

# ÎNTEMEIEREA TEATRULUI NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI, CONSECINȚĂ A AVÂNTULUI CULTURAL PAȘOPTIST\*

de PROF. SIMION ALTERESCU



ridicarea clădirii Teatrului Național din București marchează momentul afirmării teatrului românesc ca o instituție cu o puternică influență în massă.

Desvoltarea teatrului nostru demonstrează, împotriva tuturor falsilor istorici din trecut, că teatrul românesc nu este rodul influențelor străine occidentale, ci dimpotrivă, că teatrul românesc a luat ființă ca o consecință a dezvoltării istorice specifice țării noastre, că istoria teatrului nostru este strâns legată de dezvoltarea economico-socială a țării și are rădăcini profunde în manifestările culturale ale poporului.

Ignorând condițiile concrete ale dezvoltării țării noastre, istoricii burghezi au socotit însuși revoluția de la 1848 ca o revoluție de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului și fără consecințe pentru viitor. Revoluția de la 1848, strâns legată de realitățile românești, de specificul dezvoltării noastre istorice, continuă și dezvoltă spiritul răscoalei populare de la 1821, afirmându-se ca o revoluție cu un puternic caracter antifeudal.

Istoricii burghezi au fost unanimi în a găsi teatrului nostru o paternitate străină, cosmopolită, în a explica geneza acestuia prin spiritul de imitație.

Or, primele înfripări ale teatrului național erau legate de mișcările anti-feudale, de avântul național caracteristic nașterii și dezvoltării burgheziei și procesului de luptă pentru lichidarea feudalității, proces simultan cu procesul constituirii oamenilor în națiune.

Teatrul românesc se dezvoltă la noi, și în alte țări din răsăritul Europei, în procesul începuturilor lichidării feudalismului tocmai pentru că el este folosit ca un instrument de propagandă națională, ca o tribună de luptă națională.

Așa cum arată I. V. Stalin: « Capitalismul năvălind în viața liniștită a naționalităților împinse pe planul al doilea, le răscolește și le pune în mișcare. Dezvoltarea presei și a teatrului, activitatea Reichsratului (în Austria) și a Dumei (în Rusia) au contribuit la întărirea « sentimentului național ». Intelectualitatea, care lua ființă, se pătrunde de « ideea națională » și acționează în aceeași direcție... »<sup>1</sup>.

Nașterea unei burghezii naționale, a unei intelectualități pătrunse de « ideea națională », a condiționat și în țara noastră dezvoltarea presei și a teatrului

\* Comunicare prezentată în ședința din 19 Decembrie 1952 a Academiei R.P.R. cu ocazia sărbătoririi centenarului Teatrului Național.

<sup>1</sup> I. Stalin, Opere. Ed. P.M.R., v. 2, p. 320.

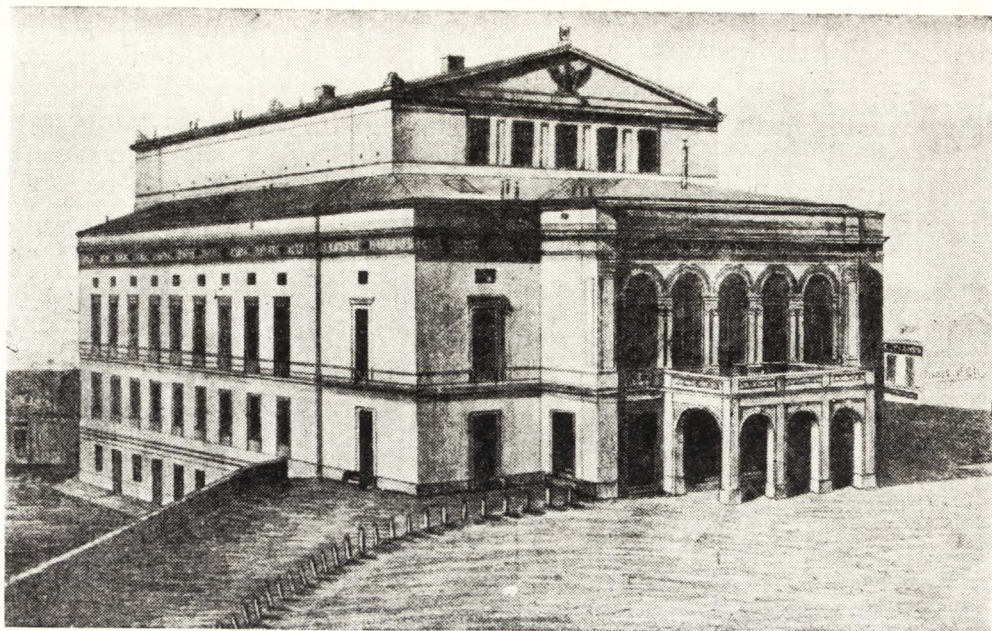


Fig. 1. — Teatrul Național — «Teatrul cel Mare» din București la terminarea lui (1852).

ca elemente ce au contribuit la întărirea sentimentului național. Teatrul nostru cult se dezvoltă ca parte integrantă a culturii naționale, consecință a dezvoltării capitalismului în Principate și își are originea în avântul patriotic pe care l-au imprimat în cultura noastră intelectualii crescuți în atmosfera luptelor ce au pregătit, după pacea dela Adrianopole, revoluția dela 1848.

Ideea teatrului național se naște în sânul «societăților culturale» înființate după modelul celor revoluționare ruse, decembriste. Activitatea culturală a acestor societăți masca, mai întotdeauna, din cauza asuprii feudale, activitatea politică a noii intelectualități.

În grupul lui C. Golescu, la Brașov 1821, în «Societatea literară» a lui C. G. Golescu și I. Eliade, în «Societatea Filarmonică», înființată în 1833 de către Ion Câmpineanu, C. Aristia și I. Eliade, în «Conservatorul Filarmonic» (filodramatic), înființat de Gh. Asachi la Iași în 1836, se naște ideea creării unui teatru românesc și însăși ideea clădirii unui Teatru Național. Aceste societăți culturale și cele care vor urma după 1840 («Societatea literară» reînființată la 1843 de N. Bălcescu, I. Eliade și I. Ghica — în spatele căreia se ascunde societatea politică «Frăția», sau «Asociația literară», înființată în 1845 sub președinția lui Iancu Văcărescu) creează o mișcare culturală cu caracter național, burghez progresist pentru acea vreme, și ele aduc o contribuție deosebită la lupta împotriva feudalismului.

Dezvoltarea teatrului românesc este strâns legată de dezvoltarea culturii naționale, a culturii democratice pașoptiste.

Teatrul național se înființează și se dezvoltă în condițiile ciocnirii dintre avântul culturii naționale al noii intelectualități, dintre patriotismul cultural al pașoptiștilor care folosesc teatrul ca o tribună de luptă națională democratică și reacționarismul mării boierimi, plină de dispreț și ură față de noua cultură.

Dacă la începutul secolului al XIX-lea, autoritățile nu dădeau o atenție prea mare activității societăților culturale, desconsiderând puterea lor de influență, curând acțiunile culturale ale acestor societăți deveniră obiectul asupririi feudale și, treptat, ele fură desființate. Astfel se întâmplase cu « Societatea Filarmonică », « Societatea Literară » sau « Conservatorul Filarmonic » (filodramatic). Aceste societăți reușiseră însă să oficializeze limba națională în presă și în teatru, să promoveze idei cu un caracter democratic revoluționar prin reprezentarea traducerilor operelor celor mai înalți dramaturgi ai vremii: Voltaire, Alfieri, Molière, Schiller, Cervantes etc.

Prin presă și prin societățile pomenite, se urmărește promovarea limbii române în teatru, formarea și dezvoltarea limbii literare. Dar contradicțiile care se nasc în aceste societăți, divergențele de ordin politic, în special în legătură cu problemele păstrării privilegiilor boierimii și împrumutării țăranilor (Filarmonica), determină în teatrul românesc, înainte de 1840, o perioadă de relativă destrămare, perioadă corespunzătoare pătrunderii trupelor străine, franțuzești, italienești, germane în Principate. Opreliștile cârmuirii și teama de concurența trupelor străine duc la degenerarea repertoriului cu toată opoziția unor fruntași ai « Filarmonicii » care luaseră poziție împotriva tendințelor de părăsire a repertoriului de traduceri din Molière, Voltaire, Alfieri, pentru traducerile pieselor la modă lipsite de conținut revoluționar.

