

CZU: 379.8

DOI: 10.36120/2587-3636.v19i1.141-149

## REPERE ISTORICE ALE TEATRULUI ȘCOLAR ÎN ROMÂNIA

Ion ALEXANDRESCU, drd.

<https://orcid.org/0000-0001-5176-0251>

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău

**Rezumat.** În articol sunt tratate identificarea și evoluția Teatrului școlar (TȘ) național prin descrierea și analiza comparativă a cercetărilor istoriografice relevante, dedicate istoriei teatrului profesionist în arealul românesc. Fundamentarea cercetării se raportează la lucrări reprezentative în mai multe volume, care oferă numeroase informații interpretabile și valorificabile în mod direct și indirect din perspectiva temei avansate. Tot în această perspectivă, ne propunem să cercetăm și să urmărim pașii lui Mihai Eminescu în peregrinările sale alături de marile trupe teatrale ale vremii și rolul său în TȘ. Îl descoperim pe cel ce avea să devină cel mai de seamă poet al românilor, în „vâltoarea marilor transformări ale secolului XIX” (Massoff Ioan, op. cit). El luptă pentru un teatru educativ și moralizator. A susținut cu pasiune tradiția TȘ ca pedagog și a promovat valoarea formativă și impactul asupra dezvoltării personalității copilului.

**Cuvinte-cheie:** Thalia, arta teatrală, teatrul școlar, elevi-diletanți, teatru-școală, piesă teatrală, tradiție.

## THE HISTORICAL LANDMARKS OF THE SCHOOL THEATER IN ROMANIA

**Summary.** In this article we consider the identification and evolution of the National School Theater (TȘ) through the description and comparative analysis of the relevant historiographic research, dedicated to the history of professional theater in the Romanian area. The foundation of the research is related to representative works in several, which offers a lot of information that can be interpreted and used directly and indirectly from the perspective of the advanced theme. Also in this perspective, we intend to research and follow in Mihai Eminescu's footsteps in his pilgrimages along with the great theatrical bands of the time and his role in TȘ. We discover the one who would become the most important poet of the Romanians, in "the great transformation of the nineteenth century " (Massoff Ioan, quoted works). He is fighting for an educational and moralizing theater. He passionately supported the TȘ tradition as a pedagogue and promoted the formative value and impact on the development of the child's personality.

**Keywords:** Thalia, theatrical art, school theater, diligent students, school theater, play, tradition.

Ioan Massoff amintea, în primul volum de „*privire istorică asupra teatrului românesc*”, de un așa-zis „fir conducător” – înnodat cu atâta hărnicie și migală la sfârșitul secolului al XIX-lea de neobositul profesor de limbă franceză Gheorghe Ionescu-Gion, „rupt în zeci, ba chiar sute de bucăți” [1, cop. 2]. Vom încerca să reconstituim acest „fir conducător”, urmat de marii artiști și istoriografi pe care îi vom menționa pe parcursul acestui articol. Putem descoperi astfel un nou „fir conducător”, prin care să dezvoltăm rolul TȘ în dezvoltarea limbii naționale, de la începuturi până în prezent.

În lucrările eruditului Ioan Massoff, regăsim o mare parte din istoria inițiativelor școlare, rezultat al „strădaniei” sale, ca fost secretar literar al *Teatrului Național* din București. Observăm că marile schimbări se produc în secolele XVIII–XIX, când apar primele interpretări teatrale în limba română. Știm cu certitudine că anul 1755 este consemnat ca un an al începuturilor inițiativelor teatrale românești în școala de la Blaj. De exemplu, „în activitatea școlilor confesionale, teatrul făcea parte din mijloacele de educație, tinzând, în special, să ajute la formarea de oratori ai amvonului” [1, p. 65].

