

## DIDASCALIILE ÎN PIESELE LUI IOAN SLAVICI: FUNCTIE ȘI INOVAȚIE

### *Script Stage Directions in the Plays of Ioan Slavici: Function and Innovation*

Slavici's literary work, less known for his dramatic writings, has played, nevertheless, a special role in Romanian dramaturgy that marks the beginning of the modern era in theater. The script stage directions used by him in comedies, tragedies and dramas bring a distinct hue through their function of creating the impression of truthfulness, authenticity using some slightly innovative elements in this field.

**Key-words:** *theater; script stage directions, characters, comedy, modernity*

După cum bine este cunoscut, literatura dramatică românească este reprezentată, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de Vasile Alecsandri, Samson Botnărescu, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Iacob Negruzzi, Nicolae Iorga ș.a. – dacă îi avem în vedere doar pe dramaturgii care au activat sau au avut legătură cu societatea culturală „Junimea”, încadrându-se în curentul gândirii acesteia.

Însă, ca dramaturg, Ioan Slavici nu este reținut de critica literară în mod deosebit, deși opera sa a beneficiat de analize aprofundate în scrierile lui Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mircea Zăciu, George Munteanu, Magdalena Popescu, Ion Breazu, D. Vatamaniuc, Ion Negoițescu, Eugen Simion, Mircea Ghițulescu sau Nicolae Manolescu – dacă ar fi să enumerăm doar câteva exegeze. I. D. Bălan afirmă că, „dacă s-ar strânge la un loc *tot* ce s-a scris despre opera sa dramatică de către vechea istorie literară, nu s-ar realiza mai mult de 3–4 pagini”<sup>2</sup>. Cu toate acestea, se poate observa, la o analiză comparativă, că piesele sale de teatru au reprezentat o treaptă în evoluția literaturii de acest tip, scriitorul abordând atât comedia (de „un sănătos realism popular”<sup>3</sup>), cât și drama istorică („de factură romantică”<sup>4</sup>), debutul însuși în literatură fiind tot cu o piesă de teatru: *Fata de birău*, în 1871, în revista *Convorbiri literare*, la îndemnul lui Mihai Eminescu.

După succesul înregistrat cu această primă comedie, tânărul scriitor se hotărăște să se dedice teatrului, redactând – se pare – în anul imediat următor o a doua piesă despre care nu se mai cunoaște nimic, *O comedie la țară*, și aceasta încredințată *Convorbirilor literare*, dar care este, de această dată, respinsă, deși Ioan Slavici însuși o considera mai bună decât prima.

Opera dramatică a lui Ioan Slavici cuprinde astfel, pe lângă piesa de început, comediiile scrise în 1875: *Toane sau vorba de clacă* și *Polipul unchiului*, precum și drama istorică *Bogdan-vodă* (1876) și tragedia în cinci acte *Gaspar Grațiani, domnul*

<sup>1</sup> Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

<sup>2</sup> I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. VI.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. XLI.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Moldovei (1886)<sup>5</sup>. Despre o a șaptea piesă de teatru intitulată *Ursita* – o dramă romantică ce nu a fost nici publicată, nici jucată vreodată și care s-a pierdut – va scrie cu însuflețire și în detaliu tot Ioan Slavici în corespondența ce o poartă cu Iacob Negruzzi.<sup>6</sup> De altfel, acolo prozatorul însuși mărturisește nu o dată despre dispoziția sa „deosebită pentru arta dramatică”<sup>7</sup> și despre intenția de a realiza un repertoriu de acest tip la nivel național.

Pe un astfel de fundal, nu va părea deci surprinzătoare identificarea în piesele sale de teatru a unei preocupări aparte și a unei strădanii de a îmbunătăți arta dramatică față de ceea ce se scrisese până atunci – și nu se publicase chiar puțin. Până la *Fata de birău*, printre cele mai importante piese de teatru care fuseseră create și văzuseră lumina scenei cu puțin timp înainte se numără *Chirițele* lui Vasile Alecsandri, textele lui Dimitrie Miclescu și ale lui Costache Caragiali, cele ale lui Ion Dumitru-Movileanu și „localizările”<sup>8</sup> lui Costache Negruzzi, comediile și dramele lui Constantin Halepliu, ale lui Alexandru Pelimon sau ale lui Alexandru Odobescu, dar și drama-poem *Răzvan și Vidra*, apărută patru ani mai devreme, în 1867, dar care nu fusese foarte bine primită de critica *Convorbirilor literare*.