« Gazeta Teatrului Național », protestând împotriva noului repertoriu străin, arăta că: « Actorul român nu știe să fie bufon, el n'a știut a se slugări și a se maimuța... Priviți teatrul ca o școală de moral și veți afla pe actori mândri de a fi profesorii norodului și veți vedea ce actori buni ».

Teatrul va deveni însă cu adevărat « o școală de moral » abia după 1840, în condițiile frământărilor ce pregăteau mișcarea revoluționară dela 1848.

Cei care vor determina intrarea teatrului național într-o nouă etapă de dezvoltare sunt realizatorii programului revoluționar dela 1840, mai pătrunși de necesitatea unei culturi, a unui teatru cu un conținut revoluționar patriotic.

Programul organizației revoluționare a lui Dumitru Filipescu, care prevedea abolirea privilegiilor feudale, împrumutarea țăranilor, organizarea unei puternice armate naționale, instaurarea republicii, prevedea totodată și asigurarea dezvoltării culturii pentru popor, căci el se adresa masselor, tuturor celor nemulțumiți de regimul feudal, de marii proprietari agricoli.

Mișcarea revoluționară și culturală intră astfel într-o fază nouă. Ideea luptei naționale este îmbogățită cu ideea necesității luptei sociale. Anii premergători revoluției dela 1848 sunt anii de ascuțire a luptei de clasă în Principate și Transilvania. Rezistența boierimii feudale împotriva mișcării revoluționare și culturale crește.

Dar crește și avântul cultural sub impulsul noii mișcări revoluționare, al noilor obiective politico-sociale. În aceste împrejurări, mișcarea revoluționară fiind lipsită, din cauza asupririi feudale de arme de luptă, teatrul va căpăta un rol nou, pe care nu l'avusese în trecut, acela de tribună în lupta socială.

În 1840, V. Alecsandri scria: « Fiindcă la noi nu posedăm încă libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre ».

Programul politic dela 1840 urmărea înlăturarea dublei exploatare — a jugului imperialist străin și a boierimii — prin lupta pentru închegarea statului național și, totodată, prin lupta pentru eliberarea socială. Aceste obiective ale

luptei revoluționare le întâlnim în «Dacia Literară» (1840), în «Propășirea» (1844) lui Mihail Kogălniceanu, în «Magazinul Istoric pentru Dacia» (1845) editat de N. Bălcescu și Aug. T. Laurian, dar ele sunt prezente și în activitatea literară-artistică. Programul «Daciei Literare», în care Bălcescu se va întâlni cu M. Kogălniceanu, stă la baza mișcării culturale pașoptiste și de o potrivă la baza dezvoltării teatrului nostru național în noua etapă.

Programul «Daciei Literare» arată — mergând pe linia patriotică inițiată de Bălcescu în «Magazinul Istoric pentru Dacia» — că: «Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și noi subiecte de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm dela alte nații».

Activitatea teatrală a societăților culturale dinainte de 1840 avea ca obiectiv principal reprezentațiile în limba română. Noua etapă a dezvoltării teatrului nostru în anii premergători revoluției se caracterizează în principal prin faptul că se urmărește crearea unei dramaturgii originale. Nu orice piesă, numai să fie reprezentată în limba română. De aici înainte se urmărește reprezentarea pieselor originale, a unui repertoriu care să oglindească realitatea societății românești.

Luând atitudine împotriva traducerilor și imitațiilor în literatură ca și în teatru, programul «Daciei Literare» reprezintă un moment de luptă nu numai pentru promovarea limbii naționale românești în viața și cultura noastră, ci și pentru ogliindirea vieții poporului, a condițiilor în care se dezvoltau contradicțiile de clasă ce existau în sânul societății românești.

Din acest program se inspiră M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și C. Negruzzi în orientarea teatrului românesc în timpul așa numitului triumvirat al Teatrului Național din Iași, în anul 1840.

Urmărind răspândirea prin teatru a idealurilor revoluționare pașoptiste, cei trei codirectori ai Teatrului Național pun în centrul preocupărilor lor lupta pentru scrierea pieselor românești și totodată lupta pentru realizarea unui spectacol realist, căci altfel teatrul n'ar putea corespunde menirii sale educative, patriotice, sociale.

Obiectivele programului de activitate a «triumviratului» directorial al Teatrului Național din Iași pot fi precizate astfel:

1. Să lupte pentru realizarea unui repertoriu original, ogliindind realitățile românești ale vremii, criticând moravurile societății și relațiile feudale existente, promovând și militând în slujba ideilor înnoitoare ale libertăților democratice.

2. Să lupte pentru formarea unei bune pregătiri profesionale a actorilor.

3. Să facă teatrul românesc, prin repertoriul original și cu ajutorul unor cadre actricești bine pregătite, o școală de educație cetățenească patriotică.

Astfel, teatrul începe să urmărească, odată cu promovarea limbii române, și reprezentarea unui repertoriu cu o tematică socială a vremii. Teatrul începe să se transforme în mod efectiv într'o tribună de luptă socială. La baza activității teatrale a pașoptiștilor stă, alături de ideea luptei naționale, ideea luptei pentru eliberarea socială.



Desvoltarea teatrului românesc în perioada prerevoluționară (și ulterior) este condiționată de lupta ce o dau trupele de actori români — la început de



diletanți și apoi de profesioniști — împotriva cosmopolitismului clasei dominante a boierimii feudale, împotriva concurenței trupelor străine care încearcă să-și afirme supremația în teatru, să înnăbușe tânăra mișcare teatrală românească.

Bălcescu spunea despre țărâtime că: « plaga cea mai vie care i-a ros inima a fost boierimea ». Aceiași boierime a stat în calea dezvoltării teatrului românesc, prigonindu-l.

Pentru distracția clasei dominante sunt aduse în țară trupe străine germane și franceze și trupe de operă italiană. Trupelor lui Ghergher (1818) Ed. Kreiwig (1830), Th. Müller (1833), Foureaux și Z. Hette (1836), le urmează trupele de operă italiană ale Henriettei Karl și Basilio Sansoni (1843).

Trupele străine caută să-și asigure supremația în teatru. Ele sunt favorite de domnitor și boierime, de autorități, și bucurându-se de ajutorul interesat al mării boierimi caută să împiedece în mod conștient dezvoltarea teatrului românesc.

Boierii nu veneau la spectacolele românești. Acestea erau frecventate și susținute de burghezie, de publicul de condiție mijlocie.

Trupele românești au luptat în special cu opera italiană. Astfel, trupa de diletanți a lui Costache Caragiale, pentru a-și putea desfășura activitatea va trebui să lupte continuu împotriva tendințelor de supremație ale trupei Henriettei Karl.

În Moldova, sub directoratul lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri și C. Negruzzi, se unește de către domnitor administrația trupei române cu cea franceză, dar în timp ce trupa franceză avea o subvenție de 600 de galbeni, cea românească avea numai 200 de galbeni, căci « actorii moldoveni sunt în țara lor, nu printre străini ca franțuzii ».

De altfel, în 1842, direcția trupelor franceză și română o preia — prin hotărârea guvernului — Maria Tereza Frisch, cântăreață germană, și primul rezultat este că, în stagiunea 1842—1843, trupa română nu va da decât șase spectacole.

În Transilvania, teatrul are o dezvoltare proprie în funcție de specificul dezvoltării economice. Transilvania cunoaște mai devreme dezvoltarea capitalismului și, mișcarea culturală animată de burghezie începe mai curând. Activitatea trupelor amatoare ale « Teatrului școlar » începe încă în secolul al XVIII-lea în seminariile și liceele transilvănene.

