion (1815—1887). Elev al școlii Filarmonicii. A jucat la București și la Craiova, în piesele: *Amorul doctor* (Clitandru) de Molière, *Lipitorile satelor* (Iani Avdelas) de Alecsandri, *Baba Hîrca* (rolul titular), *Lumpatius vagabondus* de Nestroy, în melodrame și comedii din repertoriul francez.

MORTUN, Ion (1877—1940). A absolvit cursurile Conservatorului de artă dramatică din Iași. La Paris a studiat științele juridico-economice. A jucat o vreme pe scena Teatrului Național din Iași și în 1909 a fost angajat în Compania Davila. După o scurtă trecere la Teatrul Național din Craiova (1912), rămîne definitiv la Teatrul Național din București. Dintre rolurile interpretate: Pristanda din *Scrisoarea pierdută*, Actorul din *Azilul de noapte*, Ekdal din *Rața sălbatecă* de Ibsen, Chirică din *Omul cu mîrtoaga* de Ciprian, Flachsmann din *Institutorii* de Otto Ernst, Zelig Șor din *Manasse* de Ronetti Roman.

NICULESCU, Ion (1863—1917). Începe să joace pe scena Teatrului Național din București din anul 1881, de pe cînd era elev al Conservatorului. Creatorul lui Cațavencu, Niculescu era neîntrecut în rolurile de comedie autohtonă, de la dramaturgia minoră pînă la operele lui Caragiale: Zoil în *Fintîna Blanduziei*, Iordache în *D-ale carnavalului*, Bîrzoii în *Chirița în Iași*, Ghiță Coșcodan în *Agachi Flutur* de Alecsandri. A jucat și în marele repertoriu comic universal (Argan din *Bolnavul închipuit* și Domnul Jourdain în *Burghезul gentilom*, de Molière), dar și în o sumă de melodrame (*Curierul de Lyon*, *Nepoțelul* de Pierre Wolff și altele), cu un succes deosebit.

NOTTARA, Constantin (1859—1935). Studiază arta dramatică la Conservatorul din București, la clasa lui Ștefan Vellescu. În 1875 joacă pentru prima oară la Grădina cu cai sub pseudonimul Vasileanu. În 1877, Ion Ghica îl angajează ca elev în proaspăt înființata Societate dramatică. În 1883, murind Pascaly și plecînd Grigore Manolescu din Teatrul Național, Nottara devine principalul interpret al repertoriului celor doi; e numit societar clasa a doua al Societății dramatice și face prima călătorie de studii la Paris în aprilie-septembrie 1883. Aici face cunoștință cu arta lui Mounet-Sully, a fraților Coquelin, a lui Delaunay, Edmond Got, Worms, Féraudy, Le Bargy, Bartet și alții. Studiază în particular cu Delaunay și, recomandat de Vasile Alecsandri lui Edmond Got, studiază cu acesta repertoriul clasic: *Britannicus*, *Cidul*, *Polyeucte*, *Prețioasele ridicole*. Întors în țară, abordează alături de Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu marele repertoriu: Laerte în *Hamlet*, Wurm în *Intrigă și iubire*, Octavian Augustus în *Ovidiu*, Othello, Ion în *Năpasta*. În 1885 este numit societar clasa I al Teatrului Național din București. În 1889 este numit director de scenă și ales membru în Comisia societarilor. După 1892 — anul morții lui Grigore Manolescu — Nottara devine interpretul de frunte al marilor roluri din repertoriul național și universal (Hamlet, Horațiu, Luca Arbore, Ștefan cel Mare în *Apus de soare*, regele Lear); de acum înainte domină scena Teatrului Național din București, jucînd peste 700 de roluri. Din 1895 este profesor la Conservatorul de artă dramatică. Printre elevii lui: Nicolae Soreanu, Vasile Toneanu, Ion Brezeanu, Tony Bulandra, Vladimir Maximilian, Ion Manolescu, Gheorghe Storin și alții. În 1925 împlinește 50 de ani de activitate teatrală, iar în 1926 este numit societar de onoare al Teatrului Național din București. În 1930 este numit societar pe viață al aceluiași teatru.

PASCALY, Matilda (1834—1873). Transilvăneancă, născută Maior, este crescută în casa lui Ion Cîmpineanu și se bucură împreună cu copiii acestuia de aceeași aleasă educație. Cu egale aptitudini pentru pian și balet, studioasă și receptivă, se dedică scenei dramatice și debutează la Craiova în trupa lui Pera Opran (1853). În București, angajată de Millo, apare pentru prima oară în piesa *Creditorii* de V. Alecsandri (1854). În 1858 se căsătorește cu Mihail Pascaly și de la această dată itinerariul ei artistic se confundă cu cel al soțului său. Sub îndrumările acestuia și ca principală parteneră a lui, o dată cu succesele dobîndite în cadrul Companiei dramatice de la Bossel (1863—1867), artista se impune în viața teatrală a epocii în roluri de ingenuă ori de mare forță dramatică. Creații reprezentative în: *Dama cu camelii*, *Adrienne Lecouvreur*, *Caterina Howard*, *Luise Miller* (*Intrigă și iubire*), *Kitty Bell* (*Chatterton*), dublul rol al îngerului și al Sorei Marta (*Don Juan de Marana*).

PASCALY, Mihail (1830—1882). Se naște și moare la București. Studii: șase clase „umanioare” la Colegiul Sf. Sava. Muncă de autodidact, curiozitate intelectuală, multiple cunoștințe de specialitate. Studiază la Paris ca elev al actorilor Bouffé, Bocage și Samson (1860, 1862). Intră la 16 ani în trupa de diletanți a lui C. Caragiale și debutează în 1848 în piesa *Păhărnicia de trei zile* de I. Dimitrescu. Cu o amplă activitate de actor, director de scenă, conducător de trupă și pedagog, autor de piese și traducător, cu o vie parti-

cupare în problemele de organizare ale vieții noastre teatrale, Mihail Pascaly joacă pe scena Teatrului cel Mare în calitate de angajat, de concesionar (1871—1874 și 1875—1877) și mai apoi ca membru al Societății dramatice (1877—1878 și 1881—1882). Deschide și amenajează săli noi: Bossel (1863—1867), arena circului Suhr (1874), Grădina Guichard (1878), Dacia (1880—1881), face două turnee în Transilvania (1868, 1871), deține conducerea Teatrului Național din Iași (1878—1879) și împreună cu trupa Tardini-Vlădicescu joacă o stagiune la teatrul din Botoșani (1879—1880). Reprezentant de frunte al romantismului pe scena românească, Mihail Pascaly interpretează, pe lângă un vast repertoriu de melodramă, rolurile titulare din piesele: *Don Carlos* de Schiller, *Kean* de Al. Dumas, *Chatterton* de A. de Vigny, *Ruy Blas* și *Hernani* de V. Hugo. El este primul interpret la noi al lui Hamlet (1861) și creatorul rolului Răzvan-Vodă din piesa cu același titlu de B. P. Hasdeu (1867). Mihail Pascaly introduce pe scena națională dramaturgia modernă a lui Al. Dumas-fiul, O. Feuillet și E. Augier, ca și noile modalități de montare ale acestui repertoriu. Prin școala lui M. P. se determină în epocă o puternică influență asupra unei întregi generații de actori, în trupa lui își fac ucenicia, mergând mai apoi fiecare pe drumul lui, Ștefan Iulian și Ion Petrescu, Paul Gusty și C. I. Nottara.

PETRESCU, Ion (1851—1932). Face parte dintre marii actori români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Elev al lui Costache Dimitriadu și al lui Ștefan Vellescu la Conservatorul din București, începe să joace la Teatrul Național din București în anul 1878. A interpretat un repertoriu foarte vast, de la comedia clasică la tragedia antică, de la drama istorică la melodramă, de la Caragiale la teatrul lui Ibsen. A fost primul interpret al lui Jupin Dumitrache și al lui Trahanache. Orgon din *Tartuffe* sau Geronte din *Viceniile lui Scapin*, Iago din *Othello*, Actorul din *Hamlet*, ca și rolurile din drama istorică originală: Tânase din *Răzvan și Vidra*, Spătarul Dragomir din *Vlaicu-Vodă*, Cărbăbăț din *Vișorul*, Moghilă din *Apus de soare*, Tomșa din *Despot-Vodă*, Coman din *Ringala*, au fost tot atâtea realizări intrate în istoria artei interpretative românești.

PONI, Anica (?—?). Actriță, sora lui Ioan Poni, una din primele eleve ale Conservatorului Filarmonic Dramatic din Iași. Prima soție a lui Theodor Theodorini.

PONI, Ioan (1818—1854). A fost elev al Academiei Mihăilene. Între anii 1839 și 1853 joacă la Iași, în „Asociația diletanților” condusă de Costache Caragiale. Discipol al lui Matei Millo la „școala declamatorie”, apare pe scena Teatrului de Varietăți, apoi la Teatrul cel Mare de la Copou. A interpretat rolurile: Abner din *Saul* de Alfieri, Robert de Moklav (Karl Moor) din *Robert, șeful bandiților (Hoții)* de Schiller, Alecu din *Iașii în carnaval*, rolurile titulare din *Angelo sau Tiranul de Padova* de Hugo, *Shylock*, *Mihul* de Neculai Istrati.

POPESCU, Eufrosina (1821—1900). Cunoscută și sub numele de Eufrosina Vlasto sau Eufrosina Marcolini, este elevă a Școlii Filarmonicii din București, unde are profesori pe Ion Eliade Rădulescu și C. Aristia. În străinătate se perfecționează ca interpretă lirică, întâi la Institutul Philisdorf din Viena, iar mai târziu la Paris, cu Bancalali și Bordogni. Cântă la Milano, Veneția, Florența, Torino, Napoli, la Paris și Nisa, în opere de Bellini, Verdi, Meyerbeer. Revenind în țară în 1859, părăsește cariera lirică și se dedică artei dramatice. Ca societară a Teatrului Național din București, sau ca „stea” a unor trupe de turneu, joacă la București, Iași și în alte orașe, alături de Matei Millo, Mihail Pascaly și de confrății mai tineri, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, care văd în ea exemplul unei vieți dăruite în întregime artei. În repertoriul Eufrosinei Popescu se află roluri principale din piese de V. Alecsandri (*Concina*), M. Pascaly (*24 Ianuarie*), Al. Macedonski (*Iadeș*), G. Sion (*La Plevna*), precum și din capodopere ale dramaturgiei străine: *Viceniile lui Scapin* de Molière, *Don Carlos* de Schiller, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Ruy Blas* de Victor Hugo.

PRUTEANU, Aglae (1866—1941). După absolvirea Conservatorului de artă dramatică din Iași, la clasa profesorului Mihail Galino, slujește timp de peste trei decenii exclusiv scena Teatrului Național din acest oraș. Debutează în *Călugărița sîngerîndă*, de Anicet Bourgeois, alături de Aristizza Romanescu. Stagiunea anilor 1888—1889 este o stagiune fertilă pentru actorii ieșeni prin prezența în teatrul lor a Aristizzei Romanescu și a lui Grigore Manolescu, care au creat o adevărată școală, un climat artistic deosebit; Aglae Pruteanu se considera o continuatoare a Aristizzei Romanescu. A interpretat peste 300 de roluri dintr-un repertoriu variat: Julietta, Ofelia, Desdemona, Nora, Hedda Gabler, Maslova și Anna Karenina, Sonia din *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski, roluri de protagonistă în *Shylock*, *Macbeth*, *Antoniu și Cleopatra*, *Richard al III-lea*, *Fedra*, *Andromaca*, *Maria Stuart*, *Dama cu camelii*, ca și în *Chirița*

În Iași, *Cinel-Cinel*, *Baba Hîrca*, *Ovidiu*, *Fîntîna Blanduziei*, *Vlaicu Vodă*, *Apus de Soare*, *Viforul*, *Năpasta*, *Manasse* și altele din dramaturgia românească.

RADOVICI, Constantin (1877—1916). Actor și conducător de formații actoricești, director de scenă și autor dramatic, Constantin Radovici, activ și solicitat, a jucat la Teatrele Naționale din Craiova și București, în Companiile Davila și Marioara Voiculescu, la Schauspielhaus din Berlin, precum și în numeroasele sale trupe proprii. A fost Samson din piesa cu același nume de H. Bernstein, Dragomir din *Năpasta*, Primarul din *Un dușman al poporului*, Actorul din *Aziul de noapte*, Jean Gueret din *Capcana* de H. Kistemaekers, Kean din piesa lui Dumas, Manasse și alții.

ROMANEȘCU, Aristizza (1854—1918), fiica lui Costache Dimitriadi și a Paulinei Stavrescu, soră cu Raluca și Maria Stavrescu. Debutază în 1872, la Craiova, în drama *Acum 16 ani*, jucînd un rol în travesti. În 1874 vine la București unde apare alături de cupletistul I. D. Ionescu la „Union Suisse”, joacă cu Mateescu la „Valhala”, la „Dacia”, în Asociația lui Matei Millo. La Iași joacă printre primele roluri : „Delfinul” din *Ludovic al XI-lea*, postelniceasa din *Boieri și ciocoi*, Paquita din *Don Juan de Marana*. În 1877 este angajată la București, ca „gagistă” în recent înființata Societate Dramatică sub direcția lui Ion Ghica. Joacă alături de Matei Millo, Mihai Pascaly, C. Dimitriadi primele roluri mai importante în Teatrul Național : Vestala din *Roma învinsă*, Spiridon din *O noapte furtunoasă* (1878) — travesti, Iliș din *Despot Vodă* (1879—1880) — travesti. În 1880 pleacă la Paris împreună cu Grigore Manolescu, cu bursă de studiu. Are profesori la Paris pe Delaunay și Edmond Got. În același an revine în țară și e numită societară clasa a II-a în Teatrul Național, făcîndu-și debutul alături de Grigore Manolescu în *Daniel Rochat*. În 1881 vizitează din nou Parisul împreună cu Ștefan Iulian, Anica Popescu și V. Morțun. Aristizza ia lecții cu Delaunay, iar ultimii doi cu Edmond Got. Îi cunoaște pe Mounet-Sully, Suzanne Reichenberg, Bartet și își continuă călătoria la Londra, unde ia lecții cu Ellen Terry și studiază repertoriul shakespearian interpretat de Henry Irving și Edwin Booth. În anul următor, 1882, din nou la Paris, va avea ca replicanți pe Le Bargy și De Féraudy.

În activitatea artistică interpretativă din țară anul 1884 este un moment important în viața actriței, căci joacă rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei* (22 martie 1884). În stagiunea 1884—1885 actrița interpretează rolurile principale feminine din *Hamlet*, *Macbeth*, *Ovidiu*, *O scrisoare pierdută*. În stagiunea 1885—1886, după turnee făcute în provincie, se angajează la Iași. În vara lui 1886 o cunoaște în Italia pe Eleonora Duse. În 1887 revine în Societatea dramatică de la București și alternează, în anii următori, munca din București cu călătoriile în Italia, Austria, Franța, Suedia și turnee în orașele din țară. În stagiunea 1888—1889 joacă pe Eboli din *Don Carlos* (alături de Aglae Pruteanu), Vidra, Ofelia, regina din *Ruy Blas*, Gervaise din *Otrava* de Zola. În stagiunea 1889—1890 interpretează pentru prima oară rolul Ancăi din *Năpasta*. În 1891 face împreună cu Grigore Manolescu primul turneu teatral românesc în străinătate, la Viena. Următorii doi ani joacă alternativ la Iași și București, iar în 1893 preia una din cele două catedre de declamație ale Conservatorului din București. După moartea lui Grigore Manolescu (1892) începe interpretarea marilor roluri ale repertoriului național și universal alături de Constantin I. Nottara (*Hamlet*, *Onoarea*, *Magda*, *Rosmersholm*, *Despot Vodă* etc.). Joacă în piesele lui Haralamb Lecca. În 1901 își dă demisia din Societatea dramatică, joacă din ce în ce mai puțin și un an mai târziu își cere pensionarea. În 14 februarie 1903, după jubileul de 50 de ani de la întemeierea Teatrului Național din București, își dă reprezentația de retragere din teatru. A scris un manual de teatru (*Noțiuni de artă dramatică*) și un volum de amintiri : *30 de ani -- Amintiri*.

SARANDI, Frosa (1840—1904). Își face ucenicia în trupele lui Millo și Pascaly. A avut mari realizări în roluri din dramaturgia originală : Firița din *Spoilele Bucureștiului* de Matei Millo, Florica din *Paraclicerul* de Alecsandri, Arghira Busuioc din *Pe malul girlei* de Ollănescu-Ascanio, Mița Baston din *D-ale carnavalului* și în Dragomira din *Amorul doctor*, comedie-farsă de Obedenaru, prelucrare după Molière și Paquita din *Don Juan de Marana* de Dumas.

SERGHEI, Costache (1819—1887). A participat la revoluția din 1848, apoi, de teama surghiunului, părăsește trupa lui Costache Caragiale și se refugiază la Craiova, unde se și stabilește. Aici joacă în drame istorice sau de salon, roluri de intriganți în melodrame și roluri de compoziție.

SOREANU, Nicolae (1873—1950). A studiat arta dramatică cu C. I. Nottara și Ștefan Vellescu la Conservatorul din București. De la debut, din 1896, a jucat la Teatrul Național din București. Unul din cei mai de seamă actori realiști ai timpului, remarcat de Ermete Novelli și apreciat în mod deosebit de A.

Davila, actorul a interpretat un repertoriu de roluri variat, de la comedia clasică la drama psihologică modernă, în piese de Molière, H. Ibsen, B. Björnson, H. Bernstein, H. Bataille, V. I. Popa, rămânind memorabile realizările rolurilor: Inspectorul Proll din *Institutorii* de Otto Ernst și Harpagon din *Avarul* de Molière. Pe lângă creațiile sale dramatice, Soreanu a jucat multe roluri de operetă. A fost profesor de dicțiune la Conservatorul din București.

STAVRESCU, Polina (?-?). Actriță, soră cu Maria și Raluca, soția lui Costache Dinitriadi și mama Aristizei Romanescu.

STAVRESCU, Raluca (1835?-1884). După o perioadă de început, în trupa lui Costache Caragiale, joacă la Craiova, în trupa lui Costache Mihăileanu, la Teatrul Național din București, la Iași și din nou la București. A fost Berta din *Cerșetoarea* de Anicet Bourgeois și Michel Masson, Regina Margareta din *Turnul din Nesle* de Al. Dumas, Marion Delorme și Maria Tudor din dramele lui Hugo, Isabela din *Nebunia de amor* de Tamayo y Baus.

STURDZA (Doria), Petre (1869-1933). A urmat cursurile de artă dramatică ale Conservatorului din Iași, la clasa profesorului Mihail Galino. A făcut studii la Paris, cu E.-Ch.-J. Silvain de la Comedia Franceză. Sturdza a debutat în 1890, la Teatrul Național din Iași; cele mai multe din creațiile sale au fost însă realizate pe scena Teatrului Național din București. Interpret al comediei clasice: Valère din *Școala bărbatilor*, Clitandre din *Georges Dandin* și Léandre din *Doctorul fără voie*, de Molière, actorul a fost îndeosebi creatorul recunoscut al rolurilor din dramele sociale și piesele de idei: Doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului* și Pastorul Manders din *Strigoii*, de Ibsen, Luka din *Azilul de noapte* de Gorki și altele. A semnat direcția de scenă a unora din aceste spectacole. A tradus numeroase piese de teatru din literatura universală și în special dramele lui Ibsen. A publicat un volum de memorii, *Amintiri. 40 de ani de teatru*.

TARDINI, Fani (1823-1908). A început prin a juca la București alături de Mihail Pascaly, Costache Caragiale, Matei Millo. După 1860, cu trupa pe care o conducea, a cutreierat provinciile românești, organizând turnee de o netăgăduită utilitate patriotică și artistică, care au implicat, în desfășurarea lor, nume mari ale literaturii românești: V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Barițiu. Stabilită la Teatrul cel Mare din Galați, după 1872, n-a renunțat totuși la activitatea de turneu. Distribuită în melodramele numeroase ale timpului, a fost și interpreta unor personaje din piesele lui Alecsandri și o consecventă recitatoare a poeziilor lui.

THEODORINI, Costache (?-?). Frate cu Theodor, a debutat pe scena ieșeană, dar a jucat mult la Craiova, distribuit în general în roluri comice.

THEODORINI, Maria (?-?). Născută Stavrescu, soră cu Raluca și cu Polina, măritată cu Theodor Theodorini și mama Elenei Theodorini, cîntăreața de celebritate internațională. Ea însăși actriță, cu o bună voce de soprană, a preluat, după moartea lui Theodor, direcția teatrului craiovean.

THEODORINI, Theodor (1823-1873). Și-a început cariera teatrală la Iași, colaborînd cu Poni, Luchian, Millo. Trecînd la teatrul din București, a jucat un timp în trupa lui C. Caragiale și ulterior s-a stabilit la Craiova, unde a depus o activitate pasionată și statornică în calitate de director al teatrului. Dintre rolurile deținute: Don Cezar de Bazan, Robert Macaire, din melodramele cu aceleași nume, create la Paris de Frédéric Lemaître.

TONEANU, Vasile (1869-1933). Pe lângă studii de drept, a urmat arta dramatică la Conservatorul din București, ca elev al lui Ștefan Vellescu. În anul 1889 a fost angajat la Teatrul Național din București - în timpul directoratului lui I. L. Caragiale - unde a jucat neînterupt. În 1893 a plecat la Paris pentru a studia cu Edmond Got. Actor de comedie în stilul tradiției realiste a teatrului românesc, a realizat multe roluri din comedii clasice originale și străine, printre care: Farfuridi și Pristanda în *O scrisoare pierdută* și Iordache în *D-ale carnavalului*, de Caragiale, Comisul Nicu în *Piatra din casă* de Alecsandri, Scapin în *Vicleniile lui Scapin* și Argan în *Bolnavul închipuit*, de Molière, Figaro în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, Straforel în *Romanțioșii* de Edmond Rostand.

VALÉRY, Nini (Eugénie) (1835-?). A jucat la București, Iași, Craiova și în turnee prin alte orașe ale țării, în piesele: *Bădăranul boierii* de Molière, *Radu Calomfirescu* de I. Dimitrescu, *Lumpatius vaga-*

bondus de I. Nestroy, *Iudita și Olofern* de Fr. Hebbel, ca și în comediile lui Matei Millo (*Un trântor cât zece, Tuzu-Calicu*) și Vasile Alecsandri (*Chirița în Iași, Piatra din casă, Doi morți vii*).

VASILESCU, Maria (1846—1897). Debutază la vârsta de 14 ani, în trupa lui Matei Millo. A jucat la Teatrul cel Mare din București, sub conducerea lui Millo și a lui Pascaly și a participat la turneele acestuia din urmă în Transilvania (1868—1871). După 1873, când moare Matilda Pascaly, Maria Vasilescu preia toate rolurile acesteia : Caterina Howard, Desdemona, Maria Tudor, Henrietta din *Cele două orfeline*, Milady din *Junețea mușchetarilor*, Regina din *Mușchetarii*, Carmina din *Despot Vodă* și altele.