În materie de didascalii, se reține până la Ioan Slavici, pe de o parte, existența unor titluri lungi – în perioada primelor scrieri dramatice – ce se vor sintetiza și se vor esențializa treptat, de la un autor la altul, acestea incluzând frecvent în epoca influențelor clasice și iluministe ideea de țară, popor, dreptate socială; pe de altă parte, se remarcă prezența unor anumite indicații scenice introductive și finale ce încheie rotund, simetric operele originale elaborate în perioada precedentă. Tot anterior scrierilor slaviciene se observă, în materie de decor, și o tendință a restrângerii spațiului în care evoluează personajele, datorită modificării treptate a tipurilor de subiecte abordate. Această trecere de la spațiile deschise, slab definite, inspirate din epoca clasicismului grecesc, spre spațiile îngrădite, personalizate în funcție de protagoniști, fără încă a se dezvolta un decor propriu-zis în detaliu, s-a putut vedea prima dată în opera lui Costache Conache, unde modificarea decorului în ideea restrângerii spațiului de evoluție a personajelor se observă de la o piesă la alta; mai târziu și la Matei Millo, Costache Facca și – bineînțeles – Vasile Alecsandri.

Cât privește indicația opțională, de replică, și în această privință se înregistrează, înainte de textele dramatice ale lui Ioan Slavici, o încercare foarte timidă de creionare a personajelor și prin intermediul surprinderii în didascalii a stărilor sufletești pe care acestea ar trebui să le transmită, mai ales în textele dramatice ale lui C. Facca. Sigur, încercarea aceasta este aproape insesizabilă la acest autor, însă este un început pentru ceea ce va reprezenta mai târziu, în cadrul acestor indicații scenice, o descriere amănunțită a stărilor și trăirilor pe care ar trebui să le transmită personajul.

Privit diacronic, un caz particular în trecerea de la o etapă dramatică la alta îl reprezintă și transformarea personajului cu rol de confident, la început în *raisonneur*,

<sup>5</sup> Ioan Slavici, *Închisorile mele*, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. XIX.

<sup>6</sup> I. Slavici, „Scrisoare către Iacob C. Negruzzi”, publicată în *Studii și documente literare*, București, 1932, vol. II, p. 282, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. VI.

<sup>7</sup> I. Slavici, „Scrisoare către Iacob C. Negruzzi”, datată Viena, 18 martie 1872, publicată în *Studii și documente literare*, București, 1932, vol. II, p. 185, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. V.

<sup>8</sup> \*\*\* , *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963, p. 277.

apoi în interlocutor al publicului prin *aparteuri* (mai ales la Vasile Alecsandri), pentru ca mai târziu un astfel de personaj creditat de dramaturg să fie autorul unui profund *monologul interior*.

Evident este că, în materie de artă dramatică, încă ne aflăm în etapa căutărilor, a încercărilor atât în privința subiectelor abordate, cât și a terminologiei, a caracteristicilor textelor ce notează spectacolul, toate acestea limpezindu-se mai târziu, cert rămânând doar faptul că „încă de la începutul secolului al XIX-lea, adică de la întâia licărire a teatrului românesc, a apărut o dramaturgie strâns legată de actualitate”<sup>9</sup>.

În lumina celor enunțate anterior, întrebarea firească ce se formulează este: ce rol are dramaturgul Ioan Slavici într-un astfel de context? Reprezintă textele sale, și implicit didascaliiile, un prag de trecere spre o altă etapă? Marchează comediile și dramele sale un punct distinct pe axa dramaturgiei românești?

Fără doar și poate că răspunsul este unul afirmativ încă de la analiza primei sale piese dramatice, *Fata de birău*, și încă de la prima didascalie: titlu. Tocmai ceea ce i s-a reproșat textului lui Ioan Slavici chiar de la apariția acestuia, și nu doar atât, reprezintă una dintre notele distinctive aduse în dramaturgia vremii, și anume limbajul plin de regionalisme folosit, inclusiv termenul de „birău” din titlu, care nu ar fi putut fi cu ușurință decodat. Astfel, în afara faptului că dramaturgia slaviciană abordează teme importante în comediile și dramele istorice, acesta „marchează un moment în istoria dramaturgiei românești, a limbii noastre literare”<sup>10</sup>.