În limba română, primele spectacole apar însă la începutul secolului al XIX-lea la Brașov, date de trupe care joacă în trei limbi, germană, maghiară și română. Dacă trupe românești de teatru vor apărea mai târziu decât în Principate, aceasta se datorește faptului că activitatea culturală românească era obiectul unei acerbe asuprii naționale din partea imperiului austro-ungar. Din această cauză, abia în anii premergători revoluției dela 1848 se înființează acele grupuri artistice intitulate « Societate Românească cantatore Theatrale ». Astfel sunt societățile inițiate de Farkaș în Februarie 1847, trupă care folosește diletanți români din Arad, Lugoj și Brașov, sau cea a lui Foti din Seghedin (1847) care era alcătuită din actori români, maghiari și germani și care dădea spectacole în trei limbi.

Că activitatea acestor trupe este strâns legată de mișcarea culturală pașoptistă din Principate, o dovedește mai ales repertoriul lor în care găsim piesele lui V. Alecsandri (« Iorgu dela Sadagura », « Nepotul salba dracului », « Nunta țărănească »), și mai târziu piesele lui C. Negruzzi (« Muza dela Burdujeni », « Doi țărani și cinci cârlani »), și Costache Caragiale (« O soară la mahala »)

ultima jucată de societatea diletanților brașoveni în prețiuă deschiderii Teatrului Național din București (16/28 Decembrie 1852).

În Muntenia, în perioada dintre 1840 și 1848 teatrul românesc, cu toate piedicile ce le va întâmpina, va cunoaște ca și în celelalte provincii o perioadă de avânt. Cezar Bolliac, I. Eliade, Voinescu II, Grigore Alexandrescu, sunt animatorii vieții culturale artistice pe linia unei arte militante, împotriva nedreptății sociale.

Prefața « Despre poezie » a lui Cezar Bolliac, unul dintre primii critici ai teatrului, apărută în 1847, arată cu claritate care sunt sarcinile ideologice ale artei în perioada luptelor revoluționare dela 1848.

« Este timpul ca poezia — scrie C. Bolliac — să se ocupe, să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întregă, la o reformă totală de conștiință: schimbarea tuturor ideilor ce a avut până acum și are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale și politice, prefăcând acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate, practică și actuală. . . Poezia trebuie să fie numai filozofică, socială, umană și politică. . . »

Această concepție înaintată despre artă o împărtășea și pașoptistul Costache Caragiale, ca militant politic, ca dramaturg și ca animator de teatru.

În această perioadă, Costache Caragiale, după ce înjghebează trupele românești de teatru dela Botoșani și Iași, vine la București, unde strânge în jurul său pe foștii elevi ai Filarmonicii, care se răspândiseră după desființarea societății și dintre care mulți părăsiseră ideea de a face teatru.

În anul 1844, în jurul lui C. Caragiale se strâng din nou C. Mihăileanu, I. Lăscărescu, I. Caragiale, I. Scărlătescu, A. Cronibace, B. Lăzureanu și Ralița și Zinca Mihăileanu, Caliopi Caragiale (soția lui Luca Caragiale), Mali Cronibace.

Costache Caragiale este ajutat în această inițiativă de I. Eliade, I. Manu și I. Câmpineanu, ca și de activitatea publicistică a lui Cezar Bolliac pe care-l găsim, în perioada 1844—1850, cronicar al teatrului românesc și al operei italiene.

Reprezentațiile acestei trupe încep abia în 1845, cu foarte mari greutăți din pricina trupelor străine și în special a acelei italienești de operă.

Condițiile în care activa trupa românească erau extrem de grele din cauza regimului preferențial pe care-l avea opera italiană.

Trupa românească era obligată să nu reprezinte nicio bucată lirică, din patru reprezentații una s' o dea în beneficiul operei italiene, să plătească antreprenorului italian 20 de galbeni seral pentru sală, iar trupa nu putea repeta pe scenă decât în ziua premierii.

Trupa de diletanți a lui Caragiale își inagurează activitatea la Momolo cu piesa « Furișul » (21 Martie 1845), o prelucrare a lui Caragiale după « Don Quichotte ». Succesul trupei române a fost enorm. Publicul care nu încăpuse în sală a stat până la unu noaptea în curtea teatrului și a cerut ca spectacolul să se repete. Cezar Bolliac entuziasmat cere, în presă înființarea unei școli care să pregătească actori români. Eliade alcătuește și proiectul acestei școli.

Repertoriul trupei este compus din piesele prezentate încă de Filarmonică (« Fanatismul » de Voltaire, « Bolnavul închipuit » de Molière, « Furișul »), dar apar traduceri noi (« Frații înfierăți », « Dezertorul », « Capodoperă necunoscută ») și în special piesele originale inspirate din realitatea românească: « Creditorii » și « Iorgu dela Sadagura » de V. Alecsandri, « O bună educație » de C. Bălăcescu sau « Jucătorii de cărți » de C. Negruzzi.

Costache Caragiale se preocupă în de aproape de calitatea spectacolelor, de ridicarea nivelului profesional al actorilor și în scurtă vreme « Curierul

românesc » poate scrie că: « Suntem departe de a compara pe junii diletanți, cu reprezentațiile din anul trecut, dovadă că fiecare se familiarizează cu vocația la care se simte chemat și prin urmare se încurajează a spera că peste curând nuzi vom mai putea numi diletanți...<sup>1</sup> ».

Teatrul este concesionat însă în acești ani cântăreței Henriette Karl (*chanteuse de la Haute Cour de sa Majesté le Roi de Prusse*) care dispune de el după bunul său plac.

Teatrul Henriettei Karl se bucura de subvenții mari, incomparabile cu « bacșișurile » guvernamentale primite de către trupa românească.



Cu cât ne apropiem de anul 1848, cu cât teatrul devine o tribună dela care se proclamă noi idealuri care periclitizează privilegiile boierimii feudale, cu atât acesta are de îndurat asuprirea oficialității.

Teatrul românesc se bucură în acești ani, în special de spijinul material și moral al burgheziei. Sub impulsul mișcării culturale revoluționare, mișcarea teatrală se răspândește în țară; se deschid teatre naționale în orașele din provincie.

La Câmpulung se deschide teatrul lui C. D. Aricescu. « Când toate libertățile erau sugrumate — scria acesta — și mai ales libertățile de presă și când instrucțiunea publică era o spoială, în lipsă de alte mijloace de propagarea cuvântului, am ales teatrul și biserica, în orașul meu natalu; după scenă biciuiam cu Molieru ridicolele societății și pe tartufii politici; din înălțimea amvonului predicam poporului îndobitocit morala sacră a Evangheliei. Ce se întâmplă? Guvernul cenzura pe Molieru și îmi interzicea predica sacră... »<sup>2</sup>.

În timpul revoluției, C. D. Aricescu va fi exilat la Snagov și își va relua activitatea abia în 1851.

La Pitești, teatrul românesc își avea deja o tradiție înaintată prin activitatea fraților Dinicu și lordache Goleșcu.

Dinicu Goleșcu caută să aplice în practică programul « Societății Literare », să răspândească instrucția și să înființeze un teatru național.

Teatrul din Pitești va lua o deosebită dezvoltare în perioada revoluției și după revoluție, când va fi condus de C. Halepliu.

În ajunul revoluției dela 1848, trupa lui Costache Caragiale activase la Botoșani și apoi la Iași.

În toamna anului 1848, fugit din București, spre a nu fi arestat, Caragiale va organiza trupa teatrală din Craiova unde va activa până în 1850.

În același timp numeroase trupe de diletanți români prezintă în orașele Transilvaniei repertoriul original al scriitorilor pașoptiști.

Deschiderea teatrelor românești în provincie arată că mișcarea culturală pașoptistă nu s'a limitat la activitatea din București și Iași, că ea și-a găsit un puternic răsădit în țară, în masse; că publicul teatrului românesc era în continuă creștere și manifesta o tot mai mare conștiință politică, națională și sete de cultură.



La baza dezvoltării teatrului românesc, în anii 1848, stăteau ideile rededeșteptării naționale, ale eliberării sociale și unirii. Trupele române devenind puternice mijloace de propagandă pentru trezirea conștiinței naționale și a popularizării reformelor sociale, activau în condiții precare (în Muntenia, în

<sup>1</sup> « Curierul Românesc », 3 Septembrie 1847.

<sup>2</sup> C. D. Aricescu, Despotismul și constituția.

