

ARTA INTERPRETĂRII TEATRALE ȘI SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

IOLANDA BERZUC

S-a spus despre actorul secolului al XIX-lea că era un rătăcitor. Într-adevăr, într-o epocă în care prejudecățile persistau, în care, lipsiți de considerația pe care o merită fiecare membru al societății, acești primi interpreți ai teatrului românesc s-au văzut nevoiți să migreze de la o scenă la alta, dintr-o provincie în alta: „A fost întâi – spune Nicolae Iorga – până la 1880, vechiul teatru romantic și patriotic, vagabond, cheltuitor, sărac, boieresc, foarte nobil și foarte grandios în mijlocul lipsei celei mai desăvârșite”¹.

În acest teatru de actori rătăcitori, pierduți în căutarea mijloacelor lor de exprimare, au existat elemente care au făcut posibilă o evoluție, dar și multe care au blocat-o: prejudecățile privind condiția socială a artistului, formarea unei limbi de teatru care se dezvolta paralel cu cea a producțiilor literare originale sau a traducerilor, căutarea unor tehnici de joc și însușirea acestora, interpretarea în ansamblu, relațiile cu partenerii de joc, cadrul scenografic în care evoluau artiștii, pregătirea și însușirea rolurilor, existența suflurului ca partener de joc indispensabil scenei și, mai ales, condiționarea artei interpretative de un public mai mult sentimental decât intelectual, mai mult zgomotos decât profund, scindat în preferințele sale în fața aceluiași spectacol. A concilia pretențiile exagerate ale unei categorii de public cu cele ale publicului sărac, ce plătea cu „mărunțeaua”, părea o ecuație de nerezolvat pentru artiștii români pe care adesea critica îi brusca în numele intereselor pe care fiecare din categoriile sociale le impunea și le cerea scenei. Tuturor neajunsurilor, adăugându-li-se concurența nelocală a trupelor străine, favorizate material de către guvernanți și caucionate moral de către publicul elitar, au făcut din interpretul român un neobosit călător, un căutător de spații și locuri de joc unde arta lor a încercat să se facă auzită și recunoscută.

Victor Eftimiu le-a dat un nume artiștilor pribegi, i-a numit „păsări călătoare”: „Am avut și noi, ca toate popoarele, genul ăsta de vântură țară, plin de talent, de pitoresc, care se produceau astăzi la Roșiorii-de-Vede, mâine la Caracal, peste o săptămână la Piatra-Neamțului. Firi neastâmpărate, încropeau câte un mic colectiv și băteau țara în poștalioane sau vagoane de clasa a treia, poposind pe unde da Dumnezeu, cu grija veșnică a unei bucăți de pâine, a unei saltele de paie, într-un hotel sordid unde nu totdeauna își plăteau chiria cămăruței. « – Ascundeți muștarul!», spuneau băieților de prăvălie patronii birturilor. Fiindcă muștarul, care nu se plătea, era mâncarea de rezistență a famelicilor tragedieni. Îl devorau cu pâine, până se săturau și nu mai consumau alte bucăți de pe listă”². Aceste imaginate păsări călătoare plecau în stoluri spre un orizont ce nu se întrezărea încă. Prezentul veșnic nesigur, mistuit de lipsuri, de privațiuni de tot felul, se consuma doar pentru a aduna aplauzele, jucând pe scene improvizate, impropii, în fața decorurilor pictate ce miroseau încă a vopsea și a mastic, cleiul cu care actorii își lipeau mustățile și bărbile. Îi acompania pe artiștii rătăcitori nelipsitul personaj tehnic care, pe vremea fraților Vlădicești, avea rolul să umple „cu paie tigrii pictați”, să confecționeze „teribilișerpi verzi pe care îi manevrau ca și cum ar fi fost vii” și să picteze „cuburi de pânză ce reprezentau pietroaie”³. Pe drumurile Moldovei, pe care le-a străbătut trupa Vlădescu-Tardini se

¹ Nicolae Iorga, *Memoriile de teatru ale doamnei Romanescu*, în „Semănătorul”, anul IV, nr. 2, 9 ianuarie 1905, din vol. *Teatru și societate*, București, 1986, p. 36.

² Victor Eftimiu, *Păsări călătoare*, în vol. *Oameni de teatru*, București, 1965, p. 113.

³ Victor Anestin, *Frații Vlădicești*, în vol. *Amintiri din teatru*, București, 1918, p. 7.

reprezentau piese ca: *Pirații din America, Cristofor Columb sau Descoperirea Americii, Comoara Salamandra, Fualdes, Nebuna de la șapte turnuri, Douglas strigoii*. Victor Anestin nota că: „Pe vremea aceea bunul public plângea cu disperare când Fualdes era omorât, când pietroaiele unui vechi castel, ce se dărâma, îngropau sub ele nebuna de la șapte turnuri”⁴. În toate provinciile rățăceau trupe de teatru. Rareori își disputau teritoriile. Dacă în acea vreme Vlădescu colinda Moldova, ajungând rar la Buzău sau Brăila, la Focșani publicul era satisfăcut de reprezentațiile trupei lui Lupescu. Dar nu numai aceste păsări călătoare în căutare de orizont au străbătut de-a lungul și de-a latul țara, ci și marii artiști ai timpului: Millo, Pascaly, Manolescu, Nottara, Brezeanu, deoarece în timpul verii Teatrul Național nu onora salariile angajaților săi. În volumul de *Amintiri* al lui Nottara, G. Storin evoca una din aceste călătorii artistice: „Plecaserăm cu tramcarul de la Râmnicu-Vâlcea spre Călimănești. Aici a trebuit să așteptăm ca publicu «să ia masa» pentru ca să improvizăm în sala restaurantului pe lăzi și pe butoaie o scenă a cărei cortină fusese confecționată dintr-un cearșaf. În fața spectatorilor veniți la cură, am jucat un repertoriu destul de variat, alcătuit din *Oedip-rege, Marchizul de Priola*, precum și celebra melodramă *Sărmanul muzicant*”⁵. Societarul Teatrului Național, C.I. Nottara, ca și predecesorii săi, trebuia să colinde țara în timpul verii pentru a-și putea susține material familia. Trebuie subliniat însă că exigențele marelui actor privind interpretarea nu scădeau datorită modului improvizat în care se organizau spectacolele. Pe scena Teatrului Național, ca și pe scenele rudimentar alcătuite, Nottara menținea la același înalt nivel calitatea interpretării sale.