VELLESCU, Petre (1847—1904). Pildă de devotament, îl urmează pe Mihail Pascaly (în a cărui trupă debutase), în peregrinările acestuia de la Bossel la Teatrul cel Mare, la circul Suhr, la grădinile Orfeu și Rașca. Primul mare succes : Didier din *Curierul de Lyon*. În 1877 e angajat de Ion Ghica la Teatrul Național. A jucat mult : Jacques din *Cele două orfeline*, Athos din *Mușchetarii*, Tănase din *Răzvan și Vidra*, Mecena din *Fântâna Blanduziei*, Thibaut d'Arc din *Fecioara din Orleans* de Schiller, Președintele von Walter din *Intrigă și iubire* și altele.

VELLESCU, Ștefan (1838—1899). Ca mai toți actorii timpului, Ștefan Vellescu nu rămâne legat de teatrul unui singur oraș : activează în București, Iași, Craiova. Renumele său de actor a fost depășit de activitatea sa pedagogică și literară. A jucat mult și cu succes, dar a creat școală nu prin exemplul jocului, ci de la catedră. Grigore Manolescu, Ana Dănescu, Ștefan Iulian, Constantin Nottara, Petre Liciu, Iancu Brezeanu i-au fost elevi. A scris, în afară de studii critice și istorice, versuri și memorii, și piese de teatru : *Lăpușneamul*, *Banul Craiovei*, *Prea târziu*, în colaborare cu Duiliu Zamfirescu, *Alababura*, *Hagi-Bina* ; de asemenea, a scris o istorie a teatrului românesc și un curs de declamație.

VENTURA, Maria (1885—1954). Fiica actriței Fanchette Vermont (Lea Ventura) și a publicistului Grigore Ventura, Maria Ventura a absolvit cursurile Conservatorului de artă dramatică din București, la clasa profesoarei Aristizza Romanescu. A continuat să studieze la Conservatorul din Paris, fiind eleva lui Silvain. Juca tot atât de bine în franceză ca și în română. A făcut carieră în Franța, unde a ajuns societară a Comediei Franceze (1919), fără însă a întrerupe legătura cu teatrul românesc : revenea anual în țară pentru a juca fie la Teatrul Național din București, fie în cadrul asociației Bulandra. Un timp a condus în București o trupă proprie, care a constituit Teatrul Ventura. Roluri : Fedra, Hermiona, Ofelia, Nora, Lorenzaccio, Monna Vanna, Ioana d'Arc, Fulvia Gelli, Sygne de Coüfontaine, din repertoriul universal, și Jana (*Veste bună*), Cezar Borgia (*Borgia*), din repertoriul original.

VLĂDICESCU, Alexandru (1842—1903). Tovarăș de viață al Faniei Tardini, a însoțit-o pretutindeni, ocupându-se de punerea în scenă a spectacolelor și de organizarea administrativă a trupei. A susținut succesul multor piese originale (drame istorice : *Iancu Jianu*, *Mihul*, *Vornicul Bucioc* etc. și mai ales comedii de Alecsandri : *Concina*, *Iași în carnaval*, *Piatra din casă*, *Nunta fărânească*, *Florin și Florica* etc.). Cu o voce plăcută baritonală, Alexandru Vlădicescu a impus o serie de romanțe românești.

VLĂDICESCU, Ion (1821—1893). Își începe cariera la București, joacă în continuare la Craiova, apoi se alătură trupei condusă de Fani Tardini și sfârșește prin a se fixa la Galați. Hazul lui se reținea în roluri de mică întindere, de pildă în comediile cu cintece ale lui I. Dimitrescu-Movileanu.

- Adevărul*, Focșani (1881–1888).
Adevărul, București (1882–1888, 1890–1916).
Adevărul de dimineață, București (1904).
Albina, Viena, Pesta (1868–1876).
Albina românească, gazetă politică și literară, Iași (1839–1849).
Anuarul Societății pentru crearea unui fond de teatru român, Brașov (1898–1912).
Arhiva, organul Societății științifice și literare din Iași, Iași (1889–1900).
Arhivele Olteniei, Craiova (1921–1943).
Arta, Iași (1883–1886).
Arta, Iași (1903–1904).
Arta, București (1912).
Arta românească. Pictură, sculptură, arhitectură, muzică și artă dramatică, Iași (1908–1912).
Biruința, Ploiești (1909).
Buciumul, București (1862–1864).
Cimpoiul, București (1882–1884).
Conservatorul, București (1900–1914).
Constituționalul, București (1889–1900).
Contemporanul, Iași (1881–1891).
Convorbiri critice, București (1907–1910).
Convorbiri literare, Iași, București (1867–1920).
Cortina, București (1915–1916).
Cosinzeana, Orăștie (1910–1914).
Cronica, București (1915–1916).
Cumpăna, București (1909–1910).
Curierul de Iassi (1869–1873, 1875–1877).
Curierul român, București (1881–1887).
Curierul român, Botoșani (1901–1904).
Curierul teatral, Ploiești (1908–1909).
Democratul, Ploiești (1884–1888).
Dimineața, București (1905–1916).
Dimineața, Iași (1911).
Dîmbovița, București (1858–1860).
Drapelul, Lugoj (1910–1913).
Epoca, București (1885–1889, 1895–1910).
Evenimentul literar, Iași (1893–1894).
Facla, București (1911–1916).
Familia, Oradea (1897–1906).
Flacăra, București (1911–1916).
Foaia poporului, Sibiu (1910–1916).
Gazeta, Ploiești (1904).
Gazeta artelor, București (1902–1904).
Gazeta de Iassi, ziar politic, literar și comercial, Iași (1867).
Gazeta de Moldavia, urma Albinei românești cu a ei foileton, Iași (1850–1858).
Gazeta de Transilvania, Brașov (1852–1873, 1906–1914).
Gazeta națională, ziar politic, economic și literar, Iași (1871–1872).
Ileana, București (1901–1902).
Ilustrațiunea română, București (1911–1916).
L'Indépendance roumaine, București (1879–1915).
Jurnalul, Iași (1894–1900).
Literatorul, București (1880–1887, 1890, 1892–1895, 1899–1900, 1901, 1918).
Literatură și artă română, București (1896–1910).
Luceafărul, Craiova (1890).
Luceafărul, Budapesta, Sibiu (1902–1914).
Luceafărul, București (1910–1915).
Lumea critică, literară, științifică, București (1912).
Lumina, Iași (1862–1863).
Lupta, Iași, București (1884–1895).
Masca, Craiova (1911).
Moldova, Iași (1866–1868).
Naționalul, București (1857–1861).
Noua revistă română, București (1900–1902, 1908–1916).
Opinia, Iași (1897–1900).

- Opiniunea constituțională*, București (1869–1870)
Pagini literare, București (1899–1900).
Pressa, București (1870–1876, 1877–1881).
Progresul, București (1861).
Rampla, București (1911–1913).
Rampla nouă ilustrată, București (1915–1918).
Revista Iașilor, Iași (1915).
Revista ideei, București (1910–1916).
Revista ilustrată, București (1908–1910).
Revista nouă, București (1887–1895).
Revista olteană, Craiova (1888–1890).
Revista teatrală, Brașov (1913–1914).
Revista teatrelor, București, Craiova (1893–1899, 1902–1903).
România liberă, București (1877–1889).
Românul, București (1857–1905).
Românul, Arad (1909–1913).
La Roumanie, București (1898–1905).
Satyrul, București (1866).
Scena, București (1908–1911).
Scena, București (1917–1918).
Seara, București (1910–1916).
Semănătorul, București (1901–1910).
Steaua Dunării, București (1882).
Teatrul, Iași (1864).
Teatrul, București (1883).
Teatrul, Iași (1912–1913).
- Teatrul*, București (1914–1916).
Teatrul de mîine, Iași (1918).
Teatrul „Eminescu”, Botoșani (1915).
Teatru–Muzică–Modă, București (1897–1898).
Telegraphul, București (1871–1888, 1890).
Theatru, București, (1886).
Țîmpul, București (1876–1884).
Traian, București (1869–1870).
Transilvania, Brașov, Sibiu (1868–1916).
Tribuna poporului, Arad (1898–1899).
Trompeta, Brăila (1896, 1899).
Trompeta Carpaților, București (1865–1877).
Trompeta Covurluiului, Galați (1892–1894).
Țara noastră, Sibiu (1907–1909).
Țăranul român, București (1861–1863).
Universul, București (1884–1916).
Viața literară, București (1906).
Viața literară și artistică, București (1907–1908).
Viața românească, Iași (1906–1918).
Vieața nouă, București (1905–1916).
Vocea Botoșanilor, Botoșani (1880–1895).
Voința națională, București (1884–1914).
La Voix de la Roumanie, București (1861–1866).
Vulturul, Caracal (1886–1888).
Zimbrul, Iași (1850–1852, 1878–1879, 1883–1884).
Zimbrul și vulturul, Iași (1858).

LISTA DE ILUSTRAȚII

| | <u>Pag.</u> |
|--|-------------|
| Fig. 1. — Piața Teatrului Național, desen (Muzeul Teatrului Național București) | 14 |
| Fig. 2. — Vechiul teatru Bossel (Muzeul Teatrului Național București). | 15 |
| Fig. 3. — Proces-verbal al comisiei întocmite pentru elaborarea unui proiect de reorganizare a teatrului, 1865 (Arhivele statului, București) | 16 |
| Fig. 4. — Numirea lui Matei Millo ca profesor de mimică și declamație la Conservatorul din București, 1864 (Bibl. Acad. Rom.) | 19 |
| Fig. 5. — Iscălitura lui I. L. Caragiale printre elevii Conservatorului (Muzeul Teatrului Național București). | 19 |
| Fig. 6. — Teatrul cel Mare, la terminarea construcției, în anul 1852 (Bibl. Acad. Rom.) | 20 |
| Fig. 7. — „Convenția” prin care M. Millo se angajează în trupa lui C. Caragiale, 1852 (Bibl. Acad. Rom.) | 21 |
| Fig. 8. — Contractul de angajare a lui M. Millo în trupa Teatrului cel Mare, sub directoratul lui C. A. Rosetti, 1859 (Bibl. Acad. Rom.) | 22 |
| Fig. 9. — Afișul spectacolului <i>Bucureșcenii</i> din 6 octombrie 1859, sub directoratul lui C. A. Rosetti (Muzeul Teatrului Național București) | 22 |
| Fig. 10. — Ion Ghica (Muzeul Teatrului Național București) | 23 |
| Fig. 11. — Cererea lui M. Pascaly adresată comitetului teatral, prin care solicită permisiunea de a da un spectacol pe scena Teatrului cel Mare, 1864 (Arhivele statului, București) | 24 |
| Fig. 12. — Recomandarea lui M. Pascaly pentru angajarea lui Mihai Eminescu ca sufleur la Teatrul cel Mare, 1868 (Arhivele statului, București) | 25 |
| Fig. 13. — Afișul spectacolului din 8 iulie 1856, dat de trupa lui M. Millo (Muzeul Teatrului Național București) | 26 |
| Fig. 14. — Al. Flechtenmacher (reproducere după G. Călinescu, <i>Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent</i> , București, 1941) | 28 |
| Fig. 15. — Contract între guvern și V. Alecsandri pentru antrepriza teatrului din Iași pe termen de zece ani, 1854—1864 (Arhivele statului, Iași) | 29 |
| Fig. 16. — Neculai Luchian primește concesiunea Teatrului Național din Iași, 1871 (Arhivele statului, Iași) | 29 |
| Fig. 17. — Afiș al teatrului din Iași, 1852 (Fondul Teatrului Național Iași) | 29 |
| Fig. 18. — Programul teatrului din Iași pe stagiunea 1855—1856 (Fondul Teatrului Național Iași) | 30 |
| Fig. 19. — Teatrul din Iași. Afișul unei reprezentații din ziua de 21 decembrie 1861 (Fondul Teatrului Național Iași) | 30 |
| Fig. 20. — Programul teatrului din Iași pe stagiunea 1866—1867 (Fondul Teatrului Național Iași) | 31 |
| Fig. 21. — Afișul spectacolului <i>Ștrengarul din Paris</i> , Iași, 1869 (Muzeul Teatrului Național București) | 32 |
| Fig. 22. — Planul Teatrului de la Copou, executat de V. Delmary (Fondul Teatrului Național Iași) | 32 |

| | Pag. |
|--|------|
| Fig. 23. — Chibzuire de zidirea unui teatru în orașul Craiova (caietul-program <i>Centenarul Teatrului Național din Craiova</i>) | 33 |
| Fig. 24. — Afișul unui spectacol dat de trupa M. Millo—C. Mihăileanu la Craiova în 1854 (caietul-program <i>Centenarul Teatrului Național din Craiova</i>). | 33 |
| Fig. 25. — Vedere generală a Craiovei. În prim-plan, în dreapta, teatrul lui Theodor Theodorini (Muzeul Teatrului Național București) | 34 |
| Fig. 26. — Afișul Societății dramatice din Craiova pentru stagiunea de vară 1879 de la grădina Guichard din București (Arhivele statului, București) | 35 |
| Fig. 27. — Maria Theodorini (Muzeul Teatrului Național București) | 36 |
| Fig. 28. — Costache Serghie (reproducere după caietul-program <i>Centenarul Teatrului Național din Craiova</i>) | 37 |
| Fig. 29. — Afișul spectacolului <i>Creditorii</i> , dat de diletanții români la teatrul din Brașov în 1852 (Bibl. Acad. Rom.) | 38 |
| Fig. 30. — „Programul preparativ” pentru înființarea unui fond de teatru românesc, 1870 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 39 |
| Fig. 31. — Iosif Vulcan (Bibl. Acad. Rom.) | 40 |
| Fig. 32. — Afișul spectacolului <i>Păstorul sărac</i> , dat de diletanții români la teatrul din Brașov în 1852 (Bibl. Acad. Rom.) | 44 |
| Fig. 33. — Afiș-manuscris al spectacolului <i>Ciutura îngîmfată</i> sau <i>Opincărița făloasă</i> , dat de diletanții români din Lugoj în 1849 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 45 |
| Fig. 34. — Diletanți lugojeni în piesa <i>Drumul de fier</i> de Iosif Vulcan, reprezentată în 1874 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 46 |
| Fig. 35. — Diletanți lugojeni în piesa <i>Un tutore</i> , reprezentată în 1877 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 46 |
| Fig. 36. — Alexandru Ioan Cuza încuviințează ridicarea unui teatru la Galați în 1862 (Arhivele statului, București) | 49 |
| Fig. 37. — Planul Teatrului Papadopol din Galați (Arhivele statului, București) | 49 |
| Fig. 38. — Ștefan Vlădeanu și Nicolae Coculescu aduc la cunoștința cirmuirii dorința de a înființa un teatru în Pitești la 1852 (Arhivele statului, București) | 50 |
| Fig. 39. — Planul teatrului din Brăila (Arhivele statului, București) | 51 |
| Fig. 40. — Planul teatrului „Adreani” din Rîmnicu-Vilcea (Arhivele statului, București) | 51 |
| Fig. 41. — Proiectul de reorganizare a Teatrului Național, elaborat de M. Pascaly, C. Dimitriadi și Matilda Pascaly în 1863 — copertă (Arhivele statului, București) | 53 |
| Fig. 42. — Proiect de reorganizare a Teatrului Național, elaborat de M. Pascaly, C. Dimitriadi și Matilda Pascaly — text (Arhivele statului, București) | 53 |
| Fig. 43. — Un memoriu al actorilor Teatrului Național din București, adresat Camerei deputaților, pentru ameliorarea condițiilor lor de existență, 1893 (Arhivele statului, București) | 54 |
| Fig. 44. — Th. M. Stoenescu (reproducere din volumul de poezii <i>Zile negre</i> de Th. M. Stoenescu) | 56 |
| Fig. 45. — Afiș al agenției de publicitate <i>Internaționala</i> din București, la începutul secolului al XX-lea (Arhivele statului, București) | 56 |
| Fig. 46. — Afiș al Teatrului Național pentru un spectacol în beneficiu, 1857 (Muzeul Teatrului Național București) | 57 |
| Fig. 47. — Actorii Maria Constantinescu, Șt. Paraschivescu și D. Drăgulici primesc în 1864 încuviințarea să joace în provincie (Arhivele statului, București) | 58 |
| Fig. 48. — Alexandru Vlădescu (Muzeul Teatrului Național București) | 59 |
| Fig. 49. — Afiș din timpul turneului lui M. Pascaly la Sibiu în 1868 (Muzeul Teatrului Național București) | 59 |
| Fig. 50. — Apelul lui M. Pascaly către publicul din Arad (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 60 |
| Fig. 51. — Afișul spectacolului <i>Voinicos, dar fricos</i> , reprezentat de M. Pascaly la Arad în turneul din 1868 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944). | 61 |
| Fig. 52. — Afișul spectacolului <i>Mihai Viteazul după lupta de la Călugăreni</i> , reprezentat de M. Pascaly la Arad în turneul din 1868 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 61 |
| Fig. 53. — Afișul spectacolului <i>Lipitorile satului</i> , reprezentat de M. Millo la Arad în turneul din 1870 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 62 |

