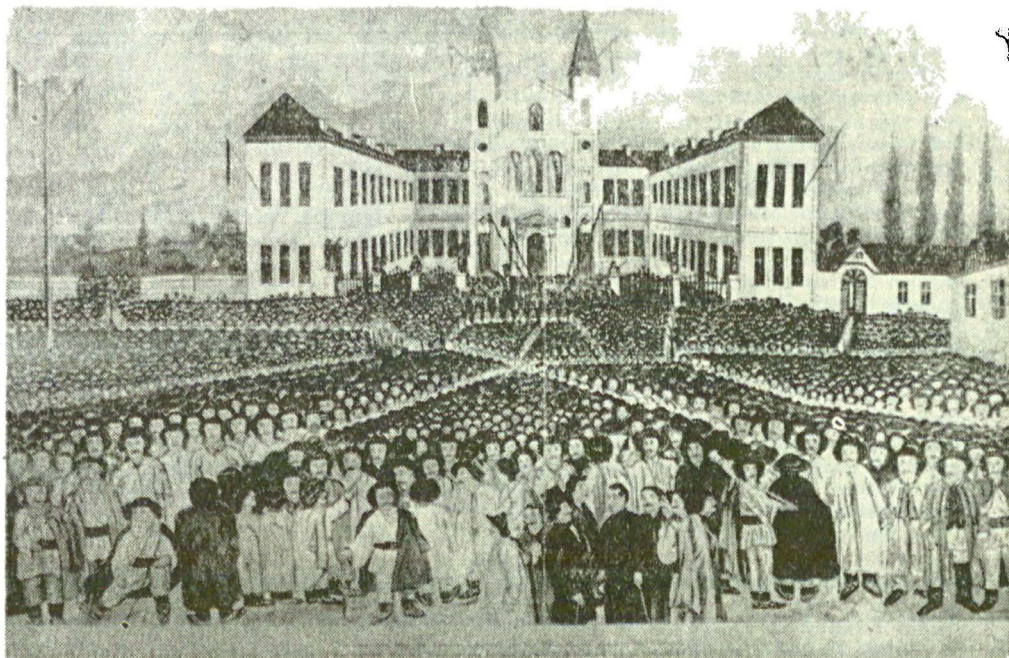


FIȘE PENTRU O ENCICLOPEDIE A TEATRULUI ROMÂNESC



Marea adunare populară de la Blaj (3—5/15—17 mai 1848) într-o cromolitografie a vremii (Muzeul Unirii, Alba Iulia).

Momentul revoluționar 1848 în istorie și pe scenă (I)

Într-o Europă bintuită de grave și complexe contradicții, anul 1848 și-a vădit vocația revoluționară încă din primele sale zile — la 12 ianuarie izbucnea insurecția palermitană, la 22 februarie Parisul urca pe baricade, în martie se răsculau succesiv vienezii, Pesta, milanezii, Berlinul prusian și Poznanul polonez, Venetia devenea republică, Piemontul intra în război cu imperiul habsburgic, luna încheindu-se cu mișcarea de la Iași, înăbușită, după cum se știe, în fașă. Primăvara și vara, apoi toamna și iarna, ca și mai bine de jumătatea lui 1849 nu s-au dezmințit nici ele dacă în Franța și în Germania lupta se încheia prin adoptarea unor constituții și prin proclamarea unor forme de guvernământ cu pretenții mai mult sau mai puțin noi, în centrul, sudul și sud-estul Europei, îndeosebi acolo unde

popoarele gemeau sub dominația feudală străină, revoluția continua să capete forme violente, fie de pildă în cadrul răscoalelor vieneze, fie mai ales în acela cu puternice coloraturi naționale din Țara Românească (iunie—septembrie 1848), din Transilvania (ianuarie—iulie 1849), din Ungaria, din Italia. Sfârșitul a însemnat pentru moment, sub presiunea conjugată a absolutismelor imperiale — habsburgic, otoman și țarist —, înfrângerea maselor populare, dar dramaticele evenimente ale anilor 1848—1849 n-aveau să rămână fără ecou, ele contribuind curind, în variate forme și proporții, la formarea statelor naționale unitare române și italiene. Dacă este, fără îndoială, adevărat că „revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române” (cum scria Nicolae Bălcescu), nu este mai puțin adevărat că