Celelalte titluri ale pieselor sale se remarcă: fie prin ineditul asocierii unor termeni care creează un comic de limbaj încă de la primul contact cu textul: *Toane sau vorba de clacă* sau *Polipul unchiului*; fie prin alegerea devenită clasică a numelui protagonistului – transformat astfel și în unul eponim – în denumirea textelor istorico-dramatice: *Bogdan-vodă* sau *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*. Este neobișnuită și comică asocierea unor termeni pentru că, pe de o parte, sunt „toanele” pe care nu și le pot permite decât exponenții unei categorii sociale privilegiate, pe de altă parte, aceste capricii devin „vorbe de clacă”, se demonetizează, se primează prin repetare și comentare în medii în care nu se regăsesc. Cât privește „polipul” unchiului, și această îmbinare de termeni într-un titlu este pe cât de neobișnuită, pe atât de sugestivă: denumirea bolii asociată cu gradul de rudenie ar putea sugera o tragedie, dacă boala nu ar fi una neletală, chiar dovedindu-se închipuită, iar unchiul nu și-ar dori o altfel de legătură cu nepoata pe care o are în grijă.

O altă didascalie care marchează o etapă distinctă în dramaturgia românească este și lista personajelor care, în opera lui Ioan Slavici, poartă în continuare, ca în epoca precedentă, denumirea de „persoane”<sup>11</sup>. Acestea sunt mai puține și mai sumar prezentate în cele trei comedii, însă mai numeroase și ceva mai individualizate în tragedie și în dramă. Comparativ cu textele dramatice ale lui Alecsandri, publicate anterior sau în aceeași perioadă, diferența numerică este notabilă, poate și pentru faptul că Ioan Slavici scrie o comedie de influență realistă, urmărind creionarea unor individualități puține și familiare, definite mai mult prin statutul lor social și printr-o singură trăsătură definitorie. Astfel, în *Fata de birău*,

<sup>9</sup> Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Volumul I (*De la obârșie până la 1860*), București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 129.

<sup>10</sup> I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. XLII.

<sup>11</sup> Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. 3

„Badea Hârlea, birău din Ciohotești, e tipul omului morocănos, credul, cu foarte greoaie mobilitate a spiritului. Nevasta lui, naica Floarea, e femeia isteată, șireată, cu o mare agerime a minții, iar fiica lor, Anița, ajunsă la vremea măritişului, întruchiează naivitatea fetei îndrăgostite, condiția ei de «marfă»”<sup>12</sup>.

„Tănase-a-Popii, care-l precede cu câțiva ani și pe Rică Venturiano al lui Caragiale, e tipul intelectualului demagog”<sup>13</sup>. De altfel, acestei comedii de debut, înșuși Mihai Eminescu – la îndemnul căruia o publică – îi va recunoaște „capacitatea ei de a reda chipuri și psihologii autentice”<sup>14</sup>.

Lista „persoanelor” nu va fi foarte amplă nici în *Toane sau vorba de clacă*, însă piesa aceasta, fiind în trei acte – mai mult cu unul decât precedentă –, oferă spațiul temporal suficient evoluției și individualizării mai multor protagoniști: „Luncan; Maria, soția lui; Doamna Plutescu; Sitală; Frecățel, servitor la Luncan; Maranda, fată în casă la Luncan; Mârzac, portar; Casandra, soția lui Mârzac [...]”<sup>15</sup> Se observă acum, după patru ani, o preocupare deosebită în găsirea unor nume simbolice, care să caracterizeze și astfel personajele creionate. Asupra acestui aspect se va opri și I. D. Bălan în studiul său introductiv la ediția de *Teatru* îngrijită, dar și G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* unde, deși nu îi recunoaște piesei vreun merit, amintește de „un proiect”<sup>16</sup> a lui Ioan Slavici de a căuta nume proprii potrivite și de a i le împărtăși lui Mihai Eminescu.

Apărute în același an, „scenele comice” reunite sub titlu *Polipul unchiului* enumeră în didascalie de la început un număr de patru „persoane”: „Vespianu, un bătrân pensionar; Iulian, nepotul lui; Ciocănel, avocat, amicul lui Iulian; Verigă, servitor al lui Vespianu.”<sup>17</sup> Protagonistii sunt caracterizați de la început atât prin numele special căutate, cât și prin statutul lor social precizat deopotrivă aici.

