

ÎNCEPUTURILE DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI. ALECSANDRI ȘI TEATRUL INTERACTIV

The beginnings of romanian dramaturgy. Alecsandri and the interactive theater

Vasile Alecsandri is rightly considered the founder of the Romanian dramatic literature. Until the defining moment represented by the great writer, Romanian theatre had a history of almost a century: the plays made up of several scenes are compositions with topics and themes influenced by the ancient dramatic literature, plays from French, and German or Italian literature, adaptations of foreign dramatic texts or even original writings of some Romanian authors, but transposed in Greek. Alecsandri has the exceptional merit to have understood the role modelled by the stage performances in educating the audience, but he also brings the stage representations to another level, intuiting the positive influence of the pedagogy in attracting the people. Thus, Vasile Alecsandri becomes not only a precursor of the aesthetics of ugliness, using Mircea Ghitulescu's expression, but also a precursor of the interactive theatre through the use of numerous specialities.

Key-words: *the beginnings of the theater, didascalica, stage representation, interactive, stage directions*

Nimic din ceea ce percepem astăzi sau oricând altcândva ca fiind de o noutate absolută, în orice domeniu de altfel, nu a apărut din neant, ci orice invenție ori inovație, fie ea și în domeniul artei, are ca punct de plecare o idee, un concept, o viziune sub formă incipientă, ce se pierde undeva în trecut.

Sigur că nici opera dramatică nu face nicio excepție de la această regulă universală, iar sâmburii interacțiunii directe cu publicul, într-o interactivitate mai întâi simulată între personajul interpretat de actor și privitorul din penumbra sălii a existat în mintea dramaturgului încă de la începuturi. Nu trebuie să uităm faptul că însăși menirea textului dramatic, scopul său declarat este acela de a fi reprezentat pe scenă, deci are în fundal ideea de public căruia i se adresează, pe care încearcă să îl ademenească și să îl mențină atent pe tot parcursul derulării scenariului, mai mult decât o face textul epic ori liric față de posibilul cititor. Răspunderea dramaturgului e cu atât mai mare, cu cât privitorul întreprinde și efortul de a se deplasa la teatru, iar faptul că personajul îi ia în considerare prezența, uneori cerându-i retoric și părerea, îl face nu doar martor, ci și părtaş al întâmplărilor derulate sub ochii lui, îl menține de partea sa și îi răsplătește efortul.

Alecsandri, la începuturile dramaturgiei românești, a fost poate cel mai conștient de această realitate, în opera lui regăsindu-se cele mai multe apartenuri rostite de un personaj pe parcursul unei singure piese de teatru. Cu siguranță conștient de ucenicia sa în educarea gustului dramatic al publicului – textul literar românesc de

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

acest tip aflându-se în zorii scrierii și interpretării sale – dramaturgul moldovean alocă interacțiunii cu privitorul de spectacol un spațiu considerabil, amplu, mai ales în primele piese de teatru publicate. Nu se întâmpla acest lucru nici la „pionierul în teatru”, după cum îl numea Nicolae Manolescu² pe Iordache Golescu, la care cele mai multe dintre parantezele au un cu totul alt rol, nici la succesorii lui Alecsandri în ale textului dramatic.

Astfel, unele notații dintre paranteze au, la Iordache Golescu, un alt scop, adresându-se cu precădere unui citator, și nu unui regizor sau scenograf, fiind discursul mai degrabă al unui narator omniscient, dornic să ofere lectorului toate lămuririle necesare înțelegerii dialogului „obrazelor”. Lăsăm în cele ce urmează câteva exemple edificatoare, cu precizarea că există multe astfel de secvențe în teatrul lui Iordache Golescu: „IONICĂ: După acestea a mai izvodit acel nesățios om (vrând să să îndoapă ca un cârnat) și banii răsurii, adică la toți banii câți ies din țară [...]”³ sau „IONICĂ: « Cu aceste feluri dă mijloace (zicea logofețelul că-i spunea zarafu) și felurimi dă numiri, după ce au văzut, în cele după urmă că toți, și birnici, și scutelnici, și poslușnici, împreună cu toate celelalte bresle au dat pă brânci...»”⁴ ori

OCROTITORUL: O, ce îngrijire! Ia bagă dă seamă mai bine, boierului, că, dă vreme ce o oblăduire, prin nebăgare dă seamă, a greșit întru ale sale datorii, sau călcând pravila, sau nepăzind vreo formalitate, oare o oblăduire mai dreaptă, mai bună (după cum ne fâlim acum că avem, în numele domnului nostru) n-are putere dă a îndrepta greșalele trecute?⁵

Ca și Iordache Golescu, predecesorul său Costachi Conachi, a cărui piesă realizată în colaborare cu Niculae Dimachi și Dumitrache Beldiman: *Comedie banului Costandin Canta, ce-i zic Căbujan și Cavaler Cucos* e o comedie prin structură și subiect, nu utilizează didascalii propriu-zise și nu folosește niciun aparteu.