În preajma anilor 1816-1818, aflăm despre primele spectacole școlare în limba română la Iași, București, Arad și Oravița. Învățătura „gramaticului”, a „declamațiunii” din școlile românești, ne spune autorul, continuă să existe doar ca un exercițiu atât înainte, cât și după Revoluția lui Tudor Vladimirescu, dar, mai ales, cu anii din preajma Revoluției de la 1848 și până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Au apărut o mulțime de trupe de diletanți, formate adesea din elevi ai școlilor superioare, dar cu inițiative particulare. Elevii au întreținut, cu sprijin moral din partea profesorilor, vie flacăra *Thaliei* și au făcut din teatru o imensă tribună, unde, în limba română, s-au rostit îndemnuri pentru cei angajați în lupta pentru libertate. Putem da ca exemple: a) seria de comedii scrise de Iordache Golescu (1818), sub un titlu general *Istoria Țării Românești – Starea Țării Românești pe vremea străinilor și a pământenilor*; b) spectacolul susținut în 1830, la 20 aprilie, de școlarii de la „Sfântul Sava” (instruiți de Costache Aristia), *Ceasul de seară*, o traducere a lui Iancu Văcărescu după Kotzebue; c) spectacolele cu piesele *Jianu-Haiducul* sau *Pandurul cerșetor* susținute după Revoluția de la 1848 de elevii diletanți de la aceeași instituție școlară – *TȘ de la Sf. Sava* [2, p. 151-163].

Tot în școală s-au prezentat primele piese de sorginte românească, pornind de la traduceri ale unor lucrări cunoscute din Franța, Germania, Anglia, Italia sau Grecia (prima jumătate a secolului XIX). Repertoriul *Teatrului junilor elevi* din grădina „Kreps”, realizat sub direcțiunea tânărului Ion Anestin, un viitor mare actor al teatrului românesc, include *Badea Defteru* și *Mazilul și pândarul* de Ion Dimitrescu, *Epitropista* de I.M. Bujoreanu. Trupa condusă de Simion P. Bălănescu, elev al lui Mihail Pascaly, prezintă *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Căsătoria silită*, *Avarul*, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Cetatea Neamțului*, *Nunta țărănească*, *Iorgu de la Sadagura*, *Peatra din casă*, *Cucoana Chirița în Iași*, *Cucoana Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri. Tot în grădina „Kreps” au jucat mai mulți „juni” cu un bogat repertoriu: *Macbeth*, *Romeo și Julieta*, *Zgârcitul*, *Lucreția Borgia*, *Saul* de V. Alfieri, *Văduva vicleană* de Carlo Goldoni.

O situație aparte a avut mișcarea din Transilvania, unde românii constituiau, datorită împrejurărilor istorice, o minoritate în cultura Imperiului Habsburgic. Aici *TȘ* a avut ca misiune să impună tradiția românească prin *cuvântul scris* și, mai ales, *interpretat*.

Din 1854, spectacolele jucate în Transilvania de *elevi-diletanți* sunt sufocate de „stupida cenzură a Ministerului de interne al regimului absolutist Alexander von Bach” [3, p. 489-490]. Dar din 1860, în centrele cu o populație românească mai numeroasă (Sibiu, Brașov, Blaj, Cluj, Arad, Făgăraș), în cadrul unor reuniuni, societăți și asociații (unele funcționând chiar semilegal), sunt organizate adevărate *mișcări teatrale*: a) „Cluburi de diletanți” – *România* din Cluj, *Andrei Șaguna* din Sibiu, *Gheorghe Șincai* din Gherla – formate din elevi ai gimnaziilor românești sau din studenți români din școlile superioare; b) Trupa de teatru alcătuită din elevi din școlile din Năsăud, al cărui nume nu îl cunoaștem, a susținut multe reprezentații în regiune; c) *Reuniunea* de la Lugoj cu

numeroase reprezentații în centrele bănățene a pieselor *Jianu-Haiducul* și *Vicleniile lui Scapin*, de Molière, autor foarte gustat în Transilvania; d) spectacolele teatrale susținute în cadrul unor societăți de lectură ale studenților români, organizate la Sătmar (de profesorul Petru Bran), la Beiuș (*Societatea de Lectură* condusă de Teodor Chioreanu) sau la Oradea Mare (*Societate de lectură a junimei române studioase de la Academia de drepturi și arhigimnaziuri* condusă de Alexandru Roman [3, p. 490].