| | Pag. |
|--|------|
| Fig. 54. — Afișul spectacolului <i>Jianu căpitan de haiduci</i> , reprezentat de M. Millo la Arad în turneul din 1870 (reproducere după A. Buteanu, <i>Teatrul românesc în Ardeal și Banat</i> , Timișoara, 1944) | 62 |
| Fig. 55. — Apelul lui M. Millo adresat publicului din Arad cu ocazia turneului întreprins în 1870 (reproducere din <i>Albina</i> , 1870, iulie 23/august 4) | 63 |
| Fig. 56. — Articol apărut cu prilejul turneului trupei V. Antonescu în Transilvania în 1913 (reproducere din <i>Gazeta Transilvaniei</i> , 1913, octombrie 20/noiembrie 2). | 64 |
| Fig. 57. — Pagină-copertă a revistei <i>Cosinzeana</i> , consacrată turneului trupei lui V. Antonescu în Transilvania (reproducere din <i>Cosinzeana</i> , Orăștie, 1913, octombrie 19) | 65 |
| Fig. 58. — Corespondență privind cererea lui M. Galino de a participa cu o trupă de actori români la spectacolele organizate la Paris, cu ocazia Expoziției internaționale din 1879 (Arhivele statului, București) | 73 |
| Fig. 59. — Programul și repertoriul trupei Georges Bloum (reproducere din <i>Le Journal de Bucarest</i> , 1871, 6 aprilie) | 75 |
| Fig. 60. — Fragment dintr-o scrisoare privind turneul trupei conduse de Raphaël Félix (Arhivele statului, București) | 76 |
| Fig. 61. — Anunț al unei reprezentații în beneficiul lui A. Gattineau (reproducere din <i>La Voix de la Roumanie</i> , București, 1861, iunie 9) | 77 |
| Fig. 62. — Fragment dintr-o scrisoare referitoare la turneul Adelaidei Ristori (Arhivele statului, București) | 78 |
| Fig. 63. — Adelaide Ristori în <i>Elisabeta regina Angliei</i> de P. Giacometti (reproducere după <i>Enciclopedia dello spettacolo</i> , vol. VIII, Roma, 1961). | 79 |
| Fig. 64. — Giacinta Pezzana în <i>Thérèse Raquin</i> de E. Zolla (reproducere după <i>Enciclopedia dello spettacolo</i> , vol. VIII, Roma, 1961) | 80 |
| Fig. 65. — Afișul spectacolului <i>Czigány (Țiganul)</i> de Szigligeti, reprezentat la Teatrul maghiar din Cluj în 1855 (Biblioteca centrală universitară Cluj) | 87 |
| Fig. 66. — Afișul unui spectacol de varietăți reprezentat la Teatrul maghiar din Cluj în 1852 (Biblioteca centrală universitară Cluj) | 88 |
| Fig. 67. — Adolf Sonnenthal, tânăr (portret de Horovitz) | 93 |
| Fig. 68. — Afișul spectacolului <i>Die Jungfrau von Orleans (Fecioara din Orleans)</i> de Fr. Schiller, la Teatrul german din Timișoara în 1868. | 95 |
| Fig. 69. — Spectatorii în sala Teatrului german din Timișoara — caricatură (reproducere după săptăminalul umoristic <i>Posanne</i> , Timișoara, 1876, nr. 41). | 96 |
| Fig. 70. — Avram Goldfaden | 99 |
| Fig. 71. — <i>Hamlet</i> , copertă, 1855 (Bibl. Acad. Rom.) | 117 |
| Fig. 72. — <i>Revizorul general</i> , copertă, 1874 (Bibl. Acad. Rom.) | 124 |
| Fig. 73. — <i>Petru Rareș</i> , copertă, 1853 (Bibl. Acad. Rom.) | 126 |
| Fig. 74. — Dimitrie Bolintineanu (desen B. Iscovescu — Bibl. Acad. Rom.) | 128 |
| Fig. 75. — Al. Depărățeanu (după G. Călinescu, <i>Istoria literaturii române</i> , 1941) | 130 |
| Fig. 76. — V. A. Urechiă (Bibl. Acad. Rom.) | 131 |
| Fig. 77. — N. Scurtescu (după <i>Revista nouă</i> , 1892, V, nr. 11–12). | 132 |
| Fig. 78. — <i>Fiul Mazilului</i> , copertă, 1851 (Bibl. Acad. Rom.) | 134 |
| Fig. 79. — <i>Visul păstorului român</i> (manuscris, Arhivele statului, Iași). | 136 |
| Fig. 80. — <i>Viitorul României</i> , copertă, 1859 (Bibl. Acad. Rom.) | 137 |
| Fig. 81. — <i>Trâmbița Unirii</i> , copertă, 1860 (Bibl. Acad. Rom.) | 137 |
| Fig. 82. — P. Grădișteanu (Bibl. Acad. Rom.) | 139 |
| Fig. 83. — G. Tăutu (după <i>Familia</i> , 1879, nr. 55) | 140 |
| Fig. 84. — <i>Revizorul fără de leafă</i> (manuscris, Bibl. Acad. Rom.) | 141 |
| Fig. 85. — M. Millo în roluri, fotomontaj (Bibl. Acad. Rom.) | 142 |
| Fig. 86. — <i>Coana Chirița la carantină</i> (manuscris, Bibl. Acad. Rom.) | 143 |
| Fig. 87. — Gr. Ventura (caricatură de Jiquididi, din vol. <i>Ziaristii după natură</i> , 1891) | 144 |
| Fig. 88. — V. Alecsandri, <i>Repertoriul dramatic</i> , copertă, 1852 (Bibl. Acad. Rom.) | 146 |
| Fig. 89. — V. Alecsandri, pictură de C. D. Stahi | 148 |
| Fig. 90. — Afiș <i>Fontana Blanduziei</i> , 1884 (Bibl. Acad. Rom.) | 150 |
| Fig. 91. — Afiș <i>Barbu Lăutaru</i> , 1895 (Bibl. Acad. Rom.) | 152 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 92. — <i>Ion Păpușeriul</i> (manuscris, Bibl. Acad. Rom.) | 153 |
| Fig. 93. — <i>Fontana Blanduziei</i> (manuscris, Bibl. Acad. Rom.) | 154 |
| Fig. 94. — <i>Ovidiu</i> (manuscris, Bibl. Acad. Rom.) | 155 |
| Fig. 95. — B. P. Hasdeu (Bibl. Acad. Rom.) | 157 |
| Fig. 96. — Ar. Demetriade în <i>Răzvan</i> (Muzeul Teatrului Național București). | 163 |
| Fig. 97. — I. L. Caragiale (Muzeul literaturii române) | 169 |
| Fig. 98. — Afiș <i>O noapte furtunoasă</i> , 1883 (Muzeul Teatrului Național București). | 171 |
| Fig. 99. — Afiș <i>O scrisoare pierdută</i> , 1884 (Muzeul Teatrului Național București). | 178 |
| Fig. 100. — Afiș <i>D'ale carnavalului</i> , 1885 (Muzeul Teatrului Național București). | 181 |
| Fig. 101. — Afiș <i>Năpasta</i> , 1890 (Muzeul Teatrului Național București). | 184 |
| Fig. 102. — A. Davila și I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București). | 186 |
| Fig. 103. — I. Slavici (Muzeul literaturii române). | 192 |
| Fig. 104. — Afiș <i>Gaspar Grațiani</i> , 1888 (Bibl. Acad. Rom.) | 194 |
| Fig. 105. — A. Davila (Muzeul Teatrului Național București) | 197 |
| Fig. 106. — Filă din <i>Vlaicu Vodă</i> cu adnotările actorului Ar. Demetriade (Muzeul Teatrului Național București) | 200 |
| Fig. 107. — A. Davila, Delavrancea, Legenda caricaturii: „Abia mă imbarcai și a și început să sufle Viforul” (Muzeul literaturii române) | 202 |
| Fig. 108. — <i>Apus de soare</i> , copertă (Muzeul literaturii române) | 205 |
| Fig. 109. — Scenă din <i>Apus de soare</i> (Muzeul Teatrului Național București). | 207 |
| Fig. 110. — Delavrancea, caricatură (Muzeul literaturii române). | 210 |
| Fig. 111. — Șt. O. Iosif (Muzeul literaturii române). | 215 |
| Fig. 112. — D. Zamfirescu (Muzeul literaturii române) | 219 |
| Fig. 113. — M. Sorbul (Muzeul literaturii române) | 220 |
| Fig. 114. — N. Iorga (Muzeul literaturii române) | 223 |
| Fig. 115. — V. Eftimiu, caricatură de Ross (Colecția I. Ross) | 226 |
| Fig. 116. — Atelierul unui pictor decorator din perioada romantică (reproducere după Georges Moynet, <i>La machinerie théâtrale. Trucs et décors</i> , Paris, 1885). | 238 |
| Fig. 117. — Decor de Lavastre (reproducere după A. Pougin, <i>Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre</i> , Paris, 1885). | 239 |
| Fig. 118. — G. Labo, fragment din proiectul de renovare a scenei și a serviciului de iluminat, 1861 (Arhivele statului, București). | 240 |
| Fig. 119. — Rezoluția de angajare a lui A. Găteanu ca regizor al Teatrului Național din București, 1860 (Arhivele statului, București) | 244 |
| Fig. 120. — Deviz întocmit de A. Găteanu pentru materialele necesare costumelor la <i>Coana Chirița</i> , 1868 (Arhivele statului, București) | 245 |
| Fig. 121. — Adresa lui A. Găteanu pentru completarea recuzitei și repararea costumelor necesare piesei <i>Răzvan Vodă</i> , 1869 (Arhivele statului, București) | 245 |
| Fig. 122. — Adresa lui A. Găteanu către directorul teatrului, Gr. Bengescu, pentru urgentarea lucrărilor necesare deschiderii stagiunii 1869—1870 (Arhivele statului, București) | 246 |
| Fig. 123. — Trucuri și „efecte scenice” — apariția unei zine (reproducere după M. J. Moynet, <i>L'Envers du théâtre. Machines et décorations</i> , Paris, 1873) | 247 |
| Fig. 124. — Sistemul prin care se obține alunecarea vasului pe apă — echiparea aparatului scenic (reproducere după M. J. Moynet, <i>L'Envers du théâtre. Machines et décorations</i> , Paris, 1873) | 247 |
| Fig. 125. — Fragment din <i>Jurnalul Comitetului teatral</i> cu privire la angajarea pictorului decorator Gaetano Labo, 1859 (Arhivele statului, București) | 248 |
| Fig. 126. — Coperta piesei <i>Ultrajul</i> . Exemplarul regizorului cu adnotările lui M. Pascaly (Muzeul C. I. Nottara) | 249 |
| Fig. 127. — G. Labo, schiță de decor pentru mica scenă a Conservatorului de muzică și declamație, 1870 (Arhivele statului, București) | 250 |
| Fig. 128. — A. Găteanu, schițe de recuzită la <i>Sinziana și Pepelea</i> , 1880 (Arhivele statului, București) | 251 |
| Fig. 129. — Condițiile care urmează a fi îndeplinite de cei care doresc să urmeze cursul inițiat de Labo „de practică a picturii scenografice”, 1879 (Arhivele statului, București) | 252 |
| Fig. 130. — Fragment din devizul întocmit de Casa Diosse & fils (Ateliers de décorations scéniques et de machinerie théâtrale) pentru executarea mobilierului scenic necesar Teatrului Național, 1875 (Arhivele statului, București). | 253 |
| Fig. 131. — Interiorul sălii Teatrului Național — foaie volantă (Muzeul Teatrului Național București) | 254 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 132. — Matei Millo (Bibl. Acad. Rom.) | 255 |
| Fig. 133. — Mihail Pascaly, bust în bronz de I. Georgescu, 1882 (Muzeul Teatrului Național București) | 257 |
| Fig. 134. — Frédéric Lemaître în <i>Don César de Bazan</i> de D'Ennery și Dumanoir (reproducere după Silvio D'Amico, <i>Storia del teatro drammatico</i> , vol. III, Milano, 1958) | 259 |
| Fig. 135. — Edmond Got (reproducere după Edmond Got, <i>Journal</i> , Paris, 1910) | 261 |
| Fig. 136. — Ralița Mihăileanu (Muzeul Teatrului Național București) | 264 |
| Fig. 137. — Ștefan Mihăileanu (Muzeul Teatrului Național București) | 265 |
| Fig. 138. — Alexandru Evolschi, portret de C. D. Stahi, 1906 (Fondul Teatrului Național Iași) | 266 |
| Fig. 139. — Elena Lașcu-Evolschi (Fondul Teatrului Național Iași) | 267 |
| Fig. 140. — Petre Vellescu (Muzeul Teatrului Național București) | 268 |
| Fig. 141. — Ion Cristescu (Muzeul Teatrului Național București) | 269 |
| Fig. 142. — Mali Cronibacc (Muzeul Teatrului Național București) | 270 |
| Fig. 143. — Nini Valéry (Muzeul Teatrului Național București) | 270 |
| Fig. 144. — Maria Vasilescu (Muzeul Teatrului Național București) | 271 |
| Fig. 145. — Costache Dimitriadi în rolul Schamyl, 1863 (Muzeul Teatrului Național București) | 272 |
| Fig. 146. — Raluca Stavrescu (Muzeul Teatrului Național București) | 272 |
| Fig. 147. — Eufrosina Popescu în rolul prințesei Luța din piesa <i>Boieri și ciocoi</i> de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 273 |
| Fig. 148. — Theodor Theodorini (Muzeul Teatrului Național București) | 273 |
| Fig. 149. — Maria Theodorini (Muzeul Teatrului Național București) | 273 |
| Fig. 150. — Ghiță Dimitrescu (Fondul Teatrului Național Iași) | 277 |
| Fig. 151. — Mihail Arceleanu în rolul titular din <i>Baba Hîrca</i> de Matei Millo și Al. Flechtenmacher (Fondul Teatrului Național Iași) | 278 |
| Fig. 152. — Neculai Luchian, portret de C. D. Stahi, 1912 (Fondul Teatrului Național Iași) | 279 |
| Fig. 153. — Neculai Luchian în Lefebvre din vodevilul <i>Două despărțenii</i> (reproducere după N. A. Bogdan, <i>Orașul Iași</i> , Iași, 1913) | 275 |
| Fig. 154. — Gabriela Luchian (reproducere după N. A. Bogdan, <i>Orașul Iași</i> , Iași, 1913) | 276 |
| Fig. 155. — Costache Bălănescu, portret de Șt. Șoldănescu, 1891 (Fondul Teatrului Național Iași) | 280 |
| Fig. 156. — Ioan Lupescu (Muzeul Teatrului Național București) | 280 |
| Fig. 157. — Matei Millo în <i>Kera Nastasia</i> de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 284 |
| Fig. 158. — Matei Millo în <i>Herșcu Boccegiul</i> de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 285 |
| Fig. 159. — Matei Millo în <i>Barbu Lăutaru</i> de Vasile Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 285 |
| Fig. 160. — Matei Millo în rolul boierului din <i>Prăpăștiile Bucureștilor</i> de M. Millo (Muzeul Teatrului Național București) | 286 |
| Fig. 161. — Matei Millo în <i>Baba Hîrca</i> de Matei Millo și Alexandru Flechtenmacher (Muzeul Teatrului Național București) | 286 |
| Fig. 162. — Mihail Pascaly cu raeistrul său, actorul Bouffé, Paris, 1860 (Muzeul Teatrului Național București) | 287 |
| Fig. 163. — Coperta la <i>Théorie de l'art du comédien</i> de Aristippe — din biblioteca lui M. Pascaly (Muzeul C. I. Nottara) | 288 |
| Fig. 164. — Matilda Pascaly (Muzeul Teatrului Național București) | 289 |
| Fig. 165. — Fani Tardini în Regina din <i>Maria Tudor</i> de V. Hugo (Muzeul Teatrului Național București) | 292 |
| Fig. 166. — Ștefan Vellescu în rolul titular din piesa <i>Vornicul Bucioc</i> de V. A. Urechă (Muzeul Teatrului Național București) | 293 |
| Fig. 167. — Mihail Galino (Fondul Teatrului Național Iași) | 294 |
| Fig. 168. — Daniil Drăgulici (Muzeul Teatrului Național București) | 294 |
| Fig. 169. — Iorgu Caragiale (Muzeul Teatrului Național București) | 295 |
| Fig. 170. — Costache Dimitriadi în piesa <i>Ruy Blas</i> de Victor Hugo (Muzeul Teatrului Național București) | 295 |
| Fig. 171. — Frosa Sarandi (Muzeul Teatrului Național București) | 296 |
| Fig. 172. — Lista de „emplois”-uri în compania dramatică a lui M. Pascaly, concesionar al Teatrului cel Mare, stagiunea 1875—1876 (Arhivele statului, București) | 297 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 173. — Scrisoarea directorului de scenă C. I. Nottara cu privire la mobilierul scenei, 1901 (Arhivele statului, București) | 303 |
| Fig. 174. — Fragment din contractul pictorului decorator Romeo Girolamo, 1889 (Arhivele statului, București) | 308 |
| Fig. 175. — Grigore Manolescu în <i>Ovidiu</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 319 |
| Fig. 176. — C. I. Nottara în <i>Ovidiu</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 320 |
| Fig. 177. — C. I. Nottara în <i>Hamlet</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 322 |
| Fig. 178. — Grigore Manolescu în <i>Hamlet</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 325 |
| Fig. 179. — Grigore Manolescu în <i>Fântâna Blanduziei</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 326 |
| Fig. 180. — Grigore Manolescu în <i>Kean</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 327 |
| Fig. 181. — C. I. Nottara, 1925 (Muzeul Teatrului Național București) | 329 |
| Fig. 182. — C. I. Nottara în Petru Rareș din <i>Luceafărul</i> de Delavrancea (Muzeul Teatrului Național București) | 330 |
| Fig. 183. — C. I. Nottara în <i>Regele Lear</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 331 |
| Fig. 184. — C. I. Nottara în <i>Oedip</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 332 |
| Fig. 185. — Colectivul turneului la Viena al Aristizzei Romanescu și al lui Grigore Manolescu (Muzeul Teatrului Național București) | 333 |
| Fig. 186. — Aristizza Romanescu în <i>Dama cu camelii</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 336 |
| Fig. 187. — Aristizza Romanescu în <i>Getta</i> din <i>Fântâna Blanduziei</i> de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 337 |
| Fig. 188. — Aristizza Romanescu în <i>Madame de Pompadour</i> din <i>Narcis</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 339 |
| Fig. 189. — Vasile Toneanu în <i>Crispin</i> din <i>Nebuniile amoroase</i> de Régnard (în centrul imaginii, jos), Caricatură de C. Jiquidi (reproducere după G. Costescu, <i>Bucureștii vechiului regat</i> , București, 1944) | 343 |
| Fig. 190. — „Cabina 5”: Soreanu, Livescu, Demetriade, Sturza (Muzeul Teatrului Național București) | 343 |
| Fig. 191. — Ion Livescu, desen de Ross (colecția I. Ross) | 345 |
| Fig. 192. — Vasile Leonescu în <i>Ministrul de Hang</i> din <i>Heidelbergul de-altă dată</i> de Wilhelm Meyer Förster (Muzeul Teatrului Național București) | 345 |
| Fig. 193. — Agatha Bârsescu (Muzeul Teatrului Național București) | 346 |
| Fig. 194. — Agatha Bârsescu în <i>Contele de Essex</i> (Elisabeta) de H. Laube (Muzeul Teatrului Național București) | 346 |
| Fig. 195. — Agatha Bârsescu caricatură de I. Ross, în <i>Adevărul</i> | 347 |
| Fig. 196. — Ion Petrescu în <i>Moș Vintură-Țară</i> din <i>Lipitorile satelor</i> de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 348 |
| Fig. 197. — Ion Petrescu în <i>Cărăbăț</i> din <i>Viforul</i> de B. Șt. Delavrancea, portret de Cecilia Cuțescu-Storck (Muzeul Teatrului Național București) | 349 |
| Fig. 198. — Aristide Demetriade în <i>Hamlet</i> (Muzeul Teatrului Național București) | 351 |
| Fig. 199. — Constanța Demetriade în <i>Rivala</i> de Kistemaekers (Muzeul Teatrului Național București) | 352 |
| Fig. 200. — Ștefan Iulian, tânăr (Muzeul Teatrului Național București) | 355 |
| Fig. 201. — Ștefan Iulian în <i>Ipingescu</i> din <i>O noapte furtunoasă</i> de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București) | 358 |
| Fig. 202. — Mihail Mateescu (Muzeul Teatrului Național București) | 361 |
| Fig. 203. — Alexandru Catopol (Muzeul Teatrului Național București) | 363 |
| Fig. 204. — Ion Niculescu, caricatură de Iser (reproducere din <i>Flacăra</i> , București, 1913, an. II, nr. 27) | 364 |
| Fig. 205. — Ion Niculescu în <i>Cașavencu</i> din <i>O scrisoare pierdută</i> de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București) | 365 |
| Fig. 206. — Maria Ciucurescu (Muzeul Teatrului Național București) | 366 |
| Fig. 207. — Maria Ciucurescu în <i>Veta</i> din <i>O noapte furtunoasă</i> de I. L. Caragiale (Muzeul Teatrului Național București) | 367 |
| Fig. 208. — I. Brezeanu, M. Ciucurescu, M. Antonescu și V. Antonescu, cu ocazia turneului din Transilvania (reproducere din <i>Luceafărul</i> , 1913, an. XII, nr. 22) | 369 |
| Fig. 209. — Ion Brezeanu (Muzeul Teatrului Național București) | 370 |
| Fig. 210. — Ion Brezeanu în <i>Șbilț</i> din <i>Patima roșie</i> de M. Sorbul (Muzeul Teatrului Național București) | 371 |
| Fig. 211. — Petre Liciu în <i>Ștefăniță Vodă</i> din <i>Viforul</i> de B. Șt. Delavrancea (Muzeul Teatrului Național București) | 376 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 212. -- Petre Liciu în Tokeramó din <i>Taifun</i> de Melchior Lengyel (Muzeul Teatrului Național București) | 377 |
| Fig. 213. -- Petre Liciu în Isidore Lechat din <i>Banii</i> de O. Mirbeau (Muzeul Teatrului Național București) | 378 |
| Fig. 214. -- P. Liciu, C. Belcot, Aristizza Romanescu, Maria Filotti și D. G. Achile, în <i>Banii</i> de O. Mirbeau, caricatură de Iser (reproducere din <i>Rampa</i> , București, 1911, an. I, nr. 5) | 379 |
| Fig. 215. -- Petre Liciu în Jupin Moise din <i>Lipitorile satelor</i> de V. Alecsandri (Muzeul Teatrului Național București) | 380 |
| Fig. 216. -- Cazimir Belcot -- cu Alexandru Mihalescu -- în Don Mendo Hidalgo din <i>Judecătorul din Zalamea</i> de Calderon de la Barca (Muzeul Teatrului Național București) | 381 |
| Fig. 217. -- Cazimir Belcot în La Borderie din <i>Sapho</i> de Alphonse Daudet și Adolphe Belot (Muzeul Teatrului Național București) | 382 |
| Fig. 218. -- Cazimir Belcot în Thomsen (Aslaksen) din <i>Un dușman al poporului</i> de Ibsen (Muzeul Teatrului Național București) | 383 |
| Fig. 219. -- Aglae Pruteanu, sculptură de V. Condurachi | 384 |
| Fig. 220. -- Aglae Pruteanu în Marguerite Gauthier din <i>Dama cu camelii</i> de Dumas-fiul (Fondul Teatrului Național Iași) | 385 |
| Fig. 221. -- Aglae Pruteanu în Cleopatra din <i>Antoniu și Cleopatra</i> de Shakespeare (Fondul Teatrului Național Iași) | 386 |
| Fig. 222. -- Aglae Pruteanu în Flameola din <i>Martira</i> de J. Richepin (Fondul Teatrului Național Iași) | 386 |
| Fig. 223. -- A. Davila, văzut de Iser | 388 |
| Fig. 224. -- Petre Sturdza în <i>Corbii</i> de H. Becque (Muzeul Teatrului Național București) | 389 |
| Fig. 225. -- Scenă din spectacolul <i>Stane de piatră</i> de Sudermann, compania Davila, 1909, interpreți: I. Manolescu și Marioara Voiculescu (Muzeul Teatrului Național București) | 390 |
| Fig. 226. -- Scenă din spectacolul <i>Măgarul lui Buridan</i> de R. de Flers și Caillavet, compania Davila, 1909 (Muzeul Teatrului Național București) | 391 |
| Fig. 227. -- Mizanscenă la <i>Mizerabili</i> , 1907--1908, Iași, director de scenă Haralamb Lecca (Muzeul Teatrului Național București) | 394 |
| Fig. 228. -- Paul Gusty, pictură în ulei de J. Steriadi (Muzeul Teatrului Național București) | 396 |
| Fig. 229. -- Scenă din <i>Vișorul</i> , 1909--1910 (Muzeul Teatrului Național București) | 397 |
| Fig. 230. -- Scenă din <i>Hamlet</i> de Shakespeare, 1912 (Muzeul Teatrului Național București) | 398 |
| Fig. 231. -- Scenă din <i>O scrisoare pierdută</i> , 1914--1915 (Muzeul Teatrului Național București) | 399 |
| Fig. 232. -- Scenă din spectacolul <i>Azilul de noapte</i> de Maxim Gorki, Teatrul Național, 1915 (Muzeul Teatrului Național București) | 400 |
| Fig. 233. -- Decorul la <i>Ovidiu</i> , stagiunea 1915--1916 (Muzeul Teatrului Național București) | 401 |
| Fig. 234. -- Decorul la <i>Uliul</i> de Fr. de Croisset, stagiunea 1915--1916 (Muzeul Teatrului Național București) | 402 |
| Fig. 235. -- Decor la <i>Samson</i> de H. Bernstein, stagiunea 1915--1916 (Muzeul Teatrului Național București) | 403 |
| Fig. 236. -- Scenă din spectacolul <i>Papa Lebonnard</i> de J. Aicard, stagiunea 1915--1916 (Muzeul Teatrului Național București) | 406 |
| Fig. 237. -- Decor la <i>Uliul</i> de Fr. de Croisset, stagiunea 1915--1916 (Muzeul Teatrului Național București) | 408 |
| Fig. 238. -- Decorul la <i>Trandafirii roșii</i> de Z. Bârsan, stagiunea 1918--1919 (Muzeul Teatrului Național București) | 409 |
| Fig. 239. -- C. A. Rosetti (Bibl. Acad. Rom.) | 424 |
| Fig. 240. -- <i>Românul</i> , frontispiciul publicației în care C. A. Rosetti își inaugurează activitatea de critic dramatic (Bibl. Acad. Rom.) | 425 |
| Fig. 241. -- C. D. Aricescu (Bibl. Acad. Rom.) | 426 |
| Fig. 242. -- George Barițiu (Bibl. Acad. Rom.) | 428 |
| Fig. 243. -- Nicolae Filimon, fotografie din anii 1860--1862 (Bibl. Acad. Rom.) | 429 |
| Fig. 244. -- Primul foileton muzical semnat de N. Filimon în <i>Naționalul</i> , nr. 1, 1857 (Bibl. Acad. Rom.) | 431 |
| Fig. 245. -- <i>Țeranul român</i> , frontispiciul publicației în care, în anii 1861--1862, N. Filimon își desfășoară activitatea de critic dramatic (Bibl. Acad. Rom.) | 432 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 246. — Pantazi Ghica (Bibl. Acad. Rom.) | 433 |
| Fig. 247. — Ulysse de Marsillac (reproducere după Fr. Damé, <i>Bucarest en 1907</i> , București, 1907) . | 434 |
| Fig. 248. — Articol de Ulysse de Marsillac în <i>La Voix de la Roumanie</i> , 3 noiembrie 1864 (Bibl. Acad. Rom.) | 435 |
| Fig. 249. — <i>Satyrul</i> , nr. 1, 1866, frontispiciul (Bibl. Acad. Rom.) | 437 |
| Fig. 250. — Caricaturi din <i>Satyrul</i> (Bibl. Acad. Rom.) | 438 |
| Fig. 251. — M. Eminescu, sculptură de G. Anghel | 439 |
| Fig. 252. — Al. Odobescu (Bibl. Acad. Rom.) | 445 |
| Fig. 253. — Titu Maiorescu (Bibl. Acad. Rom.) | 448 |
| Fig. 254. — C. Dobrogeanu-Gherea (Bibl. Acad. Rom.) | 452 |
| Fig. 255. — Frédéric Damé (caricatură de C. Jiquidi, din volumul <i>Ziaristii după natură</i> , București, 1891) | 460 |
| Fig. 256. — M. Văcărescu-Claymoor (caricatură de N. Petrescu-Găină, din volumul <i>Contemporani 1898</i>) | 463 |
| Fig. 257. — Grigore Ventura (caricatură de N. Petrescu-Găină, din volumul <i>Contemporani 1898</i>) | 464 |
| Fig. 258. — G. Ionnescu-Gion (Bibl. Acad. Rom.) | 467 |
| Fig. 259. — Nicolae Petrașcu (Bibl. Acad. Rom.) | 470 |
| Fig. 260. — Ion C. Bacalbașa, caricatura apărută în revista <i>Teatrul</i> , nr. 1, 1914. | 473 |
| Fig. 261. — Emil D. Fagure (Bibl. Acad. Rom.) | 477 |
| Fig. 262. — Mihail Dragomirescu (caricatură de Iser din volumul <i>50 figuri contemporane</i> , București, 1913) | 480 |
| Fig. 263. — Pompiliu Eliade (Bibl. Acad. Rom.) | 485 |
| Fig. 264. — Frontispiciul <i>Revistei Theatrelor</i> , nr. 1, 1893 (Bibl. Acad. Rom.) | 494 |
| Fig. 265. — Frontispiciul ziarului <i>Rampha</i> , nr. 1, 1911 (Bibl. Acad. Rom.) | 495 |
| Fig. 266. — Frontispiciul revistei <i>Teatrul</i> , nr. 1, 1914 (Bibl. Acad. Rom.) | 501 |
| Fig. 267. — Frontispiciul ziarului <i>Rampha nouă ilustrată</i> , 1915 (Bibl. Acad. Rom.) | 504 |

