

## EVOLUȚIA TEATRULUI ȘI CONDIȚIA ACTORULUI ROMÂN ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

*dr. Daniela Dumitrescu<sup>1</sup>*

**Abstract:** The 19th century was marked by historical events and various prejudices about the art of the actor, and the actors were initially deprived of the society's consideration. That is why the "Literary Society" appeared in 1827, which campaigned for the development of a Romanian theater and a National Theater, an idea that will be continued within the "Philharmonic Society" between 1833 and 1836. From the statute of the Philharmonic Society, some articles provided the transition from the status of amateur actor to professional, by establishing general culture courses and the actor's art for young "students", in accordance with national-specific literary productions and dramatic literature, able to cultivate the taste of the public and developed by personalities like Ion Heliade-Rădulescu, Costache Aristia, Ion Câmpineanu. With the opening of the National Theater in Bucharest, in 1852, cultivating the theatrical taste of the public became a priority for personalities such as Vasile Alecsandri, Matei Millo, Costache Caragiale, Costache Negruzzi, Grigore Manolescu, Mihail Pascaly, Aristizza Romanescu, Constantin Nottara and many others. They campaigned for the recognition of Romanian values, even if the repertoire was often eclectic regarding Romanian and universal dramaturgy. Foreign theater and opera troupes were supported by the aristocracy to the detriment of the Romanian actors who represented too few dramatic productions for an open and receptive audience. In parallel with these productions were played melodramas, checkers, vaudevilles, comedies, couplets - many of them translations of Parisian boulevard plays - on the provincial stages, and in the Bucharest summer gardens, chansonettes, couplets or light scenes, but also repertoire from the Romanian and the universal dramaturgy; in search of new contracts which would ensure their existence, the actors had to face less favorable conditions, thus contributing to the development of the Romanian theater in all Romanian provinces.

**Keywords:** status, actors, Bucharest National Theater, tours, summer gardens.

Reprezențațiile teatrale în București au fost menționate înainte de anul 1817, dar începând de atunci vor avea caracter permanent în cadrul Academiei Școlii Grecești. Tot de atunci sunt menționați oamenii de cultură care s-au implicat în promovarea teatrului românesc. Fiica lui Vodă Caragea, domnița Ralu, însuflețită de admirația pentru teatru, poruncește să se construiască, la Cișmeaua Roșie, *o sală de club* (Filimon, 1970, p. 214).

Spectacole dramatice au loc între anii 1818 și 1820, în cadrul teatrului de la Cișmeaua Roșie, în care se afirmă tânărul actor Costache Aristia. Evoluția sa continuă cu ocazia vizionării unor spectacole ale lui Talma la Paris și a cursurilor de teatru sub îndrumarea acestuia (Massoff, Băilescu, 1935, p. 13), apoi a frecvențării cursurilor Academiei Ionice din Corfu în 1925, iar demersurile sale artistice se vor

1. Dr. Daniela Dumitrescu este muzeograf în cadrul Colecției „C.I. și C.C. Nottara”, MMB. Studii: Universitatea de Teatru și Film, secția Teatologie (Management cultural, Jurnal teatral), promoția 2004; Facultatea de Istorie Spiru Haret, master Cultură și civilizație românească, promoția 2009-2011; [danieladumitrescu2019@gmail.com](mailto:danieladumitrescu2019@gmail.com).

concretiza mai apoi prin înființarea, la București, a Societății Literare, în anul 1827. Profesor particular în casele serdarului Ghica, Costache Aristia pune în scenă mici fragmente din piese de teatru în limba greacă, ca „Fii lui Brutus” sau „Orest”, alături mulți alți tineri entuziaști, unde regiza și interpreta roluri care cereau forță, determinare și studiu intens. Elevii de la Sf. Sava, coordonați de Costache Aristia (Alterescu, 1965), au jucat frumoasa tragedie a lui Euripide, „Hecuba”, tradusă de A. Nănescu în limba română, apoi „Fanatismul” de Voltaire, tradus în versuri de Ion Heliade-Rădulescu sau „Ceasul de seară” de Kotzebue, jucate în limba română, spre nemulțumirea unor boieri și a stăpânirii, care nu dorea afirmarea teatrului cult. Susținător al spectacolelor dramatice puse în scenă și de multe ori jucate de Costache Aristia, pe care le urmărea cu interes, Alexandru Vodă Suțu emite pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819, de constituire a unei Eforii a teatrelor prin care se spunea: *Reprezentarea dramelor s-a dovedit că este școala bunelor năravuri, cu atât mai ageră și puternică, cu cât are în vedere înlăturarea relelor și triumful virtuții, arătându-ne ce să alegem între viciu și virtute.* (Acterian, 1937, p. 41)

Evoluția teatrului a fost întreruptă apoi de război și de venirea rușilor, care au încetinit evoluția firească a teatrului, până la înființarea Societății Literare, în anul 1827. Majoritatea boierilor pământeni, printre care și frații domnitorului Grigore Ghica, Dinicu Golescu, Stanciu Căpățâneanu formaseră o confrerie și au înființat Societatea Literară, pe baza căreia au dezvoltat un proiect cu șapte articole, ultimele două pentru *a acționa pentru cultura limbii românești și înaintarea literaturii și întinderea muzicii vocale și instrumentale în Prințipat și spre aceasta formarea unui Teatru Național* (Ollănescu, 1981, p. 125).