Istoria consemnează existența unor „casine”, „locuri de cultură și petrecanie de obște”, unde se cultiva mai mult declamația decât teatrul propriu-zis, unde putea pătrunde orice persoană împodobită cu „haracter moral, fără osebire a stării sau a bogăției nestatornice” [ibidem, p. 490].

Aceste inițiative, urmate și de alte asemenea acțiuni, apar din vara anului 1863, odată cu întrunirea *Dietei* de la Sibiu, Legea „egalei îndreptățiri a națiunii române și a confesiunilor sale” [ibidem, p. 491-493]. Potrivit legii votate, se dădea voie pentru folosirea limbii române în administrație și justiție.

Odată ce limba română devine limbă oficială, alături de limbile maghiară și germană, au apărut școli medii cu predare în limba română, biblioteci și publicații, cum ar fi *Transilvania*, editată de „Astra”. Se subvenționează *Gazeta de Transilvania* din Brașov și *Telegraful român* de la Sibiu. Se creează muzee, se deschid expoziții de artă populară și produse românești, se acordă burse studenților români în vederea continuării studiilor la Viena sau la Budapesta ș.a.m.d.

Nu întâmplător, în Transilvania anului 1868, îl întâlnim pe tânărul Mihail Eminovici aflat în primul său turneu (ca sufleur) în trupa marelui actor Mihail Pascaly. Putem afirma că tânărul elev participase deja în lungul turneu teatral în Moldova (1862), alături de actrița „vedetă” Maria Vasilescu: la Roman, Piatra Neamț, Vaslui, Bârlad sau Tulcea, unde, conform acelorași surse, în mai multe orașe, trupa era completată cu „diletanți localnici” [3, p.176].

Vom observa totuși o stagnare a acestui avânt (1866 – 1867). *Gazeta Transilvaniei* relatează că în Brașov diletanții nu s-au putut ține de promisiunea făcută, aceea de a realiza 12, chiar 16 piese pe stagiune. Pricina o relatează chiar Eminescu – „lipsa unui repertoriu” – el fiind unul dintre înfocații luptători pentru crearea unui teatru în limba română pe pământul Transilvaniei. Și Iosif Vulcan afirmă același strigăt în revista *Familia*, sperând într-o „lumină” a Bucureștiului în ceea ce privește valoarea unor piese, potrivit cu așteptările publicului ardelean [3, p.505-506].

O lectură atentă a documentelor vremii dovedește că autoritățile nu încurajau astfel de inițiative pe întreg teritoriul românesc. De exemplu, elevii din Câmpulung au obținut cu greu aprobarea pentru o singură reprezentație, care putea fi dată cu numeroase restricții, după cum o arată conținutul ciudatei telegrame a Ministerului de Interne: „Să se reprezinte o piesă teatrală, pe când nu va fi contra bunelor moravuri sau poprită de legea presei” [3, p. 181].

După al doilea turneu al trupei lui Mihail Pascaly (1871), de însemnătate istorică, doi dintre actorii trupei se stabilesc la Cluj. Ei trăiesc o emoționantă și memorabilă întâlnire cu elevii unui gimnaziu din oraș, intrând într-o „tovărășie teatrală a elevilor din Cluj”, cum o numea cu mândrie dascălul lor Vasile Podoabă. Elevii, dornici de un asemenea *examen*, pornesc într-un lung turneu – ce avea pentru ei valoarea unei excursii – pe traseul: Turda, Beiuș, Abrud (și toate satele din jur), Brad, Țebea, Deva. Au revenit în aceeași „tovărășie”, în vara anului următor, la Gherla, la Dej, la Lăpușul unguresc, la Beclean, la Năsăud, având peste tot succes, mai ales la spectatorii din rândul populației maghiare, deși piesele erau jucate în limba română [3, p. 560-563].