Moldova și în Transilvania) și erau obiectul multiplelor restricții oficiale. Cauza teatrului românesc, îmbrățișată de pașoptiști, întâmpină piedici din partea domnitorilor și guvernelor moșierești, întâmpină rezistența clasei conducătoare refractară culturii noi naționale și ideilor înaintate. Slujitorii teatrului românesc se leagă tot mai strâns de mișcarea revoluționară pașoptistă pentru că aceasta se ridică împotriva conservatorismului și cosmopolitismului boieresc, pentru că milita pentru formarea unei opinii publice naționale, pentru dezvoltarea învățământului și culturii naționale, pentru că pașoptiștii luptau pentru înființarea unui teatru național, care să creeze condiții de stabilitate activității teatrului românesc.

La frământările anului 1848 participă alături de frunțașii mișcării culturale pașoptiste și conducătorii și actorii trupelor române din toate provinciile.

Astfel, « La anul 1848 Caragialy cu colegii și elevii săi iau parte activă la desfășurarea evenimentelor politice prin reprezentațiuni de piese tendențioase ce ținteau la mărșălucul scop »<sup>1</sup>.

Costache Caragiale ia parte activă la revoluție. Împreună cu C. Aristia, șeful gărzii naționale (care în urmă cu 27 de ani ieșise în întâmpinarea lui Tudor la intrarea acestuia în București), C. Caragiale se afla alături de cei ce au dat proclamația dela Izlaz.

Pe podiumul scenei dela Momolo, Costache Caragiale, înfășurat în tricolor, declamă înflăcărate versuri patriotice.

Bolnav și sărac, C. Caragiale răspunde apelului « Ce sunt datori cetățenii patriei »? lansat de « Pruncul Român », dăruind revoluționarilor ultimele bunuri pe care le are.

Ziarul ce apărea în zilele revoluției scrie sub titlul « Daruri politice »: « dela cetățeanul C. Caragiale, un inel de diamante și o podoabă de granate în valoare de... » (650 lei). Anunțul era însoțit de o scrisoare semnată: « Fratele și amicul vostru C. Caragiale ».

Tovarășii lui C. Caragiale, Costache Mihăileanu, C. Serghie și alții se numărau printre cei care « la anul 1848 » luau parte la acest eveniment.

Când revoluția din țara românească a fost înfrântă « căpeteniile revoluțiunii îi sfătuiră (pe actori) a părăsi Capitala București, spre a nu fi închiși, surghiuniți, trimiși pe la monastiri sau expulzați ».

Costache Caragiale, împreună cu C. Mihăileanu, C. Serghie, Stoenescu, Ștefan Mihăileanu, Costache Demetriade, Ioan Vlădicescu și alții, trec Oltul și se așează la Craiova unde își vor continua activitatea teatrală. C. Aristia este deportat de către Fuad la Semlin împreună cu căpeteniile revoluționare N. Bălcescu, C. A. Rosetti, C. Bolliac, Ion Ionescu, de unde va ajunge la Paris.

Participarea actorilor la mișcarea revoluționară se manifestă și în Moldova unde teatrul românesc a avut o activitate mult mai bogată în acea vreme.

Neculai Luchian — unul dintre cei mai iubiți actori ai publicului moldovean — a fost un luptător aprig pentru revoluție și unire încă cu ani în urmă.

El a lansat pe scena teatrului ieșean strigătul: « în lături hoți, în lături câini, hoți, mizerabili, lăsați-ne să mai trăim », sau versurile:

« Dela Dunăre'n Carpați  
Suge țara gulerai  
Din Focșani în Dorohoi  
Țara-i plină de ciocoi ».

---

<sup>1</sup> M. Belador, Istoria Teatrului românesc.



În Februarie 1846 se reprezintă piesa lui Al. Russo « Jignicerul Vadră » sau « Un provincial la teatrul național ».

Nerespectându-se indicațiile cenzurii și pentru conținutul critic al piesei, domnitorul Mihai Sturza hotărăște surghiunirea lui Al. Russo, la mănăstirea Soveja și a actorilor N. Luchian, Theodorini, Teodoru la mănăstirea Cașin.

Este cea mai bună dovadă « că tinerii noștri actori erau în același timp dominați de ideile progresiste care dădeau înboldire junimii culte din Iași, cu care împreună luptau și căutau prin toate mijloacele a lovi sistemul arbitrar de ocârmuire de atunci, care împila poporul și nesocotea adevăratele merite, proteguind numai boierimea și hatârurile personale, ducând cu modul acesta țara spre pieire, lucru ce pregăti revoluția dela 22 Martie 1848, căreia urmă apoi chiar răsturnarea lui Mihail Sturza ».

În teatrul ieșean mișcarea pașoptistă și-a găsit un sprijin însemnat. Aici se reprezintă pentru prima oară piesele lui Vasile Alecsandri, Al. Russo, C. Negruzzi, C. Caragiale etc. De aceea în 1846, Neculai Șuțu este chemat director pentru a îndepărta ideile subversive din teatru care începuseră să agite păturile sociale de jos.

Date fiind opreliștile față de piese ca « Iorgu dela Sadagura » sau « Iașii în carnaval », stagiunea 1847—1848 se deschide cu piesa: « Mulatru » în care joacă M. Millo. Spectacolul a fost fluerat de poliție și de slugile boierești aduse special la galerie, căci piesa « a nemulțumit foarte mult pe boierii noștri a căror purtare față de nenorociții ce-i aveau în stăpânire se asemena aidoma cu aceea a colonilor stăpânitori din Indii și Africa »<sup>1</sup>.

Piesa, prezentând viața de mizerie a Negrilor, făcea aluzie la viața clăcașilor și robilor țigani dela noi, care se mai vindeau în piață.

În urma acestei reprezentării, trupa moldovenească a fost desființată sub motivul « nepregătirii trupei românești », ceea ce a fost numai un pretext care a determinat închiderea teatrului, căci adevărul curat era teama de a nu se porni prin teatru un curent de abolirea robiei, ce ar fi dăunat foarte mult boierilor stăpânitori asupra altor suflete omenești »<sup>2</sup>.

În această vreme își începuse activitatea și Matei Millo. Întors dela Paris se hotărăște să se dedice artei teatrale împotriva voinței familiei sale boierești. El însuși declară: « cinul boieresc nu mi face nici rece, nici cald și de mă țin de sfatul rudelor am să rămân boierul Millo, om comun ca toți ceilalți Milești. Ca artist însă e altă vorbă, mă vor batjocori ai mei, dar cred că am să mor un cineva ».

În 1848, Millo ajunge director al Teatrului Național și, sub conducerea lui, trupa românească va cunoaște cea mai bună organizare artistică de până atunci.

În stagiunile anilor 1848—1850, teatrul românesc a avut de luptat cu cenzura lui N. Șuțu, care căpătase din partea guvernului, îngrijorat de mișcarea politică a bonjuriștilor, sarcina să promoveze trupa franceză la ale cărei spectacole publicul se împuțina. Astfel, se urmărește înăbușirea propagandei revoluționare a actorilor și a atacurilor la adresa guvernului și a boierimii. Împotriva încercărilor lui N. Șuțu de a stăvili forțele intelectuale artistice care militau pentru abolirea privilegiilor feudale și întronarea libertăților, Millo joacă în această vreme piesele lui V. Alecsandri (« Kir Gaitani », « Scara mâței », « Coana Chirița »).

<sup>1</sup> Em. Minoliu. O privire retrospectivă asupra teatrului moldovean, p. 28.

<sup>2</sup> Ibidem.

Actorii români dela 1848, Costache Caragiale, Aristia, Mihăileanu, Serghie, Matei Millo, N. Luchian, Theodorini, Serghiescu, Poni, Teodoru, au privit cu adevărat teatrul ca o « școală de moral ». Prin activitatea lor cetățenească și artistică ei « pot fi mândri de a fi profesorii norodului ».

Strădania lor, alături de cea a fruntașilor mișcării revoluționare, a dus la dezvoltarea teatrului românesc, la dezvoltarea literaturii și criticii dramatice, a contribuit la dezvoltarea opiniei publice naționale, care a îndrăgit teatrul național.

Ridicarea clădirii Teatrului Național din București este legată strâns de întreaga mișcare culturală pașoptistă, este expresia vie a dorinței pașoptiștilor de a crea un teatru românesc stabil, de a afirma prioritatea teatrului național.