Aceeași situație se întâlnește și în cazul pieselor lui Gh. Asachi ori Timotei Cipariu, cu precizarea că doar în pastorala prelucrată după Gessner și Florian⁶, *Mirtil și Hloe*, apare timid o încercare de replică „pe încet”, dar care nu se încadrează într-un aparteu propriu-zis: „Hloe (îngenunche și înturnându-să oarece spre templu lui Amor) «Amorul, zânule de care se cuvine a se teme! (Pe încet către Mirtil:) Mama mea așa mi-au zis. (Tare) »”⁷. Se observă deci, că este mai mult un schimb de replici tainice, „pe încet”, între personajele aflate în scenă, și nu un aparteu propriu-zis între protagonist și public, fără știrea celorlalte din piesă.

Abia la Matei Millo, anterior lui Alecsandri, se poate vorbi de didascalii numeroase și apartouri în piese și „operete” precum: *Un poet romantic* sau *Baba Hârca*, acestea din urmă însă, fiind la început, având mai mult aspect și rol de vorbire

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 142.

³ Iordache Golescu, „Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵ Iordache Golescu, „Mavrodinada sau Diavanul nevinovat și defăimat sau Copiii sârmani nevîrstnici și năpăstuiți”, în *Scrieri alese*, op. cit., p. 118.

⁶ N.A. Ursu, *Prefață* la Gh. Asachi, *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefăcută de N.A. Ursu, București, Editura Tineretului, 1961, p. 8.

⁷ Gh. Asachi, *Scrieri alese*, op. cit., p. 195

cu sine, de incipient monolog interior, neexistând o interacțiune cu publicul: „Stan (la sine) Cine-i fiara ast' cu plete?” sau „Marița (la sine) Și cu barba-n furculițe.”⁸ ori „Bârză (în parte): Uf! Am scăpat de-o frică”⁹ și „Bârză: A! a! Așa, colo. (În parte.) Nu-mi aduc aminte. [...] (În parte.) Să mă ia naiba de-l cunosc; de unde a ieșit cimotoia asta?”¹⁰

Nici în comediile și dramele de mai târziu, după 1872, unele păstrate în manuscris (*Însurăției*, comedia-vodevilă *Apele de la Văcărești*, drama *Jianul*, opereta în două acte *Însurăției*, *Nicșorescu*, *Orbul cerșetor*, *Prăpastiile Bucureștilor*, *Cucoana Chirița la carantină*, *Millo mort – Millo viu*, *Spoielile Bucureștilor*, *Haine vechi și zdrențe politice* ș.a.) ale aceluiași Matei Millo, rolul acestor replici „aparte”, „în sine” nu se va modifica: „Ichim: (Apart.) Ia să mă dau eu în lături mai bine, să nu-mi scapere și mie ochii.”¹¹ sau „Zoița (În sine) O D-zeule! Ce umilire”¹² ori „Zoița: Eu îți spun că nu vreau. (Stan face semn poruncitor Zoiței, ea apart.) Iată, proastă, ce era să fac! Mai bine să mă stăpânesc și s-aștept vremea.”¹³ (opereta în două acte *Însurăției*). Totuși, în lumina acestor numeroase exemplificări, nu este deloc surprinzător faptul că Mihai Vasiliu subliniază importanța „operei reformatoare a lui Millo care [...] se configurează însă în domeniul regiei, izvorând din necesitatea acordării artei spectacolului cu valorile literaturii dramatice.”¹⁴

Cât privește piesa lui Timotei Cipariu *Dramă pastorală*, compusă din 1832 și purtând titlul *Egloga întru mărirea măriei sale prealuminatului și preasantitului domn d. Ioan Lemenyi*, aceasta nu prezintă didascalii și nici elemente de decor.

Apărută un an mai târziu, opera lui C. Făca *Comodia vremii* este considerată „prima piesă românească destinată interpretării pe scenă și realizată ca atare”¹⁵, dar nici aceasta nu utilizează decât un singur aparteu, deși încadrarea în însăși această categorie pare improprie: „Mariuța (încet) Pas d-ascultă ș-nțelege, comedie parc-ar fi,/ Dar când ar veni boieru, cum i-ar mai aprerisi.”¹⁶ Având în vedere însă prezența adresării directe prin interjecție și verb la imperativ, autorul se apropie, prin această replică rostită încet, de aparteau utilizat frecvent în operele scriitorilor de mai târziu.

Îi va urma, în 1837, piesa lui I. Heliade Rădulescu *Sărbătoarea câmpenească*, „o scenă teatrală cu merite artistice și ideologice menționabile”¹⁷, dar în care se remarcă puține elemente de didascalia și niciun aparteu.

Astfel, poate doar la un postromantic contemporan cu Alecsandri, Hasdeu, și doar în comedia acestuia, tehnica aparteului mai este prezentă uneori și cu același rol de a face spectatorul părtaș și martor la o situație menită să dezvăluie celelalte personaje de rea-credință, acele figuri emblematice, tipic imorale pe care piesa are

⁸ ***, *Primii noștri dramaturgi*, studiu introductiv de Florin Tornea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 357.

⁹ *Ibidem*, p. 380.

¹⁰ *Ibidem*, p. 392.