Dezvoltarea teatrului românesc s-a produs datorită dezvoltării principalelor forme de expresie artistică a literaturii, a muzicii în general – și, odată cu acestea, a urmat constituirea unei școli de artă dramatică în care elevii urmau să joace piese de teatru în limba română, – a unei reviste complete care să cuprindă articole despre demersurile unui conținut teatral, lucruri care se vor concretiza între anii 1833 și 1836. Anterior acestora, odată cu schimbările politice aduse de venirea rușilor, veștile de pe câmpul de luptă trebuiau citite și răspândite, astfel că I. Heliade-Rădulescu și Constantin Golescu, sub acest pretext, propun și reușesc publicarea unui ziar. Așa a luat naștere „Curierul românesc”, la data de 8 aprilie 1829 (*Ibidem*, p. 130), și apoi, la o ușoară distanță, foaia „Aduș literar”, care cuprindea felurite lucrări literare și didactice. La Sf. Sava, actorul Costache Aristia ține nenumărate prelegeri privind literatura dramatico-eroică, iar I. Heliade-Rădulescu susține tumultul tinerilor îndrăgostiți recitând versuri înflăcărare în cadrul spectacolelor, ce vor contribui la formarea gustului artistic al tinerei generații. El va face apel pentru scrierea pieselor de teatru originale, iar ziarul „Curierul românesc” din 15 iunie 1831 publică îndemnuri de scriere a unor tragedii inspirate din a noastră istorie, bogată în fapte de vitejie.

Cei trei cărturari români, Ion Heliade-Rădulescu, Ion Cămpineanu și Costache Aristia, pun bazele Societății Filarmonice, care va funcționa între anii 1833 și 1836, la București, așa cum anunța articolul „Curierul Românesc”, numărul din 7 ianuarie 1834. În casele pitarului Dinică Boerescu, apoi în alte locuri din București, s-au ținut cursurile pentru învățaceii artei actorului. Între timp este aprobat regulamentul Societății Filarmonice, iar articolul cinci al acestuia prevedea

cultivarea și dezvoltarea limbii române, a unei literaturi naționale ce va duce formarea unui teatru național. Tot aici, s-a stabilit trecerea de la statutul actorului diletant la cel profesionist, prin susținerea unor cursuri de cultură generală și arta actorului pentru tinerii „elevi”, în concordanță cu producțiile literare și dramatice. În sprijinul actorilor elevi ai Filarmonicii au venit profesorii Costache Aristia, Ion Heliade-Rădulescu, Eduard Wachmann, Costache Mihalache, Schalf și mulți alții. Între timp, apar foi periodice sub titlul „Gazeta Teatrului”, iar anul următor, 1835, Comitetul Societății Filarmonice înființează o școală publică de muzică vocală și instrumentală pentru tinerimea română (*Ibidem*, p. 144) sub conducerea lui Ioan Wachmann și închiriază de la Ieronim Momolo sala pentru lecții și repetiții; în paralel, protipendada bucureșteană asista la un repertoriu al trupelor nemțești de operă, ca cea a basistului Zimmermann sau a lui Muller (*Ibidem*, p. 145). În toată această perioadă, în afara traducerilor, repertoriul a fost alcătuit din piese care să înfățișeze realitățile timpului, cu un repertoriu îmbogățit cu piese originale inspirate din moravurile societății sau comedii. Odată desființate cele două societăți, în anul 1836, Costache Aristia rămâne credincios artei dramatice și se ocupă cu și mai mult elan de publicarea traducerilor sau a lucrărilor dramatice, pune în scenă „Saul” de Alfieri și traduce „Iliada” de Homer. Datorită lor, teatrul devine o tribună socială care va avea efect asupra conștiinței întregului popor. Premergător Revoluției de la 1848, programul „Daciei literare” milita pentru dezvoltarea unei literaturi dramatice originale, inspirată din istoria țării, folclor și natură. Teatrul românesc trebuia să lupte împotriva imitațiilor și a tendinței generale de a juca doar piese străine, unele dintre ele cu caracter de divertisment. Educarea gustului artistic al publicului era necesară (Vasilii, 1967, p. 39). Alexandru Ghica a încurajat și sprijinit teatrul românesc, înființând un teatru național cu două secții, cea română și cea franceză, și doar ultima s-a jucat pe scena Teatrului Momolo, bucurându-se de succes și de sprijinul autorităților. Trupa franceză va fi un model pentru cea română, repertoriul prezentându-se în paralel pentru ambele trupe. La scurt timp, ajutorul bănesc dat de Alexandru Ghica lui Costache Aristia este retras, iar Ieronim Momolo nu îi mai găzduiește spectacolele care în final încetează și, odată cu acestea, își încetează activitatea, în 1836, și Societatea Filarmonică. Următorii ani, producțiile teatrale românești vor fi sporadice, întâmplătoare, datorate cenzurii ce se înăsprise, jucându-se în 1838 doar „Saul” de Alfieri. Teatrul companiilor străine de operă ale lui Sansoni, ale Henrietei Karl sau ale unei alte companii franceze de tragedii, drame, comedii, sau vodeviluri vor determina pe câțiva elevi ai fostei Școli Filarmonice să joace în București piese de teatru scrise de Costache Caragiale, C. Bălăcescu sau din repertoriul deosebit de bogat al lui Vasile Alecsandri, piese ce vor fi jucate de Costache Caragiale, Costache Mihăileanu și alți câțiva actori ai perioadei respective. Lipsa unei literaturi dramatice care să reflecte realitățile imediate a fost înlocuită cu câteva traduceri, care, chiar dacă nu dintre cele mai bune, au contribuit substanțial la pregătirea acelor viitoare piese de teatru menite să cultive gustul publicului. Alte trupe de teatru care se vor forma pentru susținerea teatrului românesc vor fi conduse de Matei Millo și Costache Costache Halepliu (Ollănescu, 1981, p. 220), apoi, în 1845, vornicul Barbu Știrbei va încerca să înființeze din nou o școală dramatică și va sprijini construirea Teatrului Național inaugurat ulterior de trupa de teatru a lui Costache Caragiale și Ioan Wachmann, în 1852 (*Ibidem*,

p. 221). Societatea Filarmonică din București a influențat dezvoltarea literaturii dramatice originale și, datorită ei, s-au dezvoltat mijloace artistice și de comunicare care au contribuit la constituirea Teatrului Național din București.