După revoluția dela 1848 teatrul românesc (din Țara Românească, din Moldova și Transilvania) are de suferit de pe urma prigoanei oficiale, a « liniștei legale adusă în țară ».

Interzicerea activității trupelor românești la București și Iași lasă loc liber dominației trupelor străine.

Intre 1848 și 1850, cât timp trupa românească n'a putut activa, la București stăpânesc opera italiană, trupa franceză de vodevile, teatrul de păpuși, teatrul de maimuțe, reprezentațiile acrobatice.

Spectacolele românești reîncep la București în Iulie 1850 cu « trupa națională extraordinară a lui C. Halepliu » venită dela Iași.

Costache Caragiale se întoarce și el în București în toamna aceluiași an. Trupa lui C. Caragiale are un repertoriu de piese originale și clasice. Joacă « O soareă la mahala », « Jucătorul de cărți », « Piatra din casă », « Iorgu dela Sada gura », « Baba Hârca », « Coana Chirița » și « Faust », « Intrigă și amor », « Romeo și Julieta ».

Dar condițiile în care activează noua trupă a lui C. Caragiale sunt mai grele decât înainte de revoluție. De aceea, într'o petiție adresată domnitorului, el protestează împotriva situației înjositoare în care e pusă trupa românească față de cele străine

Costache Caragiale arată că « Teatrul Național se socotește asupra plătind aproape de întreit decât italianu, totodată și cu destinarea zilelor de reprezentare, care sunt cu totul nepotrivite cu chemarea sa . . . se socotește în drept de a avea și o Duminică, precum și o Joia ».

C. Caragiale cere ca trupa românească « să plătească un analogu cu câțimea reprezentațiilor ce are și a i se da odată pentru totdeauna aceste două zile pe săptămână »<sup>1</sup>.

Caragiale cerea cele două zile pentru reprezentațiile românești, deoarece Joia și Duminica putea veni publicul « de condiție mijlocie », care constituia marea majoritate a spectatorilor.

Cu toate opreliștile guvernului, publicul teatrului românesc este în continuă creștere. Parterul de 150 locuri, care era ocupat în special de către publicul burghez dat fiind prețurile mai ieftine, devenise neîncăpător la spectacolele trupei românești.

În timp ce la spectacolele românești se iscă conflicte din cauza aglomerației, Papanicola, impresarul trupei italiene, cerea noi subvenții domnitorului deoarece « *malheureusement le public, malgré l'incontestable succès des artistes, succès*

<sup>1</sup> Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 4. 1850, folio 98.

qui augmente de jour en jour, ne fréquente pas l'Opéra, de sorte que le parterre est toujours presque vide »<sup>1</sup>.

În timp ce trupele Henriettei Karl și a lui Papanicola primesc numeroase subvenții oficiale, trupa lui Matei Millo este împiedecată să vină la București în vara lui 1850 să dea un șir de spectacole. Departamentul din Lăuntru dă dispoziții cârmuirii de Râmnic « ca să nu îngăduie intrarea în Prințipat a trupei moldovenești din Iași »<sup>2</sup>.

Oprit, la Focșani, Millo dă acolo spectacole timp de 15 zile până când, în urma protestelor presei moldovene i se permite intrarea în Prințipat.

La București, Millo dă un lung șir de reprezentații care vor avea un mare răsunet în teatrul și publicul bucureștean. El reprezintă « Coana Chirița la Iași », « Doi morți vii », « Tuzu calicu », « Cei doi urși », « Baba Hârca ». Interpretate de actorii N. Luchian, T. Theodorini, Panaite Nicolau, Al. Evolschi, Nini Valery, Smaranda și Gabriela Merișescu, piesele originale prezentate de trupa lui Millo vor fi jucate, în urma intervenției publicului, de câteva ori fiecare. Repertoriul trupei moldovene trezește un interes deosebit în publicul bucureștean, căci « mai înainte de toate, cele mai multe piese moldovene sunt sub formă națională, având un scop național »<sup>3</sup>.

În urma reluării activității trupei lui C. Caragiale și a turneului lui M. Millo la București, în Septembrie 1851, se institue la București un comitet teatral compus din Ion Samurcaș, Aga Al. Plagino (ginerul domnitorului) și colonelul Ion Voinescu, în atribuția cărora intra cu osebire cenzurarea pieselor originale și străine ce se vor reprezenta.

Departamentul din Lăuntru de care ține direcția teatrelor face cunoscut acestei comisii înaltul ofis domnesc care prevedea între altele că « la cenzura pieselor vor îngriji cu strășnicie a se păzi următoarele regule:

a) Nici o piesă să nu facă cea mai mică aluzie la guvern sau la politica staturilor străine;

b) Să cuprindă adevăratul moral, având a combate prin felul acestei petreceri, defectele soțiale care au trebuință de îndreptare;

c) Să nu ridiculizeze spețial nici o persoană;

d) Limba să fie curată și bine înțeleasă după felul adoptat în școale și în soțietatea aleasă »<sup>4</sup>.

Ofisul domnesc urmărea ca prin cenzură să înlătore piesele cu conținut critic la adresa guvernului sau a puterilor străine, să înlătore propaganda pentru reformele sociale, să împiedece atacurile împotriva oamenilor politici ai vremii.

Adresa ministrului din Lăuntru, Gh. Filipescu, către Ion Samurcaș prin care-l însărcinează cu conducerea comisiei de cenzură arată că pentru « ca să se precurme neorânduielile ce se întâmplă la teatru, stăpânirea a hotărât ca de acum înainte acele numai piese să se poată reprezenta, ce s'ar cerceta mai întâi și s'ar autoriza de către o într'adins comisie. . . »<sup>5</sup>.



Cenzura a fost una din piedecile cu care ocârmuirea a încercat să stăvilească dezvoltarea dramaturgiei originale.

<sup>1</sup> « din nenorocire, publicul, în ciuda incontestabilului succes al artiștilor săi succes care crește din zi în zi, nu frecventează Opera, așa că parterul este totdeauna aproape gol ». Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 4, 1851, folio 56.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> « Zimbru », 1851.

<sup>4</sup> Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 6, 1851, folio 10.

<sup>5</sup> Ibidem, dosar Nr. 5, 1851, folio 82.

Dar, realizarea unui repertoriu original era problema cea mai importantă pe care și-o propuseseră atât conducătorii teatrului moldovean M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri și cei din Țara Românească, I. Eliade, Cezar Bolliac, și C. Caragiale.

În perioada avântului mișcării culturale pașoptiste se pun bazele dramaturgiei noastre naționale, a dramaturgiei originale, care începe să oglindească realitățile societății românești. Piesele scrise în această perioadă de V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Russo, C. Caragiale, C. Bălăcescu, Cezar Bolliac, critică morală a societății, încep să desvâlue relațiile feudale existente în societatea românească, afirmă idei noi, sunt pătrunse de spiritul nou al libertăților democratice.

În această perioadă se reprezintă piesele scrise de C. Negruzzi: « Nunta dela Burdujeni » și « Doi țărani și cinci cârlani », în care autorul își ia « îndrășneala » de a prezenta, printre primii dramaturgi dela noi, lumea țărănească pe scenă (Indrășneala lui C. Negruzzi, chiar dacă lipsită de un fond combativ de clasă a fost privită cu ostilitate de oficialitatea și protipendada vremii). Primele piese ale lui Vasile Alecsandri (« Iorgu dela Sadagura », « Iașii în Carnaval », « Nunta țărănească », « Coana Chirița », « Șoldan Viteazul » etc.) jucate de trupele românești din Principate și Transilvania, prin tematica lor și prin poziția lor critică antifeudală au cunoscut opreliștile cenzurii și ale aparatului represiv. Victime ale acestor represii au fost de asemenea și Al. Russo, autorul comediei « Jignicerul Vadră », sau « Provincialul la Teatrul Național » și Cezar Bolliac, autor al pieselor « Matilda » și « Tăierea capului a 12 boieri la Mănăstirea Dealului », precum și Costache Caragiale, creatorul comedii: « Noi și iar noi » (« O repetiție moldovenească »), « O soară la mahala » sau « Sluga isteată ».