Teatrul în limba română devenea, deci, o necesitate nu doar în Transilvania, ci și în România unificată în 1859. La Iași sunt înființate „*cercuri teatrale*” care includ pe lângă elevii de toate categoriile și funcționari sau studenți. Intenția lor era aceea de a dezvolta, prin *Arta teatrului*, gustul estetic și, respectiv, dorința ca sălile teatrelor să fie frecventate de toate păturile sociale. În 6 octombrie 1867, un grup de elevi au cerut autorizație pentru înființarea unui *Teatru Social*. În vara anului 1867, un alt grup de elevi organizaseră în casa unui tipograf un „Teatru familiar” (cu intrare gratuită pentru toți membrii familiilor), unde au fost transpuse scenic comedii și cântonete ale lui Vasile Alecsandri [3, p.288].

O inițiativă particulară este cea a revoluționarului pașoptist Neculai Istrati, care organizează în castelul din comuna Rotopănești, la 14 kilometri de Fălticeni, un *Teatru-școală*. El se bazează pe resursele umane oferite de două școli elementare, una de băieți și alta de fete, cu un adevărat corp profesoral, care include în programa școlară noțiuni de muzică și artă dramatică. Repertoriul cuprinde piese și „cântecele”: *Cinel-cinel*, *Scara mâtei*, *Mama Anghelușa* sau *Șoldan Viteazul* de Vasile Alecsandri; *Doi țărani și cinci cârlani* de Constantin Negruzzi, *Baba hârca* de Matei Millo; *Margot contesa* – vodevil cu caracter democratic.

Prin ritmul spectacolelor – două reprezentații pe săptămână – acest *teatru-școală* pune în mișcare întregul sat. Costumele personajelor erau realizate sub îndrumarea soției lui Istrati și a soției preotului din sat. Decorurile erau realizate de elevi cu sprijinul tâmplarilor. Momentele muzicale erau susținute de vioara lui Petre Mezzeti. Între actele pieselor cânta corul școlii. Toți sătenii, dar și orășenii din Fălticeni și Suceava, se minunau „de felul cum fiecare elev(ă) își interpreta rolul” [3, p. 71-73]. Au dat reprezentații și la Fălticeni cu *Fluierul fermecat*, *Baba hârca*, *Scara mâtei*, *Cinel-cinel*, cu implicarea marelui actor Matei Millo. S-a încercat promovarea acestui *teatru-școală* și pe scena Teatrului Național din Iași. Dar la scurt timp după moartea lui Nicolae Istrati, în 1861, școala s-a desființat [3, p. 72].

Această instituție de instruire formală, dar mai ales non-formală, concentrează o adevărată citadelă cultural-școlară, care include sala de teatru, biblioteca, muzeul (Arh. St. Iași, pachetul 318, nr. 89). Ea a demonstrat nu numai nevoia de cultură, ci și posibilitatea unei educații prin mijlocirea teatrului.

Documentele istorice ne fac să înțelegem că au mai existat și alte trupe de teatru-școală în Moldova. În una dintre ele, cea condusă de actrița Maria Vasilescu, este posibil să se fi alăturat și „tânărul pribeag” Mihai Eminescu, opinie susținută de istoricul Ioan Massoff.

În această perspectivă ne propunem să cercetăm și să urmărim pașii lui Eminescu în peregrinările sale alături de marile trupe teatrale ale vremii, probabil din 1861, dar cu certitudine între anii 1866-1869. Un document descoperit tot de Ioan Massoff în Arhiva St. Buc., *Fondul Min. Instr., dos. 491/1867, fila 234*, probează faptul că, începând cu 1 nov. 1867, Eminescu face parte din a doua formație a Teatrului Național din București (condusă de Iorgu Caragiale și Daniil Drăghici) ca sufleur și copist. Va rămâne și în anul următor, recomandat călduros de Mihail Pascaly, după întoarcerea din memorabilul turneu transilvănean. Acum și-a cultivat dragostea de teatru, confirmată în timp, prin scrierile sale dramatice, dar și prin cronicile și articolele despre teatru scrise din anii 1870 până în 1881 în *Familia, Curierul de Iași* sau *Timpul*.

Mai mult, printr-o analiză succintă a unor documente susținute impetuos de către istoriografi, formulăm ipoteza că Eminescu ar fi putut ieși din cușca sufleurului pentru a juca alături de actori profesioniști, fie în figurații speciale sau în roluri episodice.

