

PN 0584

50 DE ANI
DE LA UNIREA
TRANSILVANIEI
CU ROMÂNIA

1918-
1968

Teatre vechi și noi în Transilvania

A trecut mai bine de un secol de când trupe din „Vechiul Regat” făceau turnee, primite cu multă însuflețire de populațiile din ținuturile românești aflate sub dominația habsburgică. După primele turnee conduse de actrița, celebră pe vremuri, Fanny Tardini, marii actori-ctitori, un Mihail Pascaly, din a cărui formațiune teatrală făcea parte, ca sufleur, Mihail Eminescu, apoi un Matei Millo, au întâmpinat mari succese în rindurile românilor din Transilvania, care țineau de dorul unirii cu patria-mumă, unire care s-a făcut în 1918 și pe care toată suflarea românească o sărbătorește astăzi, ca pe un crucial moment istoric, rezultat firesc al unor lupte duse veacuri de-a rindul pentru dobândirea unității și independenței naționale. Roadele cuceririi deplinei noastre unități de stat, pe drumul croit de mișcările sociale și naționale care au dus după 1848 mai întâi la Unirea Principatelor, aveau, după unirea de la 1918, să se răsfrângă nemijlocit în toate sferile de viață și să le propulseze dezvoltarea. Deoarece aceste roade nu consfinteau doar o stare de fapt — națională —, ci veneau să închege și să definitiveze, într-un organism unitar de existență, vechi, necurmate și multilaterale legături reciproc stimulative, existente între țările românești și popoarele Transilvaniei cezaro-craiești. Printre aceste legături, cele culturale sînt de prim ordin. În domeniul teatrului, de pildă, nu putem uita că cele dintîi reprezentații-model, în teatrul de la Cișmeava roșie din București, au fost date de trupe maghiare și germane venite din Sibiul și Brașovul vremii, după ce, la ele acasă, își desfășuraseră activitatea, nu numai bucurîndu-se în componența lor și de contribuția unor actori români, dar și jucînd adesea pentru publicul lor în limbile ungară, germană și română. După cum nu putem uita că, înainte chiar ca Tardini, Millo și Pascaly să fi cutreierat satele și orașele Transilvaniei, repertoriul românesc pentru diletanții transilvăneni a fost acela jucat în teatrele din Muntenia și Moldova.

P3A 3002/11



www.cimec.ro

În același context se cuvine să amintim căcel mai vechi teatru din România, Teatrul din Oravița, a fost întemeiat din inițiativa și din contribuția populației locale — muncitorii mineri și intelectuali: — ,populație constituită din români, unguri, germani, sirbi, cehi, și că spectacolele, conferințele și concertele date în acest teatru nu făceau nici o distincție în ce privește alegerea producțiilor sau interpretilor: o comunitate de ideal artistic și social era factorul primordial, motor al activității lor. Și ni se pare în această privință grăitoare părerea fostului președinte al „Asociației de teatru — casinou și cetire” din Oravița, doctorul Ion Teicu: „Teatrul din Oravița a devenit o scenă publică unde trei națiuni își disputau înființarea prin artă, declamații, oratorii, conferințe, teatru, cintece și muzică. Cea mai nobilă concurență între neamuri”.

Sărbătorim, așadar, semicentenarul unirii Transilvaniei cu România și ca pe un moment de promovare a unor vechi tradiții comune cu naționalitățile conlocuitoare, care au dus adesea la fraternizare în lupta pentru atingerea idealurilor de justiție socială și de eliberare națională. Pentru că anul importantului act istoric pe care îl aniversăm este și anul în care și celelalte popoare ale imperiului destrămat, stimulate ca și noi în mod deosebit de principiile de egalitate și autodeterminare promovate de Revoluția Socialistă din Octombrie, și-au dobândit dreptul la independența lor națională și de stat.

Este adevărat că o seamă din visurile legănate cu prilejul Unirii de la 1918 au fost numai în parte împlinite îndată după Unire și în perioada de mai târziu.

Anii noștri, ai revoluției și ai construcției socialiste, în temeiul unei consecvente politici marxist-leniniste duse de partidul și poporul nostru, au făcut faptă concretă din ceea ce a fost ieri vis, deopotrivă pentru poporul român ca și pentru naționalitățile conlocuitoare.