Oficialitatea nutrea pentru acest repertoriu nu numai disprețul ciocoiesc pentru limba și arta dramatică autohtonă, dar și o firească teamă, pentru ceea ce această dramaturgie exprima nou. Pentru afirmarea noii literaturi dramatice, intelectualii progresiști din anii revoluției au trebuit să ducă o luptă perseverentă împotriva « străinismului » boieriniei, împotriva refugiului acesteia într-o « literatură » străină de năzuințele poporului.

C. Negruzzi arată într-o scrisoare către Gh. Asachi că protipendada cu loji în abonament la teatru preferă producțiilor naționale pe cele ale lui Foureaux ca « Pierrot mâncând lumânare », « Arlechinul împroșcat dintr'un turn de lemn » « Madame Baptiste jucând pe funie pasul unui non plus ultra », sau vodeviluri ca « Derbindindin ».

Al. Russo referindu-se la faptul că publicul « de mijloc » a înțeles că « locul său este la piese naționale »... spune că « este mai de folos a se juca pe scena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră, decât traduceri de obiceiuri străine », care « ..nici nu pot aduce vreun folos scopului unui teatru, adecă îmbunătățirea năravurilor și educația obștească... ».

Caracterul progresist al producțiilor dramatice ale lui Negruzzi, Alecsandri, Russo, Bolliac, C. Caragiale etc., se datorește faptului că operele lor izvorăsc dintr'o concepție înaintată — pentru acea vreme — despre rolul literaturii și artei care — după cum spunea Bolliac — trebuie « să se ocupe să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință ».

Tot Cezar Bolliac sezisa că « influența teatrului național a început a se simți în literatura noastră. « Iorgu dela Sadagura », « O bună educație » de C. Bălăcescu și « Sluga isteată », sunt trei piese cu totul originale, pe care le văzurăm pe scena românească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebirile ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta

dramatică o să ajungă într'o zi a face partea cea mai însemnată a literaturii noastre». <sup>1</sup>

Prezentarea în mod critic a societății noastre din vremea anilor pre-revoluționari este calitatea cea mai de seamă a pieselor lui V. Alecsandri, Al. Russo, C. Negruzzi etc.

Costache Caragiale și Al. Russo arată chiar în piesele lor situația teatrului românesc. «Noi și iar noi», sau «Jignicerul Vadră» desvăluie starea teatrului național sub direcții străine desvăluind totdeodată că de această stare sunt vinovați boierii.

Ambele piese sunt satire puternice la adresa boierimii asupritoare.

«Sluga isteată», sau «Doi coțcari», sau «O soară la mahala» de Costache Caragiale, «O bună educație» de C. Bălăcescu, sunt de asemenea piese ce aparțin unei literaturii dramatice cu puternice accente satirice împotriva cosmopolitismului boieresc, la adresa celor care încercau să-și imite pe boieri, sau — după cum spunea C. Bolliac — «se temeau de satiră».

Din literatura dramatică a lui V. Alecsandri, Al. Russo, C. Caragiale, C. Negruzzi, ca și din critica lui Bolliac, și Kogălniceanu reiese clar că toți luptătorii din preajma anului 1848 socotesc teatrul ca un mijloc eficace de educație cetățenească, ca un instrument de demascare a stărilor asupritoare, a huzurului boieresc, ca o armă mobilizatoare împotriva nedreptății sociale, în slujba idealurilor democratice ale revoluției dela 1848.

Dramaturgia pașoptiștilor poate fi considerată, pe drept cuvânt, ca marcând începutul dramaturgiei realiste, critice, în literatura și teatrul nostru.



Ideea clădirii Teatrului Național este strâns legată de mișcarea culturală pașoptistă, de activitatea celor care puseseră bazele teatrului românesc, este strâns legată de necesitatea creării unei scene stabile pentru trupa românească, pe care să poată fi reprezentate piesele noii dramaturgii, de pe care să fie proclamate ideile democratice în slujba eliberării naționale și sociale.

Inițiativa clădirii Teatrului Național din București aparține societății «Filarmonica», care înființase o comisie pentru înălțarea teatrului încă la 1832<sup>2</sup>. Filarmoniștii proiectau un teatru de stat (Palatul filarmonic) care să fie construit până în anul 1836. Statul nu vedea însă cu ochi buni ridicarea unui teatru permanent pentru trupa românească și din această cauză refuză subvenționarea. Filarmoniștii nu renunță însă la ideea clădirii unui Teatru Național și pornesc o campanie pentru strângerea fondurilor necesare.

Primii care subscriu sunt înșiși membrii societății, dar mijloacele lor erau reduse; ei traduc piese pe care I. Eliade, cel mai înfierbântat de gândul ridicării unui Teatru Național, le tipărește în propria sa tipografie și pe care le vând apoi pentru a mări fondurile destinate clădirii teatrului. Piesele lui Voltaire, Molière, Goldoni și Alfieri, pe care le tipărește I. Eliade în acest scop arată și viitoarea orientare ce vor da teatrului și explică într'o mare măsură însuși refuzul statului de a contribui bănește la ridicarea noului teatru <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Curierul Românesc». Nr. 27.

<sup>2</sup> Comisia care inițiasse campania pentru zidirea Teatrului Național era alcătuită din col. Câmpineanu, paharnicul I. Ruset, comisarul Mănu, comisarul N. Pocnaru, I. Eliade și N. Danielopol (Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, v. 30, foi volante).

<sup>3</sup> Printre piesele tipărite de I. Eliade se aflau: «Mahomed» de Voltaire, în traducerea lui I. Eliade, «Amfion» de Molière, în traducerea aceluiași autor, «Prețioasele» de Molière, traduse de Ion Ghica, «Sgârcitul» (Avarul) de Molière, tradus de I. Ruset, «Vicleniile lui Scapin» de Molière, în traducerea lui C. Rasti, «Saul» de Alfieri, în traducerea lui C. Aristia, «Bădăranul boierit» (Burghezul gentilom) de Molière, tradus de Voinescu etc.

În anul 1835, în București, mai puteau fi văzute afișe care popularizau campania filarmoniștilor pentru ridicarea Teatrului Național. Fondurile strânse de Filarmonica ajung însă abia pentru cumpărarea « locului dumisale dragomanului Serafim, ce se numește hanul Câmpinencei, drept 5500 galbeni ».

Ideea clădirii unui Teatru Național în București fusese îmbrățișată cu entuziasm și în Moldova, și în Transilvania. În 1838, « Gazeta de Transilvania » scria: « cât despre teatrul ce este a se clădi în București. . . cu acest prilej simțim îndemn și datorie de a provoca pe toți românii noștri ca împreună cu noi să dea mulțumită fierbinte tuturor celor de dincolo însuflețiți de râvna de a da izvor cât de grabnic limbii sale, care este apărătoarea puternică a naționalității, a vieții celei politicești și prin urmare însuși a omenirii și a libertății omenesti și aceste bunătăți prin teatru vor să le dobândească<sup>1</sup>.

Subscripțiile particulare nu ajung însă pentru ridicarea teatrului și de aceea, în 1840, I. Eliade determină Obșteasca Adunare să prezinte domnitorului o anafora în care cere « a porunci să se facă un proiect pentru clădirea și ținerea unui Teatru Național și de un repertoriu pentru învățarea tinerimii, ce s'a socotit a fi de mare folos spre înaintarea luminării și a moralului. » Se cere totodată subvenționarea de către stat a clădirii teatrului.

Cu toate că la 4 Iunie 1840 se dă un ofis domnesc ca răspuns la Anafora Adunării Obștești, aceasta rămâne fără urmări.

Guvernul voia ca pe locul destinat teatrului să ridice un monument în cinstea Generalului Pavel Kiseleff, dar acesta refuză și sfătuiește să întrebuițeze fondurile pentru construirea cișmelelor și a Teatrului Național.

Bibescu Vodă alcătui ulterior, în 1843, o comisie « din dumnealor Marele vornic Barbu Stirbey, marele loșofăt Ioan Filișteanu și loșofătul Vladimir Blarenberg, inginerul Statului, cu încredințarea de a îngriji cât mai degrabă toate pregătitoarele lucrări ale acelei pieți, care se numi Piața Kiseleff spre a se întocmi cu toată desăvârșirea corespunzătoare dignității numelui ce este destinată a purta ».