Vagabondajul artistic cu coloratura sa boemă devenise o necesitate de supraviețuire a artiștilor. Victor Eftimiu îi enumera pe mai puțin cunoscuții, dar foarte popularii artiști al căror destin a devenit „perpetuă călătorie” în căutare de succese și de bani. Gloria de moment poate că exista, însă banii lipseau. Astfel Agop, „amestec de Karaghioz turcesc și clovn italian”, se producea cu mult succes pe scenele periferiei bucureștene și cele ale provinciei, iar I. Armășanu „era mereu pe drumuri... șef de păsări călătoare, topit și el, odată cu întregul stol, în zarea fumurie a necunoscutului”⁶.

C. Cosco, în volumul său *Când era bunica fată*, observa că actorii, ziariștii, scriitorii nu își găseau o justă „etichetare” în rândurile intelectualității; marginalizați, aceștia nu se bucurau de o mai mare prețuire decât funcționarii din ministere, copiștii sau comisarii de la Acsize. Cu toată lipsa de recunoaștere a onorabilității acestor profesii, rândurile amatorilor de viață boemă sporeau: „Se scria pentru că insul avea ceva foc sacru. Se scria în scop de înaltă etică. Răspлата era ori nemurirea, ori spitalul. Ziariștii, scriitorii sau actorii o duceau foarte greu, nespuse de greu. Totuși, pe măsură ce înflorea boema cu candidații la ftizie sau la irosirea minții, rândurile clasicilor care trebuiau să facă admirația generațiilor viitoare, sporeau”⁷. Fenomenul imitației, cât și al diferențierii, își făcea loc pretutindeni în epocă. Clasele sociale superioare încercau să impună modelul imitației de sus în jos, prin diferențiere de clasele sărace, marginale ale societății. Tot C. Cosco remarca: „se purtau pe atunci bărbile, ciocurile, pamfleții sau pișcoturile. Mustața nu și-o rădeau decât actorii, feciorii de la clasele boierești, vizitii cari, cu jobene, pajure și mănuși, conduceau la șosea echipagiile cu armăsari vineții, roibi sau negri”⁸. Dar imitația, devenită contagiune imitativă și dorință de apropiere de model, se manifesta și altfel: „Ca și trubadurii vremii cari, crezând că Eminescu a fost poet fiindcă în tinerețe avusese plete, îi imitau coafura, convinși că vor căpăta și darul”⁹.

Câmpul imitațiilor și interferența ideilor noi, nepercepute la nașterea lor, au produs gradual schimbări în corpurile sociale, fără a semna discontinuități vizibile, ducând la concluzia enunțată de G. Tarde în *Les lois de l'imitation* și anume că ideile tind să se propage prin imitație „forțată ori spontană, electivă ori inconștientă”, în mod constant, asemenea unui fascicul de lumină. Tipurile de imitație pe care G. Tarde le observă penetrând în câmpul social sunt: imitația-cutumă, imitația-modă, imitația-simpatie, imitația-obediță, imitația-instituție, imitația-educație, imitația naivă și imitația gândită, și tot ce se transmite în corpurile sociale se realizează prin acest important „vehicol” al tuturor imitațiilor, care este limba.

Cunoscător și, s-a spus adesea „imitator” al teatrului francez, afirmație destul de ferm susținută de N. Iorga, Vasile Alecsandri mărturisea că a început să scrie pentru scena românească în momentul în care i-a putut estima slăbiciunile și deficiențele. Limba de teatru „în fașă”, publicul de teatru asemănător acestei limbi în

⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁵ C.I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 264.

⁶ Victor Eftimiu, *op. cit.*, p.115-116.

⁷ C. Cosco, *Dumitru Teleor*, în vol. *Când era bunica fată*, București, 1942, p. 229.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ *Ibidem*, p. 302.