aceasta din urmă s-a inserat, la vremea ei, printre înfăptuirile definitorii vizând viitorul continentului, aşezarea vieţii europene în contururile sale moderne, incununată, peste zece decenii, atunci când condiţiile economice, sociale şi politice aveau să se maturizeze, prin apariţia orînduirii socialiste. N-au fost mai puţin însemnate revoluţia însăşi — ca şi pregătirea şi urmările ei — pentru constituirea culturii române moderne, factor, la rîndu-i, generator de puternică originalitate în constelaţia spiritualităţii europene, după cum n-au fost ele mai puţin importante, în acest context, pentru destinele teatrului românesc, situat astăzi, de asemenea, printre capetele de afiş ale vieţii teatrale europene şi dovedind fără putinţă de tăgadă viabilitatea şi eficacitatea relaţiei benefică stabilite între natura efervescentă a celei mai active în sens social dintre arte şi dinamismul nativ propriu unui popor care a luptat şi luptă neîncetat pentru progresul său multilateral, liber şi demn între cele mai paşnice naţiuni ale lumii.

Momentul revoluţionar 1848 marchează, într-adevăr, pentru scena română, cristalizarea convergentă a tuturor elementelor sale constitutive, întrucît în spiritul şi în fluxul acestui moment au apărut înfiile lucrări dramatice originale, înfiile spectacole în limba română, înfiile şcoli de teatru, primele contingente de spectatori, primele gânduri apte să îndrume, dintr-un punct de vedere teoretic şi critic, în sens militant şi estetic, eflorescenţa atât de rapidă a fenomenului teatral românesc şi făurindu-i în acelaşi timp o tradiţie pe ale cărei coordonate acesta avea să evolueze vreme îndelungată cu o strălucită vigoare.

Prezenţa concretă a teatrului s-a făcut simţită în Moldova primăverii 1848, pe temeiul programelor revoluţionare elaborate şi lansate anterior de Mihail Kogălniceanu în *Dacia literară* (1840) şi în celebrul său *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională în Academia Mihăileană* (24.XI.1843), ca şi în opera colegilor săi de generaţie — să menţionăm fie şi numai triumviratul din care el a făcut parte, împreună cu Vasile Alecsandri şi Constantin Negruzzi, la conducerea teatrului ieşean, în 1840—1842. Această prezenţă devenise de altfel acută încă din stagiunea 1845—1846, cînd premiera comediei *Iaşii în carnaval* ridicase în picioare „cohorta bonjuriştilor”, impunînd continuarea reprezentăţii pe care oficialitatea reacţionară încercase s-o interzică, şi cînd, după premierele pieselor lui Alecu Russo *Băcălia ambiţioasă* şi *Jignicerul Vadră*, autorul acestora şi principalii lor interpreţi (N. Luchian, Th. The-

odorini, N. Teodoru) au suferit rigorile surghiunului ordonat de Mihail Sturza; ca să nu mai vorbim de împrejurările în care s-a jucat („pe un vulcan” cum nota autorul însuşi), la 3 februarie 1848, „tabloul naţional” intitulat semnificativ *O nuntă ţărănească*, aparţinînd bardului de la Mîrceşti, sau de cele ale întemniţării actorului Ioan Poni la 30 martie „pentru pricina atîngătoare chiar asupra ocîrmuirii”, sau de urmărirea actorului Gheorghe Greceanu, extinsă în ţinutul Sucevei în vara aceluiaşi an etc., etc.

Prezenţa concretă a teatrului pe scena revoluţiei paşoptiste s-a făcut simţită, cu sprijinul lui Ion Eliade Rădulescu şi al lui Ion Cîmpineanu, şi în Ţara Românească, unde Costache Caragiale, atît în piesele sale *O repetiţie moldovenească*, *Îngîmfata plăpumărească*, *O soară la mahală* (datele, cum se ştie, 1844, 1846, 1847), cît şi jucînd în ale altor autori, putea fi învinuit oricînd de o atitudine subversivă; la fel şi Costache Arista (participant la revoluţia lui Tudor Vladimirescu), profesor de artă dramatică la Şcoala Filarmonicii bucureştene, ca şi alţi actori (C. Serghie, C. Mihăileanu), înregimentaţi sau nu în garda naţională; să nu uităm, de asemenea, că un dramaturg nu lipsit de talent, precum Ion Dimitrescu-Movileanu, publica şi juca, în chiar luna iulie 1848, o comedie în două acte (*Două sute de galbeni sau Păhărnicia de trei zile*), inspirată din avaturile aceluşi timp, de pe o poziţie partizană evidentă.