Această preocupare de creionare a personajelor prin nume sugestive, dar și prin statut a existat și până la Ioan Slavici, însă influențele realismului fac ca la acest autor protagoniștii să se dorească a fi oameni simpli, de cele mai multe ori din mediul rural, cu deprinderi și îndeletniciri obișnuite, modeste, iar numele să fie inspirate din mediul casnic, din realitatea imediată.

Odată cu tragedia în cinci acte *Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei* sau cu drama *Bogdan-Vodă*, registrul din care își va alege protagoniștii va fi complet modificat, conform evenimentelor și epocilor evocate. De altfel, fiind de inspirație istorică, dorind să individualizeze personalități emblematice ale trecutului poporului, piesele de acum se vor dovedi a fi sub influența romantismului, însă, prin „felul în care sunt conduse personajele”<sup>18</sup> în rezolvarea conflictului, se va reliefa cu prisosință orientarea realistă. Apare în acest fel un alt element specific operei dramatice slaviciene, element însușit și destăinuit de scriitorul însuși, și anume abordarea unor teme istorice dintr-un alt veac în care evoluează personaje emblematice, dar care au în vedere soluționarea unor probleme sociale actuale, contemporane scriitorului:

---

<sup>12</sup> I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XI.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. XII.

<sup>14</sup> Mihai Eminescu, *apud* I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XI.

<sup>15</sup> Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. 109.

<sup>16</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și Prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982, p. 514.

<sup>17</sup> Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. 187.

<sup>18</sup> I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XXXIII.

„Sujetul dramei e istoric. Bogdan-vodă, tatăl lui Ștefan cel Mare. Am ales această epocă fiind cea mai asemenea cu a noastră.”<sup>19</sup>

Atât în tragedie, cât și în dramă, lista destul de lungă a „persoanelor” – de această dată – înregistrează atât personaje reale – Gaspar Grațiani (1619–1620); Nino, om de credință al lui Grațiani (de fapt Almaro Nani Boilo); vornicul Bucioc; hatmanul Șeptilici; postelnicul Goia; vistiernicul Vasile Lupu; ori Bogdan, hatman și-n urmă domn al Moldovei; Alexandru, domn al Moldovei; Hulpe, mare logofăt ș.a. –, cât și altele neatestat istoric, dar „vii”, sub raport artistic, și bine conturate”<sup>20</sup> – Sara, evreica favorită a sultanei Mapeiker; Baruch, unchiul Sarei și altele.

Încheind analiza didascalilor obligatorii, se identifică în continuare la acest nivel, ca și în epoca anterioară, relativ scurte indicații ce asigură demarcarea scenelor sau care delimitează actele, însă mult mai numeroase decât în operele dramatice preslaviciene. Prin urmare, în piesa de debut, în cele două acte a câte șaptisprezece, respectiv douăsprezece scene, există aproape câte o astfel de indicație la începutul fiecăreia dintre aceste subdiviziuni teatrale: „Anița, mai târziu Cimbru” (Actul I, Scena I); „Mitru-Florii Cucului vine din dreapta c-un topor de-a umăr; singur; observă pușca” (Actul I, Scena II); „Popic; cei de mai sus (Popic pune vinarsul pe masă)” (Actul I, Scena VII); „Naica Floarea; cei de mai sus (Naica Floarea intră repede)” (Actul I, Scena IX); „Cei de mai nainte, Anița (Anița stă rușinată în mijlocul odăii și se joacă cu legătura catrinței.) (Cimbru stă și privește lung la ea)”<sup>21</sup> (Actul II, Scena X).

Explicația este pe cât de simplă, pe atât de importantă: dramaturgul nu lasă la voia întâmplării gesturi și mișcări în scenă, intenționând o redare fidelă și firească a unor acțiuni cotidiene care, prin insignifianța lor, ar putea trece neobservate și ar știrbi astfel credibilitatea și impresia de real a acțiunii. Mai mult decât atât, unele dintre aceste notații surprind gesturi mărunte, dar menite să trădeze stări sufletești profunde care contribuie la conturarea personajului revitalizându-l. Această uzanță este evidentă și în cele trei acte cu mai multe scene ale piesei *Toane sau vorba de clacă*: „Maranda și Frecățel (Maranda vine grabnic din stânga, apoi să oprește în fața lui Frecățel)” (Actul I, Scena VI) sau „Frecățel și cei de mai sus (Frecățel apare în ușă)” (Actul II, Scena V) ori „Maranda și Frecățel (Maranda intră cu sfială, stă la ușă și-și mușcă unghiile. Frecățel își face de lucru, se oprește și iarăși lucrează.)”<sup>22</sup> (Actul III, Scena V).