¹¹ *Ibidem*, p. 314.

¹² *Ibidem*, p. 319.

¹³ *Ibidem*, p. 323.

¹⁴ Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995, p. 1995, p. 25.

¹⁵ Tiberiu Avramescu, „Prefață” la ***, *Începuturile teatrului românesc*, antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963, p. 21.

¹⁶ ***, *Primii noștri dramaturgi*, op. cit., p. 62.

¹⁷ Tiberiu Avramescu, *Prefață...*, op. cit., p. 153.

rolul de a le critica spre îndreptare. Un exemplu grăitor în acest sens l-ar putea reprezenta personajul Petrică, băiatul de prăvălie, din comedia *Trei crai de la Răsărit* a autorului moldovean. Acesta, om cinstit, ia publicul martor al observațiilor sale demascatoare: „Petrică (aparte) Hoțule! (Tare.) Apoi iată cerneală, condeie și hârtie, domnule Jorj; numai să nu strici cumva vro condică d-ale jupînului.”¹⁸ sau „Petrică (aparte, oftând) Îmi ia și fata și rubla! Vezi, asta se zice românește: lucrul dracului în casa popii”¹⁹ și exemplele pot continua.

Petrică este aici băiatul onest, moral, dar lipsit de mijloace materiale, iar singurul care ar putea să îl înțeleagă și să fie de partea lui ar fi publicul, care vede tot. Astfel, Petrică i se adresează, retoric – ce e drept –, în repetate rânduri, parcă din nevoia de aprobare și susținere morală. Alteori, Jorj, copistul de la minister, vânătorul de avere prin căsătorie, dorește să-și arate șiretenia, iscusința în a fi duplicitar și acest lucru nu îl poate face decât numai în fața publicului care este singurul ce îi cunoaște ambele fețe și de la care personajul așteaptă admirație: „Par mon honneur, n-am fost și nu voi fi niciodată revoluționar. (Aparte.) Se înțelege de sine că pe cât timp voi avea bani sau cel puțin un locșor în buget. (Tare.) Agitațiunile politice zdruncină comerțul...”²⁰ Câteva apartouri scurte va avea, de altfel, și băcanul Hagi-Pană sau fiica acestuia, Marița, comediile abundând în astfel de tehnici care introduc de fapt un comic de situație, în cazul unui aparteu celălalt personaj sau celelalte personaje fiind „înghețate”, suspendate pentru câteva momente din atenția spectatorului.

Acest procedeu va fi cu totul absent în poema dramatică în cinci cânturi *Răzvan și Vidra*, explicația putând fi atât dramatismul subiectului abordat, cât și forma versificată a textului care ar fi întrerupt, –poate – în acest fel, efectul elementelor de prozodie, cursivitatea și muzicalitatea acestora prin adresarea protagoniștilor către receptori diferiți, alternativ: când celorlalte personaje, când publicului „în taină”.

În acest context literar, sigur că protagonista care ia cel mai des spectatorul ca martor și părtaş la toate pățaniile ei este chiar Coana Chirița a lui Alecsandri, începând cu prima „comedie cu cântice, în 3 acte”²¹: *Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă* și continuând cu *Chirița în provincie*, *Coana Chirița în voiagiu* și culminând cu farsa de carnaval *Coana Chirița în balon*. De altfel, teatrul lui Vasile Alecsandri poate fi considerat un etalon pentru această tehnică din rândul didascaliilor, metodă ce este prezentă inclusiv în feeria națională în trei acte *Sânziana și Pepelea*, unde se alocă tot un spațiu temporal amplu aparteurilor.

De asemenea și în comediile *Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotu-i salba dracului* și *Zgârcitul risipitor* sunt prezente aparteurile, dar și în legenda istorică în versuri *Despot-Vodă* și tot numeroase, însă aceasta din urmă fiind o dramă, personajele sunt aproape toate demne de încrederea publicului, astfel încât aparteurile, uneori cu variantele „în taină” ori „tainic” sunt încredințate nu numai voievodului Lăpușneanu ori lui Despot, dar și celorlalte personaje precum boierului Harnov, ori lui Moțoc sau chiar fiicei acestuia din urmă, Ana.

¹⁸ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra. Trei crai de la Răsărit. Ioan-vodă cel Cumplit*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 176.

²⁰ *Ibidem*, p. 192.

²¹ Vasile Alecsandri, *Comedii*, București, Minerva, 2003, p. 39.