Tovarășul Nicolae Ceaușescu exprima un adevăr resimțit unanim atunci când la mitingul de la Arad spunea: „În țara noastră a fost rezolvată pentru totdeauna problema națională pe baza principiilor marxism-leninismului. Partidul și statul au asigurat egalitatea deplină în drepturi între toți cei ce muncesc, fără deosebire de naționalitate, condiții ca toți cetățenii patriei, indiferent de limba în care vorbesc, să poată participa la întreaga viață socială, la elaborarea și înfăptuirea politicii partidului și guvernului, să fie cu adevărat stăpîni ai destinului țării”.

* * *

Întîia stagiune a Teatrului Național din Cluj s-a deschis în seara de marți 2 decembrie 1919 cu drama în versuri Ovidiu a lui Vasile Alecsandri. Era director al teatrului Zaharia Bîrsan, cel mai important animator artistic al Ardealului. Actor, poet, dramaturg, el fusese numit conducător al scenei clujene după ce slujise cîțiva ani Teatrul Național din București, jucînd roluri de frunte în marele repertoriu. Înalt, frumos, cu o voce puternică, el avea tot ce trebuie ca să ducă pînă la capăt un personaj de tragedie. Pînă a fi angajatul primei scene a țării, el pribegise o tinerete întreagă prin Transilvania, jucînd cu artiști diletanți pe numeroase scene transilvane.

Prin 1908 sau 1909 a venit la Sibiu, unde mă aflam și eu, ca secretar de redacție al revistei „Țara noastră”, ai cărei directori erau Octavian Goga și Ilarie Chendi.

La una din reprezentații am fost suflor al trupei lui Zaharia Bîrsan, iar după 2—3 ani, acesta mi-a interpretat la București pe Zmeul-Zmeilor din Înșir-te mărgărite.

În august 1927, i-am urmat la direcția Teatrului Național din Cluj, unde mai dețineam și demnitatea de director general al Operei și director general al teatrelor din Transilvania și Banat, ca urmaș al celebrului cîntăreț D. Popovici-Bayreuth.

A fost una dintre cele mai fericite epoci ale vieții mele, de care îmi aduc aminte cu emoție și încintare și pe care aș retrăi-o cu plăcere. Atît Zaharia Bîrsan, cît și talentata lui soție Olimpia au rămas la Cluj și sub directoratul meu.

Amintirea autorului Trandafirilor roșii e proaspătă mereu printre intelectualii clujeni, care știu cît a făcut omul acesta pentru promovarea limbii naționale și a vieții teatrale de peste munți. El a fost investit cu conducerea mișcării dramatice a Transilvaniei în momente foarte grele: abia se încheiase primul război

mondial. Faimosul „Consiliu dirighent”, care preluase conducerea vieții politice a provinciei dezrobite, se urnea foarte greu când era vorba de întemeierea teatrului și Operei din Cluj.

A doua scenă a Clujului este Teatrul Maghiar de Stat, subvenționat de către guvernul român cu aceeași dragoste părintească de care se bucură și celelalte teatre și filarmonici ale țării. Instalat într-o frumoasă și încăpătoare clădire, Teatrul Maghiar din Cluj posedă un admirabil colectiv de artiști, regizori și tehnicieni, care oferă publicului spectacole de înalt nivel. Cele două teatre din Cluj se întrec în alegerea unui repertoriu cât mai valoros, în prezentarea cât mai reușită a pieselor jucate, vrednică de vechea tradiție culturală a acestui frumos oraș, care vibrează de o intensă viață universitară, artistică și comercială.

Bastion al limbii și culturii românești, Teatrul național de dramă, operă și balet din capitala Transilvaniei e instalat într-un somptuos edificiu, mărginit de patru străzi, asemenea celor din Iași și Oradea, așa cum se cuvine oricărui așezămint oficial de spectacole.

Pentru un scurt răstimp, consecință a arbitrarului dictat de la Viena, al lui Hitler, acest frumos oraș a fost desprins vremelnic din trupul țării, dar și-a reluat îndată după război, în 1944, intensă viață sufletească, artistică, după ce colectivul lui valoros a funcționat o perioadă de timp la Timișoara.