Privind retrospectiv evoluția teatrului românesc, putem afirma că acesta cunoscuse o ușoară înflorire, odată cu încercările dramatice ale lui Vasile Alecsandri, cu „Iași în carnaval” sau „Un complot de vis”, pusă în scenă în 1945 la Teatrul Național din Iași, alături de jocul veridic al lui Matei Millo sau al lui Costache Aristia, ca mai apoi să se reprezinte „O bună educațiune” de Costache Bălăcescu. *De la Costache Caragiale aflăm că tineretul școlar și mica funcționărim n-au părăsit teatrul în clipele cele mai grele, când biletele stăteau teancuri la casă. Sala era înghețată și prost luminată, căci direcția operei italiene, însușindu-și cota de lemne hărăzită teatrului românesc la reprezentațiile acestuia, sala era neîncălzită, școlarii și angajații subalterni își aduceau sfașul ca să poată bieții actori să lumineze teatrul pe jumătate* (Massoff, 1961, p. 300), iar Ludovic Wiest, fără vreun interes material, cânta arii naționale pentru publicul spectator. Datorită talentului său neobosit, lui Matei Millo i se pun în scenă numeroase piese de teatru, ca „Femeiușca dracului”, „Samson și Spiridon”, „Cei ce se aseamănă între ei”, piesă jucată în limba franceză, iar în 1847, tot pe scena Teatrului din Iași, s-au reprezentat trei piese originale din dramaturgia română – „O soare de mahala” de Costache Caragiale, „O bună educație” de Costache Bălăcescu, „Piatra din casă” de Vasile Alecsandri, spectacole elogiate de „Albina românească” (Burada, 1922, p. 14). Continuarea acestora a fost firească în anii care au urmat, pentru că aduceau în prim-plan talentul lui Matei Millo de „*dascăl și îndrumător artistic*” (Vasiliu, 1967, p. 47). Cu o literatură dramatică aflată la început de drum, ideile mărețe ale literaturii universale erau rareori împărtășite publicului. Educația artistică trebuia realizată prin acceptarea pieselor de teatru originale ale dramaturgilor români, și nu prin acceptarea acelor piese de teatru de factură străină, de *bon ton*, susținute de influențele străine, apreciate de protipendadă, extrem de jucate, la modă în perioada respectivă (Gîță, 1959, p. 44). Teatrul era cel care trecea printr-o grea și încercată existență datorată influenței cu care era primit și privit de către clasa conducătoare. Privind retrospectiv, ideea reorganizării unui teatru românesc a fost însuflețită de Matei Millo, combătând și satirizând realitățile imediate ale momentului, totdeauna încercat de mari deziluzii, umilit, însă însuflețit de dorința de îmbogățire a repertoriului teatral, ca și Costache Caragiale și trupa lui de teatru, care au dus o luptă pentru păstrarea teatrului românesc. Piese de teatru ale lui Costache Caragiale s-au jucat alături de un public entuziast, chiar dacă condițiile în care se repetau erau dintre cele mai grele și, cu toate acestea, numărul afișelor creștea în fiecare săptămână, odată cu schimbarea repertoriului. Zile încep să fie agitate și, odată cu înăbușirea revoluției, teatrul se închide, iar reprezentațiile în limba română încep să se joace abia în anii următori. Cu cenzura prezentă, Costache Caragiale este nevoit să facă concesii privind repertoriul. Se joacă comedii, prelucrări din piese străine, melodrame, vodeviluri, dar și alte piese cu un repertoriu mai bogat din punct de vedere compozițional. Odată mutată trupa lui Costache Caragiale la Teatrul Național din București, asociat cu muzicianul Eduard Wachmann, Costache Caragiale întâmpină o concurență neloială din partea trupei de operă a lui Papanicola și este ușor marginalizat de autoritatea lui Matei Millo,

care devenise, datorită versatilității scenice, unul dintre cei mai populari actori ai Teatrului Național din București. Chemat la conducerea Teatrului cel Mare, Matei Millo reușește în scurt timp, alături de muzicianul Ludovic Wiest, să facă față tuturor adversităților, reformând arta teatrală din capitala Țării Românești, sprijinind astfel mișcarea culturală care a răspândit și susținut Unirea Principatelor, el însuși fiind un militant al acestei mișcări (Vasilu, 1967, p. 72). Activitatea sa organizatorică și regizorală a fost aceea de reformator teatral, iar marele său merit a fost acela că nu s-a abătut de la regulamentul teatral pe care îl instituisese pentru actori (*Ibidem*, p. 48), reușind astfel de cele mai multe ori să-i plătească pe cămătarii care îl asaltau de fiecare dată. Matei Millo instituisese încă din 1846 acest regulament privind reorganizarea teatrului, prezentând rolul pe care îl are regizorul, *care să privegheze asupra buneii desfășurări a repetițiilor și reprezentațiilor, să controleze costumul, machiajul, recuzita și decorul fiecărei reprezentări și să aibă mai ales de „îndatorire tot ce se atinge de izbucnirea scenică a bucăților* (Manual Administrativ al Principatului Moldovei, 1856, pp. 367-375). Condiția esențială a contractului instituit din 1846 era aceea că Matei Millo se angaja, în calitate de director de scenă, *să realizeze un ansamblu scenic unitar și armonios* (Vasilu, 1967, p. 48) și *a întrebuițat toată energia să desobișnuiască pe actori de nepăsarea și monotonia cu care făcea repetițiile* (C.I. Nottara, 1960, pp. 136-137). Astfel, cu piesele „Prăpăstiile Bucureștilor”, „Bătălia de la Călugăreni” de Vasile Marin, „Ștefan cel Mare” de Millo, „Mihnea și baba” de D. Bolintineanu sau „Jianu” de I. Anestin, alături de o trupă bine constituită cu artiști de talent, ca Mihail Pascaly, Daniil Dragulici, Mali Cronibace, Ralița Mihăileanu, Matilda Maior, M. Ferbariad, Ioan Gestian, Cecilia Caragiale, Frosa Saradi, el realizează spectacole de neegalat. Forța sa creatoare a fost umbrită de fiecare dată de creditorii care îl asaltau și de dobânzile care de cele mai multe ori ajungeau până la 30% pe an. Reprezentațiile își urmau cursul firesc al unei existențe ale cărei dezastru financiare erau datorate clasei conducătoare, care a pus bazele cămătăriei și a cărei sete de îmbogățire a dat naștere corupției.