Textul din *Polipul unchiului*, fiind reunit doar sub forma a cinci „scene comice”, nu conține astfel de didascalii de act sau de scenă relevante, însă în teatrul de inspirație istorică acestea vor reveni aproape la fel de numeroase, susținând aceeași explicație a dorinței de surprindere a oricărui gest relevant pentru crearea impresiei de real, de viu, de autentic: „Drăgan, Șeptilici, Goia și cei de sus (Drăgan, Șeptilici și Goia intră din fund, se opresc și stau oarecum surprinși.) (Van Olen se întoarce, apoi înaintează spre boieri.)” (Actul I, Scena II); „Grațiani și Baruch (Baruch se apropie umilit în fața lui Grațiani)”<sup>23</sup> (Actul II, Scena V) sau în *Bogdan-Vodă*: „Cei de mai

<sup>19</sup> Ioan Slavici, „Scrisoare către Iacob Negruzzi”, în *Studii și documente literare*, Vol. II, București, 1932, p. 292.

<sup>20</sup> I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. XXIV.

<sup>21</sup> Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., pp. 5–97.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 122–175.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 232–262.

sus și Bogdan, însoțit de Andronic (Bogdan intră de la stânga și stă mai în fund de vorbă mai cu unul, mai cu altul.)” (Actul Întâi, Scena III); „Cei de mai sus și Andronic (Afară zgomot de voci.)”<sup>24</sup> (Actul al treilea, Scena IV).

Analiza a avut în vedere până în acest punct didascaliile numite „demarcative”, ce se plasează în mod obișnuit „înainte de unitatea pe care ne ajută să o izolăm”<sup>25</sup>. În rândurile ce urmează se vor urmări, pentru fiecare piesă în parte, pe cât posibil într-o abordare și cronologică, didascaliile opționale, printre care se numără: subtilul (în raport cu titlul); lista personajelor în raport cu totalitatea „prefixelor dialogice”<sup>26</sup>; indicațiile de loc și timp, în raport cu lista personajelor; indicațiile care se referă la comportamentul nonverbal al personajului vorbitor, al destinatarului sau al martorului, în raport cu didascaliile care numesc personajul vorbitor. Întrucât piesele lui Ioan Slavici nu au beneficiat de subtitluri, iar lista personajelor a fost abordată în strânsă legătură cu denumirile textelor dramatice, ne vom opri asupra decorurilor ca indicații de loc și timp, precum și asupra didascaliilor de replică ce surprind, începând cu textul slavician față de operele anterioare, mai mult trăirile personajelor și mai puțin indicațiile privind gesturile și deplasarea acestora.

Decorul ca didascalie opțională a cunoscut de-a lungul timpului transformări nu doar legate de aspectul practic pe care îl presupune punerea în scenă, ci și schimbări ce țin de rolul lui stilistic, de element ce începe să conteze în individualizarea și caracterizarea personajelor. În perioada de început a teatrului, decorul presupunea un spațiu larg, deschis, în care și personajele se estompau; odată cu influențele literaturii clasice, acesta își restrânge aria și își modifică și rolul.

În textele dramatice ale lui Ioan Slavici, această indicație scenică începe să urmărească – ca și celelalte elemente ale operei – să creeze impresia de real, de veridic, să definească personajele și prin mediul lor de viață. Predomină astfel în materie de decor spațiile închise: „odaie la birău”<sup>27</sup> în prima piesă; „salon mobilat cu eleganță, la domnul Luncan”, „în «Otel Burlac»” sau „salon la Luncani, moșia lui Luncan”<sup>28</sup> în *Toane sau vorba de clacă* sau „Odaie. Mai multe scaune împregiurul unei mese”<sup>29</sup> în *Polipul unchiului*.