Banatul se poate lăuda că posedă cel mai vechi teatru din țară, micul și grațiosul edificiu din Oravița.

Capitala Banatului se bucură însă, astăzi, de un templu al artei dramatice și lirice într-un local bogat, de marmură și de aurării, construit de multalentul arhitect Duiliu Marcu, macedonean de origine. Cu scenă și sală spațioase, ca și cele de la Cluj, teatrul din capitala Banatului, cuprinzând un excelent ansamblu de dramă și altul tot atât de valoros de operă, poate reprezenta lucrări de mari proporții, din literatura națională și universală.

Și la Sibiu a existat cândva un vechi teatru, a cărui scenă era construită în interiorul unui vechi turn al cetății. Sala, cu fotolii și loji căptușite cu catifea roșie, era o miniatură a teatrelor importante din Europa centrală. Avea o veche tradiție. Din nefericire, această bijuterie a căzut pradă unui incendiu, mai acum câțiva ani și a fost distrusă în întregime. Astăzi, actorii de la Sibiu joacă într-un fost cinematograful. Ar fi de dorit ca acest vechi și pitoresc oraș, centru cultural de mare importanță, cu locuitori români, sași și maghiari, să fie înzestrat, ca și Oradea, Clujul și Brașovul, cu un nou templu al dramei și al muzicii.

Șapte trupe de dramă, operă și operetă în limba maghiară și altele de limbă germană aduc, alături de colectivele românești, lumina artei, a apropierii sufletești între națiunile conlocuitoare.

Teatrele sînt inima unui municipiu, sînt focarul animator, constituind feeria care îmbunează, înalță, amuză și instruește pe om. Fără ele, viața sufletească a mulțimilor ar fi mai puțin luminoasă, mai puțin armonioasă. Un oraș fără teatru e plin de melancolie.

Să aducem toate laudele noastre precursorilor, celor ce au militat o viață întregă, din toate puterile lor, pentru întemeierea teatrului românesc în Transilvania și Banat, să felicităm pe urmașii lor, care întrețin cu atîta elan focul sacru al artei pe altarul Thaliei și al Melpomenei.

preocupări teoretice și oameni de acțiune

Cum s-a întâmplat adesea în marile mișcări de ridicare națională, teatrul a însemnat pentru Ardeal în secolul al XIX-lea — și mai târziu pînă în 1918 — nu numai o cale de luptă propagandistică și nici doar o sferă de artă activă. În efervescența unei culturi militante, *ideea de teatru* a fecundat și dincolo de experiența scenică, dovedind o neobișnuită vitalitate în dănuirea ei virtuală. Împiedicată de împrejurări să se dezvolte cu precădere pe scenă și într-o organizare firească a lucrurilor, arta teatrului a trăit, dincolo de munți, paralel cu spectacolele diletante, o profesionalizare mereu mai adîncă a preocupărilor teoretice și a cercetărilor de istorie a genului. Am putea spune că, meditănd asupra turneelor unor trupe românești bucureștene (Fanny Tardini, M. Pascaly, Matei Millo, I. D. Ionescu ș.a.), dar — nu mai puțin — asupra unor lecturi întinse de dramaturgie, intelectualitatea transilvăneană a dat interesului său aprins pentru teatru multiple expresii, printre care comentariul scris sau vorbit al problemelor acestei arte magice a ocupat un loc considerabil. Iată de ce ni se pare firesc ca, în stringerea datelor necesare unei istorii a teatrului din Ardeal, să se bucure de toată atenția vastul material de estetică teatrală și publicistică spectacologică ce s-a acumulat în sutele de conferințe, studii și articole de ținută, apărute mai ales după 1865, vreme de peste o jumătate de veac. Este, evident, de tot interesul să relatăm despre activitatea unor ansambluri amatoare, ca „Societatea românească cantatoare teatrale” sau ca „Reuniunile de cîntări și muzică” din mai multe orașe ale Banatului și Transilvaniei. Adăugînd însă la aceste înregistrări ale activității *din scenă* și contribuția bogată a dezbaterilor de ideologie teatrală, nu realizăm numai o completare a informației istorice, ci construim una din laturile preponderente ale bătăliei pentru un teatru național românesc în anii întunecați de dinainte de decembrie 1918.