1) Avem dovada cererii (în limba germană) înaintată de Mihail Pascaly, prin avocatul Nicolae Străvoi, magistratului orașului Brașov, prin care ruga „să i se admită să dea 15 până la 25 reprezentații teatrale în sala *Readuta* cu concursul membrilor trupei sale: „V. Freywald, Emilescu, I. Săpeanu, P. Velescu, S. Bălănescu, I. Gestian”. Ioan Massoff, subliniază că Emilescu ar fi „marele nostru poet, în vremea aceea sufleur, dar și actor în trupa lui Pascaly” [3, p. 508]. Mai mult, spre argumentarea celor afirmate, ne recomandă o altă lucrare a sa: *Eminescu și teatrul*, E.P.L. 1964 [3, apud p. 508].

2) Este sigur că în școala natală, copil fiind, Mihail Eminovici nu a stat departe de arta interpretării. S-a bucurat cu siguranță de ascensiunea *TȘ*, fiind foarte prețuit în acele vremuri, ca un mijloc eficient în educația elevilor, estetică și morală, intelectuală și patriotică-națională. În perioada în care Iosif Vulcan îi românizează numele, Mihai Eminescu a pribegit din Cernăuți până la Blaj, Brăila, Galați, mai apoi prin Sibiu și în multe alte orașe ale țării.

Nimeni însă nu a dezlegat marea taină a pelegrinului, care a ajuns tocmai în portul Giurgiu. George Călinescu nu exclude cu totul posibilitatea ca Mihai Eminescu să fi poposit la Sibiu chiar înainte de 1866 (op. cit. p. 93). Tocmai pentru că la finele anului 1866 îl descoperim în București, unde în 1867 (după mențiunea de mai sus) a intrat ca sufleur și copist de roluri în trupa lui Iorgu Caragiale, binefăcătorul care îl găsisese în port pe tânărul recitator din Schiller, printre hamali, răzuind niște banițe [4, p. 95-98].

Apoi, intră ca secretar în formația lui Mihail Pascaly și, la recomandarea acestuia, sufleur și copist la Teatrul Național, unde îl cunoaște pe Ion Luca Caragiale.

Mai târziu, în 1868, este angajat în trupa lui Mihai Pascaly, împreună cu Matei Millo, Fanny Tardini-Vlădicescu și alți câțiva actori din trupa lui Iorgu Caragiale, care au jucat (în timpul verii) la Brașov, Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad și în alte orașe bănățene.

3) Aflăm de la autorii Gellu Dorian și Emil Iordache că tot în acest an, în orașul Sibiu, Eminescu ar fi încercat „să-și pună în aplicare cunoștințele regizorale” cu elevii școlii de meserii de la Biserica din Groapă, cunoștințe căpătate în urma experienței scenice pe parcursul turneelor, dar și a propriilor traduceri pe care le făcea din H. Th. Rötcher – *Arta reprezentării dramatice*. Chiar dacă această inițiativă de a pune în scenă piesa *Iorgu de la Sadagura* de Vasile Alecsandri n-a fost o izbândă, nu putem trece cu vederea această manifestare a *teatrului școlar* sibian propusă de încă neconsacratul poet, la numai 18 ani ai săi [5, p. 104-105].

Ca „fugar”, hoinărind cu trupele de teatru dincolo și dincoace de Carpați, ajungând până la urmă, cu voie sau fără voie, hamal în portul de la Dunăre, Eminescu și-a cultivat spiritul critic și capacitatea de creație literară. Mai mult decât atât, acest drum de inițiere în teatru l-a făcut pe tânărul studios un apărător al culturii naționale, un aprig susținător al românismului, încurajând orice fel de exaltare patriotică de dincolo de Carpați. Nu întâmplător devine un foarte bun bibliotecar, revizor școlar și mai apoi redactor la *Timpul*, alături de Slavici și Caragiale.

Când pronunțăm numele lui Mihai Eminescu, suntem tentați să construim în mintea noastră imaginea perfectă a poeziei de dragoste. Dar Mihai Eminescu a lăsat posterității și opere dramatice, care trebuie să reprezinte „pe popor în luptele sale, în simțirea sa...”.