Bineînţeles, toate aceste evenimente nu i-au fost străine, în răstimpul dat, nici moldoveanului Matei Millo, a cărui ilustră carieră românească începuse la Iaşi înainte de 1848, pentru a continua la Bucureşti, după 1852 (deci anterior Unirii Principatelor), atras fiind aici, poate, şi de inaugurarea Teatrului cel Mare (edificiul care a găzduit Teatrul Naţional pînă în 1944), aşa cum munteanul Costache Caragiale peregrinase în 1838 la Botoşani, înfiinţînd acolo un teatru, pentru ca zece ani mai tîrziu, în direcţia corelare cu revoluţia paşoptistă, să întemeieze un al doilea, la Craiova. După cum, departe de a se fi lăsat intimidat de asprimea înfruntărilor — nu o dată chiar „inter arma” — muzele teatrului românesc din Principate n-au tăcut la 1848 nici pe tărîmul literaturii dramatice. Thalia indeosebi incitînd cu ardoare condeiele satirice, în sens antifeudal, pentru a ne lăsa, sub numele celor amintiţi, în frunte cu Vasile Alecsandri, mărturia unei atitudini etice, estetice şi politice decise să contribuie la înlocuirea unui mod de viaţă perimat, prin altul proaspăt, progresist.

Prezenţa teatrului românesc în Transilvania epocii n-a putut fi marcată, în schimb, în condiţiile asupraşii de cîasă

și naționale binecunoscute, decît sporadic, fenomenul central alcătuiindu-l — dincolo de eforturile anterioare, întru totul memorabile, ale trupelor de actori diletanți, mai ales din Brașov, Sibiu și Timișoara, în cadrul cărora s-a produs și o fertilă colaborare între artiștii români, maghiari, germani, sîrbi — activitatea **Societății Românești Cantatoare Teatrale**, apărută, simptomatic, tocmai în ajunul revoluției; întemeiată de **Iosif Farcaș la Lugoj**, în februarie 1847 (anterior el activase intens la Arad), ea e prezentă prin turnee în localitățile mai importante din sudul Transilvaniei (Sibiu, Făgăraș, Brașov, Orăștie), unde joacă un repertoriu eclectic, firește, dar din care nu lipsește, de pildă, **Cuconu Iorgu de la Sadagura** de Vasile Alecsandri (jucată la Orăștie în decembrie 1847). Paralel, trebuie subliniată contribuția pe care și în sfera preocupărilor teatrale a adus-o la cauza revoluției române presa transilvăneană — și îndeosebi G. Barițiu, care publică la Brașov, în săptămînalul **Foaie pentru minte, inimă și literatură**, texte dramatice originale sau traduceri similare celor din Muntenia și Moldova, atrăgînd mereu atenția, într-un fel sau altul, asupra necesității afirmării limbii române și a creației artistice în sensul programului **Daciei literare**, militînd, cum singur o spune, pentru „strînsa comunicațiune națională” între românii din Transilvania și cei din Principate.

Dacă evenimentele sociale și politice ale momentului 1848 — fie direct, cu un caracter instituțional, prin acțiunea revoluționară sau prin participarea la revoluție, fie indirect, reflectate adică în scrierile dramatice contemporane acelor vremi — și-au imprimat sigiliul definitoriu pentru întregul destin al teatrului românesc, ele, evenimentele înseși, devenind material istoric, s-au constituit în izvoare de inspirație pentru literatura dramatică ulterioară, făuritoare, la rîndu-i, de tradiție revoluționară și de mit eroic, deopotrivă scumpe spiritualității naționale românești.

