

Osatura textelor dramatice ale lui Alexandru Depăărățeanu – didascoliile

*Drd. Savinoiu (Chelariu) Irina-Marina
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău*

Abstract: Didascalia in Alexandru Depăărățeanu's dramaturgy mark a notable moment in the evolution of stage directions in Romanian theater. Until now, these directions had a predominantly functional character, limited to mise-en-scene landmarks or minimal gestures, influenced by the neoclassical tradition and the theater of translations. Depăărățeanu, located at the intersection between formal classicism and the beginnings of romanticism, enriches the function of didascalia, sometimes even giving them poetic and expressive valences. They are no longer just brief instructions that mainly aim at movement on stage, but tend to become an integral part of the dramatic atmosphere, describing in detail the space in which the characters evolve or suggesting feelings, tensions and outlining the characters' character. Through this openness to expressiveness, the author contributes to the development of a more nuanced dramatic vision, foreshadowing the concerns for scenic detail that will be amplified in later realistic and symbolist dramaturgy. After Depăărățeanu, didascali gradually acquire another function, becoming means of narrative and psychological construction. Thus, he is among the conscious precursors of a more elaborate autochthonous dramaturgy, in which the scenic language begins to be treated as part of the literary text, not just as its support. His didascali reflect an emerging artistic sensitivity and an increased attention to the complexity of the theatrical act.

Keywords: *didascalia, dramatic atmosphere, evolution, classicism, romanticism*

În contextul evoluției dramaturgiei românești de-a lungul timpului, didascoliile – ca parte a osaturii pieselor de teatru – au suferit și ele o modificare în timp, conform tendințelor literare ale perioadelor în care au fost scrise. Sigur că această modificare a indicațiilor scenice se arată a fi una lentă și arareori sesizabilă de la un dramaturg la altul, cu atât mai mult cu cât analiza se realizează din perspectiva „importanței acestora pentru cititor” [Golopenția, 2019: 194 – 196], fie el obișnuit, comun ori specialist în domeniu.

De altfel, este unanim acceptată ideea, de către critica de specialitate, că lectura unei piese de teatru este una de tip special, „plurivalentă” [Popescu, nr. 6, 1985: 6], căci citirea este

„«împiedicată» adesea de obstacole precum numele repetat al personajelor, chiar memorarea listei personajelor, cu caracterizările spațio-temporale și de mișcare ce apar frecvent în debutul fiecărui act, uneori al fiecărei scene, indicațiile de «regie» (didascaliile) privitoare la intonație, mișcare, semnificare în raport cu contextul, intruziuni ale altor personaje din afara locului actual de joc” [Popescu, nr. 7-8, 1985: 52]

– prin urmare, această literatură „se cere însoțită de o specifică știință a citirii” [Popescu, nr. 6, 1985: 6]

În contextul stabilit aici – al analizei cronologice a dramaturgiei românești din perspectiva didascaliilor – rămâne să precizăm ulterior, într-o lucrare mult mai amplă, ce am identificat (printr-o astfel de lectură) ca fiind arta fiecărui autor în parte în dezvoltarea unui mesaj pentru cititor și prin intermediul indicațiilor scenice, mesaj complementar celui cuprins în dialogul dramatic și care respectă – intenționat sau intuitiv – tendințele curentului epocii.

M-am oprit aici însă, în mod special, la cele două piese scrise de Alexandru Depărașeanu (drama *Grigore-vodă, domnul Moldovei* și comedia *Don Gulică sau Pantoșii miraculoși*) și la cercetarea indicațiilor scenice obligatorii și opționale din cadrul lor, din considerentul că și acest scriitor, alături de D. C. Ollănescu-Ascanio și Constantin Halepliu, a fost etichetat ca scriind un teatru „după model” [Dumitru Bălăeș, 1980: XX] alecsandrinian. Analiza întreprinsă încearcă să demonstreze – contrar afirmațiilor unor exegeți – unele inovații în materie de didascalii aduse de către autorul mai sus menționat în contextul dramaturgiei celei de-a două jumătăți a secolului al XIX-lea. De altfel, fără a avea în vedere explicit indicațiile de regie, Mihai Eminescu însuși cataloga drama în 5 acte și în versuri” [Alexandru Depărașeanu, 1980: 146] scrisă în 1864 ca fiind „o genială aruncătură pe hârtie [...] printre puținele piese care merită într-adevăr să se reprezinte, pentru că au poezie, sunt lucrate cu conștiință multă și cu talent mult” [Eminescu, 1970: 146] [1].