« Noi dorim a însoți totdeauna cu aducerea aminte a acestui nume și îndeplinirea unei alte dorinți obștești, mai punem asupra acestei comisii toată îngrijirea și însărcinarea de a chibzui asupra măsurilor trebuincioase pentru clădirea unei săli de teatru pe acel loc al Hanului Filaret, făcând și toate pregătirile ca la viitoarea primăvară (1844) să se poată începe lucrările »<sup>2</sup>.

Construcția teatrului a început însă abia în 1846 pe locul indicat de ofis (Hanul Filaret)<sup>3</sup> și pe terenul învecinat al surorilor Merișescu. Această întârziere s'a datorat alcătuirii proiectului clădirii Teatrului. Cu toate că au existat proiecte făcute de arhitecți din țară<sup>4</sup>, a fost preferat proiectul arhitectului vienez Heft.

Sala trebuia să aibă 500 de locuri, căci teatrul era proiectat pentru spectacolele trupelor străine, la care participa aproape exclusiv protipendada.

Că guvernul nu se gândea la construirea unui teatru pentru trupa românească, o dovedește campania de presă din acea vreme.

Cezar Bolliac scria încă înainte de începerea construirii teatrului: « Guvernul clădește un teatru, dar oare o clădire pentru teatru va să zică teatru? Este oare cineva de ideia că se poate improviza la un semnal oarecare, o trupă de actori într'un popor în care nu s'a îngrijit nici un element propriu la aceasta? Mai înainte de a aduna cărămidă pe piață destinată pentru teatru nu trebuie să

<sup>1</sup> « Gazeta de Transilvania ». 18 Iulie 1838.

<sup>2</sup> Ofisul Nr. 565 din 31 Iulie 1843.

<sup>3</sup> Arhiva Teatrului București, 1887, folio 78-79.

<sup>4</sup> Arhitectul Melic alcătuiește la 1845 un proiect al teatrului. Este același Melic pe care-l găsim la 1848 în mijlocul revoluționarilor.



ne gândim cum vom putea da viață acestui Teatru? Oare cea dintâi limbă ce se va auzi pe scena Teatrului înălțat în Capitală, în cea mai frumoasă epocă de naționalitate, va fi o limbă străină? — Pretestăm!»<sup>1</sup>.

Teama lui Bolliac era într-un tot justificată. Dacă primul spectacol jucat la inaugurarea teatrului va fi în limba națională aceasta se va datori faptului că trupa italiană de operă nu primise la timp decorurile din străinătate.

Comisia care supraveghea construcția teatrului întâmpină multe greutăți<sup>2</sup>. Fondurile, chiar în urma subvenției de stat, erau încă insuficiente; în același timp se clădea și palatul domnesc dela Băneasa și cea mai mare parte a investi-



Generalul Pavel Kiseleff.

(desen de N. Barabas)

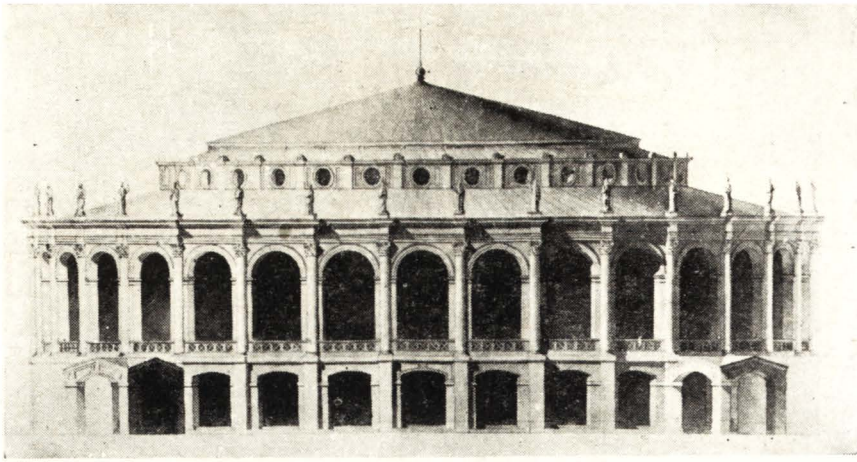
țiilor mergea într'acolo. Materialul destinat clădirii Teatrului Național era adesea înstrăinat și folosit la ridicarea clădirilor particulare din împrejurimi.

Când izbucnește revoluția dela 1848, zidurile teatrului abia se ridicau de câteva palme deasupra pământului. În timpul revoluției, lucrările se suspendă și nu vor fi reluate decât în 1850. În acești doi ani, ocârmuirea nu s'a gândit la construcția teatrului, iar conducătorii culturali ai revoluției și actorii care participaseră la ea se împrăștie în provincie și străinătate, urmăriți de represuniile guvernamentale.

La reluarea lucrărilor, Costache Caragiale, întors dela Craiova, unde se refugiasse după revoluție, intervine pentru schimbarea planurilor teatrului. El

<sup>1</sup> Cezar Bolliac, «Curierul Românesc», 2 Martie 1847.

<sup>2</sup> La acea dată comisia care supraveghea construcția teatrului era formată din: maior I. Florescu, Al. Orăscu, Yulpache Filipescu și Const. Pencovici. Mai târziu, în 1849, va intra în comisie și I. Samurcaș, director al Teatrelor.



cere mărirea capacității teatrului pentru că «teatrul trebuie să fie al tuturor» iar Vodă Știrbey îi cere arhitectului Heft să dubleze numărul locurilor din teatru.

Deoarece temeliiile erau deja ridicate, sala Teatrului Național a ajuns să cuprindă 1000 de spectatori doar prin îngustarea culoarelor lojilor, prin micșorarea foaierelelor și prin ridicarea a încă două rânduri de loji și a unei galerii foarte spațioase.

«Clădirea Teatrului Național a trebuit să întâmpine o modificare radicală de pe urma revoluției, căci, așa cum scria Nottara, nu mai era vorba de un local zidit anume pentru protipendadă».

Cu toate acestea, teatrul a fost pregătit pentru trupele străine. Încă înainte de a se termina clădirea, sala nouă fusese concesionată impresarului trupei italienești de operă Papanicola, care avea dreptul să o folosească și ca sală de club de «întâiul ordin» pentru organizarea de baluri<sup>1</sup>.

Când Costache Caragiale ceru concesiuinea Teatrului Național, sala noului teatru fusese deja concesionată trupei italiene. Aceasta trebuia să deschidă stațiunea cu opera «Robert Diavolul», care dădea «cea mai bună ocazie de a cunoaște și judeca lucrările mașinăriiilor și ale decorațiilor» săvârșite în străinătate<sup>2</sup>.

În condițiile prevăzute de contractul încheiat între antreprenorul Papanicola și Departamentul trebilor din Lăuntru, trupa română avea un regim de tolerată. Acest contract prevedea că în noul local trupa românească va putea da zece reprezentații pe lună iarna și opt vara.

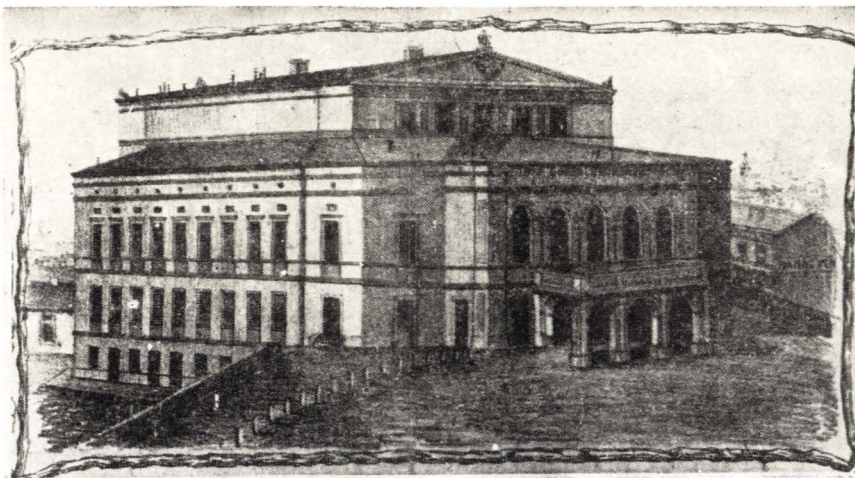
Chiria și beneficiul cluburilor reveneau antreprenorului Papanicola, care în schimbul acestor avantaje renunțase la subvenția de 1200 galbeni ce o primise până atunci.