În interior se va desfășura și aproape întreaga acțiune din textele dramatice slaviciene de inspirație istorică, deși subiectele presupun și confruntări armate, și intrigi, și uneltiri la curte, însă decorul preponderent restrâns oferă posibilitatea urmăririi conflictului din perspectiva subiectivă a protagonistului caracterizat și prin mediu de viață simplu – spre acesta îndreptându-se toată atenția cititorului/spectatorului nedistras de ambient –, astfel încât confruntarea se vede dinspre sine, dinspre personaj spre exterior, creându-se o imagine credibilă, realistă, de tip „pâlnie”: „Constantinopol. Casa dragomanului Borisi. Trei intrări” (Actul I); „Constantinopol. Conacul domnesc. Mese, scaune. La dreapta, fereastră. Afară se aud urări și strigăte. Muzica cântă un marș” (Actul II); „Doi ani în urmă. Sală în curtea domnească din Iași.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 336–378.

<sup>25</sup> Sanda Golopenția, *Perspective noi în studiul teatrului*, București, Spandugino, 2019, p. 196.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>27</sup> Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. 51.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 111–167.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 191.

Trei intrări” (Actul III) sau „Constantinopol. Antecameră în serai”<sup>30</sup> (Actul IV, din *Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei*).

În drama *Bogdan-Vodă* spațiul redat prin decor este relativ mai amplu, însă nu amintește de cel din epoca precedentă, fiind tot unul închis, de interior. Uneori, pentru a restrânge spațiul, dramaturgul apelează fie la estomparea luminilor, fie la încăperi ce trec din una în alta creionând senzația de îngustime a ambientului și de direcționare a privirii: „Sala de tron din curtea domnească de la Suceava.” (Actul întâi); „Sală în curtea domnească. Lumină puțină.” (Actul al treilea) sau „Sală, iar în fund altă sală, în care oșteni și boieri tineri stau la masă și petrec voioși. Muzica cântă încet”<sup>31</sup> (Actul al cincilea).

Chiar și atunci când decorul surprinde spații deschise, acestea sunt peisaje obișnuite, familiare, un mediu cunoscut, nu locuri sălbatice, necunoscute personajelor: „Peisagiu. O fântână în dreapta și în stânga, pomi” în *Fata de birău*; „Tabără în pădure” sau „Luminiș într-o pădure. Trec țărani cu saci plini în spinare” în drama *Bogdan-Vodă*.

Cât privește didascaliile de replică, acestea sunt mult mai numeroase în operele dramatice ale lui Ioan Slavici decât în piesele predecesorilor săi, iar elementul esențial este că acestea sunt centrate pe surprinderea trăirilor protagoniștilor și mai puțin pe mișcarea lor în scenă. Iar atunci când notează doar gesturi și mișcări, dramaturgul le are în vedere tot pe acelea care trădează evidente stări sufletești, nu direcția de deplasare în scenă.

Este aproape surprinzătoare multitudinea acestor indicații încă de la prima pagină a *Fetei de birău*, unde întâia replică a Aniței este fragmentată de didascalii aproape după fiecare enunț: „Vezi așa! (Privește-n dreapta.) Nu se vede, nu s-aude. Oare unde să poată fi? (Șede-ndemânatec pe doaga fântânei și începe a cânta, după ce a lăsat olul pe funie-n jos) [...] (Privește-n soare) [...] (Cântă, plecându-se cu funia și privind în dreapta)”<sup>32</sup>. Se observă că sunt notate amănunțit gesturi mărunte, aparent banale, dar care se vor dovedi foarte importante pentru construcția textului și pentru creionarea impresiei de real, de viață trăită sub ochii cititorului/spectatorului. Surprinderea privirilor repetate ale Aniței spre dreapta, asupra cărora insistă dramaturgul, se va explica mai târziu prin descoperirea faptului că din acea direcție va veni Cimbru, cel atât de mult căutat. Se creează astfel și un univers de așteptare pentru publicul cititor sau pentru cel prezent în sală, o ușoară tensiune care îl determină să ia cu adevărat parte la cele ce se desfășoară sub ochii lui.

Aceste indicații își vor păstra fecvența pe tot parcursul piesei notând nu numai gesturi mărunte ce trădează trăiri intense, ci și stări sufletești decodate de public din toate reacțiile personajului, transformându-l astfel în unul viu, veridic: „Anița (tulburată) [...]”; „Anița (încurcată) Iaca! (Se face că varsă mai nainte jos și după aceea îi dă olul.)”; „Cimbru (tandru)”; „Cimbru (vesel) [...] (Lasă creanga și privește-n fund, ca și când ar căuta ceva.)”<sup>33</sup>. Pentru a înțelege preocuparea lui Ioan Slavici pentru didascaliile de replică se poate constata că doar la cele patruzeci și opt de dialoguri din prima scenă a actului întâi există treizeci și trei de astfel de indicații.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 231–295.