formare și actorii care „seamănă cu publicu” par argumente suficiente pentru a convinge că aceste elemente indispensabile oricărei creații scenice trebuie să evolueze în același timp. Lipsa de diferențiere în vorbire duce la uniformizarea tuturor personajelor: „Toate personajele vorbesc același jargon bosumflat: marchizul ca ciubotarul, prințesa ca spălătorița, cardinalul ca vizitiul, împăratul ca bucătarul”¹⁰. Imitația trebuie să se producă după opinia lui Alecsandri de sus în jos. Artistul, provenind în cele mai multe cazuri din păturile sărace ale societății, trebuie să aibă ca model clasele educate ale societății, pe cei care au călătorit și au văzut, devenind voluntar sau inconștient imitatori și surse de imitație: „Cum să însușească noblețea ereditară și manierele distinse de ducesă, o biată copilă de mahala care n-a văzut niciodată un salon aristocratic? Lipsa de modeluri îi obligă [pe actori – n.n.] a crea rolurile după o închipuire totdeauna greșită”¹¹. Ideea imitației fondate pe prestigiul și superioritatea unui model, care demarează „ab interioribus ad exteriora”, așa cum fusese argumentată de G. Tarde în lucrarea amintită, i se pare lui Eugen Lovinescu inexactă în aplicarea ei la fenomenul literar și civilizația românească. El susține ideea că fenomenul imitației se produce din exterior spre interior astfel: „procesul de imitație începe, de obicei, de la atitudine, de la îmbrăcăminte, de la gesturi mărunte; într-un cuvânt, oricare i-ar fi mobilul sufletesc, în realizare imitația începe prin a fi formală și rămâne uneori în faza aceasta”¹². Dacă în procesul însușirii tehnicilor de joc imitația maestru-discipol oferă un șir nesfârșit de exemple care impun justetea afirmațiilor lui Eugen Lovinescu este pentru că, pornind de la observarea exterioară a maestrului, îmbrăcăminte, gesturi, expresii, până la maniera în care acesta caracterizează roluri, discipolii suportă un proces de contaminare. C. Aristia, cu toate că nu a avut ocazia de a obține titlul de „élève particulier de Talma”, l-a studiat ca spectator și, privindu-l cu admirație, l-a imitat. La rândul lor, discipolii lui Aristia, Costache Mihăileanu și Ioan Curie, ca și alți elevi ai Filarmonicii, l-au ales ca model, începând prin a imita din afară, exterior, așa cum menționează Ioan Massoff în volumul întfi al *Teatrului românesc*: „Imitându-și profesorii, elevii Filarmonicii purtau plete care le cădeau pe umeri, cravate bătătoare la ochi și mergeau țanțoși și legănați. În general la Filarmonică imitarea a fost o manie. Costache Mihăileanu și-a făcut spre exemplu o adevărată reputație pentru felul cum îl imita pe Aristia”¹³.

Ioan Curie, considerat drept cel mai fidel și talentat discipol al interpretării maestrului, realizează rolul Saul după modelul Aristia dar, după opinia *Curierului românesc* din 16 decembrie 1837, cu o și mai surprinzătoare exaltare: „Declamația curată și justă, vorbele înțelese în celălalt capăt al sălii, furiile lui Saul, bine colorate, gesturile firești, într-un cuvânt, rola cea obositoare, atât pătrunsese pe tânăr și-l doborâse, încât la sfârșitul bucății a căzut leșinat pe scenă, atât de grozav, încât de la amândouă brațe i s-a luat sânge, care la început nu ieșea nicidecum, atît se oprise în vinele lui. După ce sângele a curs în destule azvârlituri, abia s-a deșteptat tânărul Saul, care va putea zice că și-a vărsat sângele pe scenă pentru cinstea teatrului românesc și sprijinirea acestei role atât de anevoie și obositoare”¹⁴. Avem în cazul acestui patetic comentariu, mai curând tipul de imitație-fascinație, așa cum îl descrie G. Tarde, fenomen asemănător cu o nevroză ce duce la supunere oarbă prin polarizarea inconștientă a iubirii și a credinței. Starea hipnotică a artistului încorporează în somnambulismul general scena și sala, individul și societatea. Periplul hipnotic al lui Ioan Curie nu se oprește aici. El își însoțește maestrul la Atena unde joacă teatru, la Veneția și la Paris. Aici, „visul său hipnotic” urmează destinul eroic al personajului de teatru cu care s-a identificat și se înscrie în Legiunea Străină. Se va reîntoarce în țară pentru a se angaja în revoluția moldovenească, semnând acte alături de revoluționarii moldavi, așa cum va relata nepotul acestuia, profesorul I.M. Rașcu, istoricului Ioan Massoff. În cazul său, întâlnim exemplul imitației „ab interioribus ad exteriora”, prin imitație admirativă. Procesul de imitație a tehnicilor de joc a stat în general în secolul al XIX-lea în România sub semnul procesului imitativ declanșat din afară spre interior, așa cum l-a descris E. Lovinescu. Pe măsură ce imitația exterioară coboară în adâncuri, în creuzetul în care se nasc și se amestecă stările sufletești, jocul se individualizează, se personalizează, devenind maniera inovatoare de expresie a artiștilor de excepție pe care teatrul veacului trecut i-a avut – Millo, Pascaly, Nottara, Aristizza Romanescu, Manolescu și alții, care reușesc să se salveze de imitația integrală și ireversibilă a unui model admirat. Printre ei au ființat și acele imitații, rămase însă în faza de copie, ce alcătuiesc lungul șir de actori ratați, uniform contaminați de maniere exterioare de joc, încremeniți în tiparele strâmte ale unor imitații conjuncturale, pierdute și risipite în clar-obscurul istoriei:

¹⁰ Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, București, 1930. Prefață, p. IX.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române*, București, 1924, p. 115.

¹³ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I, București 1961, p. 534.

¹⁴ *Ibidem*, p. 537.

„Din moment ce imitația pornește din afară, se înțelege de la sine ușurința cu care am împrumutat noi toate formele civilizației apusene”¹⁵, spune E. Lovinescu.