HISTOIRE DU THÉÂTRE EN ROUMANIE

TABLE DES MATIÈRES

I^{er} VOLUME

DEPUIS LES COMMENCEMENTS JUSQU'EN 1848

| | <u>Page</u> |
|--|-------------|
| <i>Avant-propos</i> | 5 |
| INTRODUCTION | 7 |
| 1. Sources. Historiographie théâtrale (p. 7). 2. Etendue de la notion de théâtre (p. 10). 3. Méthode. (p. 14). 4. Etapes historiques du théâtre en Roumanie (p. 17). | |
| SIMION ALTERESCU (p. 1—20). | |

I^{re} PARTIE

L'ART THÉÂTRAL ANCIEN ET FÉODAL

| | |
|---|----|
| <i>Chapitre I. ÉLÉMENTS D'ART THÉÂTRAL DANS LES RITES, LES CÉRÉMONIES ET LES SPECTACLES DE L'ÉPOQUE ANCIENNE</i> | 23 |
| 1. Pantomimes à substrat magique dans la culture des tribus thraces (p. 24). 2. Fêtes et cortèges dionysiaques chez les Hellènes des cités pontiques (p. 26). 3. Représentations théâtrales dans les villes grecques de la Scythia Minor (p. 29). 4. Les mimes dans les spectacles d'amphithéâtre de l'époque romaine (p. 36). 5. L'évolution des formes théâtrales archaïques à la fin du 1 ^{er} millénaire de n. è. (p. 39). | |
| OLGA FLEGONT (p. 23—40). | |
| <i>Chapitre II. ANCIENNES FORMES D'ART THÉÂTRAL POPULAIRE À L'ÉPOQUE FÉODALE</i> | 41 |
| 1. Le „căluș” (p. 48). L'involution des images initiales (p. 50). 2. La „țurca” ou la „brezaia” (p. 53). L'évolution des images initiales (p. 57). 3. Les „unchiași” (p. 60). Le développement des variantes à partir de l'image initiale (p. 63). Les phases de l'évolution du héros „unchiaș” (p. 64). 4. Les processions paysannes de mascarade (p. 67). Héros et scènes inspirées par la vie sociale (p. 68). Déve- | |

loppement de l'expression théâtrale en tant que reflet de la réalité (p. 75). Le bouffon (p. 77). 5. Les „cuci” (p. 78). Evolution du jeu théâtral dans les processions masquées (p. 80). 6. Jeux scéniques hongrois et allemands (p. 82).

OLGA FLEGONT (p. 41—78, 82, 86—87), ROMULUS VULCĂNESCU (p. 78—82), KOCZIAN LÁSZLO (p. 82—84), HARALD KRASSER (p. 84—86).

Chapitre III. DIFFÉRENTES FORMES DE SPECTACLE AUX COURS DES PRINCES ET DES BOYARDS À L'ÉPOQUE FÉODALE 89

1. „Joueurs de cour” dans la Transylvanie médiévale (p. 92). 2. Spectacles de bourg (p. 94). 3. Les „pehlivani” (p. 97). 4. Les „soitari”, les bouffons (p. 98). 5. Théâtre d'ombres et théâtre de poupées (p. 100). 6. Saltimbanques (p. 102).

ANCA COSTA-FORU (p. 89—92, 97—106), KOCZIAN LÁSZLO (p. 92—94), HARALD KRASSER (p. 94—97).

Chapitre IV. FORMES DE THÉÂTRE POPULAIRE À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE ET AU XIX^e SIÈCLE 107

1. Les „irozi” (p. 108). Formes évoluées au XIX^e siècle. Affirmation de l'élément laïque (p. 112). Une forme des „irozi” au XX^e siècle (p. 114). 2. Les poupées (p. 116). Caractère laïque, protestataire du théâtre de poupées (p. 120). La modalité théâtrale comique et satirique du théâtre de poupées. Développement du spectacle au XIX^e siècle (p. 121). 3. La noce, une pièce appartenant à la dramaturgie folklorique moldave (p. 126). Les productions théâtrales ayant pour héros le haïdouk (p. 130). Déroulement du spectacle, texte dramatique et action scénique (p. 133).

LELIA NÂDEJDE (p. 107—109, 111—126, 130—137), HARALD KRASSER, KOCZIAN LÁSZLO (p. 109—111), V. ADÂSCĂLIŢEI (p. 126—130).

II^e PARTIE

LE THÉÂTRE DANS LA PÉRIODE DE LA DISSOLUTION DU FÉODALISME ET DE L'AVÈNEMENT DES RELATIONS CAPITALISTES

Chapitre V. LES DÉBUTS DU THÉÂTRE MODERNE DANS LES PRINCIPAUTÉS ROUMAINES 141

LA VALACHIE (p. 145)

1. Le théâtre avant la Société philharmonique de Bucarest (p. 145). Le théâtre grec (p. 145). Les premiers spectacles en langue roumaine (p. 147). Les sociétés littéraires : Braşov (1821), Bucarest (1827) (p. 148); Le théâtre scolaire de Sf. Sava (p. 151). 2. Le théâtre et la Société philharmonique (p. 154). L'école de musique vocale, de déclamation et de littérature; ses élèves (p. 155). Le répertoire de la philharmonique. Premiers spectacles (p. 157). Le théâtre et la presse de l'époque. De la nécessité d'un édifice destiné au théâtre (p. 159). 3. Le théâtre après la Société philharmonique (p. 160). La dissolution de la Société (p. 160). Manifestations théâtrales après la dissolution de la Société philharmonique (p. 162).

LA MOLDAVIE (p. 164).

1. Le théâtre avant la fondation du Conservatoire philharmonique-dramatique de Jassy (p. 164). 2. Le Conservatoire philharmonique-dramatique. Les spectacles de Costache Caragiale (p. 177).

LA TRANSYLVANIE (p. 181).

1. *L'École transylvaine* et ses rapports avec le mouvement théâtral de Transylvanie (p. 182). 2. Le théâtre scolaire, forme spécifique des débuts du théâtre en Transylvanie (p. 185). 3. Le théâtre dans les écoles roumaines : l'activité des dilettantes de Blaj (p. 186). 4. G. Barițiu, animateur de la troupe roumaine de Brașov (p. 191). 5. Le théâtre des minorités nationales de Transylvanie. Débuts du théâtre professionnel allemand et hongrois (p. 193). Le théâtre allemand (p. 193). Le théâtre hongrois (p. 196). 6. Les rapports du théâtre roumain avec les théâtres hongrois et allemand (p. 198). Les premières salles de théâtre (p. 199). La représentation de pièces ayant trait à la vie du peuple roumain, en langue roumaine, hongroise et allemande (p. 200). 7. Les rapports du théâtre roumain de Transylvanie avec le mouvement théâtral de Moldavie et de Valachie (p. 202).

MIHAI FLOREA (p. 141–144, 164–181), ANA MARIA POPESCU et MIHAI FLOREA (p. 145–163), MIRCEA MANCAȘ (p. 181–193, 198–204), MIRCEA MANCAȘ, JANCȘÓ ELEMÉR et HARALD KRASSER (p. 193–198).

Chapitre VI. LE THÉÂTRE ROUMAIN ET LA RÉVOLUTION DE 1848 205*LA MOLDAVIE* (p. 209).

1. Le programme de la *Dacia literară* et l'essor du théâtre national dans les années 1840–1848 (p. 209). 2. Le directorat de C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri (p. 210). 3. L'importance de la saison théâtrale 1845–1846. Le répertoire national (p. 216). 4. Matei Millo à la direction du théâtre et la nouvelle orientation artistique (p. 217). 5. La révolution et les spectacles de la troupe roumaine. Répressions contre les acteurs (p. 220). 6. Le théâtre à l'appui de la révolution (p. 224).

LA VALACHIE (p. 227).

1. „La troupe roumaine de dilettantes” de C. Caragiale (p. 227). 2. La représentation du nouveau répertoire national (p. 230). 3. Les acteurs et les animateurs du théâtre national et la révolution de 1848 (p. 232).

LA TRANSYLVANIE (p. 235).

1. Influence des idées de 1848 sur le théâtre roumain de Transylvanie. Identité des objectifs du théâtre en Transylvanie, en Moldavie et en Valachie (p. 235). 2. La troupe des dilettantes roumains de Brașov. Troupes hongroises et allemandes (p. 237). 3. L'activité des „Sociétés de chant et de théâtre” à la veille de la révolution de 1848 (p. 240). 4. La représentation de la dramaturgie nationale en Transylvanie (p. 242). 5. Le théâtre en Transylvanie pendant la révolution (p. 243).

SIMION ALTERESCU (p. 205–246).

Chapitre VII. LE RÉPERTOIRE THÉÂTRAL ET LES DÉBUTS DE LA DRAMATURGIE NATIONALE 247

1. Les plus anciens textes roumains ayant un caractère théâtral (p. 248). 2. Traductions et adaptations tirées de la dramaturgie universelle (p. 262). Traductions et adaptations à la fin du XVIII^e siècle et dans les premières décades du XIX^e siècle (p. 263). L'époque de la Société philharmonique (p. 266). Traductions et adaptations après la cessation de l'activité de la Société philharmonique (p. 271). 3. La constitution d'un répertoire national

| | |
|---|-----|
| (p. 275). 4. <i>Dacia literară</i> et la dramaturgie nationale après 1840 (p. 285). 5. Costache Caragiale (p. 301). ANCA COSTA-FORU (p. 247–262, 275–306), MIRCEA MANCAȘ (p. 262–275). | |
| <i>Chapitre VIII. L'ART SCÉNIQUE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX-e SIÈCLE</i> | 307 |
| 1. L'art théâtral au moment de la fondation de l'École Philharmonique (p. 307). 2. C. Aristia et les principes d'interprétation à la Philharmonique (p. 311). 3. Du Conservatoire philharmonique-dramatique aux idées de la <i>Dacia literară</i> (p. 318). 4. C. Caragiale, acteur, metteur en scène et professeur de déclamation (p. 322). LETIȚIA GÎRZĂ (p. 307–328). | |
| <i>Chapitre IX. LES IDÉES SUR LE THÉÂTRE ET LA CRITIQUE DRAMATIQUE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX-e SIÈCLE</i> | 329 |
| 1. L'esprit critique au théâtre dans la première moitié du XIX-e siècle (p. 329). 2. La critique dramatique en tant que guide du théâtre national (p. 331). 3. La critique dramatique et le rôle social et éducatif du théâtre (p. 335). 4. La critique dramatique à l'appui du développement de la dramaturgie nationale (p. 337). 5. La critique en tant que guide de l'acteur (p. 340). SIMION ALTERESCU (p. 329–344). | |
| BIBLIOGRAPHIE | 345 |
| LISTE DES ILLUSTRATIONS | 358 |
| INDEX | 365 |

II^e VOLUME 1849—1918

| | |
|---|-------------|
| | <u>Page</u> |
| <i>Avant-propos</i> | 9 |
| <i>Chapitre I. ORGANISATION DE LA VIE THÉÂTRALE</i> | 11 |
| 1. Administration — lois — enseignement artistique (p. 13). 2. Développement des théâtres subventionnés. Grands animateurs (p. 19). Bucarest (p. 19). Jassy (p. 28). Craiova (p. 33). Cluj (p. 38). 3. Extension du mouvement théâtral en province (p. 42). 4. Edifices (p. 48). 5. Mémoires, protestations, revendications des acteurs concernant leur art et leurs conditions d'existence (p. 52). 6. Tournées (p. 56). 7. Premières compagnies privées (p. 69). 8. Acteurs roumains à l'étranger (p. 72). 9. Troupes étrangères en tournée avant 1900 (p. 74). Acteurs italiens (p. 77). „Troupes d'opérette — comédie—vaudeville” (p. 79). Acteurs français (p. 81). Acteurs allemands (p. 82). 10. Troupes étrangères en tournée après 1900 (p. 83). 11. Théâtre hongrois (p. 86). 12. Théâtre allemand (p. 92). 13. Théâtre yiddish (p. 98). 14. Vie théâtrale, public de théâtre (p. 100). | |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> | 107 |
| MIHAI FLOREA (p. 13–28 ; 100–107), LILIANA TOPA (p. 28–38 ; 42–48 ; 48–52), MIRCEA MANCAȘ (p. 38–42 ; 42–48), MARGARETA ANDREESCU (p. 52–74), LELIA ELIAN (p. 74–86), JANCȘÓ ELEMÉR (p. 86–92), HANS SCHUSCHNIG (p. 92–98), ISRAÏL BERCOVICI (p. 98–100). | |

| | Page |
|---|------|
| <i>Chapitre II. RÉPERTOIRE ET LITTÉRATURE DRAMATIQUE . . .</i> | 111 |
| <i>RÉPERTOIRE ET LITTÉRATURE DRAMATIQUE ENTRE 1849—1877</i> | 115 |
| 1. Traductions, adaptations (p. 115), les auteurs classiques (p. 116), le mélodrame et le vaudeville (p. 120), la comédie de mœurs (p. 123). | |
| 2. Le drame historique national (p. 125). 3. Le mélodrame (p. 132). 4. Les pièces de théâtre inspirées par l'unification du pays (p. 155). | |
| 5. La comédie (p. 137). 6. Le thème de la guerre pour l'Indépendance (p. 143). 7. Vasile Alecsandri (p. 145), les comédies (p. 147), les drames lyriques : <i>Despot Vodă</i> , <i>Fintina Blanduziei</i> , <i>Ovidiu</i> (p. 153). 8. Bogdan Petriceicu Hasdeu (p. 156), premier ouvrage dramatique : <i>Reposatul postelnic</i> (p. 157), le drame romantique : <i>Domnița Rosanda</i> (p. 159), l'ouvrage de sa maturité : <i>Răzvan și Vidra</i> (p. 161), le passage à la comédie : la satire philologique et ses implications sociales (p. 166). | |
| <i>LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE ROUMAINE APRÈS 1877 .</i> | 168 |
| 1. I. L. Caragiale (p. 168), <i>Roma invinsă</i> (p. 168), <i>O noapte furtunoasă</i> (p. 170), <i>Conu Leonida față cu reacțiunea</i> (p. 174), <i>O soacră</i> (p. 176), <i>Hatmanul Baltag</i> (p. 177), <i>O scrisoare pierdută</i> (p. 178), <i>D'ale carnavalului</i> (p. 180), <i>Năpasta</i> (p. 182). 2. Le drame historique à la fin du siècle (p. 187), les drames inspirés de l'antiquité (p. 187), les drames nationaux (p. 190). 3. A. Davila (p. 196), premières compositions dramatiques (p. 196), préoccupations historiques (p. 197), <i>Vlaicu Vodă</i> (p. 199). 4. Barbu Ștefănescu Delavrancea (p. 203), la trilogie historique (p. 204), <i>Irinel</i> (p. 208), <i>Hagi Tudose</i> (p. 209), <i>A doua conștiință</i> (p. 210). | |
| <i>NOUVELLES ORIENTATIONS PENDANT LES DEUX PREMIÈRES DÉCADES DU XX^e SIÈCLE</i> | 211 |
| 1. Le théâtre comique (p. 212). 2. Le drame „à thèse” et le drame d'idées (p. 215). 3. Le théâtre poétique (p. 222). | |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> | 229 |
| ANCA COSTA-FORU (p. 113—115; 125—145), LELIA ELIAN (p. 115—125), OVIDIU PAPADIMA (p. 156—203), VICU MÎNDRA (p. 145—156; 203—228). | |
| <i>Chapitre III. ART SCÉNIQUE</i> | 233 |
| <i>L'ART DU SPECTACLE ENTRE 1849—1877</i> | 237 |
| 1. L'art du spectacle à l'époque des acteurs-metteurs en scène (p. 237). | |
| 2. La mise en scène et la scénographie entre 1849—1877 (p. 241). | |
| 3. Millo — metteur en scène. Al. Gatineau — metteur en scène (p. 243). 4. M. Pascaly — metteur en scène (p. 248). 5. Le spectacle (p. 250). | |
| <i>L'ART INTERPRÉTATIF ENTRE 1849—1877</i> | 253 |
| 1. Le nouvel art interprétatif (p. 256). 2. Formation artistique des acteurs. Le contact des acteurs roumains avec le théâtre européen (p. 259). 3. Répertoire et art interprétatif (p. 262). 4. Originalité de l'art des comédiens (p. 264). 5. Le comédien de l'époque (p. 266). 6. Typologie des acteurs roumains (p. 271). 7. L'école moldave de comédie (p. 274). 8. Matei Millo, chef de file de „l'école nationale” de comédie (p. 281). 9. Mihail Pascaly et le romantisme dans l'art scénique (p. 286). 10. Diversité de la typologie (p. 291). 11. École romantique, école réaliste dans le théâtre de l'époque (p. 296). | |
| <i>L'ART DU SPECTACLE PENDANT LES DEUX DERNIÈRES DÉCADES DU XIX^e SIÈCLE</i> | 301 |
| 1. Le concept de la mise en scène à la fin du siècle dernier (p. 304). | |
| 2. Nouvelle orientation de la scénographie (p. 307). 3. La mise en scène et le renouvellement de l'activité scénique (p. 311). | |

| | <u>Page</u> |
|--|-------------|
| <i>L'ART INTERPRÉTATIF À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE</i> | 314 |
| 1. Influence du nouveau répertoire sur l'art du comédien (p. 318). | |
| 2. La „phalange” des grands artistes et les progrès du réalisme (p. 324). | |
| 3. Grigore Manolescu (p. 326). | |
| 4. C. I. Nottara (p. 328). | |
| 5. L'époque de la Romanescu (p. 336). | |
| 6. Les utilités et les artistes d'exception (p. 342). | |
| 7. Agatha Bârsescu (p. 347). | |
| 8. Ion Petrescu (p. 347). | |
| 9. Aristide Demetriade (p. 349). | |
| 10. L'école de comédie „Caragialienne” (p. 352). | |
| 11. Ștefan Iulian (p. 357). | |
| 12. Mihail Mateescu (p. 360). | |
| 13. Al. Catopol (p. 363). | |
| 14. Ion Niculescu (p. 364). | |
| 15. Maria Ciucurescu (p. 366). | |
| 16. Ion Brezeanu (p. 368). | |
| 17. Transition à l'interprétation moderne du XX ^e siècle (p. 373). | |
| 18. Petre Liciu (p. 375). | |
| 19. Cazimir Belcot (p. 380). | |
| 20. Aglae Pruteanu (p. 384). | |
| <i>L'ART SCÉNIQUE PENDANT LES DEUX PREMIÈRES DÉCADES DU XX^e SIÈCLE</i> | 387 |
| 1. Davila et l'action de „re-théâtraliser” le théâtre (p. 387). | |
| 2. L'école nouvelle et l'activité des théâtres de Jassy et de Craïova (p. 393). | |
| 3. Paul Gusty (p. 396). | |
| 4. Théâtre de l'illusion — persistance des anciens principes (p. 402). | |
| 5. L'école naturaliste et l'art du comédien (p. 406). | |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> | 412 |
| SIMION ALTERESCU (p. 235—236 ; 253—273 ; 291—301 ; 314—344 ; 352—353 ; 384—387 ; 406—412), LETIȚIA GÎTZĂ (p. 237—253 ; 286—291 ; 301—314 ; 373—375 ; 387—406), OLGA FLEGONT (p. 274—281 ; 344 ; 347—349 ; 353—368 ; 372—373 ; 375—384), ANCA COSTA-FORU (p. 344—346 ; 349—352 ; 368—372), MIHAIL FLOREA (p. 281—286), LELIA ELIAN (280 ; 347). | |
| <i>Chapitre IV. LES IDÉES SUR LE THÉÂTRE ET LA CRITIQUE DRAMATIQUE</i> | 419 |
| 1. L'esprit critique (p. 421). | |
| 2. Constitution d'une critique dramatique professionnelle (p. 423), C. A. Rosetti (p. 423), C. D. Aricescu (p. 426), G. Barițiu (p. 427), N. Filimon (p. 428), Pantazi-Ghica (p. 432), Ulysse de Marsillac (p. 434). | |
| 3. B. P. Hasdeu sur le drame historique (p. 436). | |
| 4. Mihail Eminescu — interprétations théoriques, principes esthétiques (p. 439). | |
| 5. Al. Odobescu — orientations et directives (p. 445). | |
| 6. Titu Maiorescu et le critère esthétique (p. 447). | |
| 7. La critique dans la revue „Contemporanul” : C. Dobrogeanu-Gherea (p. 451). | |
| 8. Ion Luca Caragiale (p. 455). | |
| 9. Chroniqueurs dramatiques dans les revues de la fin du XIX ^e siècle (p. 460), Fr. Damé (p. 460), D. D. Racoviță-Sphinx (p. 462), M. Văcărescu-Claymoor (p. 463), Gr. Ventura (p. 464), Sc. Cocorăscu (p. 465). | |
| 10. G. Ionnescu-Gion, le chroniqueur-professeur (p. 467). | |
| 11. N. Petrașcu : entre chronique et mémoires (p. 470). | |
| 12. I. C. Bacalbașa, polémiste (p. 473). | |
| 13. Ilarie Chendi et l'influence du courant „Sămănătorul” (p. 475). | |
| 14. Emil D. Fagure : éclectisme actif et efficient (p. 477). | |
| 15. Mihail Dragomirescu : système et théorie de théâtre (p. 480). | |
| 16. Pompiliu Eliade : critères universitaires (p. 485). | |
| 17. A. Davila, le doctrinaire (p. 489). | |
| 18. Périodiques de théâtre (p. 491). | |
| <i>BIBLIOGRAPHIE</i> | 506 |
| ION ZĂMFIRESCU (p. 421—491 ; 505—506), ION CAZABAN (p. 491—505). (Des matériaux rédigés par Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Mihail Florea, Letiția Gitză, Al. Paleologu, Mircea Popa ont servi à l'élaboration de ce chapitre). | |
| <i>ANNEXES :</i> | |
| CHRONOLOGIE | 511 |
| INDEX DES ACTEURS | 521 |
| LA PRESSE | 532 |
| ILLUSTRATIONS | 534 |
| HISTOIRE DU THÉÂTRE EN ROUMANIE : I ^{er} —II ^e vol. Table des matières | 542 |
| INDEX | 549 |