Lăsăm aici, spre exemplificare, câteva fragmente ce justifică afirmațiile noastre: „Despot (în parte, zâmbind) Sărmanul!”²² sau „Tomșa (în parte, ieșind prin dreapta) Ades în cupa plină se-ascunde o căire.”²³ ori „Lăpușeanu [...] (Tainic.) Azi este la palat/ Prânz mare... Vin boierii cu Domnul să cinstească,/ Tu să-l slujești pe Despot la masa cea domnească,/ Tu singur să ai grijă de-a-i fi paharul plin...”²⁴ Dramele schimbă într-o oarecare măsură rolul replicilor adresate „în taină” spectatorilor, pentru că acestea au adesea valoare de dicton, de sentință ce trebuie reținută: „Harnov (în parte, arătând pe Moțoc) Amară-i este limba de când nu-i la putere;/ Așa turbează viespea când nu mai are miere.”²⁵ sau „Lăpușeanu (în parte) O! Greci, vicleni în vorbe și-n darurile lor!”²⁶ ori „Maica (În parte:) Curată nebulie,/ Cu fată mare-n casă asemenea-ospeție.”²⁷

Revenind la comedii, unde acest tip de didascalii ocupă un loc considerabil, este de remarcat încă o dată că nu oricine, nu orice personaj are privilegiul de a vorbi cu publicul, doar cele alese, protagoniștii sau cele înzestrate cu o inteligență aparte și care dovedesc capacitatea de a-și muta atenția cu ușurință dintr-o parte în cealaltă, de a-și adapta discursul rapid la diferiți interlocutori, personaje ce au puterea de a disimula cu ușurință și care sunt capabile de ironie. Chirița este personajul preferat de Alecsandri pentru astfel de jocuri de scenă.

Având în vedere viziunea moralizatoare a teatrului de la începuturi, se poate spune că personajul ia publicul drept martor și părtaș pentru că în rândurile acestuia se pot regăsi tipuri și tipologii asemănătoare protagonistei, și nu numai, și doar acesta, publicul, ar fi în măsură să îi înțeleagă firea și scopurile, privindu-se pe scenă ca într-o oglindă. De altfel, Alecsandri va mărturisi rolul declarat al teatrului său:

Am intrat în luptă – afirma Alecsandri. Și fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre.²⁸

Considerat un precursor al esteticii urâtului „pe care Alecsandri a intuit-o în însușirile ei expresive”²⁹, după cum remarcă Mircea Ghițulescu, făcând referire la o descriere a Veneției în corespondență, autorul prevede și importanța teatrului interactiv încă de la începuturile dramaturgiei românești, fiind un precursor și în această privință. Astfel, protagonista ciclului Chirițelor are și un asemenea privilegiu, de a vorbi cu publicul în repetate rânduri, trăsăturile de caracter ale personajului recomandând-o pentru apartouri numeroase. Sigur că spectatorul contemporan dramaturgului era deja obișnuit cu această metodă a dialogului mimat cu sala încă de la primele reprezentații teatrale din repertoriul românesc: *Farmazonul din Hârlău*, *Modista și cinovnicul* ori *Iorgu de la Sadagura* sau *Iașii în carnaval*, în care aparteurile nu lipsesc deloc, acestea fiind încredințate unor personaje ca Lunătescu,

²² Vasile Alecsandri, *Teatru*, prefată de Mircea Anghelescu, București, Curtea Veche Publishing, 2011, p. 262.

²³ *Ibidem*, p. 278.

²⁴ *Ibidem*, p. 285.

²⁵ *Ibidem*, p. 269.

²⁶ *Ibidem*, p. 290.

²⁷ *Ibidem*, p. 299.

²⁸ Alecsandri, Vasile *apud* Constantin Ciopraga, „Prefată” la V. Alecsandri – *Teatru*, Editura Tineretului, București, 1968, pp. 5-29.

²⁹ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, București, Albatros, 1980, p. 11.

modista Cati, Tarsița, Săbiuță și alte câteva, însă cu siguranță ele nu vor avea efectul celor rostite de vulcanica Chiriță încă de la prima reprezentare a *Chiriței în Iași*, în 1850. Deși „suspectat” de influențe franceze sau folclorice în construirea caracterelor și în onomastica personajelor, totuși protagonista numeroaselor comedii alecsandrinene rămâne

atât de specifică pentru contextul social-politic românesc al epocii încât orice analogii cu alte realități își pierd interesul de fond. De altfel Chirița este sinteza unei succesiuni de variante tipologice. Ea poate fi recunoscută în Zamfira din *Piatra din casă* sau în Tarsița din *Iașii în carnaval* sau în alte personaje feminine din monologuri.³⁰

Oglindă a unei părți a societății, protagonista are autoritatea să i se adreseze direct în repetate rânduri cu certitudinea că va găsi la privitor înțelegere deplină, mai mult decât la celelalte personaje. Astfel își exprimă entuziasmul în numeroase situații, și nu fățiș, pentru faptul că potențialii gineri, Bondici și Pungescu, sunt din familii cu un anumit statut social, spătar și agă, după cum se recomandă ei înșiși (Actul I, Scena III din *Chirița în Iași*), că sunt „cuconași de treabă”; se înfurie pe Guliță cel mereu răsfățat și îl amenință doar în fața publicului, promițându-i un „minavet, de nu l-îi pute duce” (Actul I, Scena IV)³¹; doar către spectatori își dezvăluie în repetate aparturi adevăratele resentimente pe care le are în ceea ce o privește pe Luluța, în fața afișând o atitudine binevoitoare de altfel, această destăinuire a adevăratelor sentimente ce și le nutresc, realizată către public este și din partea Luluței; actul II al *Chiriței în Iași* abundă în astfel de episoade.