Astfel se poate înțelege și explica ușurința cu care se imitau, adaptau, localizau textele destinate scenei din literatura apuseană, imitație neconfundată la vremea respectivă cu plagiatul. Se cunosc exemplele de înlocuire a titlurilor unor piese franceze cu titluri românești și ușoara sau uneori îngroșata culoare locală pusă pe acestea pentru a facilita publicului, încă în formare, accesul mediat prin imitație la opere „ieșite din fabricile melodramatice ale Parisului. Schilozii, bețivii, pungașii, spânzurații, nemernicii, prostituatele și toate spurcăciunile și lăturile pariziene, înscenate de industria teatrală franceză, apoi traduse și localizate în românește de oameni, ce nu se pricep nici la românească, nici la franțuzească, ce nu știu nici ce e Românul, nici ce e Franțuzul – ni se dă ca producții literar artistice pe scena întâiului teatru din țară”¹⁶. Chiar dacă atacul lui Caragiale îl viza pe M. Pascaly, se știe că patima localizărilor și a compilațiilor contaminase aproape toate mințile literare ale epocii, traducătorii, localizatorii și actorii importând și implantând pe scena românească piese străine de a doua mână. E. Lovinescu pune formele de împrumut sub semnul „superficialității” și enunță modul în care „forma anticipează cu mult asupra fondului”¹⁷.

Fenomenul de imitație rapidă și exterioară trebuie explicat în cazul teatrului românesc, și în special în cadrul interpretărilor, ca o necesitate de adaptare rapidă a actorilor la ritmul schimbărilor de afiș. Impresionează astăzi faptul că actorii epocii întrupau, într-o carieră, sute de personaje; C. Nottara mărturisea că a totalizat, în 52 de ani de teatru, „numărul de peste șapte sute de roluri, ce am jucat pe toate scenele din țară”¹⁸. Actorii români se vedeau constrânși, după expresia lui Eminescu, să alerge precum „caii de poștă”¹⁹ de la un rol la altul, fără a avea răgazul de a aprofunda, de a construi un personaj în câteva luni așa cum procedau actorii Comediei Franceze, ei trebuind în numai câteva zile să interpreteze roluri dificile, greoaie, adesea și din cauza limbii de teatru, încă nespecializată și neadaptată scenei.

Artistul, spunea E. Lovinescu „este oarecum focarul unei oglinzi în care se concentrează căldura întregii societăți”²⁰. El se referea la creator, dar putem extrapola, referindu-ne la interpret, la artistul român de teatru care a purtat în destinul său colectiv, vagabond, marcat de suferințe și eforturi necompensate, în stângăciile și imperfecțiunile artei sale, expresia societății care l-a zămislit.

Dacă turneele de „păsări călătoare” epuizau și îmbătrâneau actorii înainte de vreme, un alt fenomen statornic de-a lungul secolului îi pune pe artiști în umilitoarea ipostază de „cerșetorie deghizată”. Caragiale considera „benefissul” ca pe „datina reprezentațiilor date în profitul personal al cutăruia sau cutăruia dintre artiștii noștri în scopul obținerii de profituri materiale și morale”²¹. Uneori reprezentațiile în beneficiu nu satisfăceau nici unul dintre cele două criterii, deși mai întotdeauna el se fonda pe solidaritatea artiștilor în fața lipsurilor și a indiferenței guvernărilor față de scena românească. Imaginea artistului hărțuit de creditori, scufundat în datorii, nevoit să bată la toate ușile pentru a vinde biletele, devine un fenomen emblematic al vieții artistice. Caragiale redă cu plasticitate situația beneficiantului care: „aleargă la palatul de justiție, la ministere, la comandamentul de armată, la pensionate, la spitale, la toate administrațiile mari, la cafenele, birturi, berării; face pretutindeni apel la sentimentele naționale, care îndatorează pe oamenii inteligenți să încurajeze arta dramatică națională”²². Coborârea argumentelor de pe scenă în stradă, căutarea umilitoare a publicului care să aducă o bună rețetă pentru o scenă de beneficiu, „imputările de lipsă de zel la plasarea biletelor”, conflictele și geloziile între artiști, iscate de condiția lor precară și marginală, toate aceste au marcat destinul actorilor din veacul trecut. Societar clasa I, Ion Brezeanu se vede silit a solicita un spectacol în beneficiu, a cărui rețetă trecea direct în buzunarul cămătarilor. Chiar dacă erau artiști de prim rang ai Teatrului Național, aceștia trebuiau să suporte din lefurile lor cheltuielile legate de costumele de scenă. Despre profitul moral al acestui tip de reprezentare, Caragiale constată că era adeseori sub așteptări, căci cu toate că au existat și artiști care au pus în prim plan succesul personal, cei mai mulți luau în

¹⁵ Eugen Lovinescu, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶ I. L. Caragiale, *Cronică teatrală*, în „România liberă”, 29 decembrie 1877, din vol. *Despre teatru*, București, 1957, p. 159.

¹⁷ Eugen Lovinescu, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸ C.I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 68.

¹⁹ M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, 1970, p. 171.

²⁰ E. Lovinescu. *Apud*: Eugen Simion, *Lovinescu – scepticul mântuit*, București, 1996, p. 127.

²¹ I.L. Caragiale, *Benefissul*, în „Universul”, 7 aprilie 1900, din vol. *Despre teatru*, București, 1957, p. 259.

²² *Ibidem*, p. 269.

considerație numai reușita materială: „Aceștia se mulțumesc cu orice piesă, fie chiar veche, aibă în ea chiar rolul de confident sau de suivantă numai să fie creația-i proprie și numai să fie benefisul convenabil”²³.