Sala Momolo a fost închiriată de către Matei Millo și Costache Mihăileanu în anul 1853, cu prețul unor uriașe demersuri și chiar umilințe, căci creditul financiar acordat de cămătari putea fi acoperit doar din vânzarea билетelor, cu o cotă-parte pentru achitarea întregii datorii. (Vasilu, 1967, p. 68) Reprezentațiile au adus un public mic burghez, dar și locuitori ai mahalalelor bucureștene, pentru că repertoriul era format din vodevilurile „Avocatul bărbier”, „Un director de teatru” sau alte piese ce au avut un succes mai vechi – „Vicentele de Letoriere”, comedie de Bayard și Dumanoir, tradusă de Millo, „Creditorii”, scrisă tot de acesta sau „Muza de la Burdujeni” de Costache Negruzzi. Frumoasele sale iluzii privind aducerea spectatorilor la teatru începeau să se năruiască. Destinul teatrului era mereu la cheremul cămătarilor, publicul mai puțin numeros, iar salariile actorilor, și așa mizerabile, erau plătite doar în perioada stagiunii și tocmai de aceea, pentru a supraviețui, actorii creează sistemul „beneficilor” teatrale în folosul unui actor sau pentru achitarea imediată a unei polițe financiare (*Ibidem*, pp. 69-70). Odată cu terminarea concesiunii Teatrului cel Mare din București, în anul 1864, pe scena căruia se jucaseră „Barbu Lăutaru”, „Coana Chirița”, „Coana Chirița la Paris”, „Paracliserul”, „Căsătorie silită” de Molière sau alte piese, Vasile Alecsandri îl prezintă pe Matei Millo lui Mihail Kogălniceanu, ca fiind singurul artist de mare

talent, încercat de-a lungul vieții, care și-a părăsit averea, rangul, pentru a-și croi un drum al devenirii artistice, cel care a creat roluri care formau baza repertoriului național, singurul antreprenor exigent care corespunde viitoarelor concesiuni ale Teatrului Național. Primește o subvenție de 100.000 lei, stabilește de trei ori pe săptămână reprezentații și se obligă ca alegerea pieselor să fie *din cele mai morale și mai instructive, spre îndreptarea bunelor moravuri și biciuirea viciului* (*Ibidem*, p. 86). Teatrul trebuia să fie un *templu al comunității ideilor, sentimentelor, pasiunilor poporului nostru, școala morală a oamenilor și mai cu seamă a celor săraci, pentru a deștepta inteligența prin idei sublime și a încălzi inima prin sentimente mari și adevărate*<sup>2</sup>. Pierderile financiare au fost considerabile din pricina trupei italiene care își desfășura activitatea în incinta Teatrului cel Mare și care acapara sala pentru repetițiile periodice pe care le avea, în defavoarea trupei române de teatru, la reprezentațiile căreia participau prea puțini spectatori, față de protipendada care se afișa de fiecare dată pentru susținerea acestor artiști străini ai operei italiene. Directorul-antreprenor nu reușea să plătească salariile actorilor, iar aceștia au făcut numeroase plângeri, și astfel s-au sfârșit cei zece ani ai lui Matei Millo de direcție-antrepriză a Teatrului cel Mare.

Marele om de teatru Mihail Pascaly, datorită practicii sale actricești, reușește să impună principii de estetică teatrală în cadrul Societății Dramatice de la Teatrul (Sala) Bossel, pe scena Teatrului Național, pe cea a Teatrului Dacia, a grădinii de vară Guichard sau pe arena cercului Shur (Gîtză, 1959, p. 27). Mai târziu, alături de soția sa, Matilda Pascaly, oferă publicității broșura „Apel și protestare”, prin care prezintă sistemul de antrepriză a Teatrului Național din București sub conducerea lui Matei Millo și cere tuturor intelectualilor să sprijine această instituție (Vasiliu, 1967, p. 33). Se aduceau în discuție *formarea unui conservator în care să se predea teoria și practica teatrală și muzicală, fixarea sezonului teatral la opt luni, dreptul de pensie dar și drepturi ale autorilor*, iar principiile de funcționare ale societății erau: *Artă în toată puritatea ei, încurajarea și dezvoltarea literaturii dramatice, perfecționarea și înobilarea jocului, reinălțarea teatrului la rangul de instituție națională care are de scop poleirea moravurilor, luminarea spiritelor, înălțarea nobilului sentiment al națiunii, și aceasta prin frumos, prin bun, prin artă* (Proiect de reorganizare a Teatrului, Arh. Stat. Buc., 1863, f. 18). La rândul său, Matei Millo răspunde în numele Artiștilor Asociați cu o altă broșură, „Ilusiuni și realități”, și este de acord cu principiile enunțate, ale reorganizării teatrului. Ca element de noutate dorește *dublarea subvenției și neapărata calitate de funcționari publici pentru slujitorii scenei* (Gîtză, 1959, p. 35). C.A. Rosetti va fi cel care îl sprijină pe Mihail Pascaly, oferindu-i ajutorul financiar de care avea nevoie pentru ca teatrul să renască în sala de baluri și recepții a lui Bossel, situată vizavi de Teatrul Național din București (*Ibidem*, p. 36).