INDICE

- Abony, L., 86
Abraham, P., 294
Abrud, 41
Academia Mihăileană, 525, 528
Academia de muzică și artă dramatică, 18
Academia Română, 446
Ademolo, L., 42
Ady, E., 89, 91
Aicard, J., 48, 85, 399, 406, 517
Ajalbert, J., 303
Akakia-Viala, 415
Alain (Chartier, E.), 289
Alba-Iulia, 66, 105, 515
Albert, M., 95
Albescu, Elena, 47
Alecsandri, V., 15, 18, 23, 29, 30, 31, 43–48, 62, 63, 66, 67, 114, 116, 119, 122, 126, 134, 135, 137–141, 143, 144, 145–156, 161, 170, 173, 187, 189, 193, 196, 204, 213, 224, 228, 243, 247, 251, 252, 256, 261, 263, 264, 273, 276, 281–283, 292, 293, 299, 316, 319, 322, 324, 337, 340, 352, 353, 362, 380, 412, 413, 430, 435, 438–440, 446, 452, 453, 460, 461, 463, 464, 466, 469, 470–474, 502, 511, 513–515, 518, 521, 523–531
Alehem, Ș., 100
Alexandrescu, Alexandrina, 63, 69, 398, 516
Alexandrescu, D., 27, 401
Alexandrescu, G., 40, 513
Alexandrescu, I., 293, 435
Alexandrescu, Margareta, 40, 513
Alexandrescu, P. S., 313, 314, 412
Alexandrescu, S., 174
Alexandrescu, V., 27, 310, 515
Alfieri, 115, 262, 321
Allévy, Marie-Antoinette, 237, 396
Almăjeanu, Verona, 516
Alterescu, S., 107, 166, 412, 413, 507
Altman, J., 347
Ando, Fl., 79
Andreev, L., 319
Anestin, I., 35, 37, 38, 57, 107, 145, 395, 413, 431, 515, 520, 521
Anestin, Maria, 37, 395, 515, 524
Anestin, V., 359, 413
Anghel, D., 214, 225, 227, 229, 396, 439, 518
Antoine, A., 71, 82, 237, 302, 303, 306, 315, 318, 364, 385, 392, 403, 404, 406–408, 410, 415, 480, 490, 503–505, 516
Antonescu, Em., 27
Antonescu, G., 109
Antonescu, Mărioara, 519
Antonescu, V., 37, 65, 66, 519
Antony, Em., 93
Anzengruber, L., 95
Apollinaire, G., 319
Apostol, M., 7, 43, 107
Appia, Ad., 235, 237, 315, 387, 405, 415
Arad, 41, 44, 45, 59–66, 88–92, 236, 513, 518
Arago, E., 122
Arceleanu, M., 276
Archer, W., 415
Argeș, 178
Arghezi, T., 101, 318, 349, 381–383, 387, 413, 519, 522
Aricescu, C. D., 47, 125, 131, 135–137, 229, 298, 426–428
Aristia, C., 21, 187, 268, 271, 528
Aristippe (Félix Bernier de Maligny), 288

- Aristofan, 457
 Aritonovici, A., 50
 Arnaud, A., 523
 Asachi, G., 140, 153, 160, 190, 243, 427, 437, 526
 Aslan, Ed., 305
 Aslan, E. Th., 190, 224, 229, 513
 Aslan, T., 31, 123, 124
 Aslan, Odette, 415
 Astra, 39, 44
 Atena, 87
 Augier, E., 76, 83, 123, 249, 259, 260, 263, 264, 288, 313, 319, 481, 513, 516, 528

 Bab, J., 257, 415
 Babeș, Vincențiu, 448
 Bablet, D., 235, 240, 415
 Bacalbașa, I. C., 19, 27, 62, 187, 221, 229, 311, 321, 331, 369, 409, 473–475, 498, 502, 503, 506, 518–520
 Bacaloglu, V., 27, 518
 Bacău, 7, 30, 42, 46, 48, 49, 51, 52, 57, 98, 519
 Baci, I., 40, 46, 513
 Bacovia, G., 101
 Bagdat, T., 117
 Baia, 128
 Baia de Criș, 41
 Baia Mare, 66, 89
 Baiculescu, G., 413, 506
 Bakst, L., 405
 Balzac, 123, 204, 264, 329, 394, 457, 521, 526
 Banat, 40, 43–46, 94, 104, 105, 513
 Banatul de Severin, 198
 Banderali, D., 528
 Bánhid, B., 88
 Banville, Th. de, 70, 81, 120, 319, 391, 515, 516
 Bapst, G., 241, 415
 Barac, I., 43
 Barante, G. de, 437
 Barbier, J., 81
 Barbu, N., 312, 374, 384, 413, 506
 Barbu, Tina, 401, 479
 Barcelona, 246
 Barițiu, G., 43, 60, 67, 292, 298, 427–428, 506, 507, 530
 Baron, M., 359
 Baronzi, G., 125, 126, 133, 140, 143, 144, 229
 Barrault, J. L., 259, 415
 Barrière, Th., 76, 121–123, 263, 264, 513
 Bassarabescu, I. A., 109
 Bartet, Julia, 529
 Bastus, V. J., 269, 523
 Bataille, H., 69–71, 83, 115, 216, 217, 391, 393, 399, 530
 Baty, G., 415
 Baudelaire, Ch., 297
 Bauer, L., 96–98
 Baumeister, B., 347
 Baus, T., 530
 Bayard, A., 75, 122, 123, 260, 320
 Bayer, J., 92
 Bayerlein, 391
 Băicoianu, Al., 22
 Băilești, 102
 Băjenaru, Al., 67
 Bălan, I. D., 193, 194
 Bălăcescu, C., 42, 170, 173
 Bălănescu, C., 30, 116, 119, 120, 122, 139, 273, 275, 276, 279–280, 312, 356, 512, 513, 521
 Bălcescu, N., 116, 162, 316
 Bălțățeanu, N., 344
 Bănescu, N., 413, 506
 Bănică, C. N., 393
 Bărcănescu, Al., 61, 395
 Bărnuțiu, S., 422
 Bârsan, Olimpia, 48, 64, 65, 342
 Bârsan, Z., 27, 33, 41, 45, 48, 52, 64–66, 107, 226, 227, 229, 321, 402, 409, 413, 517, 518
 Bârsescu, Agatha, 37, 56, 64–67, 73, 74, 97, 101, 196, 346–347, 349, 413, 472, 479, 489, 492, 514–516, 518, 521
 Beaumarchais, 76, 116, 466, 513, 526, 528
 Beauvalet, P.–Fr., 259
 Beclean, 41
 Becq de Fouquières, 315, 415
 Becque, H., 80, 83, 303, 314, 319, 321, 389, 390
 Beccher-Stowe, Harriet, 121
 Beer, G., de, 79
 Belador, M. N., 279, 413
 Belcot, C., 55, 63, 66, 374, 375, 379, 380–384, 400, 401, 412, 520–522
 Beldiceanu, N. N., 33
 Beldiman, Al., 473
 Beli, I., 43
 Belinski, V. G., 257
 Belknap, Y. S., 415
 Bellini, 528
 Belot, A., 123, 382, 391, 522, 524
 Bengescu-Dabija, Gh., 27, 87, 123, 187, 188, 196, 229, 246, 310, 321, 518, 523
 Berariu, A., 61
 Beran, Aug., 76
 Béranger, P. J. de, 151
 Berceanu, G., 45
 Berdiceanu, V., 45
 Berger, E., 80
 Berger, I., 310, 363
 Bergmann, G., 249, 415
 Berlin, 51, 74, 347, 381, 401, 403, 404, 440, 448, 514
 Bernard, T., 33, 69, 214, 393
 Bernhardt, Sarah, 81, 83, 101, 325, 328, 338, 464, 514
 Bernstein, H., 69, 70, 71, 115, 319, 349, 391, 393, 399, 403, 517, 518, 529, 530
 Bertalozzi, C. A., 69

Bianu, I., 28
 Bibescu, A., 84
 Binet, A., 374
 Birch-Pfeiffer, Charlotte, 93
 Biscotini, C., 18
 Bisson, Al., 81, 320, 321, 398, 515
 Bistrița, 41, 94
 Bizet, G., 83
 Birgescu, St., 117
 Birlad, 30, 48, 49, 51, 519
 Björnson, B., 321, 324, 390, 399, 441
 Blaga, L., 156
 Blaha, Lujza, 91
 Blaj, 41, 48, 62, 65, 513, 518
 Blanchart, P., 415
 Blaremburg, N., 166
 Blasel, K., 92, 93
 Blau, J., 80
 Blumenthal, O., 321, 398, 517
 Bobescu, A. L., 36, 61, 67, 395
 Bobescu, Em., 102
 Bobescu, I. N., 413
 Bocage, P. M. T., 259–261, 289, 527
 Bodnărescu, S. L., 106, 131, 192, 229, 449
 Boeriu, I. V., 107, 506
 Bogdan-Duică, G., 231, 413
 Bogdan, I., 316
 Bogdan, N. A., 107, 188, 190, 191, 194, 229, 278–
 280, 412, 413, 496
 Boileau, 445
 Boirie, E., 122
 Bolintineanu, D., 18, 35, 105, 107, 125, 126, 128,
 191, 229, 440, 460, 513
 Boll, A., 239, 396, 415
 Bolliac, C., 116, 161, 250, 298, 429
 Bonn, F., 97
 Bölönyi, J., 91
 Bonnichon, A. (Villiers), 264, 415
 Borcea, I., 506
 Bordogne, G. M., 528
 Borelli, N., 312, 313, 314, 517
 Booth, E., 529
 Bosch, H., 378
 Botez, O., 394
 Botoșani, 7, 42, 48, 49, 51, 68, 98, 99, 492, 519, 528
 Bouchardy, J., 120, 263
 Bouffé, H. M. D., 259, 260, 261, 282, 287, 289, 527
 Bourdet, E., 67
 Bourgeois, A., 75, 120, 121, 133, 150, 157, 263, 320,
 522, 523, 528, 530
 Bourget, P., 215, 474
 Braboreșcu, Lucia, 395
 Braborescu, Șt., 384, 395
 Bracco, S., 313
 Brachvogel, A.—E., 301, 308, 516
 Brahm, O., 401, 406, 408, 410
 Brad, 41
 Brandes, G., 453
 Brandès, Marthe, 84
 Brașov, 38, 40, 43, 44, 48, 59, 60, 62, 64, 87, 88,
 92, 93, 95, 105, 447, 507, 511–513, 516, 518, 524
 Bratu, S., 506
 Brădățeanu, V., 73, 107
 Brăila, 7, 43, 48, 50, 51, 57, 65, 69, 75, 76, 81, 85,
 86, 99, 105, 512–516, 519
 Brătescu-Voinești, I. Al., 17, 26, 52, 214, 518
 Breazu, I., 60, 107, 506
 Brediceanu, C., 45
 Brediceanu, I., 45
 Brémont, L., 407
 Brezeanu, G. L., 69, 403
 Brezeanu, I., 107
 Brezeanu, I., 15, 17, 33, 52, 53, 62, 65, 66, 73, 74,
 184, 301, 302, 307, 310, 325, 336, 363, 365,
 368–372, 381, 390, 398, 400, 412, 413, 458,
 467, 479, 489, 516–520, 522, 527, 531
 Brezeanu, V., 108
 Brieux, E., 348, 391, 399
 Brisson, P., 415
 Bródi, S., 91
 Brüning, Ida, 297, 415
 Bucovina, 59, 60, 61, 63, 80
 Bucureșteanu, I., 105
 București, 7, 13–17, 19–28, 31–35, 38, 40, 42,
 43, 46, 47, 51–53, 55–59, 63–70, 74–89,
 94, 95, 99–101, 105, 115–121, 124, 125, 131,
 134, 138, 141, 143–145, 153, 161, 170, 172,
 173, 177, 180, 184, 194, 212–214, 236, 242,
 243, 246, 252, 401, 429, 436, 447, 467, 473,
 480, 485, 511–531
 Budai, J., 88
 Budapesta, 39, 41, 44, 59, 60, 62, 66, 89, 96, 105,
 440, 514, 516, 524
 Budișan, I., 496
 Bujor, P., 221
 Bujoreanu, I. M., 133, 139, 229
 Bulandra, T., 33, 37, 52, 55, 69–72, 108, 196, 327,
 336, 390, 396, 399, 411, 492, 519, 527, 531
 Bulfinski, R., 37, 69, 70, 390, 395, 401, 411, 519,
 520
 Bumbești, V., 74, 108, 397, 413
 Bunea, I., 496
 Burada, T. T., 18, 43, 108, 117, 119, 279, 413, 516,
 520
 Burgtheater, 73, 81, 82, 93, 94, 97, 124, 317, 328,
 347, 447, 468, 517, 521
 Buriencescu, Z., 61, 62, 67, 522, 524
 Burlănescu-Alin, N., 474
 Buteanu, A., 39, 45, 46, 60, 61
 Buzău, 51, 61, 138, 519
 Byron, 21, 256, 455, 461
 Cacoveanu, Șt., 165
 Caillavet, A. de, 67, 70, 319, 399

- Caillois, R., 415
 Calderón de la Barca, 83, 381, 517
 Calendoli, G., 415
 Calfoglu, Clotilda, 37, 395
 Calfoglu, Maria, 515
 Calometti, L., 514
 Cambon, Ch. A., 249
 Canné, M. A., 190
 Cantacuzino, Gr., 16, 253, 302, 304, 310, 397, 463, 515
 Capus, A., 483, 518
 Caracal, 36, 48, 49, 51, 519, 524
 Carada, E., 138, 229, 230, 440, 513, 526
 Caragiale, Cecilia, 296
 Caragiale, C., 14, 21, 22, 33, 34, 40, 43, 46, 47, 53, 67, 103, 104, 115–119, 123, 134, 136, 138, 170, 173, 229, 242, 243, 262, 268, 271, 273, 284, 287–289, 292, 296, 511, 513, 522, 526–530
 Caragiale, I., 43, 47, 56, 58, 59, 61, 85, 119, 133, 136, 229, 244, 292, 295, 296, 522, 524
 Caragiale, I. L., 15, 16, 19, 24–27, 31, 35, 48, 52, 62, 65, 69, 74, 108, 114–116, 127, 140, 141, 143, 144, 156, 161, 167, 168–187, 203, 204, 212, 213, 215, 221, 222, 228, 229, 263, 299, 302, 304, 310, 316, 319, 321–324, 332, 337, 342, 348, 352, 355, 356, 358, 360, 362, 363, 365–372, 382, 390, 400, 402, 413, 444, 449, 450, 451, 453, 454, 455–459, 462, 463, 465, 470–472, 479, 481, 484, 488, 490, 498, 501, 507, 513–519, 521, 522, 524, 527, 528, 530
 Caragiale, L., 43, 172
 Caragiale, Lenci, 172, 173
 Caragiale, M., 174
 Caransebeș, 45
 Carapancea, Gh., 27
 Carltheater, 73
 Carp, Sofia, 99
 Carp, P. P., 117, 165, 166, 305, 470
 Catina, I., 229
 Catopol, Al., 63, 307, 310, 363, 515, 517, 522
 Caudella, E., 31, 177, 522
 Cavallotti, F., 517
 Cazimir, Otilia, 386, 387
 Cazimir, Șt., 231
 Călărași, 51
 Călin, L., 170, 229, 363
 Călin, T., 395
 Călinescu, G., 28, 108, 130, 132, 150, 152, 165, 231, 334, 335, 413, 506
 Călugăreni, 128
 Căprariu, Al., 506
 Ceaciru, B., 50
 Cehov, A. P., 38, 41, 90, 115, 318, 321, 324
 Centea, A., 40
 Centea, M., 40
 Cernăuți, 440
 Cerne, T., 498
 Cernișevski, N. G., 257
 Cervantes, 455
 Cervatti, P., 526
 Chailly, J., 415
 Chal, Suzanne, 79
 Champfleury, Y., 257
 Champmeslé, La, 446
 Chaperon, Ph.-M., 249
 Charcot, I. M., 373
 Chateaubriand, 158
 Chatrian, Al., 306, 319, 321, 515
 Chaumont, Céline, 79
 Chekhov, M., 415
 Chendi, Il., 147, 149, 413, 475–477, 507
 Chicago, 521
 Chișinău, 73
 Ciacova, 95
 Cicéri, P. L.-Ch., 249
 Cihac, A., 316
 Ciocazan, I., 37, 55
 Cioculescu, Ș., 108, 168–170, 176, 182, 229, 231, 355, 363, 367, 413, 506, 507
 Ciorănescu, Al., 129, 187, 195, 231
 Ciprian, G., 336, 527
 Circul Derssin, 86
 Circul Hütermann, 86
 Circul Oppler, 50, 86
 Circul Schumann, 86
 Circul Sidoli, 86, 516
 Circul Suhr, 240, 267, 514, 528, 531
 Ciucurescu, Eugenia, 401, 520, 522
 Ciucurescu, Maria, 33, 53, 65, 66, 301, 310, 366–368, 412, 474, 519, 522
 Ciută, I., 108
 Cîmpina, 51
 Cîmpineanu, I., 527
 Cîmpulung Moldovenesc, 63
 Cîmpulung Muscel, 42, 47, 51, 57, 135
 Cîrjă, Gh., 314, 394, 516
 Cîrlova, V., 135
 Clairville, L., 123, 260, 303
 Claudel, P., 319
 Cluj, 7, 14, 38–41, 42, 46, 48, 60, 64, 69, 86–92, 105, 236, 512, 513
 Cobuz, Al., 70, 71
 Cocea, Alice, 67, 74, 84, 342, 411
 Cocorăscu, S., 303, 306–308, 311, 314, 315, 465–467
 Cocea, N. D., 69, 377, 378, 393, 413, 494, 495, 498, 519
 Coculescu, N., 50
 Cocteau, J., 415
 Codrescu, T., 121
 Cogniard, Ch. Th., 122, 522
 Colegiul Național Sf. Sava, 95, 460, 527
 Colombo, Ana, 231
 Comarnescu, P., 231

- Comedia Franceză, 15, 81—83, 249, 259—261, 282, 294, 303, 307, 317, 325, 331, 337, 375, 408, 464, 466, 468, 520, 525, 530, 531
- Comloșul Mare, 94
- Compania Bulandra — Marioara Voiculescu, 70, 71, 214, 404, 519
- Compania Davila, 69—70, 71, 72, 83
- Compania Leonard — Maximilian, 525
- Conservatorul din București, 18, 19, 250, 269, 446, 512, 516, 521, 522, 524—526, 528—531
- Conservatorul din Iași, 18, 269, 512, 521, 523, 526—528, 530
- Conservatorul din Paris, 531
- Conservator Filarmonic Dramatic, 18
- Constantinescu-Blonda, Maria, 34, 58, 522
- Constantinescu, I., 108
- Constantinescu, P., 492
- Constantinopol, 74, 94, 160, 275
- Constanța, 51, 62, 65, 75, 519
- Constantiniu, C. A., 514
- Conta V., 45
- Contemporanul, 452, 454, 506
- Copeau, J., 235, 405, 415
- Coppée, Fr., 48, 321, 518
- Coquelin, G., 81, 83, 280, 393, 415, 515, 527
- Coquelin, E., 82, 83, 101, 516
- Coquelin, J., 81, 101
- Corabia, 52, 103
- Coraboa, Ecaterina, 172
- Cormon, E., 77, 122
- Corneille, P., 70, 81, 187, 191, 224, 321, 433, 442, 448, 481, 516
- Corra, B., 315
- Correlli, 315
- Cosma, V., 506
- Cosmovici, G., 321
- Cosmovici, V., 191, 229
- Cossa, P., 73, 257, 344, 514, 516
- Costa-Foru, Anca, 506
- Costache, R., 42, 49
- Costescu, G., 343, 392, 519
- Costescu, I., 66
- Costescu, Lucia, 390
- Costiescu, M., 117
- Costin, Miron, 131
- Coșbuc, G., 52, 316, 518
- Courbet, 257
- Courteline, G., 80, 518
- Cracovia, 94
- Craig, E. G., 235, 237, 258, 315, 387, 405, 415
- Craiova, 7, 14, 15, 17, 31, 33—38, 40, 42, 48, 51, 57, 58, 65, 67, 69, 75, 100, 105, 116, 117, 119, 120, 124, 132, 138, 393—396, 511, 514—521, 523, 526, 527, 529, 530, 531
- Crăciunescu, G., 44
- Creangă, I., 316
- Crețu, I. D., 37
- Cristescu, I., 15, 269, 293, 296, 514, 522
- Crișan, I., 108
- Critico, Al., 33
- Croisset, Fr. du, 70, 399, 402, 408
- Crommelynck, F., 115
- Cronibace, Amalia, 270, 293, 296, 297, 522
- Cruceanu, M., 405
- Csernovics, P., 88
- Csiky, G., 89, 91
- Csóka, S., 91
- Cuibuș, G., 413
- Culitza, Olga, 69
- Cuniberti, Gemma, 79
- Cuniberti, T., 79
- Curtea de Argeș, 131
- Cutava, Tanți, 33
- Cuvelier, A., 122
- Guza, Al. I., 18, 22, 47, 49, 136, 137, 160, 162, 175, 195, 215
- Guza, Elena, 50, 160, 161
- Cuzinski, Verona, 55, 313, 394
- Cuzinski, Vl., 55, 313, 394, 517, 523
- Dacia literară, 256, 421, 430, 432, 434, 445
- Dafin, I., 108, 374
- Dalcroze, J., 505
- Dané, Fr., 144, 145, 169, 190, 229, 252, 306, 331, 434, 457, 460—462, 507
- D'Amico, S., 259
- Dan, C., 413
- Danielescu-Bîrcă, C., 190
- D'Annunzio, G., 71, 79, 318, 483, 517
- Dante, 223, 329, 455
- Darmont, E.-A., 326, 337
- Darwin, Ch., 256
- Daudet, A., 83, 382, 383, 391, 517, 522
- Dauș, L., 27, 304, 518
- Davila, A., 9, 15, 19, 26—28, 67, 69—72, 109, 115, 130, 161, 186, 196—203, 211, 222, 224, 228, 229, 231, 301, 307, 309, 324, 344, 347, 348, 350, 387—393, 394—396, 399, 403—405, 406—411, 413, 464, 476, 481, 488, 489—491, 492, 494, 496, 504—507, 517—521, 527, 529, 530
- Davila, C., 196
- Dănescu, Ana, 514, 531
- Debrețin, 88
- Deburau, 446
- Decourcelle, P., 308
- Dej, 41, 89
- Delacour, A., 121
- Delaunay, L.-A., 259, 325—327, 515, 524, 525, 527, 529
- Delavigne, C., 120, 133, 248, 260, 263, 320, 514, 517, 523
- Delavrancea, B. Șt., 15, 17, 26, 27, 32, 40, 67, 153, 157, 168, 191, 195, 202, 203—211, 219, 220, 222, 228, 229, 316, 321, 324, 330, 334,