4) Mihai Eminescu a conceput piese de teatru. El a scris pentru scenă cu intenția de a recompune istoric și filozofic o existență a celor mai vechi timpuri. Piesa *Decebal* este o confirmare în acest sens. În „dacismul” său simțim o atitudine exemplară privind apărarea drepturilor omului, a aspirației popoarelor la libertate. Prin această dramă poetul introduce o specie de perspectivă în literatura română. A mai scris *Emmy*, *Mira* și *Mureșanu*. Sub impresia dramelor engleze, ale lui Shakespeare în special, și având drept model întreaga istorie universală, Mihai Eminescu s-a gândit la o uriașă operă de evocare dramatică a trecutului nostru, intenționând să scrie un *decameron dramatic*.

Deși întreaga operă dramatică a lui Mihai Eminescu este neterminată, prin toate aceste proiecte ale sale, el reprezintă un *îndrumător al teatrului românesc*. Poate ar merita să vorbim mai mult despre *Eminescu-dramaturgul*, care a susținut cu vehemență tradiția *TȘ* ca pedagog, dar și ca un fin teoretician al teatrului românesc. Mărturiile lui le avem și azi pecetluite în *Familia*, *Curierul de Iași* sau *Timpul*.

El a fost cel care a susținut cu tărie dispariția comercialismului în piesa românească. Tot el recomandă nu numai *citirea*, ci și *studierea* dramaturgilor adevărați: Shakespeare, Gogol, Molière. Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat, afirma Eminescu.

A scris, fără să isprăvească, *Bogdan Dragoș*, o evocare a vremurilor de la jumătatea secolului al XIV-lea. Din păcate, din actul III nu există decât un fragment, de aceea piesa

nu poate fi apreciată ca integrală, dar se poate deduce cu ușurință finalul operei. Aici este prezentă ideea unității românești de o parte și de alta a Carpaților. Acestui proiect i se adaugă *Gruie Sânger*, fragment dramatic de inspirație istorică, scris sub impresia dramelor engleze (G. Byron). Fragmentul din *Alexandru Lăpușneanu* și frumoasa deschidere de cortină cu *Alexandru Vodă* sunt proiecte neterminate și duse mai departe de alți dramaturgi.

A mai încercat *Horea* sau *Iancu*, dar *Mira* este de o valoare artistică definitorie pentru literatura română din secolul al XIX-lea, de la Alecsandri, Bolintineanu la Delavrancea, la toți cei care au năzuit și au luptat pentru înfăptuirea visului de unire. Prin îndrăgostitul Majo ne-o închipuim pe frumoasa blondă Mira. Odată cu Majo (poet, înger frumos, amoretat până la disperare, cu sufletul zdrobit), cunoaștem și alte două personaje: Ștefan și Arbore. Prin Ștefăniță, Eminescu a sesizat sursele de dramatism care vor prilejui o creație de mare efect lui Barbu Ștefănescu Delavrancea. Prin Luca Arbore îi atribuie rolul de a exprima un vis (pentru binele țării), acela al unirii: „stea sublimă... (...) steaua unirii românimii”. Acest personaj este exponentul ideii de continuitate a românilor [6].

Rămâne antologică discuția marelui poet cu Titu Maiorescu, revoltat de exagerările lingvistice și exaltările Școlii Ardelene. Atunci răspunsul lui Mihai Eminescu a venit prompt: „Lasă-i așa exaltați!”, citează prolificul actor Dan Puric într-una din cărțile sale. Câtă înțelegere profundă descoperim în această atitudine. Eminescu este conștient de surprinderea unui sensibil fenomen, în însăși vulnerabilitatea lui, față de „*nașterea conștiinței naționale în rana Ardealului*”. Gândirea lui Mihai Eminescu despre poporul român are în acest sens valoare de destin” [7, p. 142].