Prima lucrare dramatică tipărită (București, 1861), invocînd la o distanță de numai treisprezece ani evenimente ale momentului istoric ce ne preocupă, pare a fi, potrivit stadiului actual al cercetării, un „tablou național într-un act” aparținînd lui C. Stăncescu și intitulat **Treisprezece Septembrie 1848**, jucat însă, pe scena Teatrului Național din București, sub directoratul lui Ion Ghica, abia la sfîrșitul stagiunii 1878/1879; titlul, data premierii și absența spectacolului din lista pieselor aflate în repertoriul stagiunii următoare ne oferă suficiente indicii privind caracterul festivistic al textului și alît.

A doua încercare cunoscută, în ordine cronologică, de a reflecta oarecum epoca respectivă i-o datorăm, peste alți opt

ani, celui mai însemnat scriitor român al tuturor vremurilor: **Mihai Eminescu** a elaborat, într-adevăr, într-un timp al tinereții, pe cînd sufletul său era pătruns de „curațenia idealilor”, tabloul dramatic într-un act **Andrieu Mureșanu**, neterminat, scos la lumina tiparului și a rampei abia în anii noștri și rămas, deci, fără ecou în evoluția literaturii de gen din secolul al XIX-lea. Gestul patriotic al marelui poet — în proiectul său cel mai vechi drama s-ar fi încheiat cu **Deșteaptă-te, române**, declamat de către personajul Mureșanu „încet și expresiv” — nu s-a putut împlini, prin urmare, deoarece toate variantele poemului, în pofida plăsării „acțiunii” în 1848 și a prezenței pregnante a celui care a scris marșul revoluționar **Răsunetul**, denotă pe de-o parte insuficiența caracterului dramatic al scrierii, pe de altă parte orientarea ei spre sferele metafizice, mult prea îndepărtate de cadrul inspirației istorice, care ne preocupă aici. Rămîne de reținut; totuși, intensitatea reverberațiilor ideatice ale unui fenomen revoluționar care a putut stimula geniul eminescian pe parcursul a șapte ani (1869—1876), în tentativa acestuia de a trata personalitatea lui Andrei Mureșanu într-o perspectivă filosofică de tip faustian, ca și în direcția imaginării unui alt posibil erou — Avram Iancu însuși — alienat finalmente prin durerea sa de sugestie decepționistă, cu „atitudni byroniane” (vezi G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu**, 1935, vol. II, pp. 146—159 și vol. III, pp. 29—31); și rămîne, mai ales, intuiția eminesciană în ceea ce privește capacitatea dramei originale de inspirație istorică națională de a se ridica, din cel mai fierbinte contingent, pînă la mit și alegorie, așa cum va dovedi plenar, peste trei sferturi de secol, drama blagiană **Avram Iancu**.

Pînă atunci, cea dintîi manifestare dramatică viabilă inspirată din anul revoluționar 1848 — și aceasta puternic controversată — avea să se intituleze, sub semnătura altui poet, Șt. O. Iosif, **Zorile**. Gîndită, se pare, încă de prin 1895, și purtînd, ca atare, în germene, impulsuri ale unei reacții patetice la procesul și condamnarea memorandiștilor ardeleni, această dramă în două acte, în **versuri**, a apărut în ianuarie 1907 la București (în Editura Alcalay), situîndu-se, deci, cronologic, între **Vlaicu-Vodă** de Alexandru Davila și **Apus de soare** de Barbu Delavrancea, cele două capodopere incontestabile ale dramaturgiei românești de gen, ambele de inspirație tradițională, constituită în secolul precedent. La o generație după Eminescu, într-o epocă de viguroasă resurrecție a sentimentului național, dar și a celui de dreptate socială, piesa păstrează fiorul dramatic și poetic

Duminică
25
Zile al n.

Reprezentatiune teatrala
aranjata de Asociatiunea diletanților
Romani „**THALIA**” din Lugoj
in Teatrul orășenesc.

Darile
8¹/₂
scara.

Nunta Tărăneasca
Tablou Național într'un act de Vasile Alecsandri.

ARVINTE ȘI PEPELEA
Vodavil într'un act de Vasile Alecsandri.

PROGRAMUL SEARA LA CASSA.