Subvenționate de stăpânire, trupele străine de varietăți, de operă, melodrame, drame sau vodevil au continuat să joace aproape întreaga perioadă a secolului XIX pentru protipendada bucureșteană, obișnuită cu aceste genuri de spectacole de *bon ton*. Matei Millo și Mihail Pascaly au neobosita putere de a birui de fiecare dată,

2. *Gazeta Teatrului Național* nr. 2, 1835, *apud* Simion Alterescu, „Începuturile criticii teatrale românești”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, 1955.

atunci când sunt disprețuiți, iar jertfele lor închinat teatrului nu rămân de prisos. Ziarele vremii aduc în discuție acest lucru, fără însă să fie înțelese și fără câștig de cauză pentru actori (*Ibidem*, p. 44). Odată cu detronarea lui Alexandru Ioan Cuza și aducerea în țară a unui prinț străin, a lui Carol de Hohenzollern-Sigmarigen, are loc o radicalizare a conceptului de teatru național, ce devine instituție de stat care, după 1877, s-a aflat sub sistemul societariatului (Alterescu, Costa-Foru, Flegont, Florea, Gitză, Elemer, Papadima, Zamfirescu, 1971). Apar între anii 1866 și 1878 douăsprezece partide politice înființate de Lascăr Catargiu, Ion Ghica, C.A. Crețulescu, Ștefan Golescu, I.C. Brătianu, Dimitrie Ghica și Mihail Kogălniceanu, A.G. Golescu, Em. Costache Epureanu, iar Ion Ghica, din nou Lascăr Catargiu, generalul I. Em. Florescu, apoi Em. Costache Epureanu și apoi I.C. Brătianu. Aceasta a generat o situație socială, economică și politică precară, ce a avut, bineînțeles, repercusiuni defavorabile asupra teatrului românesc. Odată începută stagiunea la sala Bossel din București, Ștefan Vellescu, Eufrosina Popescu, Ioan Christescu, Maria Constantinescu, Maria Flechtenmacher și mulți alții înființează compania „Artiștilor asociați” și lansează un repertoriu nou, iar apelul este publicat în Monitorul oficial din 28 octombrie 1871, către toți autorii dramatici, pentru a scrie opere naționale, apel care ulterior va fi sortit eșecului. Stagiunea „Artiștilor asociați” s-a deschis la 7 noiembrie 1871, la sala Bossel, cu „Căsătoria lui Figaro” de Beaumarchais în traducerea lui Millo, apoi „Parizienii” de Theodore Barriere, „O glumă serioasă”, vodevil de Ștefan Vellescu, „Haimanau” de Vasile Alecsandri, „O răzbunare” de G. Marian, „Barbu Lăutaru” și drama „Bastardul”, ce au avut succes până în 1871, când compania s-a desființat (Vasiliu, 1967, p. 102). Cu un an înainte, în 1870, fără un program artistic bine definit și fără buget, Teatrul Național își închidea porțile.

Presa anunță tristul eveniment, oamenii sunt dezorientați, apar astfel numeroase revolte, dar talentul interpreților se afirmă și pe alte scene, cum sunt cele ale orașelor din Brașov, Arad, Galați sau Iași. Asistăm deci la „afirmarea genului dramatic național” odată cu turneele din anii 1868-1871, iar presa vremii semnalează acest lucru, în special turneul din Transilvania, când „Gazeta Transilvaniei”, „Familia”, „Albina”, „Federațiunea” anunțau venirea trupei lui Pascaly la Brașov, Sibiu, Lugoj, Timișoara, Oravița sau Arad (Gitză, 1959, p. 65). Printre reprezentații se cuvine să amintim „Mihai Vodă după lupta de la Călugăreni”, episod dramatic de D. Bolintineanu, „Un poet romantic”, comedie scrisă de Matei Millo, „Sterian Pățitul” de Pantzi Ghica sau alte piese dramatice jucate în perioada respectivă. Iosif Vulcan lansează în jurul Companiei Dramatice o intensă publicitate, mai exact în cadrul revistei „Familia” realizează un apel moralizator în cele trei limbi de circulație, română, maghiară și germană. Odată cu întoarcerea sa la București, dezbate, împreună cu Constantin Aricescu, problema teatrului, reiterând principalele chestiuni ce țin de buna administrare a Teatrului Național din București, și anume: concesiunea pe termen de trei ani a teatrului, ca să se poată restabili un echilibru al stabilității, să se poată acoperi cheltuielile ce țin de buna funcționare a spectacolelor și a retribuțiilor care trebuiau acordate personalului contractual, reforme teatrale ce vor dinamiza viața cultural-artistică a capitalei (*Ibidem*, p. 83). Erau principii stabile ale funcționării unui teatru ce avea în subordinea sa artiști și figuranți, ce voiau să construiască un repertoriu uniform

pentru publicul mult iubit, care, din păcate, nu se vor realiza. Dacă la sala Bossel, în 1863, alături de trupa lui Pascaly, jucau și trupe străine aflate în trecere prin București, acesta a fost nevoit să adapteze și să transforme în 1874 arena circului Shur în sală de spectacole, unde se vor ține reprezentații cu piese ale lui William Shakespeare, Corneille, Molière sau alți autori dramatici. Va folosi arena utilizând spațiul artistic pentru o mai bună desfășurare (*Ibidem*, p. 94). În timp, primește concesiunea Teatrului cel Mare din București, vreme de cinci ani, fără subvenție din partea guvernanților; cu sprijinul lui Alexandru Odobescu renovează sala teatrului și introduce iluminatul cu gaz aerian, ce va da o altă lumină decorurilor, costumelor, actorilor, creând o imagine ce se desprinde parcă dintr-o feerie a unui spectacol vizual ce se dorea a fi o istorică sărbătoare (*Ibidem*, p. 98). Totuși, Mihail Pascaly, cu a sa Companie Dramatică, trebuia să se supună directorului companiei de operă italiană, lui Franchetti, și astfel să subînchirieze sala de trei ori, să folosească sala pentru necesarele repetiții doar sub anumite rigori și să achite o cotă-parte din vânzarea biletelor (*Ibidem*).