Caragiale atrage atenția că rolurile aparțineau „cronologic” celui dintâi interpret, iar prin practica timpului, în memoria spectatorilor, imaginea primului creator nu admitea nici un fel de juxtapunere, acest lucru întâmplându-se numai în cazul decesului acestuia, când moștenirea artistică devenea pentru cel de-al doilea interpret un obstacol de neînvins. Astfel, după dispariția lui Manolescu, Nottara îi preia repertoriul și abia după dispariția lui Iulian, Brezeanu poate întrupa personajele lui Caragiale. Practica aceasta a defavorizat mulți interpreți care, neajungând la roluri principale, se mulțumeau „a avea un rol mai mult de auditor pe scenă, decât de actor; de exemplu, în vechiul teatru clasic francez, confidenții și suivantele: eroul sau eroina scoteau tirade kilometrice, iar confidentul ori suivanta moțâia de-ampicioarele ascultându-i”²⁴. Se înțelege că inegală distribuie a rolurilor, sursă de nemulțumiri și conflicte, genera adesea spectacole monocorde, sprijinite în exclusivitate de actorii care dețineau roluri de mare „emploi”.

Căutările artiștilor din această epocă sunt cu atât mai dramatice cu cât nu găsesc decât disperare, sărăcie, moarte. Actorul român al acestei epoci părăsește scena, fie pentru că jocul lui s-a învechit și nu mai place, fie pentru că a obosit pe scândurile scenei. I.L. Caragiale vorbește cu emoție despre momentul acesta: „Când actorul se retrage, și mai ales cu sila, simte catastrofa unor nenumărate morți. Când el își ia adio de la garderoba lui, lasă acolo trupurile atâtor ființe, cari au fost carne din carnea lui. Acolo rămân țepene attributele atâtor vieți, cari fuseseră scoase din viața lui însăși [...]. Ușile garderobei acum se închid peste ei ca niște lespezi grele: veșnica lor pomenire! Iar el, care a fost ei [sic!], iese încet pe poarta teatrului, ca pe poarta unui cimitir unde a părăsit surdei uitări, atâți iubiți și copii: se întoarce singur acasă, să-și aștepte și el moartea, uitat și părăsit în tăcerea unei depărtate mahalale”²⁵. Aceste rânduri Caragiale le-a scris la moartea artistei Teodora Pătrașcu, dar ele se potrivesc, din păcate, multor actori, dacă ne gândim numai la unchii lui Caragiale, Costache și Iorgu, la Fanny Tardini și chiar la celebra Agatha Bârsescu.

Prejudecățile privind arta interpretării și condiția artistului în societate au reculat târziu, rezistând chiar și imaginii pe care marii artiști francezi sau italieni, considerați în țările lor adevărate „stele” ale teatrului, o aduceau, în trecere, pe scena românească. Adelaide Ristori, Salvini, Rossi, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, aflându-se în turneu în România, s-au mirat poate de slaba audiență pe care au avut-o în ochii spectatorilor români. Ei, cei întâmpinați de regi, de care triumfale și de un public vrăjit de arta lor interpretativă, s-au găsit în fața unui public din care numai câțiva specialiști știau să prețuiască măiestria interpretării, să distingă subtilitățile jocului și să scrie despre acest lucru. André Villiers, autorul cărții *La prostitution de l'acteur*, constată că deși secolul al XIX-lea francez nu-i mai consideră pe artiști paria, iar biserica nu-i mai excomunică, ecurile opiniilor de altă dată nu s-au stins. În 1882, Octave Mirbeau publică un articol de o rară violență împotriva actorilor, considerându-i, ca și în trecut, „sordides et galeux” și revoltându-se de respectul pe care-l câștigaseră în societate, protestează violent împotriva acestei condiții. El aruncă vechile anateme. Dumnezeu i-a alungat pe artiști din templele sale și nu permitea ca nici morți să-și găsească pacea într-un cimitir. Rătăcitor în viață, acesta trebuia să rățăcească și dincolo de aceasta. Vorbind despre decorarea actorilor, într-un articol din 1886, Jules Lemaître constata: „Prejudecata a căror victimă sunt și astăzi actorii este totodată romană, feudală și creștină. A se înfățișa în public pe bani, spre a distra alți oameni, și a exprima pe scenă pasiuni străine, ar însemna chipurile a se desconsidera pe sine, a jicni în sine demnitatea cetățeanului, a omului liber, a creștinului mântuit de Dumnezeu. Iată de ce romanii îi priveau pe actori ca pe niște oameni necompleți, «decapitați» (capitis diminuti); iată de ce ne vine greu să concepem că un anumit sentiment de mândrie delicată, o anumită noblețe sufletească se pot împăca cu meseria de actor; iată de ce un gentilom care s-ar urca pe scenă ne-ar da impresia că decade; iată, în sfârșit, de ce (împreună cu alte motive) preoții nu dau dovadă față de actori decât cel mult de toleranță”²⁶. Realitatea este însă că nu se poate concepe artă a teatrului fără actori: „Neputând exista teatru fără actori, interesul suprem al artei dramatice îi apără, îi iartă, îi mântuiește de orice degradare”²⁷. Nu poate fi deci surprinzător faptul că în România încă de la primele manifestări de teatru cult și chiar și de la reprezentațiile diletanților români urcarea pe scenă era sever condamnată. Mulți dintre cei care jucau ocazional într-o distribuție refuzau menționarea numelui lor.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ I.L. Caragiale, *La mormântul unei artiste*, în vol. *Despre teatru*, București, 1957, p. 276.

²⁶ Jules Lemaître, *Decorarea actorilor*, în vol. *Impresii din teatru*, București, 1978, p. 340.

²⁷ *Ibidem*, p. 341.