Din păcate, doar două pot fi piesele supuse cercetării din opera acestui autor, deși Alexandru Depărașeanu anunța încă două astfel de texte de inspirație istorică (*Anton-vodă* și *Victime și călăi*), dar acestea, fie au rămas doar în faza de proiect, fie au fost distruse în incendiul ce a mistuit toată biblioteca sa din satul Deparași [Bălăeș, 1980: XIX].

Oprindu-ne mai întâi la didascaliile obligatorii în cadrul cărora se regăsesc și titlurile, vom constata că doar cel al comediei este formulat

disjunct, întocmai după modelul introdus de Vasile Alecsandri și utilizat pentru multe dintre piesele sale. Prin urmare, prima parte a denumirii piesei este reprezentată de numele protagonistului (inspirat, fără îndoială, de „Guliță” alecsandrinian), iar cea de a doua parte de o sintagmă simbolică, menită să anticipeze subiectul: *Don Gulică sau Pantofii miraculoși*. Drama și celelalte texte dramatice proiectate nu mai respectă modelul de la care s-a pornit, dar nici nu inovează neapărat în această privință, titlurile fiind reprezentate, fie de personaje eponime, fie de o sintagmă în care se remarcă antiteza – tehnică în maniera curentului numit romantism.

Dar ceea ce se dovedește cu totul nou și unic deopotrivă în textele lui Alexandru Depărățeanu este legat de componența didascaliilor demarcative. Acestea (cel puțin în cadrul dramei cunoscute), pe de o parte, după modelul textelor epice istorice ale vremii, denumesc actele prin intermediul unui personaj (spre exemplu: „Actul I *Rebeca*” [Depărățeanu1980:149]; „Actul II *Grigore-Vodă*” [Depărățeanu1980:178] „Actul IV *Isac Ovreiul*” [Depărățeanu1980: 256]), pe de altă parte, prezintă la sfârșitul unor scene ideea de „cortină mică” pe lângă cea propriu-zisă de la finalul fiecărui act (spre exemplu: „Actul III, Scena VI [...] (Cortina mică cade.)” [Depărățeanu1980: 224] O justificare a apariției acestui element ar putea fi faptul că se schimbă decorul în interiorul aceluiași act, de la „o largă anticameră” [Depărățeanu1980: 209] la începutul actului III, la „o piață. Noaptea” [Depărățeanu1980: 225] la începutul scenei VII. De asemenea, un motiv plauzibil îl constituie și faptul că se impune cel puțin o pauză (vor mai fi și altele de-a lungul întregii piese), în mijlocul unui act care însumează nouăsprezece scene, mai multe într-un act chiar și decât în opera dramatică prolifică a lui Vasile Alecsandri.

Tot didascaliile obligatorii demarcative sunt cele care surprind și prin amploare și uneori prin detalieri asupra vestimentației și comportamentul protagoniștilor pe scândură, așa cum se notează la începutul unor scene-cheie ale dramei, spre exemplu:

„Actul I, Scena VI (Meterhaneau intră pe scenă cântând. Suitorii lui merge în frunte strâmbându-se. El are costum împeștriat, căciula conică, foarte lungă, cu coadă de vulpe în vârf. Clopoței peste tot, în mână un tunbelechiu, pe care îl bate cu o curea. Toată banda merge cu o pompă afectată. Strigătorul public pe urmă cu o mare foaie de hârtie în mână. Toți se opresc în mijlocul scenei. Lumea îi înconjoară, muzica tace.)” [Depărățeanu1980:157]

sau în actul II

„Scena XIII (Intrarea solemnă cu tot fastul domnilor fanarioți. Doisprezece fustași cu securi merg înaintea domnului; după dânsul vin succesiv marele cămăraș, marele grămătic, marele paharnic, vătaful de copii, vel-ciohodar, vel-aglegi, ispravnicul curții, rahtivanul, cămărașul, caftangiul, ciubucciul, bași-ciohodarul, satâr-bașa, cu cinci satări sau purtători de securi, douăzeci de izoglani cu doi ceauși care poartă zoeni sau bastoane de argint etc. Grigore-vodă vine vorbind cu logofătul Damian. Aproape se văd medicii Gavrilachi și Fotachi în straie negre. Vornicul Mateo, comisul Alexandru, Manea Dărmănescu. Diferiți funcționari și cei de sus. Oamenii Curții domnești după ce au făcut rondul scenei, se retrag toți în fund. Boierii, despărțiți în două rânduri, se închină la intrarea lui vodă până la pământ. Dărmănescu, cu brațele încrucișate pe piept, se vâra între conjurați, care stau toți cu capetele plecate. Visternicul Dan intră pe urmă și se pune lângă Miron.)” [Depărățeanu, 1980: 196]

În scena IV a actului al III-lea (Boierii), didascalia atrage atenția din nou printr-o intervenție „poetică”, ce nu ar putea fi sesizată decât de cititor: „boierii își mișcă capetele ca niște mageți de China după ritmul versurilor” [Depărățeanu, 1980: 213]. „Procedul, de-o modernitate evidentă, este de domeniul comicalului absurd. După cum vedem, Depărățeanu, pe care l-am întâlnit inovând în materie de poezie, inovează și în domeniul procedeeleor teatrale” [Bălăeț, 1980: XXV].

De remarcat rămâne însă această grijă deosebită pentru detalii, mai ales în didascaliiile ce surprind descrierea amănunțită a intrării lui vodă cu întregul lui aparat domnesc, arătându-se o serioasă documentare asupra regulilor și obiceiurilor epocii, ceea ce dovedește preocuparea autorului pentru redarea întocmai a atmosferei și a realității epocii istorice pe care o creionează și grija pentru direcționarea exactă a protagoniștilor în scenă. Privirea diacronică a didascaliiilor identifică aici și influențe vii ale curentului numit romantism, căci „romanticii toți sunt niște istorici” [Călinescu, 1965: 21], iar subiectul – ca și la Vasile Alecsandri – surprinde tot destinul (văzut ca nedrept aici) al unui domnitor. Însă preocuparea în indicațiile demarcative pentru revenirea în finalul piesei la aceeași imagine pe care o regăsește cititorul și la începutul actului I, imagine foarte ușor modificată (la început prevestitoare, la final ca o sentință) denotă o rigoare a construcției acestor didascalii ce amintește de cerințele clasicismului acum întârziat: de la „În fund se vede orașul și turnurile bisericii S-ții Ierarhi” [Depărățeanu, 1980:

149] la „În fund, trei mari arcade prin care se vede orașul și lumea la ferestre” [Depărățeanu, 1980: 321].

În piesa de debut, apărută însă postum – *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* –, actele nu poartă și denumirea personajelor principale, firesc de altfel având în vedere că piesa este o comedie „vodevilă în patru acte și un tablou” [A Depărățeanu, 1980: 325], iar inspirația din nuvelistica cu tematică istorică nu s-ar justifica. În acest prim text dramatic al său, Alexandru Depărățeanu nu inventase încă nici „cortina mică”, aspect explicabil din nou dacă luăm în considerare faptul că scenele actelor, deși numeroase (ajungând până la douăzeci și două în actul II), nu sunt totuși atât de ample și complicate ca tematică precum în dramă (douăzeci și șase de scene în actul IV și un subiect care surprinde răpunerea mișlească a domnitorului).