Edificator este, în această privință, istoricul „Societății pentru crearea unui fond de teatru român”, întemeiată în 1870 și care și-a desfășurat originala sa cronică de-a lungul a peste șase decenii. În ansamblul vieții culturale românești a Ardealului, această asociațiune de bune intenții a constituit o paralelă particulară la activitatea „Astreii”. Față de serbările anuale ale prestigioasei organizații culturale, adunările, mai modeste, ale „Societății pentru fond de teatru român” prilejuiau an de an, cu aceeași ardență națională, desfășurarea unui program specializat, dominat de idealul unei scene românești stabile. Edificiul visat al teatrului național stimula, în vreme ce lista de subscripție înainta cu pași mășurați, o serie de manifestări adiacente, dintre care referatele pe teme literare și teatrale ne atrag stăruitor atenția. Aveau loc, de fiecare dată, cîte două pînă la cinci conferințe, urmate de reprezentații teatrale, și dacă ținem seamă că de fiecare dată aceste sesiuni teatrologice și filologice se țineau în alt centru românesc (de la Deva la Satu-Mare, la Abrud și Blaj, Timișoara și Caransebeș, la Baia-Mare, Bocșa, Orăștie ș.a.m.d.) și că, prin „Anuarul” Societății, ca și prin revista „Familia”, prelegerile se răspîndeau în cercuri largi, vom conveni că ne aflăm în fața uneia dintre reprezentările notabile ale dezvoltării unei *gîndiri teatrale românești*.

În vreme ce repetatele apeluri către înfăptuirea țelului Societății — rostite în deschiderea adunărilor — cuprindeau explicit principiile unui militantism artistic de sorginte pașoptistă, discursurile care urmau își propuneau să elucideze teoretic implicațiile acestui program, sau să adauge argumentelor patetice documentarea de ordin istoric.

La adunarea de constituire din 1870, după ce Iosif Vulcan demonstrase în cuvîntarea sa „De ce vom s-avem un teatru național”, Iosif Hodoș și-a luat sarcina să înfățișeze o „Relațiune despre teatru în țările române”. Directorul „Familiei” și inițiatorul „Societății pentru fond de teatru român” avea să țină în retorica sa colorată numeroase conferințe în anii următori, unele de un incontestabil interes tematic: „Schife din istoria teatrului” (1872), „Limba și scena” (1872), „Despre literatura noastră dramatică” (1875) ș.a. Iată alte câteva titluri promițătoare, alese dintre prelecțiunile S.T.R.: „Despre datinele populare în literatura dramatică” de Ath. Marinescu (1873), „Despre frumos și arte” de Aurel Diaconovici (1895), „Din taina culiselor” de Sextil Pușcariu (1898), „Ceva despre psihologia plăcerii estetice” de I. Blaga și „Cum jucăm teatru” de Valeriu Braniște (1902).

O relație semnificativă se stabilește în cele mai substanțiale dintre lucrările prezentate — ca și în multe alte intervenții teoretice din publicațiile ardelenae ale epocii — între programul combatant al mișcării pentru un teatru național și sistemul estetic al neokantianului Volkelt, binecunoscut în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în învățămîntul universitar de cultură germană. Preferința, în limitele unei filozofii idealiste, pentru o estetică normativă se explică tocmai prin necesitatea unei împăcări a tezelor autonomiei esteticului — inerente formației intelectualilor ardeleni — cu tendințiozitatea obligată a unei mișcări artistice angajate în lupta națională și socială. Astfel, Ion Bunea, ținînd la adunarea generală a „Societății” din 1897 o „conferință” populară despre „Arta (în special drama) și morala”, pleacă de la precizarea că „ținta finală a artei e plăcerea estetică”, subliniind că este „de neiertat” ca arta „cu intențiune să moralizeze” și, tot pe atît de „neartistic”, să „demoralizeze cu intențiune”. Aplicarea acestor principii la obiect înlătură însă aparențele postularii imparțiale, căci în numele principiilor inițiale este respins Strindberg și — în general — dramaturgia dezumanizării, susținîndu-se, de fapt — într-o variantă utilă umanismului mesianic al luptei de afirmare națională —, condiția „conținutului omenesc important” din teoria lui Volkelt. Pe calea dezideratelor unei apropieri a teoriei de realitatea programului politic se realizează și receptarea indirectă a unor sugestii *tainiste*, ca în studiul lui Valeriu Braniște despre „Catharza” (expus la adunarea din 1900), unde generalitatea ideii de *catharsis* este modificată prin constatarea obiectivității conținute a artiștilor, care „resimt ceea ce inconștient frămîntă epoca”, fiind „sinteza frămîntărilor poporului sau în parte chiar a omenirii în epoca din care au ieșit”. În atmosfera de patriotisme și generozitate populistă a „Societății pentru fond de teatru român”, olimpianismul neutral al „catharsis”-ului aristotelic se mlădiază și face posibilă o încheiere a expunerii care apasă pe „importanța națională, socială și politică” a chestiunii în discuție.