Același joc al aparturilor succesive îl va avea Luluța și cu Guliță în actul III al piesei mai sus amintite, dar sentimentele destăinuite nu le mai sunt ostile reciproc personajelor.

Finalul piesei jucate în premieră în 1850 demonstrează încă o dată ideea că publicul este acel receptor „valid” pentru personaje, pentru mesajul acestora exprimat direct, nu disimulat; un receptor validat prin aparturi, nu ignorat pe tot parcursul piesei. Astfel, în final, Chirița i se adresează direct prezentând ceea ce are ea mai scump: fetele ei spre admirația spectatorilor:

Chirița (Vine în fața publicului și face compliment) Cu plecăciune, boieri d-voastră... copilele le-ați văzut: iată-le-s... Aristițo, Calipsițo... (Fetele vin lângă dânsa.) Aiste-s, cum le-am procopsât de douăzeci și-atâți de ani... Una-i de 16 pe 17, și una de 18 pe 19... îi împlinesca lăsatu săcului... Precum le vedeți... îs tinerele, frumușăle, curățale, hărnicile, cu ghitarda lor, cu cadrilu lor, cu franțuzasca lor. Parle franse, madmuzel?...

Fetele: Ui, maman.

Chirița: Le-ați auzât?... Ca apa! (Fetelor.) Le pleze vu monsio cavalier din Iaș!³²

Alteori, în comedia cu cântice în două acte *Chirița în provincie*, într-un joc asemănător, spectatorul este luat drept martor al disprețului ei față de Grigore Bârzoii, soțul, asupra a ceea ce reprezintă acesta, „obiceiurile tradiționale și autenticitatea

³⁰ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Tracus Arte, 2008, pp. 53, 19.

³¹ Vasile Alecsandri, *Comedii, op. cit.*, pp. 50–52.

³² *Ibidem*, p. 90.

genealogiei lor răzeșești”³³: „Chirița (publicului, arătând pe Bârzoii cu dispreț): Priviți-l, mă rog!”³⁴

O situație inedită la Alecsandri rămân acele dialoguri în taină, succesive, ale personajelor cu publicul. Ele se vor regăsi și în piesa jucată pentru prima dată în 1852, dar, mai mult decât atât, aceasta din urmă înregistrează o situație teatrală inedită: ambele personaje aflate pe scenă, Chirița și Leonaș, au apartouri cu publicul în același timp, lucru redat corespunzător și în textul scris al piesei, în oglindă, însă doar în unele ediții (Actul II, Scena IV)³⁵. Sigur că aceasta poate fi o alegere strict a editorului (după cum am putut constata consultând ediții diferite), însă ea, pornind de la acest mic indiciu de interpretare a textului scris, oferă regizorului idei inovatoare în punerea în scenă a spectacolului, cel puțin în acest punct.

Nu este de ignorat nici faptul că, fiind personaj principal, Chirița are cele mai multe replici, deci îi revine ocazia și celor mai multe apartouri.

Alteori și „monsieur Șarlă” este creditat din când în când cu câte un aparteu în *Chirița în provincie* atunci când scriitorul îi ironizează personajului eponim cunoștințele de limbă franceză, dar și comportamentul. Utilizând comicul de situație alături de cel de limbaj, dramaturgul îi încredințează profesorului francez tehnica apartoului, acest personaj fiind singurul cunoscător cu adevărat al limbii lui Voltaire, dar și a bunelor maniere, prin urmare singura autoritate competentă să o critice pe Chirița luând publicul drept confident și complice de taină: „(în parte) Parle donc le moldave alors, malheureuse!” „(în parte) Elle fume comme un caporal.” sau „(În parte:) Cristi!...qu'elle m'agace avec son baragouin!” ori „Șarlă (în parte): Îi lipsește un dog”³⁶

Alteori și Guliță are autoritatea necesară de a vorbi doar cu publicul spre a critica ieșirile zgomotoase ale lui „monsieur dascalu”: „(în parte) Franțuz stropșat”³⁷ ori chiar Bondici și Pungescu au acest privilegiu dovedindu-se mai isteți decât ceilalți și reușind până la un punct să își pună planul în aplicare. În această situație doar publicul însuși ar putea să îi înțeleagă și tot acesta este și cel care ar avea posibilitatea să le divulge secretul, prin urmare îl fac martor și părtaș al complotului.

Și scena III din actul III al aceleiași *Chirița în provincie* conține cinci apartouri, în cascadă, ale Luluței și ale lui Guliță, creând impresia că piesa de teatru se joacă mai ales cu publicul și mai puțin pe scenă, ca și cum actorii au coborât printre spectatorii implicați și prezenți. De altfel, o asemenea punere în scenă a textului dramatic a fost realizată în multe reprezentații moderne, actorii abordând publicul direct și de aproape.