Primele roluri feminine au fost jucate de bărbați, în travesti. Ion Heliade Rădulescu a interpretat rolul Hecubei, într-o astfel de împrejurare, iar Aristia a interpretat o serie de roluri feminine din același motiv. Istoria reține numele primei românce care a sfidat prejudecata care interzicea suirea femeilor pe scenă. Marghioala Bogdănescu, care joacă rolul Fedrei, apare în evocarea pe care o face Eugen Lovinescu teatrului, *Un veac îndărăt*, smulgând-o parcă timpului, teatrului de scânduri cu bănci de lemn și cu mirosul greu al lumânărilor de seau : „Și unde ești tu, Marghioliță Bogdănească, tu, care ai fost cea dintâi femeie ce ai rostit românește pe scena unui teatru?”²⁸. În acel timp teatrul, considerat ca un loc „de ghidușie și desfrânare, bun numai pentru oamenii fără căpătâi sau pentru femeile pierdute”, putea cu greu să-și formeze actorii. La înființarea Societății dramatice, în discursul inaugural, Ion Heliade Rădulescu le promitea elevilor că va lupta pentru recunoașterea profesiei de artist ca o profesie demnă, sfidând prejudecățile: „Mult va mai trece până să dobândească lumea un al doilea Talma, dacă teatrul nu se va face o carieră pentru tinerime și dacă acela ce se hotărăște a înfrunta orice fel de prejudecată va fi socotit în societate ca un paria politic, ca un comediant lăsat în voia întâmplării, și nădăjduind a-și scoate hrana așteptând bunăvoința privitorilor. Dacă însă se va face o direcție sub îngrijirea guvernului și o casă unde să intre veniturile teatrului și de unde actorii să se plătească ca niște slujbași ai teatrului întru formarea limbii naționale și a năravurilor, cu toate drepturile pe care le au și ceilalți slujbași, atunci tinerii cu talenturi și învățătură îi vom vedea fără să se teamă de veninoasa limbă a oarbei prejudecăți, a se sui pe scenă și a încheia teatrul național, cum să fie pildă și la alte noroade”²⁹. Cuvintele lui Heliade, deși prezentau un avânt și o garanție, după desființarea Societății dramatice și-au dovedit ineficiența. Mulți dintre elevi s-au îndreptat spre alte profesii, în timp ce Costache Caragiale și Ștefan Mihăileanu încă mai sperau să găsească persoane dispuse să continue idealul Societății dramatice. Matei Millo însă, rupându-se de clasa sa boierească, se va întoarce de la Paris, sfidând orice prejudecată și dând teatrului românesc pe unul dintre cei mai valoroși actori ai săi. O anecdotă teatrală spune că familia artistului ar fi trimis la teatru slugile în intenția ca prin comportamentul acestora să-l umilească pe artist. Millo, în schimb, nu avea nici o prejudecată: el a jucat pe scenă pentru toate clasele societății, democratizând sala de spectacol în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

O altă prejudecată este menționată în *Manualul de pravilă bisericească* al Mitropolitului Nifon, apărut la București în anul 1852. Biserica interzicea hirotonisirea acelor mireni care au luat de soție „văduvă, ori lipădată sau de cele de la teatru”³⁰.

Ioan Massoff, în *Teatrul românesc*, spunea cum motivul unei cereri de divorț înaintate de Gheorghe N. Niculescu în anul 1862 „duhovnicescului consorțiu al episcopiei de Râmnic” îl constituia și faptul că soția sa frecventa teatrul și că „a văzut-o într-o lojă înconjurată de mai mulți bărbați și această faptă a sa i-a dat probe evidente de drumul corupțiunii ce a apucat”³¹. Dacă pe vremea fanarioților artiștii și muzicienii nu făceau parte din „eghegemonia clasei boierești”, nici mai târziu lucrurile nu s-au schimbat mai mult. Matei Millo, devenit artist matur, remarcă faptul că una din piedicile puse creării de Conservatoare dramatice constă în faptul că tinerii ce provin din familii care pot avea acces la o instruire aleasă nu sunt lăsați să practice această meserie destinată, în general, oamenilor din păturile joase ale societății. Mulți dintre aceștia nu știau însă nici să scrie, nici să citească, așa că li se putea întâmpla să citească rolul pe dos, ori să vorbească într-o manieră vulgară, interpretând personajul unei nobile doamne. Prejudecățile au stins viețile multor actori obligându-i la o existență nesigură, umilă și necompensată. Abia punându-se bazele Societății Dramatice actorul român capătă recunoașterea socială a profesiei sale, ceea ce spunea Heliade Rădulescu, un funcționar, sau ceea ce visase Costache Caragiale, „un nobil literat”, adică mai exact o persoană înnobilită prin aspirațiile și talentele sale.

Arta interpretării în secolul al XIX-lea, surprinsă pe viu, în clipa în care ia ființă, într-o repetiție de teatru de pe la 1844, cum scrie pe coperta manuscrisului *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, s-a confruntat cu multe neajunsuri: concurența cu trupa franceză de teatru subvenționată de cârmuire, cu defectele actorilor care nu știau rolurile, cu decorurile și costumele inadecvate. Comedia lui Costache Caragiale este „o lecție de teatru” cu personaje-actori ai teatrului ieșean, Carageali, Ideru, Sterian, Mace, Teodoru, Greceanu, Boian, Homiceanu. M. Kogălniceanu sublinia în prefața primei ediții că piesa poate servi ca document pentru viitorii cercetători ai începutului teatrului național. Când repetițiile aveau loc „prin

²⁸ Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, vol. V, București, 1987, p. 12.