Odată dizolvat, partidul conservator condus de Lascăr Catargiu, puterea este preluată de alte partide. Apar în presa timpului diferite încurajări privind soarta teatrului românesc și sprijinirea învățământului, care au combătut cenzura teatrală, precum și diferite măsuri legislative ce au propus subvenționarea teatrului, dar soarta teatrului nu se schimbă (Gitză, 1959, p. 101). Începând cu aprilie 1877, odată cu Războiul de Independență, artiștii au fost însuflețiți de faptele de vitejie ale soldaților, astfel că, de exemplu, trupa lui Pascaly a fost cea care a jucat în grădina de vară Guichard piese de factură patriotică ce au reușit să stârnească sentimente patriotice publicului spectator (*Ibidem*, p. 102). Directoratul lui Ion Ghica la conducerea Teatrului cel Mare aduce un proiect legislativ aprobat la 30 martie 1877, pentru buna administrare și organizare a teatrelor din România, și se constituie Societatea Dramatică, pentru prima oară sub diriguirea statului, o societate care își dorea să reprezinte interesele tuturor artiștilor români în cadrul aceleiași companii. Mihail Pascaly devine societar și director de scenă, calitate în care va pune la dispoziția teatrului un număr de reprezentații și, pentru fiecare spectacol, se obligă să stabilească un buget prestabilit (*Ibidem*, p. 103). De-a lungul timpului, Mihail Pascaly a jucat mai mult repertoriu eclectic, conștient de valoarea acestuia, stabilind un stil propriu de interpretare; cu aceste drame, imperfecte pentru unii, a considerat că numai așa se puteau înmulți producțiile dramatice, drept pentru care închiriază, la începutul lui iunie 1878, grădina de vară Guichard, iar la începutul lui iunie 1878, anunță începerea reprezentațiilor cu scopul de a răspândi gustul teatrului între toate păturile sociale, spre binele și progresul celor chemați să împărtășească aceleași viziuni artistice.

În Bucureștiul sec. al XIX-lea, erau deja trupe de teatru ambulante române și străine care jucau la Rașca, la Valhala, la Orfeu, la Paradis și în majoritatea grădinilor birturilor cu oarecare deschidere sau vad. În timp, scenele grădinilor de vară încep să fie dominate de trupe românești, care au facilitat apariția unor piese de teatru autohtone, precum „Însurat cu o minciună”, „Doi surzi”, „Găgăuții”, „Maior Buimăcilă” sau spectacolele de varieteu ce cuprindeau cuplete, șansonete, anecdote, iar mai apoi melodrame, vodeviluri și comedii cu un repertoriu bulevardier parizian (Molea, 2011, p. 13). Trupa recunoscutului I.D. Ionescu de la Union era cea mai



căutată, având un succes răsunător, dar Mihail Pascaly a avut un alt repertoriu, total diferit de cele care se ofereau seara bucureștenilor. El abordează un stil sobru, patriotic, mai rafinat, pentru toate gusturile, mijloc de educare a maselor, pentru că își propune un repertoriu inspirat din Războiul de Independență sau din „comediile locale” (*Ibidem*, p. 112). Cu o altă chirie și un alt spațiu, în incinta Teatrului Dacia, avea să-i ofere satisfacții profesionale piesa „Alexandru Lăpușneanu”, în care joacă cu multă dăruire și patriotism (*Ibidem*, p. 114). Reîntors la Teatrul Național din București, joacă alături de C.I. Nottara și Grigore Manolescu „Cazacii și polonii” de P. Derondelle, cei care vor deschide drumul către arta interpretativă realistă. După moartea sa, teatrul românesc va avea o evoluție asigurată, completă și desăvârșită cu C.I. Nottara și Grigore Manolescu. Mihail Pascaly a fost unul dintre susținătorii ardenti ai acestei instituții, datorită extraordinarei sale forțe artistice, și a tenacității în slujba acestei minunate arte.

Teatrul românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea a înfruntat gustul cosmopolit și diletantist, dar stăruința tuturor actorilor români, aceea de a păstra tradiția jocului realist instituit de Millo, a contribuit la dezvoltarea ideilor despre teatru ale scriitorilor V. Alecsandri, Al. Russo, C. Bolliac, M. Kogălniceanu, M. Eminescu, B.P. Hașdeu sau I.L. Caragiale. Toți cei chemați în slujba artei românești au creat o artă superioară, construind idealuri artistice, instituindu-se împotriva imitațiilor, a favoritismului și tendințelor de degradare a artei. Situația materială a acestori actori a constituit unul dintre cele mai dureroase aspecte pe care actorii noștri le-au trăit în timpul veacului trecut. Sunt evocatoare cererile pe care le-au făcut autorităților, de-a lungul timpului, văduva lui Costache Caragiale, Ralița Mihăileanu, Frosa Sarandy, trista soartă pe care au întâmpinat-o către bătrânețe (Mancaș, 1957, p. 13). Autonomia și dreptul la o viață mai puțin expusă vicisitudinilor politice au dus rareori la schimbări în rândul actorilor.