Ambianța întreagă a Transilvaniei crea o tensiune înaltă interesului pentru teatru, văzut — mai ales — ca formă publică de afirmare a potențialului artistic național. Iminența acțiunii și sentimentul participării cotidiane la istorie au susținut o corespunzătoare creștere a gustului pentru dezbateră estetică, atrăgînd opinii și sugestii

„Un moment de înălțare și de glorie pentru brașoveni” — astfel a fost calificată de istoricii de teatru stagiunea actriței Fanny Tardini la Brașov, în 1864

Iosif Vulcan



ale oamenilor de litere români din toate provinciile, cuceriri de ardență pură a simțămintelor naționale în acest teritoriu și de febra unui patriotism prin excelență activ și pozitiv. Astfel, la scurtă distanță după remarcabilul articol al poetului I. Lăpedatu despre „*Reuniunile literare și cestiunea teatrală*” („Familia”, 1869, nr. 35), în care regăsim viziunea romantică a unui teatru care să scoată „trecutul nostru din paginile istoriei” și prin care „dulcea noastră limbă națională” va deveni „mai mult proprietatea noastră”, apare în aceeași revistă consistenta intervenție a lui Eminescu tratând despre „*Repertoriul nostru teatral*”. Însemnătatea acestui articol stă tocmai în introducerea spiritului critic ca element necesar al unui program teatral. Fără să piardă contactul cu situația de fapt, Eminescu înfățișează modelul shakespearean cu un obiectiv deocamdată îndepărtat, și recomandă tinerilor autori români studierea lui Victor Hugo, care a știut să „pună pe scenă” „abstracțiunea cea mare și puternică a poporului” „în conture mari, gigantice”. Confruntând acest articol cu lista de piese reprezentate de trupele diletante din Ardeal, și unde vodevilul firav se întâlnea adesea cu melodrama simplistă, înțelegem înțelepciunea recomandărilor lui Eminescu, care îl indică pe clasicizantul Holberg ca model pentru comedile țărănești și laudă tragediile meditative ale lui Depărețeanu și Samson Bodnărescu, tocmai în legătură cu *condiția națională* a izbucririi artistice. În climatul Transilvaniei luptătoare, pledoaria marelui poet în favoarea unei dramaturgii întemeiate pe „înțelegerea spiritului națiunii” fundamentează estetic cu exemple prestigioase o cerință difuză, susceptibilă — în lipsa unei îndrumări atente — de simplificări primejdioase.

„Societatea pentru fond de teatru român”, ca și atâtea alte organizații ale culturii românești din Ardeal, s-a ilustrat nu numai prin valoarea discuțiilor teoretice, dar și prin variate acțiuni de perspectivă. Au fost încurajate și — în cele din urmă — tipărite încercările dramatice ale unor autori locali, s-au creat burse pentru actori și cîntăreți, au fost scoase publicații de specialitate și patronate numeroase spectacole. Între aceste linii paralele ale acțiunii pentru teatru român, s-a acumulat mai greu o zestre bănească, dar s-a sedimentat — în schimb — un fond mișcător de idei fertile. Idealul unității naționale a susținut aspirația unui popor către afirmarea originalității sale artistice, în pofda oricăror opreliști. În aceste condiții, romantismul românesc a dat noi roade, adăugînd în anii luptei pentru realipirea Transilvaniei un capitol dintre cele mai vii la istoria artei românești moderne.