În egală măsură actorul/personajul și dramaturgul au nevoie să aibă spectatorul atent, de partea lor, pentru a-i menține interesul treaz la ceea ce se întâmplă pe scenă. Aparteurile sporesc astfel comicul de situație, uneori și de limbaj, pentru că acestea afirmă „în taină” – de cele mai multe ori – contrariul replicilor rostite tare sau schimbă radical subiectul. De aceea, ele vor apărea cu același rol și în „cântecelul comic” *Coana Chirița în voiagiu* (specie cu totul nouă în dramaturgie), dar și în farsa de carnaval *Cucoana Chirița în balon*. Astfel, în primul dintre cele două texte, Chirița

³³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 63.

³⁴ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., p. 121.

³⁵ Vasile Alecsandri, *Teatru*, op. cit., 2010, p. 109.

³⁶ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., pp. 102, 106.

³⁷ *Ibidem*, p. 98.

își destăinuie „în taină” cuceririle amoroase. Deși relativ scurt, întinzându-se pe câteva pagini, textul cânticelului conține trei ample astfel de destăinuiri către spectatori și o replică „Către public”. Aducem spre exemplificare câteva secvențe: „Chirița (În taină): Să vă spun una? Soțul meu nu-i pe-aice?... Mi-o făcut curte, berbantu, tot drumul și, zău, între noi să rămâie...bdacă mi-ar fi fost de ighemonicon, mai că... mai că...”³⁸ În *Cucoana Chirița în balon*, aparteau capătă un alt statut, deoarece Alecsandri adoptă o tehnică nemaifolosită până acum, un tip de aparteu în ramă. Prin urmare textul farsei conține un întreg fragment sub denumirea „(Scena următoare e aparte)”³⁹ în interiorul căruia personajele Moghior și Chirița au alte aparteuri, în rama scenei aparte: „Moghior (în taină): Amoriul!... el m-a metamorfozat.” sau „Chirița (în parte): Mititelul!” ori „Chirița: Hai!... (În parte:) Ar avea haz să paț vro șotie tocmai în nori... dar, las' pe mine!”⁴⁰

Nu se poate însă, în mod special, să îi privim pe scriitorii noștri clasici prin prisma elementelor neomodernismului, ale postmodernismului sau ale epocilor recente – s-ar putea spune –, însă teatrul lui Alecsandri, dintr-un anumit punct de vedere, poate fi privit sub o asemenea perspectivă. Însuși Mircea Ghițulescu îndeamnă încă de la 1980 la „interpretarea mai liberă” a operei dramatice a scriitorului, încredințându-ne de faptul că dreptul simplu al acestui teatru este de „a fi mereu descoperit și îmbogățit”.⁴¹ Urmând sfatul criticului român, demersul nostru a avut în vedere și faptul că „eterogenitatea registrului informațional al unei opere literare lasă deschise pentru orice gen de cercetător mai multe moduri de abordare.”⁴²

Opera dramatică amplă a lui Alecsandri oferă ocazia dezvoltării mai multor interpretări, cu atât mai mult, cu cât scriitorul abordează specii literare diverse în cadrul pieselor de teatru scrise. Astfel, în „comedia cu pretenții de dramă” în care „autorul divulgă fenomenul de disoluție a moralei familiei burgheze”⁴³ *Zgârcitul risipitor*, aparteurile – din nou prezente în număr mare – aparțin în cea mai mare parte personajelor ce se disting printr-o oarecare conduită morală și prin corectitudine în relațiile sociale cum sunt servitorul Martin, Sandu Napoilă, Masa (fiica maiorului Ivan Stacanovici Ibrailof) și chiar boierului Antohi. Atunci când acestea sunt rostite de astfel de protagoniști, ele capătă valoare de dicton, așa cum am observat că se întâmplă și în dramă: „Martin: Îndată, cucoane. (în parte). Mare oarbă-i dragostea părintească! (Merge la ușa din dreapta) Cuconașule!...” (Actul I, Scena 1) sau „Sandu: Cu plecăciune. (În parte) Să vă văd când mi-oi vedea ceafa.” (Actul II, Scena 5) ori „Sandu: Iacă mă duc. (În parte). Mă duc drept la aga... Breee!... cum s-a stricat lumea!... Unde mergem? unde mergem? (Iese prin dreapta)”⁴⁴ Alteori, mici aparteuri le sunt permise și personajelor decăzute moral, ca o dovadă a duplicității lor făcută publicului. Vor dialoga cu spectatorii, „în parte” și Polidor (de două ori în actul I, scena 1 și scena 7, când corupția lui morală nu se observă limpede încă, dramaturgul acordându-i astfel ocazia de a se adresa publicului), și Ischiuzarliu (o dată în actul II,

³⁸ Vasile Alecsandri, *Comedii, op. cit.*, p. 156.

³⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁴¹ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său, op. cit.*, p. 12.

⁴² Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, București, Univers, 1988, p. 71.

⁴³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său, op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ https://www.vasilealecsandri.eu/opere/drame/zgarcitul_risipitor/actul_1_scena_01.html#.Y7bcLNVBy5d, 05.01.2023, 16:48.

scena 9), și Rufineasca (de patru ori chiar în actul II și în actul IV), iar maiorului și doctorului le revin câte o replică tainică cu spectatorii.