În ceea ce privește didascaliile opționale, primele care atrag atenția sunt subtitlurile: „comedie vodevilă în patru acte și un tablou” [Depărățeanu, 1980: 325] – pentru piesa de debut, din 1853, apărută însă postum – și „dramă în 5 acte și în versuri” [Depărățeanu, 1980: 147] – pentru textul dramatic publicat în 1864 – autorul oferind, întocmai ca ceilalți dramaturgi de până în epoca sa, cheia în care trebuie citite textele. Faptul că scriitorul a ales să publice doar drama poate să ne sugereze ideea că Alexandru Depărățeanu se simțea reprezentat cu adevărat ca dramaturg doar de acest text și de această specie, de dramă, preferată de curentul romantic, curent literar din ale cărui trăsături se regăsesc și în versurile sale lirice de altfel.

Lista „persoanelor” – ca a doua indicație opțională – este plasată la început, iar aici sunt prezentați protagoniștii întocmai ca în teatrul modern: cu nume și funcție în stat sau statut social, atât în dramă, cât și în comedie, pe coloane (spre exemplu: „Grigore-vodă, domnul Moldovei; Kara – Highiorzados-Ahmed, capigibașa, imbrohorul sultanului [...]; Gavrilache, Fotachi, medici” [Depărățeanu, 1980: 148]. sau „Postelnicul Scoarță; Pistimița, soția sa; Pătrușcă, dascăl de mahala” [Depărățeanu, 1980: 326]). De asemenea, în spațiul de sub tabelul personajelor, în piesa *Grigore-vodă, domnul Moldovei*, se face precizarea: „Popor, meterhanele, ciohodari, fustași, arapi, delii, ițoglani, copii din casă etc, etc.” [Depărățeanu, 1980: 148], prin repetiția din final lăsând posibilitatea cititorului/regizorului să imagineze și prezența altor personaje colective, potrivite subiectului și epocii. Această libertate nu fusese însă permisă în comedia de debut, lista personajelor fiind

și mai restrânsă, dar și precisă, limitativă: „Zidari, țărani, invitați” [Depărățeanu, 1980: 326].

De altfel, foarte rar se practică această libertate în cazul altor dramaturgi dinainte sau de după epoca sa (la Delavrancea, de exemplu, în *Apus de soare* și *Luceafărul* sau la Vasile Alexandrescu-Urechia, în *Vornicul Bucioc* și *Banul Mărăcine*), exceptând modelul său alecsandrinian, de inspirație istorică, dar nici aici nu se plusează prin repetiție.

Ce demonstrează însă această diferență în enumerarea protagoniștilor în lista de început a pieselor? Faptul că există o evoluție firească a acestei didascalii în chiar interiorul aceluiași univers dramatic, al aceluiași autor, și acest lucru nu doar în materie de didascalii opționale, ci și de indicații scenice în general. Sigur că nu trebuie să ignorăm faptul că piesele se încadrează în specii diferite, însă deschiderea vădită de a lăsa libertate cititorului (inițiat sau nu) în a-și imagina și alți protagoniști este cu atât mai relevantă, cu cât acest lucru se dovedește a fi doar în interiorul dramei, unde subiectul este sensibil emoționant, chiar zguduitor și contrariant pe alocuri. În ceea ce privește denumirea protagoniștilor prin „persoane”, acesta era termenul obișnuit în epocă (teatrul aflându-se încă în perioada căutărilor, inclusiv terminologice) și acesta nu va fi schimbat nici chiar până la I. L. Caragiale, deși în 1878, odată cu piesa *Despot Vodă*, Vasile Alecsandri are o tendință de modificare a terminologiei teatrale în acest sens, lista sa de la început numindu-se „personaji” [Alecsandri, 2003: 106].