* * *

O relatare cît de rezumativă despre destinul ideii de teatru în Transilvania dinaintea primului război mondial nu poate omite în nici un fel numele lui Iosif Vulcan. Cunoscute, astăzi, mai cu seamă pentru că a facilitat debutul lui Eminescu la „Familia” (revistă pe care a înființat-o și a condus-o vreme de 42 de ani), acest intelectual febril a manifestat și o binecunoscută pasiune pentru luminile scenei.

Activitatea sa cărturărească se ramifică mereu în direcții multiple, cele mai multe legate de obligații trudnice și lipsite de aura marilor satisfacții. Iosif Vulcan a devenit — prin urmare — și un scriitor fără complexe veleitare, supunînd creația literară necesităților agitatorice ale timpului său și elaborînd cea mai mare parte a compunerilor sale literare (romane și nuvele, comedii și drame, versuri și traduceri) sub semnul improvizăției și — desigur — cu înțelegerea caracterului lor efemer. Devotarea sa pentru teatru este, nu mai puțin, legată de eficiența educativă a acestei arte spectaculare pe care o admira ca pe o „ogîndă a demnității și moralității unei națiuni”¹.

Cititor atent al clasicilor și, în același timp, cunoscător al autorilor contemporani de răsunset, Vulcan desparte cu seninătate această experiență de modalitatea „poporală” a celor mai multe dintre scrierile sale alcătuite pentru a sluji cauzei naționale, imediat și fără înconjur. Romantic în preferințele și în elanurile sale artistice, Vulcan a avut pentru teatru o aplecare firească. Retorica împodobită a discursurilor și „conferențelor populare” pe care le-a ținut de-a lungul vieții ascunde poate și veleități nemărturisite de actor. A fost, în orice caz, un pătimaș prieten al scenei, căreia i-a închinat în „Familia” însuflețite articole și comentarii, informîndu-și cititorii și încurajînd „productele literare” care răspundeau programului său artistic. În 1870 inițiază „Societatea pentru crearea unui fond de teatru român”, devenind „notarul” (secretarul) acestei asociații, apoi vicepreședinte și, începînd din 1895, președintele ei activ, cu un prestigiu crescînd, confirmat an de an în vibrantele adunări generale. La asemenea reuniuni anuale și-a înfățișat Iosif Vulcan în repetate rînduri crezul său teatral, în expuneri metodice, cu o grandilocvență solemnă și deloc uscată, de o indiscutabilă sinceritate. Astfel, în discursul de deschidere a adunării S.T.R. de la Orăștie (1897) sînt pronunțate clar principiile

¹ „Matei Millo”, în volumul „Panteonul român”, Pesta, 1869, pp. 149—154.

unii pașoptism juvenil, înconjurat de prudentele unui militant cu experiență și de inflexiunile teiste ale unui educator încredințat de rolul important pe care biserica îl poate juca în mișcarea națională. Teatrul urmează, în această perspectivă, „să facă creșterea poporului”, „alături cu biserica și școala”, dar „suplinind și întregind ce aceste două n-au putut să îndeplinescă”. Accentul în definirea teatrului este pus — firește — pe rostul său propagandistic ca „organ pentru întărirea culturai naționale” și ca „amvon pentru răspîndirea moralității”, dar în ansamblul educativ al acestor sarcini, nu sînt uitate binefacerile cultivării estetice și, prin urmare, scena capătă — nu mai puțin — aspectul unei „catedre pentru propagarea bunului gust”. În recomandarea ariei tematice pentru autorii dramaticei, Vulcan alătură, în aceeași alocuțiune, cele două linii majore ale tradiției pașoptiste: dramaturgia care să reînsuflețească „marile figuri ale istoriei naționale” și satira optimistă care să reprezinte națiunea ca „un popor în plină fermentațiune”. Un vădit discernămint, de esență demofilă, operează în diferențierea sferelor de observație satirică, conferențiarul despărțind net lumea satelor, văzută sub aspect presămănătorist, de lumea burgheziei bintuită de „lăcomie” și „fudulie”.