Rolul politic a fost covârșitor în numirea directorilor de teatru, în abordarea repertoriului și, odată cu el, în recunoașterea valorii, de aceea, nu de puține ori, au fost menținute piese de teatru comerciale în defavoarea celor de înaltă ținută artistică (*Ibidem*, p. 14). Într-o stagiune scurtă, cu salarii mici, actorii își încercau norocul pe alte scene: Aristizza Romanescu devine pentru scurt timp chantonetistă, cântând în grădina Hotelului de Pesta împreună cu Grigore Manolescu și Frosa Sarandy, sau cântă la Union Suisse cu I.D. Ionescu, iar la Galați alcătuieste „mici piese comice cântate” în cadrul unor programe de „cafe chantant” (*Ibidem*, p. 15). *Piese de teatru au jucat apoi Aristizza Romanescu (Manolescu), C.I. Nottara sau Amelia Welner, Nicu Poenaru, Grigore Manolescu, Mihail Mateescu, Ștefan Iulian, Nicolae Hagiescu, Grigore Gabrielescu, Mary Fenelly, George Moceanu, pe scenele grădinilor de la Union-Suisse, Orfeul Român, Rașca, Stavri, Dacia, Jignitza.* (Molea, 2011, p. 18) O luptă intensă pentru afirmarea dramaturgiei românești s-a dus în toată această perioadă, iar actori ca Matei Millo, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, Ștefan Iulian, C.I. Nottara, Iancu Petrescu, P. Sturza, Frosa Sarandy și Athena Georgescu, deși nu au fost lipsiți complet de „beneficii”, au continuat cu perseverență și au învins toate greutățile materiale pe care le-au avut, pentru că au fost uniți și atașați valorilor pentru care și-au dovedit măiestria actoricească și respectul față de valorile românești. Alături de ei, nu putem să nu evocăm figura lui Ion Ghica, cel care a sprijinit și încurajat arta actorului, cel datorită căruia Aristizza

Romanescu și Grigore Manolescu au plecat ca bursieri la Paris, să dezvolte această profesie în care talentul era determinat de studiu și reflexivitatea rolului (Mancaș, 1957, p. 18).

Ei au știut să găsească mijloace de studiu datorate influenței franceze și să le adapteze stilului personal printr-un efort continuu pentru realizarea unui repertoriu variat, care ulterior le va pune talentul în valoare (Ibidem, p. 21), deși nu de puține ori aveau parte de decepții și umilințe trecătoare, datorate momentelor stânjenitoare atunci când, înfomețați fiind, jucau repertorii compuse din melodrame, farse, comedii de salon sau drame bulevardiere, total diferite de crezul lor artistic. *După închiderea primei stagiuni a Teatrului Național din București, s-au alcătuit 2-3 trupe din actorii teatrului și au colindat vara toată, dând reprezentații prin provincie.* (Nottara, 1960, p. 48) Și, cu toate acestea, actorii aveau parte de suferință, strâmtorare și zgârcenie în împărțirea gratificațiilor bănești acordate actorilor pentru realizări suplimentare, fără înțelegere în acordarea concediilor de boală, ce au măcinat ani de-a rândul sănătatea actorilor Teatrului Național din București (Mancaș, 1957, p. 57). Actrița Aristizza Romanescu, după ce ani în șir a plătit creditorilor turneul de la Viena pe care l-a întreprins alături de Grigore Manolescu, slăbită, epuizată, a fost nevoită să demisioneze, pentru a atrage atenția asupra condițiilor de viață ale actorilor și implicit asupra dramaticii ei existențe, amintindu-ne, printr-rândurile scrise, momentele de surmenaj în care lipsurile materiale îi împiedicau munca (Romanescu, 1960, p. 152). Chiar dacă decorată în trecut pentru meritele sale artistice cu medalia Bene-Merenti clasa I, a îndurat sărăcia și boala cu stoicism, sfârșind în cele din urmă în mizerie, uitată fiind de autorități.

Începuturile artei lui Grigore Manolescu au fost pe scena teatrului Bossel, în rolul Tochembourg, în vodevilul „Un bal în lumea mare”, alături de Matei Millo și Frosa Sarandy, în 1873; apoi, angajat canțonist de I.D. Ionescu, joacă cu partenerile Frosa Sarandy și Aristizza Romanescu, când la Dacia, când la Staat-Pest, când la Union-Suisse. Prin jocul său captivant, a fost întotdeauna animat de închegarea unor formațiuni teatrale, una dintre ele alături de Mihai Mateescu, Ion Hagiescu, Gr. Manolescu sau Aristizza Romanescu. Obligat să joace ceea ce plăcea publicului în sala Dacia și alte săli din București, spectacolele au constituit o reală experiență artistică și regizorală mai târziu, care, dublată de o cultură sistematizată, a contribuit la crezul său artistic (Gîță, 1959, p. 27). La începutul carierei sale artistice, C.I. Nottara avea să joace alături de Grigore Manolescu în 1886-1887 „Saverio Torelli”, tradusă de T.M. Stoescu, piesă în care Manolescu juca impunător, cu forță și sensibilitate, apoi „Patrie” de Sourdou îi aduce din nou împreună, împărțind iluziile artei și ale vieții, dar și nevoile materiale, care îi apărau pe artiști. Îndurau cu bărbăție toate necazurile, fiindcă sufletele actorilor erau încălzite de flacăra artei, care mistuia toate greutățile ivite în calea lor.