Ultimele piese alecsandriniene *Sânziana și Pepelea*, *Fântâna Blanduziei* și *Ovidiu*, apărute între anii 1880 și 1885, abordează din nou specii dramatice diferite: *Sânziana și Pepelea* nu poate fi decât o feerie, după cum o subintitulează autorul însuși, totul stând sub semnul parodiei. Pe parcursul piesei, dramaturgul va parodia tot: de la secetă și iarnă, război și basm la fantastic și real. Și aici Alecsandri anticipează tendința secolului ce-i va urma, în care reinterpretarea miturilor și a istoriei spre actualizarea acestora va ocupa un loc important în literatură. Și personajele care sunt „împrumutate” din operele folclorice „sunt restructurate cu un ochi de regizor modern”⁴⁵ și vor deveni „anti-eroice nu numai prin abaterea de la modelul care a inspirat lucrarea – basmul popular – ci, structural, antieroice.”⁴⁶ Astfel, și din perspectiva problemei pe care o abordăm, deși o piesă amplă, conținând cinci acte a numeroase scene fiecare, personajele au puține interacțiuni cu publicul prin apartouri. Și așa cum ne-a obișnuit Alecsandri, doar anumite personaje au acest privilegiu: Pepelea, Sânziana, Papură-Împărat, iar în situații excepționale, având câte o intervenție cu spectatorii: Baba Rada, Lăcustă, Pârlea, Zâna, Zmeul ori Crivățul în final. Cei care dialoghează cu publicul aparte de obicei sunt personajele de basm „pozitive”: „Pepelea (aparte) Or fi pețitori de-ai Sânzianei” (actul I, scena V); „Papură (aiurit): Așa... (Aparte) N-am prea înțeles.” (actul II, scena III); „Sânziana (aparte): am să consult paserea despre ursitul meu. (Către pasere.) Păsărică dragă, cum se numește ursitul meu?... ”⁴⁷ (actul II, scena X). Se observă că aparteurile nu mai reprezintă o reală replică adresată spectatorilor pe care îi ia personajul martor sau părtaș al acțiunilor lui ca până acum, ci mai degrabă explicații suplimentare, către sine, împărtășirea unor nedumeriri, un monolog cu el însuși. Chiar și atunci când devoalează un plan, acesta tot către sine este adresat de personaj, ca un monolog interior realizat aparte: „Pepelea: Bine... (Aparte) Am să-i rățăcesc în pădurea cea deasă, din ea să nu mai iasă. (Servii fură merindele de pe masă.)”⁴⁸; „Zâna (aparte): Au încăput pe mâna mea? am să-i schimb în dobitoace.”⁴⁹; „Pârlea (aparte): frumușică... ochi plini de foc... talie plinuță... brațe de caș... îmi dau poftă de mâncare... dacă mi-aș cerca norocul?... (Grațios) Puiculiță, de-aici ești?”⁵⁰

În schimb, piesa de inspirație antică *Fântâna Blanduziei* abundă în apartouri, ultima replică din ultima scenă fiind tot un aparte. Subintitulată „Piesă în 3 acturi și în versuri”⁵¹, aceasta a fost considerată, pe rând, „fără a fi o tragedie sau chiar o piesă de teatru”⁵² – după cum afirma însuși E. Lovinescu în *Critice* –, „o dramă plină de viață”, dar și „o comedie melancolică fără să vadă o contradicție între cele două categorii”⁵³. Din punctul de vedere strict al perspectivei pe care am abordat-o în acest

⁴⁵ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ Ion Budai Deleanu, *apud* Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., p. 95.

⁴⁷ Vasile Alecsandri, *Comedii*, op. cit., p. 102, pp. 207-280.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 218.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 246.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 248.

⁵¹ Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei. Teatru*, op. cit., p. 181.

⁵² „Aprecieri critice” în Vasile Alecsandri, *Despot vodă. Fântâna Blanduziei*, București, Cartex 2000, 2003, p. 223.

⁵³ Mircea Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, op. cit., pp. 135-136.

context, înclinăm să credem că textul este lipsit de dramatismul clasic și față de „alte piese, în *Fântâna Blanduziei*, stările dramatice se consumă lexical, nedramatic.”⁵⁴ Această afirmație este susținută și de amploarea pe care o ocupă în textul piesei replicile adresate publicului în taină, amploare ce nu poate fi concurată decât de celelalte comedii alecsandrinene. Dialogurile cu posibilul spectator sunt, însă, multe simulate sub forma unor monologuri interioare, ca în tragedia greacă. Horațiu se întreabă aparte în actul I, scena 1: „(cu mirare, în parte) Ce glas pătrunzător/ Aud lângă fântână? (Zărand pe Getta:) Tablou încântător!/ Poetică ivire!... Romană-i sau străină?/ Ea cântu-un viers sălbatic din Dacia Transalpină”⁵⁵. De altfel, în această scenă există multiple astfel de exemple: „Getta (în parte, sculându-se) Destule-atâtea visuri; să plec acum e timp.” sau „Horațiu (în parte, cu amărăre) Și ea, și ea în mine numai poetul vede!...”⁵⁶ Alteori, adresările către public sunt evidente: „Neera (în parte) Să-l cred?/ Horațiu (în parte) Oare crezut-a?”⁵⁷ Însă un aparteu demn de atenție este cel rostit de Gallus, notarul lui Horațiu, în actul I. Acesta îi dezvăluie un secret Gettei pe care abia o cunoscuse, un secret despre stăpânul său și, temător să nu îi asculte cineva, îi vorbește aparte. Se presupune că nici chiar publicul nu este luat ca martor al acestei destăinuiri: „Gallus: Bate-m-aș pe gură!.../ Destăinuiesc secrete intime de poet,/ Ce nu sunt ale mele. (În taină.) Și eu am un secret.../ Dorești să-l afli?”⁵⁸ Piesa are un final fericit, ultima replică având-o Horațiu care o rostește în taină, deschizând perspectiva viitoarelor monologuri ce surprind frământări interioare ale personajelor: „Horațiu (în parte) O! Carte/ Mă redeștepți din visuri târzie și deșarte.../ Din bunurile vieții cu tine mă aleg./ O! Glorie, Horațiu nu va pieri întreg!”⁵⁹