Statutul protagoniștilor, anunțat încă de la început, este un element în plus care arată preferința autorului pentru anumite tipuri de personaje, aceasta suprapunându-se perfect peste tendințele curentului întârziat la noi, ce prinsese amploare și consistență: cel denumit romantism. Astfel, surprinde populația pestriță de care va fi inundată scena, atât prin diversitate, cât și prin antiteza statutului lor social: de la miniștri la ciohodari, de la medici la delii, fustași, ițoglani etc.

Preferința lui Alexandru Depărățeanu pentru personajul amuzant, moralizator, la începutul carierei sale dramaturgice – în perioada clasicismului târziu al literaturii române – și replierea mai târziu pe imaginea unui domnitor ca protagonist – unul cu un destin tragic, surprins în antiteză cu patriotismul efervescent de care dă dovadă –, îl situează pe Alexandru Depărățeanu în categoria scriitorilor ancorat în timpul său prin subiectele

abordate, dar care încearcă să își aducă contribuția originală și prin elemente subtile de construcție, chiar și în didascalii.

Prin urmare, și decorul în teatrul lui Alexandru Depărățeanu, mai ales în drama antumă, va fi unul cel puțin diferit construit, unul în mare parte „fastuos, în stil bizantin” [Bălăeț, 1980: XXVIII].

Astfel, dacă la începutul primului act este surprins un spațiu deschis, o scenă aglomerată de obiecte și oameni, în care se disting turnurile bisericii și o aripă cu balcon a palatului:

– „(Teatrul reprezintă o piață din Iași. În fund se vede orașul și turnurile bisericii S-ții Ierarhi. În umbră, o aripă a palatului domnesc cu un balcon afară. Scena este străbătută în toate sensurile de lume. La dreapta, un cabaret: în față-i, la o masă, beau mai mulți oameni; în stânga, un stâlp și niște ziduri ruinate. Înserează. Din când în când s-aude tunuri.)” [Depărățeanu, 1980: 148]–,

în actul imediat următor decorul ce precede replicile este reprezentat de un interior (de palat) amănunțit descris:

– „(O sală spațioasă în palatul domnesc. Fundul deschis prin largi arcade de stil bizantin, dincolo de care se vede un rând de coloane ce despart galeria ferestrelor. Orașul se vede iluminat. La dreapta și la stânga, uși cu două canaturi. Mese, scaune. Boierii se plimbă prin galerie în grupe și privesc în stradă.)” [Depărățeanu, 1980: 178].

În actul III, Scena VII, decorul se modifică iar cu ajutorul „cortinei mici”, devenind deschis din nou: „(Teatrul reprezintă o piață. Noapte. În umbră se văd niște ruine. La ridicarea cortinei se vede Rebeca dibuind prin întuneric. Palatul domnesc abia se zărește. În fața scenei o piatră.)” [Alexandru Depărățeanu, 1980: 225], în timp ce scena XII propune din nou un decor „închis”, un spațiu interior. Este cel puțin interesantă această delimitare a unor scene prin căderea unei cortine „mici” la Depărățeanu:

„(Un vast coridor ale cărui margini se pierd în umbră. În stânga, un scaun și o masă pe care arde o lampă ce începe să se stingă. La dreapta, în planul al doilea, o fereastră și o ușă mascată. În fund abia se vede în întuneric forma unei largi ferestre. Lais, Anais și Aglais privesc la fereastră.)” [Depărățeanu, 1980: 237].

Decorul Actului IV revine la spațiu deschis, cel din actul I, iar precizarea conform căreia „Cortina mică cade.” [Alexandru Depărățeanu, 1980: 209] re apare și la finele scenei XV a actului IV. În scena XVI, subintitulată „Nunta”, revine cu un decor somptuos, de interior, descris minuțios.

Alternarea spațiilor deschise cu cele închise este și ea o căutare și un semn clar de evoluție didascalică, știut fiind faptul că, la începuturile lui, textul dramatic descria spații deschise, largi, în care personajele se pierdeau și își pierdeau astfel și individualitatea. Odată cu parcurgerea unor etape, piesele de teatru – indiferent de autorii care le-au gândit – au început să surprindă din ce în ce mai des și interioare, spații închise, unele chiar puternic personalizate, astfel încât decorul pare să identifice și să caracterizeze protagoniștii și prin spațiul creat.