²⁹ *Apud* Ion Anestin, *Scrieri despre teatru*, București, 1989, p. 19.

³⁰ Ioan Massoff, *Teatrul românesc, Manual de pravilă bisericească a mitropolitului Nifon*, București, 1961, p. 568.

³¹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 680.

bufet, garderobe, pe acasă”, scena fiind ocupată de trupele fraceze și nemțești, când costumele și decorurile se învâlmășeau într-o dizarmonie de nedescris, C. Caragiali îi atrăgea atenția domnișoarei Homiceanu „că bine ar fi să se caracterizeze fiecare după rolul ce joacă”. Program de școală și de teatru, *O repetiție moldovenească* cere comediantilor „să se apropie mai mult de natural”, să năzuiască la un teatru adevărat, un teatru al adevărului unde actorul, „uitându-se pre sine, se îmbracă chiar până-n suflet cu atingerile persoanei ce înfățișează”. O lecție de teatru care prefigurează, ca document, ideile de până foarte târziu ale evoluției teatrului, și cu nimic mai prejos în substanța ei, dacă nu și în stilul ei atât de plin de imagini pitorești, cu nimic mai prejos de „lecțiile de teatru” de la castelul Elsinore sau din grădinile Versailles-ului, ilustrele lecții de teatru ale lui Shakespeare și Molière. Trupa de diletanți a lui Costache Caragiale face obiectul unei severe analize, căci în lipsa unui Conservatoriu, deci a unei educații artistice și din lipsă de modele, acești artiști creau rolurile după o închipuire întotdeauna greșită. Jocul de ansamblu pune în valoare și mai mult imperfecțiunile. Dimitrie C. Ollănescu se oprește la a observa acele voci nefamiliarizate cu o tehnică a rostirii ce scoteau tonuri ascuțite, note țipătoare: „Toate [actrițele – n.n.] vorbeau în stil de primadonă, căci rar le cădea vocea din registrul de sus. Și ce aspră, ce țepăună, ce necioplită era! Nici o pregătire, nici un exercițiu, nici o tehnică, nici o mlădiere nu le-o înobilase niciodată. Tocmai agentul principal, elementul măgulitor al graiului era pricinuit de cele mai mari neplăceri și neajunsuri. De aceea reginele și ducesele, amantele și cochetele glăsuiau după același diapazon ca morărițele, mahalagioaicele și slujnicele din sferele cele mai apropiate de pământ”³². Millo, recunoscut de contemporanii săi ca artist „apogeu”, ca geniu al scenei, devine, ca și predecesorul său Costache Caragiale, director de scenă pentru a putea, în măsura posibilului, să corecteze defectele interpretării și ansamblul jocului. Dar nu de puține ori i se întâmpla să evalueze în ansambluri unde numai el strălucește, dând adevărate recitaluri.

Costumele corespundeau rareori stării sociale a actorului, artiste purtau bijuterii somptuoase jucând personaje sărace sau chiar cerșetoare, trebuind să li se interzică prin regulament acest lucru. Arta machiajului nici nu exista, până la apariția lui Josef Machauer. Nottara își amintea: „Acum patruzeci de ani când Machauer a venit la noi din Germania, pe care a cutreierat-o ca peruchier în trupa Rachelei, celebra tragediană franceză, a găsit în teatrul nostru un deghizament cu totul primitiv. Nu se știa pe atunci ce va să zică o perucă – cât pentru aplicarea postişelor, se făcea într-un chip rudimentar. Actorii își mângăleau mustățile și bărbile sau lipeau niște lână încălțită cu un fel de gumă arabică, ce se înmuia imediat la contactul sudorii și pica cea lână ce înfățișa mustăți sau barbă”³³. Ne putem imagina ce efect comic puteau avea dispariția acestor ornamente fizionomice în momentul solemn al declamării unei tirade. Dar nu acesta era cel mai grav neajuns. Actorii nu știau rolurile și depindeau în mare măsură de sufleur. Se spune că și Pascaly uita câteodată rolul și atunci, fie privea spre sufleur, fie introducea niște interjecții sau cuvinte în afara rolului pentru a scăpa de dificultate. De fapt, și ritmul grăbit al montărilor îi făcea pe actori să alunece în diletantism și improvizație. Pregătirea rolului „era un fel de muncă silnică”, care în mod fatal putea să ucidă și puținele talente ivite în vremea aceea.

Puțini actori știau să urmărească jocul partenerilor. Mihail Pascaly era unul dintre aceștia, mai bine spus o excepție, jocul său mut, urmărirea atentă a partenerului dând spectacolului coeziune. Caragiale citează cazul lui Drăgulici, care trebuia să debiteze într-o dramă romantică o extrem de lungă tiradă, „povestea unei femei, cu toate amănuntele și cu nenumăratele exclamațiuni, cum se prăpădise amantul ei, amicul lui, într-o cursă infamă întinsă de vrăjmași”; de aceea, gândindu-se că partenerul de joc Mincu se va plictisi, îi propune lui Pascaly să scurteze tirada, dar, pentru că acesta nu acceptă, se gândește să-i dea lui Mincu o oca de mere: „să le rumegi cât m-oiu bălămbăni eu; să nu zici că ai stat în picioare degeaba”³⁴. Acești actori, spectatori indiferenți la jocul partenerilor, devalorizau fără să știe ținuta de ansamblu a spectacolelor. Caragiale ar fi dorit „ca figuranții, coriștii și rolele de a doua și a treia mână, să se arate ca făcând parte vie din comedia ce se înfățișează pe scenă; adică la moartea vreunui erou, jalnici să fie, iar la nuntă cheflii; și dacă s-ar putea să nu mai stea drept și la rând soldățește, că doar disciplina dramatică se deosebește de cea de la cazarmă. Un erou zelos asudă în fața scenei în agonia ceasurilor din umbră; iar tovarășii lui de luptă, chip și seamă, pe cari el îi conjură cu limbă de moarte să-l răzbune și să scape patria de vrăjmași, voinicii lui stau drept la linie, fără să-l asculte, și se gândesc, unul că se apropie Sfântul Dumitru, altul că n-are palton ori că i s-au rupt

³² Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, 1984, p. 330.