Trupa românească a lui Costache Caragiale și a lui Ioan Wachmann, fără niciun venit, pentru care se ceruse o subvenție de 600 de galbeni, va primi în urma hotărârii domnitorului, numai 400 galbeni pe an. În van s'a adresat Caragiale prin numeroase jâlbi domnitorului cerând concesionarea noului teatru. Insistențele lui au determinat însă stabilirea precisă a condițiilor în care va activa trupa românească. Înainte de deschiderea noului teatru, Costache Caragiale încheie

<sup>1</sup> La Teatrul Național se organizau baluri, la care participa protipendada și reprezentanții puterilor străine. Scena teatrului era unificată cu sala printr'un parchet care acoperea întreg parterul (Acest parchet a fost distrus în mod demonstrativ abia după primul război mondial, sub directoratul lui Victor Eftimiu). La Teatrul Național se dădeau baluri de «întâiul ordin», la Bosel era o sală de club «de al doilea ordin» cu picnicuri nemțești.

<sup>2</sup> Arhivele Statului, București, Adresa Departamentului din Lăuntru către Direcția Teatrelor, Nr. 7, 1852, folio 222.





cu Departamentul trebilor din Lăuntru, primul contract al trupei române în teatrul cel nou, semnând ca primul Director al Teatrului Național.

Acest contract al trupei române are o deosebită importanță pentru că el conține în afara clauzelor administrativ-organizatorice articole ce dovedesc perspectivele de dezvoltare a teatrului românesc prin mărirea numărului actorilor, prin reprezentarea continuă de piese noi, a varietății repertoriului, ca și orientarea spre realism a primei trupe a Teatrului Național care se angaja « a păstra cronica strictă a costumelor, astfel ca teatrul să slujească ca o istorie personificată ».

Costache Caragiale s'a străduit tot timpul să obțină pentru trupa română cinstea și dreptul de a da spectacolul inaugural în teatrul cel nou. Impresia că spectacolul inaugural a fost oferit trupei române ca o compensație pentru concesionarea teatrului antreprenorului Papanicola este neîndreptătită. Aceasta se datorește numai faptului că mașinăriile și decorurile necesare prezentării operii « Robert Diavolul » nu veniseră încă dela Mannheim unde fuseseră comandate.

Deschiderea Teatrului cel Mare a avut loc Miercuri 31 Decembrie 1852, cu spectacolul inaugural « Zoe sau amor românesc »<sup>1</sup>, vodevil tradus de Bobescu, cu muzica de I. Wachmann.

Spectacolul a început cu uvertura « Claca țărănească » de I. Wachmann și primele sunete care s'au răspândit în marea sală a teatrului au fost ale unei doine.

În « Zoe sau amor românesc » rolurile principale au fost jucate de Costache Caragiale și de Nini Valéry<sup>2</sup>. În aceeași seară a fost prezentat și un program de operă italiană<sup>3</sup>.

Împotriva intențiilor și dorinții oficialității, Teatrul Național—numit până la 1877, Teatrul cel Mare — s'a inaugurat cu un spectacol al trupei române sub direcția actorului și dramaturgului Costache Caragiale și a compozitorului și dirijorului I. Wachmann.

Împotriva măsurilor luate de Știrbey Vodă, care a interzis manifestația patriotică organizată în cinstea inaugurării teatrului, deschiderea Teatrului Național a fost primită cu un deosebit entuziasm, ca un mare eveniment în viața teatrului românesc, a culturii noastre naționale.

<sup>1</sup> Este vorba de o traducere după piesa « Zoe et l'amant poète », comedie de Scribe și Melleville.

<sup>2</sup> În celelalte roluri apăreau actorii Costache Mihăileanu, Ralița Mihăileanu, Lăscărescu, Maria Costescu (Blonda), Raluca Stavrescu etc. care puseseră împreună cu Costache Caragiale bazele trupei.

<sup>3</sup> Programul de operă italiană a fost cântat de primadona Lesnievska, baritonul Musiani și tenorul Finochi. Au cântat arii din Verdi și Donizetti.

« Cu două zile mai înainte lumea alerga la casieria teatrului, grăbindu-se fiecare a se căpui cu un bilet »<sup>1</sup>, căci teatrul cuprindea « jos peste 400 de staluri și sus o galerie unde cu un preț foarte mic se pot împărtăși din frumoasa și morala petrecere a reprezentațiilor peste 300 de persoane cu multă comoditate »<sup>2</sup>.

Inaugurarea Teatrului Național era o sărbătoare ce deschidea porțile teatrului românesc unui public mult mai mare, recrutat din toate straturile sociale.

Cezar Bolliac, înflăcăratul apărător al teatrului românesc, protestând împotriva măsurilor domnitorului de a interzice manifestațiile patriotice scria în « Trompeta Carpaților »: « Inaugurarea aceasta se făcu, însă ea se făcu pe tăcute, fără prologuri, fără imnuri patriotice care fură toate contramandate; orice aluzie la o serbare națională era înăbușită ».

« La 7 ore și jumătate sala era plină și strălucea în toată splendoarea ei. Afluența publicului fu atât de mare, încât prețul unui bilet de intrare se urcă până la un galben pentru un loc de parter. . . Toate clasele societății, toate stările comerțului și ale burgheziei noastre alergaseră la această sărbătoare a cultului artelor ».

« Frumoasa amestecătură în care erau reprezentate toate forțele, toate grațiile, dela dama de rang înalt cu fruntea scânteind de briliante, până la modesta burgheză în bonetă de tulpan și în rochie simplă de muselină. Ici și colea printre fracurile moderne abea se mai zărea câte o pulpană de antieriu, câte un colț de giubea, tristă rămășiță a timpilor trecuți, eleganță întârziată a etichetelor fanariote care ne lasă din zi în zi și se strecoară pe nesimțite în adâncimile uitării ».

Inaugurarea Teatrului Național constituie unul din cele mai importante evenimente din istoria teatrului nostru. Ea încununează strădaniile generațiilor dinainte și mai ales ale frunțașilor avântului cultural pașoptist pentru făurirea unei culturi naționale și a unei arte cu caracter militant în slujba ideilor democratice.

Bolliac însuși își dă seama că « entuziasmul sfios al acestei prime reprezentații, entuziasm de două ori comunicat dela public la actor și dela actor la public, este entuziasmul întrupării unui ideal dospit de vreme de trei sferturi de veac, entuziasm care arată cât de dorit și cât era de la vreme sosit deschiderea teatrului serios, cu tendinți; entuziasmul acela pentru artă ar trebui să ne facă să pricepem adevărul înțeles al teatrului, adevărata menire a artei dramatice »<sup>3</sup>.

Împotriva celor care doreau ca teatrul să rămână multă vreme după aceea apanajul protipendadei, la cheremul gustului cosmopolit și superficial al acestuia, cei mai buni reprezentanți ai culturii noastre democratice vor lupta aici, în Teatrul Național, pentru înfăptuirea unui teatru popular, al unui teatru tribună de luptă și « școală de moral ».

« Teatrul — scria Vasile Alecsandri în acești ani de după revoluția dela 1848 — e singura tribună ce ne-a rămas și profit de dânsa pentru a întreține unele simțiminte pe care stăpânirea caută să le sugrume. Lucrul acesta reușește mai bine decât jurnalismul. Jurnalele nu sunt citite, dar la reprezentații vine lumea și capătă idei. Asta e mare lucru ».

Teatrul Național din București va fi cu toate piedecile pe care le va întâmpina, leagănul principal al viitoarei dezvoltări a teatrului românesc, pe linia concepțiilor înaintate ale lui Nicolae Bălcescu și Cezar Bolliac, Costache Caragiale și Costache Aristia, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, pe linia concepțiilor estetice ale revoluționarilor pașoptiști.

<sup>1</sup> « Vestitorul românesc ».

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> « Trompeta Carpaților », Ianuarie 1853.