Se pare că scenele desfășurate înăuntru sunt mai puțin „tragice” în opera lui Alexandru Depărățeanu, personajele sunt parcă protejate de pereți și de stâlpi, după care deseori se ascund ori completează:

„(Teatrul reprezintă un mic salon care comunică cu cel mare prin trei largi arcade formate de bogate draperii în catifea roșie cu ciucuri și noduri de aur. În dreapta și în stînga uși și ferestre care reamintesc cele mai frumoase timpuri ale arhitecturii bizantine. O mie de lampe, de lustruri și de candelabre fac să înnoate în râuri de lumină, catifeaua, aurul și marmura ambelor saloane. Mari oglinzi de Veneția reflectă lumina și dau decorațiunilor și ornamentelor ce se văd într-însele cel mai frumos aspect de bucurie și de sărbătoare. Tapete de Persia și de Țarigrad, divane, sultane, sofale, jețuri și mese din lemn de roză și de sandal fac amobilamentul micului salon. În colțuri, cele mai frumoase flori strălucesc în vase de China și de Japonia. Muzica se aude în surdină. Elena îmbrăcată în alb privește pe fereastra din stînga. Fața ei este palidă și îngrijată.)” [Depărățeanu, 1980: 286].

Ne atrag atenția aici și didascaliiile „poetice” [Golopenția, 2019: 191] care își au relevanță doar pentru cititor, ele amintind de poezia profund romantică a autorului ce face parte „din școala lui Heliade Rădulescu” [Dumitru Bălăeț, 1980: VI]: „să înnoate în râuri de lumină”, „cel mai frumos aspect de bucurie și de sărbătoare”.

Tot în această scenă, ca un alt element de noutate, atrage atenția și un decor implicit, intuit în replica personajului feminin, aflat în expectativa care îi oferă răgazul analizei spațiului înconjurător, spațiu în acord cu presimțirile proprii: „Cad frunzele din arbori și vântu-ncoa le suie./ Ce noapte furtunoasă! ce negru cer! o stea/ Nu licăre.” [Depărățeanu, 1980: 286].

Spre finalul piesei pe care autorul a ales să o publice, se trece la interioare simple, chiar austere, contrastând puternic cu somptuozitatea ce o dădea decorul la începutul piesei. Astfel, scena XXIV a actului al IV-lea surprinde din nou un interior, dar de data aceasta simplu, camera căminarului Costache [Depărățeanu, 1980: 294], în timp ce în „Actul V. Elena” decorul,

precizat succint, creionează: „o temniță întunecoasă” [Depărățeanu,1980: 304]. Spre final, scena XI (Imbrohorul) înfățișează un decor din nou deschis, în care se va desfășura complotul și asasinatul.

Concluzionând, interioarele protejează personajele la Alexandru Depărățeanu, acestea fiind succedate de spații ample, ce devin primejdioase; de altfel, această idee, la început abia sugerată de succesiunea decorului și a evenimentelor, este în final formulată aproape explicit de didascalii:

„Scena XI Imbrohorul (Teatrul reprezintă o vastă și spațioasă curte. În fund, o mare scară de șase trepte duce la o lungă terasă ce desparte scena printr-un șir de balustrade lucrate à giorno. Dincolo de ele și mai în urmă, două mari perdele de postav roșu descind de sus până jos și închid tot fundul teatrului [...])”

și

„Scena XIII (Perdelile s-ardică. Grigore – vodă se vede căzând. Arapii cu cuțitele în mână îl înconguiră. În dreapta, pe un înalt divan, imbrohorul bea cafea cu dragomanul alături. Amobilimentul actului al III-lea. În fund, trei mari arcade prin care se vede orașul și lumea la ferestre.)[...] (Cade fără cunoștință pe treapta scării.) [...] (poporul se dă înapoi țipând la vederea arapilor.)” [Depărățeanu,1980: 321].