³³ Ioan Masoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 680.

³⁴ I.L. Caragiale, *Despre teatru...*, p. 379.

ghetele, altul că n-a plătit abonamentul la birt”³⁵. Dimitrie C. Ollănescu remarca și el aceste defecte de ansamblu, defecte ce se puneau și mai mult în evidență atunci când mari vedete ale teatrului francez sau italian jucau pe scena românească. Acești actori veneau însoțiți de ansambluri bine pregătite în care și cel mai mic și neînsemnat rol fusese pregătit cu atenție. Trupa marelui duce de Saxa-Meiningen, fără a poseda „stele” ale scenei, avea un ansamblu perfect organizat, impresionant prin știința armonizării „cele mai perfecte în vorbire și în mișcare, a fiecărui actor în parte și a tuturor împreună”. Distanța dintre aceste trupe și cea care evolua pe scena românească, în care înfloreau toate discrepanțele, era de netrecut. Mișcarea scenică lăsa mult de dorit, actorii încurcau ieșirile și intrările în scenă, astfel de multe ori intrau pe fereastră, în loc de ușă. Decorurile erau rar, aproape niciodată în concordanță cu subiectul piesei, dar cel mai grav lucru îl constituia nepotrivirea dintre artist și rol, neputința de a diferenția personajul după costumul ce-l poartă: „Nici nu se mai pomenește de manierele, obiceiurile, tradițiile locale; toți, de orice vârstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mănâncă, umblă, se mișcă, trăiesc și mor după același tipar. Părinții sunt mai tineri ca copiii și copiii mai bătrâni ca părinții; stăpânii sunt îmbrăcați prost și slugile poartă haine strălucite; oamenii din veacul trecut se poartă și se îmbracă ca cei din ziua de azi, iar anticii poartă mănuși, umbrelă și galoși”³⁶.

În afara acestor motivate critici, observatorii obiectivi ai artei interpretative, cei care nu s-au simțit obligați să aducă elogiile unde nu este cazul, pe motiv că încurajează arta interpretativă românească, când, de fapt, numai o critică severă și fondată o putea face, au remarcat și lenta evoluție a limbii de teatru care-i pune pe interpreți în imposibilitatea de a memora corect rolurile. Ollănescu vorbește de limba traducțiunii defectuoase în care nu se găsesc cuvintele cele mai simple și sugestive, astfel se utilizează „insruisat în loc de învățat, sir în loc de sire, amportat în loc de învins, garson în loc de băiat, și multe de astă natură care au bunul de a ne duce, fără multă cheltuială, în Franța, în loc de a ne româniza mai mult decât suntem astăzi și a ne scoate din babilonul limbistic în care ne aflăm căzuți”³⁷. Dacă în alte țări limba de teatru unifică provinciile diferite, fiind aceeași peste tot, limba românească de teatru diferă de la o zonă geografică la alta. Ollănescu are convingerea că limba, „organul principal” al transmiterii fluidului comunicativ dintre scenă și sală, era cultivată în secolul al XIX-lea de foarte puțini artiști. Millo a constituit o excepție, iar, prin faptul că a străbătut țara în lung și în larg, a devenit purtătorul acestei limbi de teatru, actorul întregii țări. Mai existau desigur și alți actori cultivați care au știut să dea sens rostirii scenice și să nu o trivializeze. În cazul traducerilor, însă, multe dintre ele venind pe filiera altor traduceri, își pierdeau farmecul, dacă nu și semnificațiile. În 1855, *Hamlet*, în traducerea lui D. Economu, putea fi auzit astfel: „A fi sau a nu fi, iaca cestia. Este oare mai nobil pentru suflet să sufere săgețile împungătoare ale injustei fortune, sau, revoltându-se contra acestei mulțimi de rele, să se opună torentului și să le finească? A muri, a dormi, nimic mai mult! Și prin acest somn a zice: punem un termin torturilor inimii acestei mulțimi de plăgi și dureri... acest punct, unde tot este consumat, ar trebui să fie dorit cu ardoare: a muri, a dormi, a visa poate; da, iaca marele obstacol”³⁸. Ne mai putem întreba oare de ce actorii români nu au atacat monologul lui Hamlet? Singurul care îndrăznește, fără a obține succesul meritat, Mihai Pascaly, interpretează personajul după o traducere proprie, dar cel care-l va pune pe Hamlet în adevărata lui lumină, obținând favorurile publicului, va rămâne Grigore Manolescu, care studiasse rolul timp de zece ani.

Străbătută de contraste, bântuită de fantomele imitației celei mai facile, scena teatrului românesc a secolului al XIX-lea reprezintă pe actor ca victimă a timpurilor, divizat între dorința de a plăcea și a amuza, rătăcitor pe drumurile sale în căutarea unei expresii artistice.

³⁵ *Ibidem*, p. 169.

³⁶ *Ibidem*, p. 160.

³⁷ Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 330.

³⁸ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966 p. 665.