Ca dramaturg fecund și prolix, Iosif Vulcan a preferat în comedie creația „populară”, pe linia vodevilurilor lui Alecsandri (mult admirate de directorul „Familiei”). Cînd și cînd, acestor sunete vesele li s-au adăugat fugare intervenții în mediul „inteligentei” transilvănene, ironizată în numele unui program moral mai curînd simplist și cu certe limite conservatoare. Un antiliberalism liniar, consumat în ambianța unei bune dispoziții festive, trasează cîteva linii paralele, cu elemente de observație locală, la comedia de tip alecsandrinean. Pieseile comice ale lui Vulcan se înșiruie de-a lungul a peste un sfert de veac (1871—1891), dar, chiar și în una dintre ultimele sale bucăți (*Gărgăunii dragostei*), obiectul persiflării se află în registrul satiric al „Chirițelor”, respingînd exagerările emancipării feministe.

Marile succese de public ale lui Vulcan aparțin repertoriului său țărănesc, alcătuit din farse abil întreșute cu intermediul folclorice. Prototipul acestor compoziții muzical-dramatice este *Ruga de la Chiseteu*, scrisă în 1889 și jucată mereu, decenii de-a rîndul. Concepută pe canavaua „snoavei” idilice, cu reminiscențe din vechile „sotties” rinascențiste, piesa introduce figura „cătanei” descărcărețe care rezolvă, ingenios și rapid, necazurile din amor ale unui prieten sărac, îndrăgostit de o fată bogată. Situată în ambianța serbărilor populare de la Chizătău, și prilejuind intervenția activă a corului și a dansatorilor, piesa reeditează, cu un plus de strălucire, „tablourile naționale” care au prefațat creația dramaturgică românească în anii avîntului revoluționar-democrat din Principate. Nu ne putem îndoii că piesa lui I. Vulcan — alături de atîtea alte creații ale sale, originale sau localizate, și împreună cu producțiile similare ale altor autori ardeleni (C. I. Baci, I. Lăpedatu, Teochar Alexi, ș.a.) — a probat viabilitatea principiilor enunțate în articolele și cuvîntările programatice.

Dintre toate încercările scriitoricești ale acestui tribun înțelept, istoria literară va reține cu precădere tragedia sa istorică *Ștefan Vodă cel Tânăr*, jucată în 1892 pe scena Teatrului Național din București și tipărită, un an mai tîrziu, la Oradea. Autorul piesei fusese mereu interesat de destinele dramei naționale și, regretînd absența unor lucrări de acest gen în chiar spațiul teatral al Transilvaniei, susținuse cu o ardoare ieșită din comun, piesele lui B. P. Hasdeu, și mai cu seamă *Domnița Rosanda*, pe care o publică întîia oară în „Familia”, considerînd-o de altfel ca „drama cea mai bună în toată literatura română, mai bună chiar și decît Răzvan-Vodă”².

Dilema corneliană, atît de viu aplaudată de I. Vulcan în varianta românească a *Domniței Rosanda*, ocupă locul central și în unica sa scriere tragică. O rîvnă de cititor asidu al marilor texte încrucșează în textul lui *Ștefan Vodă cel Tânăr* reflexe shakespeareene („bufonii” Cucută, Sfredeleş și Drîngoi colorează folcloric sugestiile divinului Brit) și izbucniri de melodramă, ca în tiradele veninoase ale postelnicului Șarpe. Că Delavranca avea să fructifice, aproape două decenii mai tîrziu, această experiență în elaborarea *Viștorului* nu mai încapă astăzi îndoială. O dată mai mult, directorul „Familiei” avea să fertilizeze, astfel, imaginația generațiilor tinere de creatori.

Ștefan-Vodă cel Tânăr rămîne, oricum, o contribuție onestă și curată la dezvoltarea unui gen tradițional, realizînd o sudură meritorie a conflictului istoric cu permanentele patriotice ale ideii de responsabilitate. Eroii dramei își dăruiesc viața cu conștiința marilor datorii care înnobilează și înăpsrec — în același timp — condiția umană. Autorul piesei avea să trăiască pînă la capăt sub semnul unei asemenea înțelegeri a sensului existenței.

V. Mîndra