- 349, 369, 402, 409, 470, 476, 481, 518, 519, 522, 524
- Delmary, V. B., 28, 30–32, 42, 74, 75, 245, 246, 306, 312, 513
- Delot, A., 122
- Demetrescu, A., 316
- Demetrescu, Constanța, 296
- Demetrescu, D., 395
- Demetrescu, R., 518
- Demetrescu, Tr., 36, 221
- Demetriade, Ar., 17, 37, 52, 53, 56, 62, 64, 67, 74, 101, 163, 189, 196, 200, 301, 323, 325, 327, 336, 343, 349–352, 399–401, 412, 474, 492, 516, 517, 519, 520, 522, 523
- Demetriade, Constanța, 310, 352, 401, 523
- D'Ennery, A. Ph., 75, 77, 81, 121, 133, 259, 263, 299, 319, 320, 498, 515, 526
- Densusianu, A., 190, 191, 199, 229
- Densusianu, O., 101, 217, 229, 316, 405, 506
- Depărățeanu, Al., 125, 126, 129–130, 138, 229
- Derely, V., 183
- Déroulède, P., 170
- De Sanctis, A., 85, 416, 518
- Descotes, M., 290, 416
- Desnoyer, Ch., 122, 263
- Despléchin, E. D. J., 249
- Desprès, Suzanne, 84, 518, 526
- Detroit, 521
- Deutsches Theater (Berlin), 347, 381, 514
- Deva, 41, 48
- Dhomme, S., 408, 409, 416
- Diaghilev, S., 405
- Diamandy, G., 217, 218, 223, 229, 391, 405, 520
- Diderot, D., 81, 228, 455, 459, 503
- Diebold, B., 348
- Dima, Al, 506
- Dimann, S., 99
- Dimancea, 522
- Dimitrescu Movileanu, I., 128, 135, 138, 230, 527, 530, 531
- Dimitriade, M., 27, 225, 229, 328, 519
- Dimitriadi, G., 14, 15, 23, 30, 34, 35, 43, 53, 118, 120, 121, 124, 133, 138, 164, 230, 243, 251, 259, 269, 272, 292, 293, 295, 297, 433, 512–514, 523, 528, 529, 530
- Dinaux, M., 121
- Dinicu, Gh., 197, 316
- Ditrói, M., 90, 91
- Dobrogeanu-Gherea, C., 183, 231, 316, 422, 439, 449, 451–454, 455, 506, 515
- Dolivry, Th., 123
- Dôme, L., 88
- Donnay, M., 82, 517
- Dorn, F., 80, 94, 96
- Dorohoi, 51
- Dorval, Marie, 260, 261, 289
- Dostoievski, F. M., 33, 67, 115, 183, 184, 528
- Dragomir, S., 32, 33, 67, 227, 301, 305, 312–314, 373, 384, 394, 413, 517, 523
- Dragomirescu, M., 28, 52, 211, 231, 350, 364, 365, 379, 400, 413, 480–484, 498, 506, 507, 518
- Drăghicescu, A., 194
- Drăgulici, D., 58, 119, 244, 292–294, 296, 356, 372, 435, 523
- Dresda, 381
- Drimba, L., 231
- Drouhet, Ch., 231
- Ducange, V., 75, 120, 121, 133, 263
- Dugué, F., 121
- Dullin, Ch., 272, 323
- Dumanoir, Ph., 75, 76, 117, 121–123, 259, 260, 303, 526
- Dumas, Al. (tatăl) 70, 80, 82, 117, 119, 133, 154, 208, 226, 259, 260, 288, 298, 302, 303, 328, 457, 467, 514, 516, 517, 523, 529, 530
- Dumas, Al. (fiul) 67, 71, 79, 81, 83, 123, 133, 215, 217, 249, 257, 259, 263, 264, 319, 321, 385, 463, 478, 487, 514, 516–518, 528
- Dumbravă, D., 394, 413
- Dumitrescu, C., 515
- Dumitrescu, G., 275, 276, 313
- Dumitrescu, R., 394
- Dumitrescu, Zoe, 506
- Dunca, Constanța, 134, 230
- Dunka, T., 190, 230
- Dupuy, G., 416
- Duruy, V., 190
- Duse, Eleonora, 79, 302, 314, 338, 390, 459, 503, 517, 529
- Dussanne, Béatrix, 416
- Düsseldorf, 389
- Dutka, Á., 91
- Duțescu, D., 27
- Duțescu, I., 251
- Duval, G., 416
- Duvert, A., 122, 278
- Duvignaud, J., 322, 323, 384, 416
- Dvoicenco, E., 160, 231
- Economu, Al., 69
- Economu, P., 117
- Ecsedy, Kovács, G., 87, 88
- Eftimiu, V., 27, 33, 41, 57, 70, 108, 223, 226, 228, 230, 349, 395, 396, 402, 519, 520
- Eger, G., 80, 84, 516
- Ehrenkranz, B. V., 98
- Eisenstark, 246
- Eliade, P., 16, 17, 19, 27, 28, 51, 105–108, 186, 211, 231, 322, 396, 399, 485–489, 501, 507, 518
- Eliade-Rădulescu, I., 118, 242, 288, 393, 427, 429, 434, 528
- Elvas, Catușa, 69

- Eminescu, M., 25, 40, 45, 59, 122, 140, 141, 154, 165,
 173, 199, 201, 227, 263, 290, 299, 316, 323,
 439–444, 498, 506, 507, 513, 514, 523, 530
 Enescu, G., 101, 316
 Enescu, I., 64
 Enescu, V., 69, 403, 518
 Engherliu, V., 72
 Eötvös, J., 86, 90
 Erdély, M., 92
 Erckmann, E., 306, 319, 515
 Erler, Fr., 404, 505
 Ernst, L., 92
 Ernst, O., 98, 365, 395, 398, 517, 527, 530
 Ewers, H. H., 97
 Esarcu, G., 121
 Eschil, 481
 Eszterházy, K., 90
 Euripide, 305, 481
 Evolceanu, D., 17, 518
 Evolschi, Al., 266, 523

 Facca, G., 524
 Fagure, E. D., 69, 71, 84, 302–304, 306, 311,
 312, 314, 327, 331, 337, 340, 352, 371, 398,
 401, 413, 477–480, 498, 520
 Farkaş, L., 86
 Faust Mohr, M., 108, 349, 413
 Favart, M-lle, 259
 Făgăraş, 65, 518
 Fălticeni, 51
 Fărcăşanu, I., 395
 Fărcăşanu, P., 37
 Fătu, I. D., 30
 Febre, Fr., 81
 Fehérváry, A., 87, 90
 Fekely, M., 88
 Fekete, M., 92
 Felbariad, N., 271, 293
 Félix, R., 76, 261, 513
 Felsenthal, M., 94
 Feravilla, 359
 Féraudy, M., de, 84, 326, 337, 375, 524, 527, 529
 Ferenczi, Z., 91
 Fermo, I., 502
 Ferri, E., 385
 Ferrari, P., 257
 Fétis, E. J., 429
 Feuillet, O., 81, 87, 124, 249, 259, 288, 303, 319,
 321, 433, 515, 528
 Feydeau, G., 69, 70, 84, 219, 391, 393
 Feyer, Fany, M. de, 45
 Filatoff, 50
 Filimon, N., 299, 428–432, 434, 506, 507
 Filip, V., 40
 Filotti, Maria, 33, 38, 67, 108, 342, 379, 394, 413
 Filtsch, E., 96
 Findlater, R., 338, 416

 Finkel, M., 99
 Fintesteanu, I., 334
 Flaubert, G., 188
 Flechtenmacher, Al., 28, 30, 74, 138, 165, 197,
 276, 286, 430
 Flechtenmacher, Maria, 15, 141, 514, 523
 Fleischmann, H., 416
 Flers, R. de, 67, 70, 319, 348, 399
 Florea, M., 108, 413
 Florența, 528
 Florescu, Al. G., 17, 27, 217, 218, 230, 391, 395,
 518
 Florescu, B., 187
 Focșani, 45, 48, 49, 51, 62, 68, 117, 492, 519, 525
 Follinus, J., 87, 88
 Folnes, K., 93, 94
 Fondul Teatrului Național Iași, 266, 267, 294,
 301, 312–314
 Forges, D., 123
 Fort, P., 416
 Fotino, Aura, 395
 Fotino, M., 395
 Foureau (frații), 74
 Fournier, M., 121
 Francastel, P., 416
 France, A., 83, 488
 Franga, G., 7, 108
 Frankfurt, 94
 Fredas, G., 312, 513
 Freie Bühne, 315, 408
 Freiwald, V., 271, 296, 523
 Freytag, G., 321
 Friese, G. A., 92–94, 511
 Fritsche, J., 94
 Frisch, Marie-Thérèse, 525
 Froda, Sc., 55, 108, 352, 507
 Fuchs, G., 315, 404, 505
 Fuchs, M., 416
 Fulda, L., 395
 Fundescu, I. G., 166, 493, 495, 497, 501, 512
 Fundoianu, B., 498, 520

 Gabrielescu, Gr., 35, 37, 63, 517, 518
 Gafița, M., 231
 Galaction, G., 62, 413, 519
 Galați, 7, 42, 47–51, 57, 59, 75, 76, 81, 85, 86,
 98, 99, 105, 131, 145, 513–517, 519, 526,
 530, 531
 Galea, 18
 Galino, M., 18, 30, 72, 73, 269, 294, 384, 512,
 522, 523, 528, 530
 Gallmeyer, Josephine, 92, 93
 Ganc, N., 177, 313, 316
 Garbea, G. O., 188, 230
 Gassner, J., 258, 416

- Gatineau, Al., 30, 74, 118, 243, 245—248, 250, 270, 287, 397, 511, 512
- Gautier, Th., 260, 262, 282, 416, 455
- Gay, Delphine (E. de Girardin), 124
- Găvănescul, I., 314
- Găvruş, J., 40
- Geffroy, E. A. F., 259
- Gémier, F., 236, 392, 480, 490
- George, M-lle, 446
- Georgescu, A., 55
- Georgescu, Atena, 394
- Georgescu, Elena, 69
- Georgescu, I., 257, 316
- Georgescu, P., 119
- Georgescu, St., 190
- Georgescu, T., 121
- Gessner, S., 275
- Gestian, I., 292, 296, 435, 523
- Gheorghiu, M., 70, 370, 413, 439
- Gherla, 41, 513
- Gheţie, V., 40
- Ghica, D., 166
- Ghica, Gr., 31
- Ghica, I., 9, 15, 19, 22, 23, 43, 116, 118, 153, 269, 310, 311, 322, 337, 339, 340, 389, 514, 521, 524, 527, 529, 531
- Ghica, P., 47, 140, 141, 151, 166, 230, 265, 432—434, 440, 507, 513
- Giacometti, P., 67, 71, 77, 85, 257, 321, 513, 514, 518
- Giacosa, G., 81, 302, 314, 390, 518
- Girardi, Al., 359
- Girardin, E. de, 76, 82, 123, 124, 513
- Girolamo, R., 307, 309, 392, 515
- Giurescu, D. T., 108
- Giurgea, Maria, 38, 67, 69, 70, 74, 342, 390, 395, 411
- Giurgiu, 48, 51, 105
- Gîrbea, Al., 275
- Gîrleanu, E., 35, 37, 38, 70, 109, 395, 519, 520
- Gitză, Letiția, 60, 108, 126, 242, 265, 298, 300, 414, 507
- Godwin, E. W., 256, 258
- Goethe, 82, 87, 93, 96, 118, 305, 347, 352, 447, 455, 457, 461, 481, 498, 517, 521
- Goga, O., 33
- Gogol, N. V., 33, 86, 124, 250, 256, 264, 288, 289, 377, 443, 513, 518, 522, 524
- Goldfaden, A., 98—100, 514
- Goldiș, V., 39, 41, 496
- Goldoni, C., 41, 48, 85, 93, 319, 438, 517
- Golescu, I., 133
- Golești, 201
- Goldstein, S., 99
- Goncharov, I. A., 183
- Goncourt, E., 303
- Gordin, I., 100
- Gorki, M., 38, 67, 85, 89, 90, 115, 318, 321, 324, 400, 517, 518, 520, 530
- Gorovei, A., 108, 414
- Got, Ed., 259—261, 306, 318, 332, 337, 375, 416, 446, 524, 527, 529, 530
- Gounod, Ch., 81
- Grammatica, Emma, 349
- Grădina cu Gai, 525, 527
- Grădina Guichard, 514, 528
- Grădina Jignița, 99
- Grădina Orfeu, 531
- Grădina Pomul Verde, 99
- Grădina Rașca, 80, 362, 531
- Grădina Union Suisse, 524, 529
- Grădina Walhala, 525, 529
- Grădișteanu, P., 22, 47, 66, 105, 124, 135, 138, 139, 176, 230, 363, 433, 513, 522
- Grămadă, I., 108
- Greceanu, Gh., 134
- Grecu, I., 66
- Grigorescu, N., 316
- Grigoriu, Al., 395
- Grigoriu, C., 27, 67
- Grigoriu, Gh. U., 313
- Grigorovici, Gr., 108
- Grillparzer, Fr., 80, 87, 97, 516, 518, 521
- Grodner, I., 99
- Grozescu, I., 251
- Guelette, Ch., 416
- Guilbert, Yvette, 80
- Guillemin, 76
- Guitry, S., 84, 519
- Gura Humorului, 63
- Gurvitich, G., 416
- Gusti, D., 203, 373
- Gusty, P., 9, 27, 52, 53, 55, 63, 101, 196, 212, 286, 301, 305, 312, 321, 391, 396—402, 405, 515—520, 524, 528
- Gutzkov, K. F., 80, 516
- Günther, Ida, 97
- Günther, K., 97
- Günther, Mitzi, 97
- Gyalui, F., 91
- Györ, 88
- Hackenschmied, G., 97
- Hading, Jane, 84
- Hagiescu, N., 286, 458, 465, 524, 525
- Halbe, M., 69, 391, 395
- Halepliu, C., 42, 126, 128, 136, 138, 230, 292, 440, 522
- Halévy, J. F., 95
- Halévy, L., 124, 257, 260, 319, 393, 433
- Halm, Fr., 398, 514
- Hamburg, 94, 347
- Haneș, P., 28
- Haret, S., 316

- Hartmann, P., 81
- Hasdeu, B. P., 40, 114, 116, 117, 122, 125, 126, 129, 137, 140, 141, 146, 154, 156–168, 170, 173, 187, 191, 199, 215, 230, 249, 252, 263, 265, 269, 280, 288, 290, 298, 299, 316, 319, 324, 409, 414, 422, 436–439, 498, 506, 507, 513, 521, 528
- Hasnaş, C. S., 403, 414, 501, 504
- Hasnaş, V., 286, 301, 302, 307, 310, 395, 467, 517
- Haşeg, 41, 48, 52
- Hauptmann, G., 89, 90, 96, 315, 318, 321, 324, 477, 483, 520
- Havi, M., 87, 88
- Havy, M., 76
- Hebbel, Fr., 93, 347, 441, 516, 531
- Heft, I., 20
- Heine, H., 457, 518
- Herreros, Breton de los, 124
- Hervé, Fl. R., 27, 397
- Hervieu, P., 80, 517
- Herz, A. de, 27, 33, 52, 214, 230, 391, 395, 404, 503, 519, 520
- Herzen, A. I., 257
- Hetényi, B., 90
- Hette, 74
- Hiotu, V., 246
- Heyzer, Chr., 95
- Hirschbein, P., 100
- Hirschl, I., 88
- Hodoş, C., 27, 221, 230, 519
- Hofmannsthal, H., von, 84, 225, 518
- Holberg, L., 441
- Horia, G., 366
- Horovitz, M., 99
- Hrisoverghi, Al., 119
- Hufnagel, W., 95
- Hugo, V., 33, 46, 75, 81, 93, 118, 119, 126, 129, 133, 157, 158, 259, 260, 268, 288, 292, 295, 297, 298, 313, 315, 319, 328, 433, 441, 455, 456, 461, 463, 487, 513, 516, 517, 526, 528, 530
- Hurmuzaki, Al., 59, 122, 147, 413
- Hurmuzaki, E., 316
- Huşi, 51
- Huyghe, R., 416
- Iancovescu, I., 403, 520, 526
- Iancu, A., 30
- Iaşi, 7, 14, 15, 17, 18, 28–33, 35, 38, 40, 42, 46, 48, 51, 52, 54, 58, 62, 63, 65, 67–69, 75, 78, 81, 84, 86, 98, 99, 101, 105, 116–124, 127, 134, 139, 140, 144, 145, 157, 195, 215, 236, 241, 242, 245, 246, 252, 273, 282, 369, 393–396, 436, 464, 473, 493, 511–526, 528–531
- Ibrăileanu, G., 33, 52, 106, 147, 211, 231, 314, 386, 439, 441, 442, 507, 520
- Ibsen, H., 32, 33, 65, 67, 71, 82, 85, 89, 96, 115, 211, 215, 225, 303, 306, 312, 314, 318, 321, 334, 336, 341, 383, 386, 395, 400, 467, 477, 481, 483, 505, 516–519, 527, 528, 530
- Ibsen Theater, 97
- Idieru, 134, 275
- Iliescu, I., 195
- Institoris, K., 88
- Ionaşcu, Marieta, 286, 301, 398, 479
- Ionescu, Al., 414
- Ionescu, C., 65, 312, 313, 393
- Ionescu, E., 72
- Ionescu, I. D., 62, 66, 72, 73, 108, 271, 300, 513, 514, 524, 529
- Ionescu-Gion, G., 212, 230, 301, 305, 306, 310, 316, 337, 339, 354, 363, 414, 467–470, 498, 515
- Iordan, I., 231
- Iorga, N., 33, 108, 140, 143, 159, 223, 230, 231, 256, 263, 277, 292, 299, 316, 352, 353, 409, 414, 507, 522
- Iosif, Şt. O., 33, 214, 215, 225, 229, 396, 518
- Iosifescu, S., 232
- Irving, H., 71, 238, 256, 314, 338, 350, 408, 490, 529
- Irving Theater, New York, 521
- Isac, E., 227, 228, 230, 519
- Iscovescu, B., 128
- Iser, I., 364, 379, 480
- Ispirescu, P., 316
- Istrati, N., 18, 66, 127, 137, 140, 167, 230, 238, 243, 528
- Iulian, Şt., 15, 52, 53, 73, 104, 167, 286, 291–293, 296, 300, 302, 304, 307, 310, 325, 336, 339, 355, 357–360, 375, 381, 388, 397, 412, 433, 458, 463, 465, 471, 472, 492, 513–516, 524, 526, 528, 529, 531
- Ivaşcu, G., 507
- Jacquot, J., 416
- Janin, F., 262
- Janovics, J., 89–92
- Jarron, J., 79
- Jarry, A., 315, 319
- Jászai, Mária, 90
- Jekelius, E. (junior), 93
- Jekeliussen, E., 98
- Jeschek, J., 94
- Jianu, I., 515
- Jickeli, O. Fr., 95
- Jiquidî, C., 144, 343, 359, 460
- Jókai, M., 87, 90
- Josephstadt, 447, 448
- Jouvet, L., 330, 396, 416
- Judic, Anne, 79, 80, 515
- Juhász, Gy., 91
- Junimea, 166, 168, 170, 177, 180, 422, 453

- Kadelburg, G., 321, 378, 398
 Kainz, J., 347, 350
 Kaiser, G., 505
 Kampf, J., 70, 386, 519
 Kanner, N., 69
 Karl, Henriette, 429
 Karlsbad, 96
 Károlyi, Németh, L., 86
 Kassa, 88
 Kaşdoville, N., 86
 Katona, J., 86, 92
 Kaufmann, I., 349
 Kawakami, 86, 517
 Kean, Ch., 256
 Keller, Emilia, 76, 77
 Kernbach, Getta, 395
 Kester, Flora, 81
 Khern, 76
 Kindermann, H., 416
 Kirchner, H., 97
 Kirişescu, Al., 334
 Kisfaludy, K., 86, 87
 Kistemaekers, H., 321, 391, 393, 395, 399, 518, 529
 Kjerbül-Petersen, 323
 Klein, A., 92
 Klement, J., 93
 Kleist, H., von, 94, 517
 Knowles, D., 416
 Kock, P., de, 76
 Kogălniceanu, M., 147, 242, 421, 427, 430, 512
 Kóos, F., 87
 Korbuly, B., 90
 Kotzebue, A. de, 75, 115
 Kovács, D., 91
 Kovács, Gy., 90–92
 Königes, M., 97
 Körner, Th., 86
 Krasser, H., 7
 Krecsnáyi, I., 91
 Kreibitz, E., 92, 93
 Kruk, K., 74
 Kucik, 197
 Kurig, Fr. von, 396
 Kurzhals, M., 94

 Labiche, E., 76, 123, 150, 173, 257, 259, 260, 263, 264, 319, 320, 513, 524, 525
 Labo, G., 131, 246, 250, 252, 253, 307, 309, 512
 Laczko, Aranka, 92
 Lafont, Ch., 121
 Lafont, G., 259
 Lahovary, Al., 196
 La Martellère, 118
 Lambert, Th., 76
 Lara, Al., 433