George Barițiu (1812—1893), militant de seamă al revoluției pașoptiste, luptător neobosit pentru afirmarea culturii naționale românești, personaj în piesa Nu pot să dorm, de Ion Brad.

Reprezentată pentru prima dată la Iași, în 3 februarie 1848 — „pe un vulcan”, cum nota însuși Alecsandri — piesa O nuntă țărăneasca apare constant în repertoriul diletanților români din Transilvania și Banat: Brașov (1853), Ciu (1870), Șoimuş-Năsăud (1884), Lugoj (1920) etc



Matei Millo (1814—1896), primul mare actor al întregului popor român.

de respirație amplă al lui Davila — versul are 16 silabe, tonul disputei ideatice este asemănător, personajul Dan îi zice, de pildă, grofului (în actul II, scena II) „strigă singele la cer”, așa cum Vlaicu-Vodă îi replicase Doamnei Clara. Într-o situație relativ similară, „strigă morții din mormânt” (actul IV, scena VI) —, reducându-l însă, în spirit modern, la relevarea unei individualități umane „comune”, lipsite de aureola personalității conducătoare. Acțiunea din *Zorile* se derulează, zice autorul, „pe la începutul revoluției din 1848”, într-un sat din Ardeal, actul întâi în locuința clericului Dan, cel de-al doilea în celula închisorii din Bălgrad (Alba Iulia), unde fusese deținut cu decenii în urmă Horea, și este centrală pe ideea necesității de a lupta cu orice preț împotriva împilării nobiliare și naționale: urmărit de gardistii nemeșilor pentru că sfințise steagul unui delașament de moși răsculați, în vreme ce tatăl său era ucis la Mihălț, Dan se predă comandantului Gabor, pentru a nu periclita soarta copilului Ionică, a soției Justina (născută în Abrud) și a mamei Anisia; condamnat la moarte, el refuză salvarea oferită de către groful locului — care-i datorează la rîndu-i viața, din copilărie —, pentru că, odată eliberat de către un dușman, Dan n-ar mai putea lupta împotriva-i; pe punctul de a fi salvat de moții care au pătruns în oraș, el e însă împușcat de Gabor. Potrivit acestor evenimente, locul și timpul acțiunii pot fi, totuși, determinate în perioada cînd, după marea adunare populară de la Blaj, reacțiunea nemeșească a recurs la excese sîngeroase, precum cel de la Mihălț, comună situată în Comitatul Alba, aproape de confluența Tirnavelor cu Mureșul, unde a fost ucis,

între mulți alții, tatăl eroului piesei; cum acest măcel ordonat de baronul Bánffy (menționat și în tratatul academic *Istoria României*, vol. IV, 1964, pp. 143—144) a avut loc la 21 mai/2 iunie 1848, cu un larg răsunset în epocă, acțiunea din *Zorile* trebuie plasată la sfîrșitul lunii mai 1848, într-o localitate dintre Abrud și Mureș, așezată adică exact în perimetrul cel mai activ al revoluției și reflectînd, deci, un **adevăr istoric**, de natură să justifice ardența comportamentului a eroului Dan și chiar a mamei sale Anisia, adeptă, poate prea violentă verbal, a năpastei pentru napastă. Fără a se impune printr-o valoare dramaturgică deosebită (lectura lasă impresia unei scrieri grăbite, insuficient finisate), dar și fără a putea fi taxată în chip simplist (cum s-a întîmplat) drept convențională, slab condusă ori edificată confuz din punct de vedere ideatic, drama *Zorile* rămîne în orice caz notabilă, cel puțin în contextul analizei de față, prin fermitatea caracterelor principale, prin unda de echilibrat umanism care o străbate, prin sugestia continuității de spirit revoluționar pe care o conține și chiar însemnată prin calitatea ei de verigă între drama istorică tradițională, de tip „voievodal”, și noua dramă istorică, de factură revoluționară, între Alexandru Davila și — oricît de ciudată ar putea să pară afirmația — Lucian Blaga; o verigă a cărei însemnatate nu trebuie ignorată și din cauză că ea aduce noutatea piesei dedicate în esență unui erou național care nu apare în acțiune, mulțumindu-se s-o tuteleze, tulburător, din înălțimile unei istorii metamorfozate în mit.

Mihai VASILIU