Așadar, îl găsim pe cel ce avea să devină cel mai de seamă poet al românilor în „vâltoarea marilor transformări ale secolului XIX” (Massoff Ioan, op. cit). Nu întâmplător (tot în Transilvania), odată cu înființarea „Societății pentru Fond de Teatru Român” (*STR* 5 oct. 1870), urmare a inițiativelor școlare, a entuziasmului elevilor îndrumați de actori și profesori, se nasc multe alte trupe diletante. El luptă pentru *un teatru educativ*, moralizator: „Actorul trebuie să păstreze măsura artistică și să se păzească de exagerare”. Pledează pentru realismul interpretativ și este împotriva forțării adevărului vieții de zi cu zi prin „exagerare nejustificată, ca și reproducerea neartistice” [8, p. 209].

Bucureștiul începuse schimbarea mult mai devreme, odată cu venirea iluministului Gheorghe Lazăr din Sibiu (1815) și cu înființarea (în 1818) a primei școli cu predare în limba română din Țara Românească, *Academia Domnească de la Sfântul Sava*. Cu inițiativele elevilor săi, cu deplina înțelegere și sprijinul nemijlocit al lui Iancu Văcărescu, putem afirma că ele au fost continuate și cunoscute până în deceniul șapte al secolului, dând tonul studenților de la Școala Dramatică. Avântul tinerilor elevi de a urca pe scenă, în toată această perioadă, scoate în evidență *tradițiile istorice ale TȘ din*

*România*. Uneori, pentru că întreprinderea acestor juni diletanți „s-a soldat cu un dezastru financiar”, unii dintre ei au renunțat la această pasiune [3, p. 180].

Lucrarea Academiei Române, *Istoria teatrului în România* (edițiile 1965-1973), elaborată la patru ani de la prima „privire istorică” a inițiatorului Ioan Massoff, oferă o anumită deschidere spre problematica evoluției TȘ, spre strânsurile legături dintre teatrul din școala preuniversitară și cea universitară. Analiza acesteia descoperă „trecutul TȘ de la Sf. Sava” ca fiind „cea mai reprezentativă activitate teatrală” din această perioadă (prima manifestare cu *Heccuba*, *Mahomet* sau *Fanatismul* ș.a.). Dintr-o scrisoare a lui Ion Eliade Rădulescu către Costache Negruzzi reiese faptul că rodul acestor „strădanii este teatrul național” (*Convorbiri literare XII*, 1878, nr. 9, p. 307) [apud 2, p. 151].

La marginea Regatului, nu departe de granița Imperiului Austro-Ungar cu Țara Românească, în Târgu-Jiu, un orașel cu o „aglomerare de vreo 342 de case” la început de secol XIX, un tânăr dascăl, Constantin Stanciovici-Brănișteanu, absolvent al *Școlii de la Golești*, pune în scenă cu elevii săi „prima piesă în limba română din istoria Gorjului, *Regulus* de Iosef Heinrich von Collin” [5, p. 62]. După datele furnizate de cercetătorul filolog Ion Cepoi, premiera a avut loc pe 30 august 1834 în sediul *Școlii Naționale* care funcționa în casele Uței Măldărescu de pe Ulița Domnească, azi strada Tudor Vladimirescu nr. 36. Acest sediu, astăzi *Patrimoniu Cultural-Național*, și-a păstrat tradiția în domeniul pedagogiei. Tot inițiativele TȘ au creat premisa înființării unei trupe de teatru locală cu titulatura de Societatea Dramatică „Teatrul Român” din Târgu-Jiu (1875), sub conducerea lui Theodor Popescu. Timp de două decenii și jumătate aveau să se confrunte cu mari greutăți financiare directorii I.D. Crețu, actor și regizor (1886-1888), A. Vlădiceanu (1894-1895), Alexandru B. Leoneanu și Octavian Valeșteanu (1895-1900).

Din sursele aceluiași cercetător (Ion Cepoi) aflăm că, nu cu mult timp în urmă, se construiseră un cochet teatru, un fel de anexă a proprietății lui Francisc Milescu, „originar din Turnu-Severin, cu studii de drept făcute la Viena”. Această sală „Milescu” găzduiește, pe lângă „spectacolele trupelor școlare”, și trupa locală, dar și multe alte companii venite în trecere prin provincia Târgu-Jiu, cum ar fi trupa de teatru a lui Ștefan Iulian, din componența căreia făcea parte și actorul Constantin Nottara sau trupe conduse de Matei Millo, Mihai Pascaly și multe alte trupe diletante [5, p. 217].