 Laroumet, G., 264, 416
 Laşcu-Evolschi, Elena, 267, 524
 Laube, H., 346
 Laurian, Tr., 167, 316
 Lauzanne, Th., 122
 Lavastre, J. — B., 240, 249
 Lavedan, H., 83, 261, 483, 517
 Lăzărescu, Al. (Laerţiu), 131, 230, 440
 Leahu, Gh., 108
 Leaven, A., 123
 Le-Bargy, Ch.—G.—A., 83,¹ 326, 337, 517, 527, 529
 Leblanc, Georgette, 84
 Lebrun, Fl., 414
 Lecca, H. G., 27, 32, 215–217, 219, 230, 310, 321, 394, 395, 409, 474, 476, 479, 483, 518, 519, 529
 Leclair, G., 318
 Lecocq, Ch., 77
 Lecomte, L. H., 416
 Lecouvreur, Adrienne, 446
 Legouvé, E., 75, 77, 81, 122, 123, 157, 320, 416, 433, 513, 514, 516–518
 Leipzig, 95
 Lekain, 259, 446
 Lemaitre, Fr., 119, 121, 259–261, 282, 287, 289, 298, 318, 337, 446, 457, 530
 Lemaitre, J., 80, 82, 517, 518
 Lengeais, Adelina, 307
 Lengyel, M., 377, 378, 395, 524
 Leonard, 492
 Leonhardt, J., 97
 Leonescu, V., 17, 27, 190, 251, 344, 345, 412, 474, 478, 479, 518, 519, 524
 Leonescu-Vampiru, Al. B., 62, 67, 517
 Leontescu, A., 515
 Lepădat, I., 41
 Lerescu, I., 132, 230
 Lermontov, M. I., 159
 Lerou, 259
 Lesage, 263
 Lessing, 82, 95, 347, 447, 455, 516, 517, 521
 Leszáy, A., 91
 Levanda-Crisanghi, Elena, 400
 Levassor, P., 75, 76, 259, 261, 277, 282, 525
 Lewinsky, J., 73, 82
 Lichtenthal, P., 429
 Liciu, P., 15, 32, 37, 52, 53, 56, 63, 65–67, 74, 85, 301, 373, 374, 375–380, 381, 383, 384, 395, 412, 476, 479, 489, 516, 518, 519, 522, 524, 531
 Liebhardt, Fr., 96
 Lindau, P., 80
 Lineţki, I. L., 98
 Liniver, Lili, 65

Linz, 97
 Liszt, Fr., 93
 Livescu, I., 38, 52, 108, 189, 196, 304, 343–345, 362–365, 376, 379, 380, 395, 398, 402, 412, 414, 493, 494, 496, 497, 502, 503, 516, 519, 524
 Locusteanu, P., 85, 212, 213, 230, 377, 378, 404, 414, 480
 Loghi, K., 308
 Londra, 404, 529
 Lorasidos, E., 86
 Lovinescu, E., 84, 232, 507, 520
 Loyson, Ch., 396
 Löwe, L., 93
 Luca, Ana, 69, 411
 Luchian, Gabriela, 279, 497, 524
 Luchian, I., 182
 Luchian, N., 29, 30, 56, 116, 123, 139, 243, 259–261, 268, 273, 275, 276, 277–279, 292, 300, 356, 363, 412, 497, 511–513, 516, 524, 525
 Luchian, Șt., 308
 Ludwig, O., 93, 94
 Lugné-Poe, A. — M., 84, 480, 518, 526
 Lugoș, 41, 44, 45, 48, 59, 66, 513
 Lugoșeanu, C., 61
 Lumière, L., 315
 Lupescu, I., 30, 45, 46, 49, 56, 57, 61, 276, 280, 292, 300, 439, 492, 522, 525
 Lvov, 94
 Lyceum Theatre (Londra), 314
 Lysès, Charlotte, 84, 519

 Macedonski, Al., 27, 156, 173, 187–190, 195, 223, 224, 228, 230, 310, 316, 319, 321, 340, 383, 507, 519, 528
 Machauer, I., 309
 Machauer, P., 309
 Machiavelli, 437, 455
 Maciu, V., 507
 Macri-Eftimiu, Agepsina, 84, 520
 Macri, P., 27
 Maeterlinck, M., 84, 89, 222, 225, 227, 319, 321, 395, 396, 477, 521
 Maiakovski, V., 319
 Maiorescu, T., 104, 168, 229, 232, 305, 316, 367, 422, 439, 446, 447–451, 453–455, 470, 472, 507, 515
 Maillot, 150
 Makesch, Josefina, 97
 Malla, I. D., 27, 54, 212
 Malten, Alexandrina, 80
 Mancaș, M., 108
 Maniu, Al., 507
 Maniu, V., 126, 12 195, 230
 Mann, I., 392
 Mannheim, 246
 Manolescu, Gr., 9, 15, 31, 32, 52, 56, 59, 67–69, 73, 74, 103, 108, 285, 291, 292, 298, 301, 319, 323, 325, 326–328, 332, 333, 336, 339, 340, 342, 344, 350, 358, 359, 369, 373, 384, 385, 388, 394, 397, 433, 434, 458, 461, 467, 472, 474, 513–516, 523–525, 527–529, 531
 Manolescu, I., 33, 56, 70, 71, 108, 334, 336, 390, 391, 395, 399, 411, 414, 527
 Manoliu, Em. Al., 108, 412, 414
 Mantegazze, P., 374
 Manu, I., 344, 401, 403, 404
 Manuel, E., 122, 521
 Manuel, I., 310
 Maramureș, 44
 Marian, L., 161
 Marian, S. Fl., 194, 316
 Marin, P., 232
 Marinescu, Al. P., 61, 67
 Marinetti, F. T., 315
 Márkus, E., 90
 Marsillac, U. de, 281, 434–435, 460
 Martini, G., 429
 Maryan, E., 160
 Massim, I. C., 167, 316
 Massoff, I., 72, 108, 188, 196, 229, 232, 414, 507
 Masson, M., 320, 530
 Mateescu, M., 15, 104, 286, 292, 293, 359, 360–363, 372, 375, 514–516, 525, 526, 529
 Matkowsky, A., 82, 83, 350, 517
 Mátraí Beteg, B., 88
 Maupassant, G. de, 84
 Mavrodí, Al., 32, 33, 520
 Max, E. De, 74, 327, 350, 413, 520, 525
 Maximilian, V., 25, 108, 196, 336, 386, 390, 404, 414, 492, 527
 Mărășești, 102
 Mărculescu, C., 27, 65, 66, 190, 301, 412, 515, 518, 519, 525
 Mărculescu, Gr., 230, 304, 307, 312, 525
 Mărcuș, Șt., 44, 108
 Mediaș, 94
 Magyeri, D., 91
 Meilhac, H., 81, 124, 257, 260, 319, 393, 433, 514
 Meiningen, 238, 257, 258, 314
 Mélesville, J. A. H., 21, 122, 320, 514
 Mendès, C., 517
 Méricime, P., 513
 Merișescu, Smaranda, 30, 119, 134, 139, 276, 412, 439, 512, 513, 527
 Metastasio, 115
 Metaxa-Doru, Jeni, 69
 Meurice, P., 117, 121
 Meyerbeer, G., 21, 528
 Meyer-Förster, W., 320, 345
 Meyerhold, V., 387, 404, 416, 505
 Mezzetti, P., 18

- Michel, M., 525
 Micle, V., 40
 Miculescu, I. S., 27
 Micu, D., 232
 Miercurea-Ciuc, 89
 Mihalescu, Al., 64, 381, 401, 520, 526
 Mihăescu, Catinca, 244
 Mihăileanu, C., 33, 117, 119, 128, 292, 297, 511, 526, 530
 Mihăileanu, I., 33, 34
 Mihăileanu, Ralița, 244, 264, 293, 296, 526
 Mihăileanu, Șt., 230, 265, 292, 293, 440, 526
 Mihăileanu-Stempo, Șt., 27
 Mihălcescu, M., 108
 Miklos, Jutka, 91
 Miko, I., 86
 Milano, 246, 528
 Milescu, N., 159
 Milher, A., 359
 Milicescu, Emilia, 232
 Mille, C., 183
 Millo, M., 9, 14, 15, 18, 19, 21–23, 26, 28, 30, 33, 38, 40, 44, 46, 47, 49, 52, 53, 56–60, 62, 63, 65, 66, 68, 73, 90, 100, 103–105, 108, 116–119, 121–124, 128, 141–143, 152, 231, 241–248, 251, 255, 256, 259–265, 268, 269, 271, 273, 275, 276, 278–280, 281–286, 287, 288, 291–293, 296, 298–301, 326, 333, 356, 362, 372, 381, 414, 423–428, 431–433, 435, 440, 457, 458, 461, 472, 511–514, 516, 518, 521–526, 528–531
 Millöker, K., 80
 Mincu, I., 316
 Mincu, M., 244, 292, 513, 526
 Minulescu, I., 38, 369, 395, 405, 519
 Mirbeau, O., 67, 115, 319, 378, 379, 524
 Mircești, 168
 Mirea, A., 214
 Mirea, D., 316
 Mirea, G. D., 308
 Miskolc, 88
 Missir, P. T., 363
 Mizil, 51
 Moceanu, G., 61, 73, 161
 Mocioni, Al., 59
 Mogulescu, Z., 99
 Moissi, Al., 64, 328, 356
 Moldova, 18, 33, 38, 40, 47, 65, 119, 121, 128, 135, 136, 140, 150, 160, 162, 177, 193, 195, 199–201, 430, 512, 519, 526
 Moldovanu, C., 27, 33, 232, 324, 367, 414
 Molière, 43, 46, 66, 81, 83, 87, 89, 92, 115, 117, 150, 152, 258, 259, 303, 305, 311, 319, 367, 369, 381, 435, 438, 442–445, 455, 458, 464, 474, 487, 515–517, 527–530
 Molnár, Gy., 86, 88, 90
 Monnier, H., 123
 Mora, M., 215, 502
 More, Th., 437
 Moreau, E., 117, 121
 Morțun, I., 69, 411, 527
 Morțun, V. G., 183, 423, 453
 Moruzan, C., 521
 Mosenthal, S. H., 347
 Moser, G., 80, 84, 321, 398
 Moșoiu, A., 382
 Moțățeanu, D., 296
 Moudoués, Rose-Marie, 416
 Mounet-Sully, 81–83, 101, 259, 325, 327, 328, 332, 338, 344, 350, 385, 416, 459, 488, 516, 527, 529
 Moussinac, L., 257, 294, 297, 416
 Moynet, G., 239
 Moynet, M. J., 247, 416
 Mozart, 95
 München, 381, 401
 Munteanu, G., 497
 Munteanu, George, 232, 507
 Muntenia, 40, 47, 59, 65, 135, 512, 519
 Mureșanu, A., 44
 Mureșanu, I., 40, 44
 Murger, H., 76, 124, 264, 523, 526
 Musset, A. de, 120, 165, 174, 287, 364, 517, 518
 Muzeul „C. I. și C. C. Nottara”, 249
 Muzeul Teatrului Național București, 14, 15, 19, 22, 23, 26, 32, 34, 36, 169, 171, 178, 181, 183, 186, 192, 200, 202, 205, 207, 210, 254, 257, 264, 265, 268–270, 286, 289, 292–295, 307, 319, 320, 322, 327, 329, 330–333, 339, 344–346, 348–352, 355, 357, 361, 363, 365–367, 370, 371, 377, 380–383, 390, 391, 396–403, 406, 408, 409
 Nakó, J., 94
 Nanu, Al., 38
 Nădejde, G., 221, 496
 Nădejde, I., 211, 316, 452, 520
 Nădejde, Iosif, 498
 Nădejde, Sofia, 183, 195, 218, 231, 422, 452
 Năsăud, 41, 45, 46, 52, 513
 Neagoe, I., 45
 Neapole, 528
 Nebunelli, T., 108
 Neculuță, D. Th., 221
 Negrone, Gabriela, 243
 Negruzzi, C., 18, 43, 46, 48, 66, 93, 107, 116, 117, 119, 121, 123, 146, 158, 192, 276, 511, 513, 519, 524, 526
 Negruzzi, I., 27, 31, 52, 177, 305, 313, 321, 414, 522
 Negulescu, P. P., 507
 Negulici, I., 116
 Nestroy, J. N., 72, 93, 94, 123, 527, 531
 Neudörfler, J., 18
 Neue Wiener Bühne, 84

- Neumann, S., 94
 Neumeister, R., 95
 Nicodemi, D., 69
 Nicolau, Em., 215, 231, 362
 Nicolescu, G. C., 232
 Niculescu, I., 15, 17, 70, 310, 364–366, 381, 398, 400, 412, 474, 489, 515, 517, 520, 527
 Niculescu-Bassu, G., 56, 61, 108
 Niculescu-Buzău, N., 33, 69, 414
 Nisa, 528
 Nișescu, P., 18
 Nottara, C. I., 5, 9, 15, 18, 33, 52, 62, 63, 65, 67, 74, 103, 108, 184, 189, 196, 246, 283–286, 288, 290–292, 298, 301, 303–305, 307, 309–311, 318, 320, 322, 323, 325–327, 328–336, 339, 340, 342, 344, 348, 350, 358, 359, 362, 363, 366, 387, 388, 392, 397, 399, 404, 414, 463, 467, 468, 474, 476, 488, 489, 503, 514–519, 521, 522, 525–529, 531
 Novelli, E., 71, 85, 101, 262, 302, 331, 359, 375, 380, 390, 401, 517, 524, 529
- Obedenaru, M., 117, 529
 Obreja, Al., 118
 Odesa, 74, 310
 Odobescu, Al., 19, 22, 131, 250, 252, 265, 269, 298, 316, 337, 339, 409, 445–447, 506, 507, 514, 515
 Odobești, 102
 Odorhei, 89
 Odry, L., 88
 Offenbach, J., 45, 76, 80, 94, 95, 260, 404
 Ohnet, G., 70, 73, 79, 321, 516, 517
 Olăreanu, Al., 35, 108, 414
 Ollănescu-Ascanio, D. C., 68, 108, 116, 144–145, 153, 165, 190, 243, 244, 248, 251, 265, 266, 270, 271, 279, 280, 292, 293, 299, 317, 336, 337, 358–360, 362, 365, 414, 470, 517, 529
 Olteanu, Al. G., 38
 Oltenia, 34, 65
 Onciul, D., 316
 Opran, P., 34, 35, 527
 Oradea, 44, 45, 66, 88–92, 191, 513
 Oravița, 44, 48, 59, 236, 513, 514
 Orăștie, 48, 60, 65, 94, 513, 518
 Ornea, Z., 507
 Ostrovski, A. N., 257, 386, 394
 Ottepp, M., 94
- Pailleron, Ed., 67, 124, 313, 319, 517
 Pajură, C., 108
 Paleologu, Al., 507
 Pallady, Th., 101
 Panciu, 102
 Pann, A., 177
 Panofsky, E., 416
 Pantalone, C., 392
- Panu, I., 167, 286, 296, 310, 514, 515
 Papadopol, 50
 Papanicola, P., 21
 Paraschivescu, Șt., 58
 Paraschivopolu, E., 85
 Paris, 62, 72–74, 82–84, 86, 115, 116, 118, 119, 121–124, 134, 157, 166, 240, 249, 259–261, 275, 277, 282, 283, 361, 366, 375, 403, 446, 448, 469, 480, 485, 514, 515, 517, 524–530
 Parodi, Al., 168, 525
 Pascaly, Matilda, 30, 35, 53, 116, 119, 120, 123, 141, 165, 272, 289, 293, 297, 433, 439, 513, 527, 531
 Pascaly, M., 9, 14, 22–25, 30, 35, 40, 47, 52, 53, 56–61, 65–67, 77, 104, 105, 108, 116, 117, 119–121, 123, 124, 132, 135, 141, 165, 173, 187, 231, 242–244, 248–250, 253, 256, 257, 259, 260, 262–266, 268–272, 284, 286–291, 292, 293, 296–299, 300, 301, 306, 321, 322, 325–327, 330, 332–344, 397, 423, 424, 426, 457, 507, 512–515, 521–524, 526–531
 Paukerov, L., 66, 108
 Paul, K. G., 94
 Pavelescu, G., 27, 38, 188, 223, 230, 310, 519
 Păcurariu, D., 507
 Pécs, 88
 Pelimon, Al., 128, 130, 133, 139, 160, 170, 231
 Pella, M., 394
 Penel, C. B., 32, 313, 314, 394, 523
 Penescu, C. B., 314
 Péricaud, L., 416
 Perpessicius, 232, 507
 Perrin, E., 416
 Pervain, I., 60, 108, 507
 Petculescu, G. A., 46, 61
 Petelei, I., 89, 91
 Petersburg, 94, 404
 Petică, Șt., 222, 225, 231
 Petra-Petrescu, H., 496
 Petrașcu, Gh., 101
 Petrașcu, N., 232, 281, 284, 302, 316, 322, 326, 388, 414, 470–472
 Petrăchescu, Eliza, 521
 Petreanu, D., 63
 Petreanu, I., 296
 Petrescu, Camil, 85, 241, 398, 407, 414
 Petrescu, Costin, 395, 404, 515
 Petrescu, H. P., 232
 Petrescu, I., 17, 53, 74, 189, 196, 286, 301, 302, 307, 310, 336, 339, 347–349, 366, 368, 400, 401, 412, 467, 474, 479, 503, 515–517, 528
 Petrescu, Maria, 36, 515
 Petrescu-Găină, N., 463, 464
 Petrone, P., 394
 Pezzana, Giacinta, 77–79, 262, 514
 Pfalz, G., 94
 Philastre, H. N., 249

- Philippide, Al., 275
 Piatra Neamț, 49, 51, 519
 Piatra Olt, 51
 Pionta, J., 94
 Pirandello, L., 319, 525
 Piron, Al., 263
 Pitești, 7, 42, 46, 48, 50, 51, 57, 100, 117, 519
 Pixérécourt, G. de, 120, 121, 133, 263
 Pirjol, S., 194
 Plaut, 372, 457
 Pleșoianu, Gr., 161
 Plevna, 143, 144
 Ploești, 7, 43, 48, 49, 51, 52, 68, 75, 172, 519
 Plouvier, Ed., 122, 263
 Podoabă, V., 40, 41
 Poe, E. A., 455
 Poenaru, N., 395
 Pogor, V., 31, 313
 Polizu-Micșunești, M., 27, 215, 221, 231, 321, 497, 519
 Poni, Anica, 528
 Poni, I., 30, 297, 511, 528, 530
 Ponsard, Fr., 122, 248, 288
 Ponson du Terrail, P. A., 121
 Poór, Lili, 92
 Pop, G., 40
 Pop, S., 526
 Popa, Mircea, 507
 Popa, V. I., 530
 Popazolu-Zineanu, P., 136
 Popescu, A., 70
 Popescu, Anicuța, 15, 145, 272, 292, 293, 296, 433, 434, 513, 514
 Popescu, C., 173
 Popescu, Elvira, 33, 74, 403, 520, 526
 Popescu-Marcolini, Eufrosina (Vlasto), 15, 47, 145, 269, 274, 292, 293, 296, 300, 433, 435, 513, 514, 528
 Popescu, N. D., 27, 519
 Popescu, Th., 61
 Popovici, I., 45
 Popovici, M., 523
 Popp, Gh., 195, 231
 Porfiriu, T., 123
 Porto-Riche, G. de, 71, 115, 217, 393, 518
 Poteca, E., 526
 Pougín, A., 239, 240, 416
 Preda, M., 185
 Presber, 378
 Pressburg, 96
 Prévost, 259
 Prielle, K., 90
 Procopiu, I., 17
 Prodan, D., 507
 Prodan, P., 108, 414
 Pronier, E., 416
 Protase, M., 109
 Pruteanu, Aglae, 31–33, 37, 55, 109, 312, 313, 318, 323, 325, 373–375, 384–387, 394, 414, 523, 528, 529
 Pruteanu, D., 55
 Puccini, 122
 Pujol, J. E. A. de, 117
 Pușcariu, S., 63
 Pyat, F., 121, 133, 263, 288, 299

 Rachel, 76, 259, 260, 261
 Rachel, F., 260
 Racine, J., 33, 46, 81, 132, 224, 321, 338, 433, 442, 481, 513, 516, 518
 Racoviță, Ana, 196
 Racoviță-Sphinx, D. D., 303, 353, 354, 358, 359, 377, 388, 414, 462–463, 498
 Radovici, C., 37, 62, 64, 70, 395, 401, 520, 524, 529
 Radu, C., 109
 Raphael, Sarah, 79
 Raimund, F., 72, 94, 123
 Raimundtheater (Viena), 521
 Ralli, 50
 Ranetti, G., 17, 27, 212, 231, 496, 497, 519, 520
 Ravel, F., 446
 Ravel, M., 76
 Ravel, P. A., 259, 261, 277, 282, 525
 Raymond, 122, 522
 Rădăuți, 63
 Rădulescu, Al., 517
 Rădulescu, I. H., 109, 117, 122
 Rădulescu, M., 33
 Rădulescu-Mariu, Al., 313, 394
 Rădulescu-Motru, C., 316
 Rădulescu-Niger, N. G., 27, 519
 Rebreanu, Fanny, 395, 520
 Rebreanu, L., 37, 38, 71, 185, 350, 367, 368, 396, 399, 402, 414, 494, 498, 500, 501, 519, 520
 Redel, Fr., 97
 Régnier, Fr., 259, 260, 279
 Regnard, J. F., 343, 398
 Reiche, O., 429
 Reichenberg, Suzanne, 82, 338, 517, 529
 Reimann, E., 92, 94
 Reinhardt, M., 71, 235, 329, 387, 401, 403, 408, 416, 480, 504, 505
 Réjane, 82, 83, 101, 327, 368, 517
 Rémay, C., 94
 Renard, J., 319
 Ressu, C., 101
 Reșița, 41, 45
 Ribot, T., 374, 385
 Riccoboni, L., 416
 Richepin, J., 33, 321, 386
 Richter, P., 373