Apoi această tehnică a interacțiunii cu publicul în acest fel, prin aparteuri, se pierde, apărând din ce în ce mai rar, teatrul modern recurgând la un dialog mimat cu spectatorii prin intermediul monologului personajelor.

Astfel, imediat la Barbu Delavrancea, în trilogia publicată între 1909 și 1911, ce conține piesele *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul*, acestea sunt excepționale, la fel și în piesele ce-i vor urma. Patru asemenea intervenții ale personajelor conține întreaga trilogie: niciunul în *Apus de soare*, trei în *Viforul*, toate în actul III, scena 6, și aceste aparteuri îi revin lui Moghilă, iar una în *Luceafărul*, în actul III, scena IV aparținând lui Șmil. De altfel, despre piesa *Viforul* Liviu Rebreanu afirma că „este cea mai teatrală dintre toate lucrările dramatice ale autorului. Poate și cea mai dramatică în înțelesul scenic al cuvântului”⁶⁰, celelalte două fiind considerate mai degrabă poeme dramatice. Didascaliile ce au în vedere modalitățile de rostire a replicilor se opresc, prin urmare, la elemente paraverbale referitoare la volumul vocii, remarcându-se câteva ce au ca indicație de scenă să fie rostite încet. Sigur că nici dramatismul subiectelor abordate de Barbu Delavrancea nu se pretează la un astfel de joc facil al aparteurilor, nici în *Apus de soare*, și nici în piesele următoare ale trilogiei. Doar în

⁵⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁵ Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei. Teatru, op. cit.*, p. 190.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 190-198.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 199-200.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 291-292.

⁶⁰ Liviu Rebreanu, „Viforul”, în *Rampa*, 19 sept. 1912, p. 2, *apud* Al. Săndulescu, „Prefață” la volumul Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1963, p. XIV.

comedia în patru acte *Hagi-Tudose* acestea vor reapărea, însă nu cu frecvența celor din *Chirițe*, și vor avea același rol, aparținând majoritatea personajului eponim care își exprimă nemulțumirile pe care nu le poate spune fățiș protagoniștilor din scenă.

În teatrul modern, apartea va fi înlocuit de monologul personajului. Cu siguranță că publicul apreciază atât interacțiunea directă a celui aflat pe scenă, cât și monologul, simțindu-se implicat și poftit în universul ce se creionează încet-încet sub ochii săi.

Se observă astfel, încă o dată, că orice operă literară poate trece „în fiecare epocă printr-un proces de revitalizare, rezultat din lectura inedită.”⁶¹

BIBLIOGRAFIE

Alecsandri, Vasile, *Comedii*, București, Minerva, 2003.

Alecsandri, Vasile, *Fîntîna Blanduziei. Teatru*, București, Minerva, 1973.

Alecsandri, Vasile, *Teatru*, ediție îngrijită de Elena Proca, București, ERC Press, 2010.

Alecsandri, Vasile, *Teatru*, prefață de Mircea Anghelescu, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

Asachi, Gh., *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de N.A. Ursu, București, Editura Tineretului, 1961.

Delavrancea, Barbu, *Apus de soare*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Ghițulescu, Mircea, *Alecsandri și dublul său*, București, Albatros, 1980.

Golescu, Iordache, „Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990.

Golescu, Iordache, „Mavrodinada sau Diavanul nevinovat și defăimat sau Copiii sărmani nevîrstnici și năpăstuiți”, în *Scrieri alese*, ediție și comentarii de Mihai Moraru, București, Cartea Românească, 1990.

Hasdeu, B.P., *Răzvan și Vidra. Trei crai de la răsărit. Ioan-vodă cel Cumplit*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.

Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene*, București, Univers, 1988.

Vasilie, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.

***, *Primii noștri dramaturgi*, studiu introductiv de Florin Tornea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

***, *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963.

https://www.vasilealecsandri.eu/opere/drame/zgarcitul_risipitor/actul_1_scena_01.html#.Y7bcLNVBy5d

⁶¹ Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, op. cit., p. 106.