În tot arealul românesc se constată că școala și teatrul, având aceeași activitate, urmăreau idei comune și, deci, creau o relație strânsă între catedră și scenă. Odată cu apariția învățământului teatral, educație care face trecerea la o artă profesională, în sălile de teatru pătrund oameni de diferite categorii sociale. Cu timpul, aceștia devin din ce în ce mai dornici de cunoaștere și mai avizați consumatori de *Artă teatrală*. Prin înființarea *Societăților Filarmonice* și *Conservator-Dramatice* din România, literatura, teatrul și muzica produc „unul din momentele cele mai de seamă pe plan cultural din prima jumătate a secolului al XIX – lea” [2, p. 152-154].



**Concluzii.** Principalul obiectiv al cercetării noastre este acela de a aduce dovezi despre faptul că începuturile teatrului românesc (profesionist) au fost întotdeauna de sorginte școlară. *TȘ* a constituit o verigă importantă în dezvoltarea teatrului profesionist în limba națională, care a avut, după cum reiese din descrierile istoricilor menționați mai sus, atât în Moldova cât și în Țara Românească, o existență zbuciumată, cu multe opreliști și perioade certe de desființare din varii motive. Constatăm că *TȘ* din Transilvania a promovat tradiția românească pe plan literar și interpretativ.

Concentrarea pe acest subiect extrem de sensibil poate redescoperi și afirma rolul important pe care l-a avut școala românească, prin însăși existența *TȘ*, în reafirmarea (cu titlul de renaștere) a teatrului profesionist, ori de câte ori acesta a fost pe punctul de a se desființa. O demonstrează toate cercetările istoriografice menționate. În lucrările examinate regăsim în mare parte istoria inițiativelor școlare, formate adesea din elevi ai școlii superioare, dar cu inițiative particulare. Menționăm că primele piese pornesc de la traduceri ale unor lucrări răspândite în aproape toată Europa: Franța, Germania, Anglia, Italia, Grecia. Atestăm și inițiative particulare de organizare a *TȘ* bazate pe resurse umane oferite de entuziaștii locali, care constituiau adevărate instituții de instruire non-formală, dar, pe alocuri, și formală, care includeau săli de teatru, biblioteci, muzee. Ele sunt argumente nu numai în vederea acoperirii nevoii de cultură, ci și oportunități de educație prin intermediul teatrului școlar.

Documentele istorice analizate ne conduc spre afirmația că au existat trupe de *teatru-școală* și în Moldova. Nu întâmplător am urmărit în cercetările istoriografice periplul lui Mihai Eminescu alături de marile trupe între anii 1866-1869, dar și înainte de 1866. Mai mulți autori afirmă că marele poet român a fost un teoretician al teatrului profesionist, dar a susținut cu pasiune tradiția *TȘ* ca pedagog și a promovat valoarea formativă și impactul asupra dezvoltării personalității copilului.

## **Bibliografie**

1. Massoff I. Teatrul Românesc – vol. I. București: Editura pentru Literatură, 1961.
2. Alterescu S. ș.a. Istoria Teatrului în România – vol. I. București: Editura Academiei R.S.R., 1965.
3. Massoff I. Teatrul Românesc – vol. II. București: Editura pentru Literatură, 1966.
4. Călinescu G. Viața lui Mihai Eminescu. București: Editura Minerva, 1986.
5. Dorian G., Iordache E. Pașii Poetului. Iași: Editura Timpul, 2000.
6. Pop Z.N.A. Pe urmele lui Mihai Eminescu. București: Editura Sport-Turism, 1978.
7. Puric D. Cine suntem. București: Ed. Platytera, 2008.
8. Brădățeanu V. Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului – vol. I. București: EDP, 1966.
9. Cepoi I. Artele Spectacolului în Gorj. Târgu-Jiu: Editura Centrului Județean al Creației Populare Gorj, 2002.