- Richter, T., 75
 Riga, 94
 Ringtheater, 90
 Ristori, Adelaida, 14, 77–79, 141, 257, 262, 513
 Rîmnicu-Sărat, 519
 Rîmnicu-Vilcea, 48, 51, 519
 Rîuleț, C., 395
 Rodina, T., 416
 Rolland, R., 119, 308
 Roma, 74, 275
 Roman, 49, 51, 52, 57, 522
 Roman, F., 183
 Roman, I., 232
 Roman, R., 391, 409, 518, 527
 Romanescu, Aristizza, 9, 15, 18, 31, 37, 53, 59, 62, 63, 65, 67, 68, 73, 74, 103, 104, 108, 109, 167, 168, 189, 277, 279, 280, 285, 291, 303, 305–307, 310, 318, 323, 325–328, 331–333, 335, 336–342, 344, 347, 360, 361, 364, 365, 379, 384, 385, 388, 414, 433, 434, 458, 461, 467, 468, 489, 492, 497, 503, 513–517, 520, 523–525, 527–531
 Romanescu, I., 493
 Romano, V., 69
 Róna, D., 91
 Ronetti, Roman, 70, 217, 231, 321, 479, 484, 486
 Ronsard, 131
 Roques, A., 231, 298, 523
 Rosetti, AL., 170, 229, 363
 Rosetti, C. A., 19, 21, 22, 118, 120, 121, 138, 147, 161, 166, 244–246, 265, 269, 282, 288, 290, 292, 299, 423–426, 434, 506, 507, 512
 Rosetti-Max, D. R., 27, 212, 474, 519
 Rosier, P. B., 122
 Ross, I., 226, 345
 Rossi, E., 78, 79, 101, 257, 259, 262, 307, 312, 326, 331, 350, 375, 460, 464, 514, 523
 Rossini, 197
 Rostand, E., 83, 84, 115, 319, 391, 517, 530
 Roșca, I., 27, 191, 250, 519
 Rotaru, I., 507
 Roțeanu, N., 312, 498, 515
 Roth, D., 95
 Rotopânești, 18, 512
 Rouché, J., 405, 416
 Rubinstein, A. G., 197
 Rudeanu, O., 47
 Ruskin, J., 255
 Rusu, M., 404, 414
- Sacomanu, 50
 Sadoveanu, I. M., 347, 348, 377, 414
 Sadoveanu, M., 28, 32, 33, 38, 55, 177, 386, 394, 497, 518–520
 Saint-Louis, 521
 Saint-Rémy, 320
 Saint-Saëns, C., 416
- Saint-Victor, P. de, 262
 Saita, I., 17
 Salvini, T., 78, 89, 257, 259, 262, 327, 331, 338, 460, 514
 Samary, Jeanne, 326
 Samson, J. I., 259, 260, 416, 527
 Sand, George, 138, 277, 526
 Sandeau, J., 313
 Sanielevici, H., 507
 Sarandi, Frosa, 53, 141, 167, 286, 292, 293, 296, 300, 467, 515, 522, 526, 529
 Sarcey, Fr., 259, 416
 Sardou, V., 71, 79–81, 83, 85, 87, 124, 240, 248, 252, 257, 259, 263, 288, 311, 319–321, 323, 457, 463, 468, 481, 517, 518, 521
- Satu-Mare, 89
 Săliște, 48, 52
 Săndulescu, AL., 232
 Săteanu, C., 502, 504
 Sătmar, 52, 88
 Săulescu, M., 222, 231
 Sbiera, I. G., 60, 109
 Scapin, A., 310
 Scarlat, T., 229
 Scarpeta, Ed., 359
 Scepkin, M. S., 257
 Schaffenberger, Frieda, 85
 Schaffenberger, Steffi, 85
 Schauspielhaus (Berlin), 529
 Schiller, Fr., 43, 66, 77, 80, 82, 89, 93, 94, 115, 118, 133, 157, 262, 303, 305, 310, 319, 328, 347, 427, 455, 456, 467, 481, 512–514, 516, 517, 521, 528, 531
 Schlegel, A. W., 455
 Schmoller, G., 373
 Schopenhauer, A., 385
 Schönthan, Fr., 80, 398
 Schneider, Ed., 338
 Schnitzler, A., 516, 517
 Schröder-Dervient, Wilhelmine, 93
 Schulz, Aug., 94
 Schwarzfeld, M., 98
 Scipunov, P. V., 289
 Scott, W., 437
 Scribe, E., 21, 66, 75, 81, 122, 124, 157, 173, 244, 248, 250, 263, 288, 303, 320, 433, 442, 514, 517, 523, 526
 Scrioșteanu, G., 381, 382
 Scurtescu, N., 132, 231, 460
 Sebastian, M., 334, 335
 Sebeș, 94
 Segarcea, 102
 Seghedin, 88
 Séguy (trupa), 75
 Séjour, V., 121, 157
 Senzel, J., 94

- Seracin, G., 45
 Serghie, C., 33, 35, 37, 259
 Serghie, Sica, 518
 Sevastos, M., 109, 386
 Sevin, Ed., 312
 Sfîntu-Gheorghe, 89
 Shakespeare, W., 78, 80—83, 87, 89, 93, 94,
 115—117, 158, 288, 305, 312, 314, 319, 321,
 329, 338, 352, 369, 372, 386, 398, 427, 433,
 437, 438, 441, 443, 444, 447, 455—458, 481,
 487, 511, 514, 516, 517
 Shaw, G. B., 315, 318, 319, 334, 477, 525
 Shelley, P. B., 256
 Sibiu, 7, 14, 44, 45, 48, 59, 62, 64—66, 87, 92—97,
 105, 236, 447, 475, 512, 513, 518
 Siddons, Sarah, 310
 Sighetul Marmăției, 44
 Sighișoara, 94
 Sihleanu, Șt., 102, 398
 Silvain, E. Ch. J., 83, 260, 375, 416, 517, 524,
 530, 531
 Silvestre, A., 467
 Simionescu, A., 215
 Simionescu-Rîmniceanu, M., 405
 Simionescu-Rîmniceanu, T. (Sym), 404, 405, 414,
 504, 520
 Simon, S. P., 190
 Sinaia, 51
 Sindicatul artiștilor lirici și dramatici, 18, 55,
 497, 518
 Sion, G., 22, 31, 44, 145, 321, 465, 528
 Siraudin, P., 117, 121
 Siret, 63
 Sirbu, I., 344, 403
 Slatina, 51, 138, 519
 Slavici, I., 192—194, 231, 316, 444
 Slănic-Moldova, 51
 Slăniceanu, G., 47
 Societatea Academică Română, 167
 Societatea autorilor dramatici, 20
 Societatea dramatică București, 9, 15, 22, 23,
 170, 248, 252, 253, 269, 270, 301, 302, 332,
 412, 514
 Societatea dramatică Craiova, 15, 35, 36, 515
 Societatea dramatică elenă, 85
 Societatea dramatică Iași, 15, 31, 32, 514
 Societatea Filarmonică, 18, 40, 115, 256, 298,
 423, 428, 515, 523, 526—528
 Societatea de lectură română, 60
 Societatea pentru fond de teatru român, 39, 41,
 45, 440, 475, 493, 496, 503, 513, 514, 517
 Sofocle, 81, 158, 305, 321, 437, 438, 443, 481, 516
 Sonnenthal, A., 73, 74, 92, 93, 337, 347, 350,
 511, 512
 Sonrel, P., 416
 Sorbul, M., 27, 33, 38, 219—222, 228, 231, 321,
 369, 395, 402, 481, 494, 498, 520
 Soreanu, N., 37, 52, 55, 65, 101, 286, 336, 343,
 395, 398, 400, 401, 489, 519, 527, 529, 530
 Sorma, Agnes, 82, 83, 347, 517
 Souriau, E., 416
 Southern, R., 254, 417
 Spencer, H., 256
 Speranța, Th., 224
 Stadttheater (Hamburg), 347, 521
 Staël, Mme de, 453
 Stahi, C. D., 148, 266, 277
 Stan, Sandina, 521
 Stanislavski, K. S., 71, 237, 318, 406, 410, 417,
 505
 Stavrescu, Maria, 35, 530
 Stavrescu, Paulina, 529, 530
 Stavrescu, Raluca, 35, 272, 292, 293, 300, 530
 Stăncescu, C. I., 22, 302, 304
 Stăncescu, I., 37
 Stănescu, C., 242
 Steiner, M., 92
 Stelzert, K., 94
 Stephănescu, G., 24, 316, 515
 Stere, C., 211
 Steriadi, J. Al., 101, 396
 Sterian, 118, 275
 Stoenescu, Th. M., 19, 56, 189, 190, 231, 358,
 360, 415, 497, 503, 516, 518
 Stoleru, U., 312
 Storck-Cuțescu, Cecilia, 349
 Storck, Fr., 308
 Storin, G., 69, 70, 336, 390, 401, 411, 520, 527
 Stratford on Avon, 314
 Strampfer, Fr., 92—94
 Strauss, Johann, 80, 397
 Strauss, Joseph, 397
 Strehaia, 102
 Streinu, Vl., 506
 Strindberg, A., 89, 115, 315, 318, 324, 477, 505
 Sturdza-Bulandra, L., 33, 38, 55, 69—71, 342,
 392, 395, 396, 411, 415, 474
 Sturdza, Alice, 518
 Sturdza, P., 32, 62, 65, 71, 73, 79, 86, 109, 196,
 279, 302, 305, 312, 313, 318, 343, 359, 373,
 375, 380, 383, 384, 389, 390, 395, 401, 404,
 415, 479, 489, 516, 518, 523, 530
 Succava, 161
 Suchianu, I., 168
 Suderman, H., 33, 69, 79, 84, 96, 97, 302, 303,
 318, 321, 324, 347, 390, 391, 394, 395, 398,
 400, 467, 477, 479, 516—518, 521
 Suc, E., 75, 121, 133, 263
 Suppé, Fr., 45, 76, 80, 94
 Sylvestre, H., 517
 Synge, J. M., 318, 319
 Szabadka, 88
 Szacs vay, I., 90
 Szakács, A., 92

- Szász, B., 90
 Szász, G., 91
 Szász, K., 87
 Szekely, G., 267, 417
 Szendrey, M., 91, 92
 Szentgyörgyi, I., 88, 91, 92
 Szigeti, J., 86, 89
 Szigligeti, E., 86, 87, 89, 90
- Şeineanu, L., 316
 Şerban, AL., 507
 Şerbănescu, T., 144, 145, 190
 Şoimescu, I. N., 190, 231
 Şoimuş, 46, 513
 Şomcuta Mare, 41
 Ştarkmann, M., 99
 Ştefănescu, Elena, 307
 Ştefănescu, V., 404, 519
 Ştefulescu, AL., 109
 Şternberg, I., 100
 Ştirbei, B., 196
 Şuţu, N., 28
- Taillefer, 79
 Tadema, Alma, 310
 Taine, H., 453, 499
 Tairov, AL. I., 315
 Talli, V., 338
 Talma, 258, 259, 298, 446
 Tanoviceanu, I., 28, 415
 Tarde, G., 373
 Tardini, Fani, 43, 45, 46, 49, 56—59, 61, 66—68, 119, 145, 292, 293, 296, 300, 512, 524, 528, 530, 531
 Tassoglu, S., 85
 Tavularis, D., 86
 Tănase, G., 33, 492
 Tănăsescu, I., 35, 395
 Tăutu, Gh., 125, 126, 140, 141, 191, 231
 Teatrul ambulant sătesc, 101
 Teatrul Bossel, 15, 117, 119, 240, 248, 249, 266, 512, 523—525, 527, 528, 531
 Teatrul de Artă (Moscova), 315
 Teatrul Comedia, 101, 520, 524, 526
 Teatrul de la Copou, 30—32, 239, 312, 515, 528
 Teatrul Dacia, 514, 524, 528, 529
 Teatrul Eforie, 80
 Teatrul Fiorentini (Neapole), 314
 Teatrul german din Timişoara, 96
 Teatrul Imperial (Tokio), 517
 Teatrul liric, 72, 82, 391
 Teatrul maghiar (Cluj), 88
 Teatrul cel Mare, 13, 20—22, 24, 25, 76, 77, 115, 117—120, 122, 124, 131, 134, 138, 168, 242, 243, 250, 297, 357, 511—514, 522, 523, 526, 528, 530, 531
 Teatrul Mic, 526
- Teatrul Modern, 70—72, 214, 391, 404, 519
 Teatrul Momolo, 118, 511
 Teatrul Naţional Bucureşti, 9, 14, 16, 17, 19—28, 42, 51, 53, 54, 68—70, 73, 74, 78—81, 85, 101, 103—106, 145, 153, 155, 161, 165, 167, 168, 173, 176, 177, 180, 182, 187, 194, 239, 242, 244, 245, 247, 252—254, 257, 269, 301, 302, 304, 310, 315, 352, 360, 368, 388—390, 392, 400, 403, 408, 433, 465, 466, 469, 470, 473, 476, 478, 483, 485, 489, 493, 494, 497, 507, 513—531
 Teatrul Naţional (Budapesta), 88
 Teatrul Naţional Cluj, 41
 Teatrul Naţional Craiova, 33—38, 492, 494, 517—520, 527, 529
 Teatrul Naţional Iaşi, 28—33, 54, 55, 242, 245, 246, 310, 312—314, 498, 513—521, 523, 524, 526—528, 530
 Teatrul oraşenesc (Arad), 88
 Teatrul Pastia (Iaşi), 515
 Teatrul de varietăţi (Iaşi), 277, 524, 525, 528,
 Teatrul Ventura, 531
 Tecuci, 51, 519
 Tedescu, I., 404, 415
 Teissière, M-me, 261
 Teleajen, S., 109, 415
 Teodorescu, AL. Q., 177
 Teodorescu, Gh. Dem., 316, 347—349, 367, 368, 415
 Teodorescu, Mia, 518
 Teodorescu, S., 109
 Teodorian, Amelia, 69
 Teodorian, C., 70
 Teodory, D. de, 45
 Teohari, Em., 376
 Terry, Ellen, 256, 338, 529
 Teutsch, Tr., 95, 97
 Thais, Ch., 312
 Theater an der Wien, 84, 93, 94
 Théâtre Ambigu-Comique, 248
 Théâtre Châtelet, 525
 Théâtre de la Gaîté, 248
 Théâtre du Gymnase, 248, 249
 Théâtre Libre, 82, 306, 314, 315, 403, 406—408, 516, 525
 Théâtre de l'Odéon, 248, 525
 Théâtre de l'Oeuvre, 84, 315, 518, 526
 Théâtre du Palais Royal, 75, 76, 249, 259, 260, 273, 299
 Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 84, 240, 248, 259, 519, 525
 Théâtre Réjane, 525
 Théâtre Renaissance, 84, 240, 525
 Théâtre Sarah Bernhardt, 525
 Théâtre des Variétés, 75, 249, 260, 261, 525
 Théâtre du Vaudeville, 75, 84, 123, 260, 261, 517
 Theodorian, C., 27, 213, 231

- Theodorini, C., 243, 530
Theodorini, Elena, 36, 293, 530
Theodorini, Maria, 35, 36, 119, 274, 278, 395, 514, 515, 530
Theodorini, Th., 14, 23, 30, 34, 35, 102, 116, 120, 121, 124, 259, 262, 263, 268, 271, 272, 274, 276, 292, 293, 297, 337, 511, 513, 528, 530
Thiboust, L., 122, 513
Thierret, Mlle, 446
Thimig, H., 97
Thury, Z., 90
Timică, G., 66
Timișoara, 7, 39, 44–46, 48, 59, 88, 92–97, 105, 511, 513, 523
Timoteiu, D., 63
Titu, 51
Tîrgoviște, 67
Tîrgu-Jiu, 51, 519
Tîrgu-Mureș, 88, 89, 91
Tocilescu, Gr., 316
Tofan, G., 122
Tokio, 86
Tolnai, L., 89, 91
Tolstoi, L. N., 33, 67, 85, 115, 183–185, 318, 319, 329, 386
Toneanu, V., 17, 27, 52, 53, 62, 65, 101, 109, 301, 307, 310, 336, 343, 368, 372, 474, 480, 516, 519, 527, 530
Toneanu, V. V., 109, 412
Topirceanu, G., 386, 499, 500
Torino, 528
Tornea, Fl., 107, 166, 290, 413, 507
Tóth, I., 88
Tóth, K., 86
Touchard, P. A., 310
Toulouse Lautrec, -I. 80
Toutain, Blanche, 84
Transilvania, 38–45, 48, 52, 59, 60–62, 64–66, 72, 74, 80, 88, 89, 94, 96, 100, 101, 104, 105, 128, 166, 195, 196, 427, 428, 440, 475, 496, 506, 512, 513, 518, 519, 526, 528, 531
Travasinato, E., 50
Triest, 105
Trivale, I., 232
Troppau, 97
Trupa din Vilna, 100
Tulcea, 49
Turda, 41, 89
Turgheniev, I. S., 85, 183, 518
Turnu-Măgurele, 48, 51
Turnu-Severin, 48, 62, 104, 519
Țara Românească, 20, 128, 135, 198, 199
Ținc, N., 27, 415, 433
Țunzer, E., 98
Țurlan, V., 107
Uchard, M., 123, 244
Uhrinowsky, R., 84, 404
Ujházi, E., 88
Ungureanu, Gh., 415
Urechiă, V. A., 22, 26, 40, 124, 131, 133, 141, 189, 190, 231, 242, 250, 252, 293, 298, 309, 310, 316, 321, 440, 446, 513, 526
Ursachi, G., 27, 214, 231, 367, 368, 395
Überbrettli, 97
vaillant, J. A., 276
Valbudea, Șt., 316
Valéry, Nini, 30, 35, 74, 243, 270, 292, 293, 296, 300, 513, 530
Váli, B., 92
Valjan (I. Vasilescu), 214, 231
Vancea, Dem., 45
Vanderburch, L. E., 75, 122, 123
Váradi, M., 92
Várady, Sz., 91
Varangot, 75
Vartet, 527
Vaschide, N., 373
Vasilescu, Maria, 15, 49, 56, 61, 271, 293, 296, 514, 531
Vasilescu, N. A., 43, 109
Vasilescu, V., 296
Vasilii, A., 116, 118
Vasilii, C., 42
Vasilii, I. A., 393
Vasilii, M., 69, 109, 197, 232, 415, 507
Vaslui, 49, 51, 52, 519
Văcărescu, M. (Claymoor), 36, 80, 308, 311, 463–464
Vătâmanu, N., 507
Vega, Lope de, 433
Veinstein, A., 417
Velescu, Al., 499
Vellescu, P., 296, 297, 360, 531
Vellescu, Șt., 18, 30, 35, 53, 131, 161, 259, 260, 269, 272, 292, 293, 296, 297, 330, 333, 368, 433, 435, 458, 467, 513, 516, 517, 522, 524, 525, 527–531
Veneția, 105, 117, 131, 246, 528
Ventura, Gr., 31, 78, 80, 141, 144, 190, 217, 231, 251, 298, 311, 464–465, 524, 531
Ventura, Maria, 33, 71, 74, 101, 342, 531
Verdi, 528
Verhaeren, E., 319
Vermont, Fanchette, 531
Vermont, N., 308
Verne, J., 320
Vernescu-Vilcea, C., 386, 415
Veșcovici, I., 392, 404
Vianu, T., 113, 135, 188, 189, 223, 224, 232, 236, 287, 293, 297, 298, 317, 322, 324, 328–330, 334, 335, 374, 415, 448, 506, 507

Vidor, P., 90
 Vidu, I., 66
 Viebach, A., 97
 Viena, 39, 59, 62–64, 72–75, 84, 88–90, 93,
 95, 96, 105, 124, 347, 359, 381, 401, 404, 440,
 447, 514–517, 521, 523–525, 528
 Vigny, A. de, 117, 120, 123, 260, 298, 528
 Villiers, A., 235, 264, 298, 300, 329, 370, 417
 Vilner, Al., 42, 46
 Vitali, T. A., 429
 Virgolici, T., 109, 232
 Vlad de la Marina, 45
 Vlad, S., 45
 Vlahuță, Al., 316, 470
 Vlaicu, A., 101
 Vlădeanu, Șt., 50
 Vlădicescu, Al., 59, 62, 103, 131, 531
 Vlădicescu, I., 34, 35, 46, 49, 59, 68, 103, 531
 Voiculescu, Marioara, 69–71, 83, 196, 214, 342,
 390–392, 396, 404, 411, 519, 529
 Voinescu, B., 371
 Voinikov, D., 76, 512
 Voltaire, 115, 258, 262, 319, 321, 514, 526
 Vörösmarty, M., 86, 87
 Vrabie, Gh., 102, 109
 Vulcan, I., 39, 40, 44, 46, 51, 59, 60, 63, 91, 109,
 159, 191, 212, 231, 232, 513

 Wachmann, Ed., 22, 74, 446
 Wachmann, I. A., 21, 47, 74, 123, 293, 511
 Wagner, 97, 196, 448
 Waldberg, H. de, 302
 Washington, 521
 Weber, J. L., 94
 Weber, K. M. von, 95
 Wedekind, F., 89, 318
 Wegener, P., 64
 Weilen, J. von, 347
 Weimar, 93, 94, 118, 461
 Weiss, J. J., 374
 Weissenthurn, Fanul von, 94

 Welner-Nottara, Amelia, 63, 104, 515
 Werner, Fr. von, 95
 Wiehé, Charlotte, 84
 Wiest, L., 74, 446
 Wilbrandt, Ad., 347, 521
 Wilde, O., 70, 71, 227, 228, 318, 391, 477
 Winterhalder, E., 118, 123, 124
 Wolf, B., 96
 Wolff, P., 67, 80, 364, 395, 518, 527
 Wolff, S., 80, 96
 Wölfflin, H., 238, 417
 Wolter, Charlotte, 347
 Worger, K., 97
 Worms, G., 375, 524, 525, 527
 Wurzbach, C. von, 93
 Würzburg, 94

 Xenopol, Adela, 191
 Xenopol, A. D., 313, 316, 373

 Yacco, Sadda, 86, 517
 Yonnel, J., 74, 84

 Zacconi, E., 85, 314, 331, 518, 524
 Zamfirescu, D., 17, 52, 106, 219, 231, 316, 363,
 470, 507, 518, 531
 Zarand, 41
 Zarifopol, P., 507
 Zbarjev, V., 98
 Zeh, K., 94, 95
 Zeller, K., 80, 84
 Ziehrer, C. M., 397
 Zilahy, Gy., 91
 Zilbermann, M., 99
 Zimniceanu, Maria, 65, 519
 Zola, E., 67, 78, 82, 115, 183, 204, 257, 258, 303,
 306, 314, 315, 321, 324, 341, 390, 417, 483,
 514, 521, 529
 Zorilla y Moral, J., 124
 Zuckermann, L., 99

Redactor NEONILA PEATNITCHI
Tehnoredactor ELENA BABI

Bun de tipar 18.05.1971. Hirtie tipar inalt ilustrații de 100 gr/m².
Format 8/54×84. Coli de tipar 71. C.Z. pentru biblioteci mari
și mici 792 (498) (09).

Întreprinderea poligrafică „Informația”, București, str.
Brezoianu nr. 23-25, Republica Socialistă România

E R A T Ă

| <u>La pag.</u> | <u>rindul:</u> | <u>in loc de:</u> | <u>se va citi:</u> |
|----------------|---------------------|-------------------|----------------------|
| 138 | 22 de sus | <i>Voi fi</i> | <i>Voi să fii</i> |
| 239 | legenda la f.g. 117 | <i>Pougin</i> | <i>Pougin</i> |
| 247 | trimiterea 36 | <i>La voix de</i> | <i>La voix de la</i> |
| 249 | trimiterea 42 | , in <i>Das</i> | <i>in das</i> |
| 313 | 6 de jos | S. Bracco | R. Bracco |
| 329 | 8 de jos | altea portrete. | altea portrete. |
| | | O galerie mai in- | O galerie mai in- |
| | | tinsă de caracter | tinsă de caractere |
| 551 | 1 de jos, col. 1 | Bracco, S. | Bracco, R. |
| 567 | 1 de jos, col. 1 | Fanni | Fanni |