<sup>31</sup> Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., pp. 329–409.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 6–8.

Această practică cu privire la tehnica didascaliei o va păstra dramaturgul și în piesele ce-i vor urma celei de debut. În *Toane și vorba de clacă*, spre exemplu, există o sută patruzeci de replici doar în cele paisprezece scene ale actului I, iar acestora le revin nu mai puțin de cincizeci și opt de astfel de indicații de replică. Surprinzător este faptul că în această piesă cele mai multe sunt aparteuiri, la fel ca în *Chirițele* lui Vasile Alecsandri. În actul al II-lea, cele două sute cincizeci de replici sunt însoțite de nouăzeci și șapte de astfel de didascalii opționale scurte, cu același rol de individualizare și de redare – pe cât posibil – fidelă a trăirilor personajelor, vitalizându-le. Aceleași observații se pot face și în legătură cu ultimul act al aceleiași piese: „Frecățul (intră frecându-se cu mâna stângă la palma dreaptă) Mă mănâncă palma. (O mușcă cu dinții.)” sau „Luncan (aparte) Îmi pierd mintea! (Merge la Maria și-i sărută mâna, apoi o duce în fața scenei. Stau în tăcere.)” ori „Maria (plânge) Costică! (Își ascunde fața la pieptul lui Luncan.) (Luncan o îmbrățișează.)”<sup>34</sup>

Poate și mai dese sunt didascalii de replică în *Polipul unchiului*, scenele comice presupunând prezența mai multor indicații precise, aici în special cu funcția de a realiza comicul de situație: „Verigă: Nu. (Arătând spre frunte.) Aici pare-mi-se că i-a crăpat vreo doagă” sau „Ciocănel și Vespianu (Vespiani intră spărios și se închină mereu. E în halat și cu fes pe cap.)” ori „Ciocănel (ii pipăie stomacul și pieptul, apoi începe să-l ghiontească giur împregiur)” sau „Ciocănel (se suflecă, își potrivește ochelarii, pune un jeț în mijlocul scenei, apoi îl ia pe Vespianu și-l așează în jeț)”<sup>35</sup>.

La fel de numeroase se vor dovedi didascalii de scenă și în tragedie și dramă, însă acestea nu mai notează în principal stări sufletești și trăiri ale personajelor, ci mai degrabă mișcarea lor în scenă. Explicația este cât se poate de firească: epocile surprinse fiind îndepărtate în timp față de perioada contemporană a receptorilor pieselor (1620, respectiv 1455), personajele pot și trebuie să fie estompate de patina timpului, nu se mai poate crea iluzia de personaj viu, real.

Sintetizând, funcția didascaliei în textele dramatice ale lui Ioan Slavici este aceea de a încerca o proiectare a unei atmosfere și, mai ales, a unor personaje autentice, credibile, aproape de realitate, în contextul unei reprezentări scenice. Ele vor marca o treaptă distinctă în transformarea acestor indicații în timp prin conținutul ușor modificat față de textele dramatice precedente, în ideea deplasării privirii cu precădere spre interior, dar și prin numărul crescut al acestor indicații ce vizează individualizarea prin gesturi și stări emoționale ale protagoniștilor, prin prezența aparteurilor deopotrivă cu a monologului aproape inexistent până acum, toate aceste elemente dovedind astfel că textele lui Ioan Slavici – deși puțin cunoscute – se încadrează în perioada de formare a dramaturgiei române moderne.

## BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și Prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Tracus Arte, 2008
- Golopenția, Sanda, *Perspective noi în studiul teatrului*, București, Spandugino, 2019
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române contemporane*, I, București, Minerva, 1986

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 167–185.

<sup>35</sup> Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., pp. 195–212.

- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Volumul I (*De la obârșie până la 1860*), București, Editura pentru Literatură, 1961
- Slavici, Ioan, *Teatru*, ediție și prefață de I. D. Bălan, București, Editura pentru Literatură, 1963
- \*\*\*, *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963