Anii următori se joacă piese de teatru atât la Teatrul Național, cât și la Sala Bossel, cu „Baba Hârca”, „Coana Chirița la expoziția de la Viena”, „Apele de la Văcărești” sau în stagiunea 1876-1877, în sala Alcazar (fostul circ Suhr), spectacole combinate cu muzică sau varietăți (Vasiliu, 1967, p. 113). *Farsa revuistică inaugurată de Matei Millo pe scena bucureșteană prin ale sale „Apele de la Văcărești” va deschide drumul către scenete sau cuplete inspirate din actualitatea timpului.* (Molea, 2011, p. 13) și tot atunci apar revistele „Apele de la Văcărești” și „Cer cuvântul”, iar ultima

devine piesă de teatru jucată de nenumărate ori la sala Bossel, în care au evoluat Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu sau Mihail Pascaly. Însuflețit de dorința de a aduce schimbări în repertoriul pe care îl constituise de-a lungul timpului, Matei Millo scrie, în 1877, cântoneta „Haine vechi-zdrențe politice” și, alături de „Apele de la Văcărești” și „Cer cuvântul”, vor atinge punctul culminant al creației sale.

Actorii acelor vremuri erau angajați șase-șapte luni din an în cadrul Teatrului Național din București, iar vara cutreierau țara, jucând pe scene putrezite de trecerea timpului, cu decoruri sărăcicioase, dormind pe unde se putea, în hoteluri sărăcicioase, sacrificându-și de cele mai multe ori cele mai nobile sentimente față de artă. Viață grea, pâine amară. Drama acestor actori călători, cu suflete pustiite, ai unei existențe efemere, era pe câte se poate de reală. Bătălia nu era pierdută. *Turneele deveniseră unica posibilitate a actorilor de a-și asigura continuitatea unei existențe modeste.* (Vasilu, 1967, p. 114) Erau de cele mai multe ori întâmpinați cu căldură și prietenie la Brașov, Iași, Brăila, chiar când călătoreau cu poștalioane vechi înfruntând ploaia, arșița sau ploaia, înfometaji de cele mai multe ori, amanetându-și recuzita sau garderoba, făcându-și reclamă pentru vânzarea biletelor, frământați de problemele financiare. Uniți pentru o cauză nobilă, participau de fiecare dată, prin jocul lor, la construirea teatrului românesc (*Ibidem*, pp. 120-121). Odată cu turneul trupei lui Matei Millo în Transilvania, revista „Familia” condusă de Iosif Vulcan elogia comediile și vodevilurile scrise de acesta. Entuziasmul artistic a cuprins și orașele Cluj, Orăștie, Brașov, Sibiu, Abrud, Alba-Iulia, Năsăud, Oradea, Lugoj, Oravița: un tur de forță realizat cu multă dăruire artistică și devotament în slujba răspândirii dramaturgiei românești. Peregrinările prin țară ale „căruței sale cu paiate”, în anii 1890, 1891, 1893 și 1895, au contribuit substanțial la popularizarea operelor sale dramaturgice, a literaturii dramatice românești și la formarea unor ansambluri de diletanți, pentru susținerea unui teatru românesc, pentru dezvoltarea culturii naționale (*Ibidem*, p. 125). Artistul-cetățean Matei Millo, devotat cauzei sale pentru răspândirea culturii românești, a fost artistul căruia i se recunoșteau eforturile pentru organizarea teatrului românesc, dobândite prin forța sa artistică (*Ibidem*, p. 115), dar degringolada financiară în care se zbătea de ani de zile Teatrul Național din București făcea ca de multe ori să se înfățișeze publicului spectacole cu o mai mică valoare artistică, ce de multe ori îndepărtau publicul spectator.

Cu toate aceste probleme de repertoriu, actorii români au militat pentru dezvoltarea unei dramaturgii cu specific național, dar au susținut și repertorii eclectice pe scenele din stațiunile estivale sau alte scene, ca Dacia, Orfeu, din grădinile de vară bucureștene, din cuprinsul provinciilor românești, aducând cu ei un spirit nou, al jocului interpretativ modern și înfloritor, asemenea celui de la Berlin, Viena sau Paris. Aducem un omagiu pios acestor actori care de cele mai multe ori și-au sacrificat sănătatea, construind și consolidând arta actorului. Și cum am putea să facem acest lucru, decât amintind tuturor că au existat, că nu au fost doar niște nume de afișe vechi, au fost Actorii pentru care Teatrul era însăși Viața!

BIBLIOGRAFIE:

Acterian, Haig, *După un veac de teatru românesc*, Editura pentru Literatură și Teatru, București, 1937 (Extras din *Rânduiala*, vol. II, Caietul 6-7).

Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Flegont, Olga; Florea, Mihai; Gitză, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser, Harald; Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România*, Vol. I, *De la începuturi până la 1948*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965.

Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Flegont, Olga; Florea, Mihai; Gitză, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser, Harald; Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România*, Vol. II, *De la începuturi până la 1948*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.

Burada, Teodor T., *Istoria Teatrului în Moldova*, Vol. II, Tipografia „H. Goldner”, Iași, 1922.

Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi*, Editura Albatros, București, 1970.

Gitză, Letiția, *Mihail Pascaly*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.

Mancaș, Mircea, *Aristizza Romanescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Masoff, Ioan; Băilescu, George, *Teatrul Românesc acum 100 de ani*, Editura Vreamea, 1935.

Masoff, Ioan, *Istoria Teatrului Românesc*, Vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1961.

Molea, Vera, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Editura Biblioteca București, 2011.

Nottara, C.I., *Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Ollănescu, Dimitrie, *Teatrul la români*, Editura Eminescu, București, 1981.

Romanescu, Aristizza, *30 de ani. Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Vasiliu, Mihail, *Matei Millo*, Editura Tineretului, București, 1967.

Alterescu, Simion, „Începuturile criticii teatrale române”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3-4, 1955.

*Proiect de reorganizare a Teatrului*, Arhivele Statului, București, fond Teatrul Național, dosar 169/863, f. 18.

*Manual Administrativ al Principatului Moldovei*, tom I-II, Tipografia Buciumului Român, Iași, 1856.