În piesa de debut, decorul are un cu totul alt rol, cum este și firesc. Cel prezentat la începutul actului I, scena I, nu mai este amplu, nici minuțios descris: „(Teatrul reprezintă odaia postelnicului Scoarță. Cucoana Pistimița-și face toaleta dinaintea unei oglinzi, șezînd lângă o masă pe care se văd răspîndite necesariile toaletei unei dame.)” [Depărățeanu,1980: 327]. Se observă că obișnuința de a schimba decorul pe parcursul aceluiași act, între scene, o avea dramaturgul chiar din textul său de început, însă nu inventase încă conceptul de cortină mică: scena XVI, act I [Depărățeanu,1980: 357], spre exemplu, sau „Scena VII – Act II (Un salon iluminat, învățații șed formînd un semicerc în centrul căruia dascălul Pătrușcă șade pe un scaun cu mătaniile în mînă)” [Depărățeanu,1980: 370]. Tot astfel se va schimba decorul și în mijlocul actului al IV-lea.

Depărățeanu nu se dezmințe nici în final, când realizează în amănunt un spațiu al nunții consfințite în fața altarului, dovedind încă o dată grija pentru cititor de a-și imagina detaliat lumea personajelor sale, ca spațiu de definire a lor, dar și al acțiunii:

„(În vremea aceasta fundul scenei, care reprezintă răsărirea soarelui, se deschide și se vede apariția unui templu iluminat de foc bengal. Gulică și cu Neta aleargă și se aruncă în genunchi lângă altar, asupra căruia arde focul

sacrificiului nupțial. Imeneu, ce șade pe un jeț mai sus, înconjurat de raze, pune fiecăruia câte o cunună de flori pe cap. Pe când se execută aceste, cizmarul se arată cu cipicii lui Ghiocel, care luându-i din mână îi încearcă)” [Depărățeanu, 1980: 475].

Nici aici nu lipsesc didascaliile poetice („sacrificiul nupțial”, „foc bengal”) ce pot fi înțelese doar de cititor și care, prin conținut, amintesc de filonul romantic al textelor sale.

Scriind într-o perioadă în care literatura română însăși se situa într-o zonă a căutărilor tematice și de structură literară, chiar Alexandru Depărățeanu va fi influențat, inclusiv în osatura textelor sale dramatice, de curentele și tendințele literare ale epocii sale, neputând însă să fie delimitat niciodată tranșant până unde se întinde influența clasicismului târziu și unde începe cea a curentului romantic, nici chiar în opera aceluiași scriitor.

În materie de decor, în textele lui Alexandru Depărățeanu se observă o ușoară trecere de la exterioare, de la spații deschise la spații înguste și uneori austere, care definesc mai bine și îndreaptă atenția privitorului virtual către protagonist și trăirile acestuia. Din acest punct de vedere, dramaturgul respectă o tendință a epocii în care își scrie literatura dramatică.

Poate nu neapărat un dramaturg de raftul întâi al epocii în care scrie prin tematica abordată, prin piese greu de pus în scenă din cauza amplitudinii și a detaliilor, însă Depărățeanu inovează destul de mult – după cum am demonstrat – în ceea ce privește didascaliile și creionarea decorului. În scene din drama *Grigore-vodă, domnitorul Moldovei* se observă și acea preocupare de a corela starea interioară a personajului, prevestitoare de o nenorocire iminentă, cu sugerarea unei furtuni afară, ce stă gata să se producă, în ideea creării unui spectacol total prin lumini și sunete, pe care cititorul le poate ușor proiecta mental datorită descrierii amănunțite.

Începutul Scenei VI a actului IV relevă din nou grija scriitorului pentru detalii, de această dată pentru a surprinde și caracteriza non și paraverbal personajul, deși didascaliile de replică nu sunt atât de numeroase, dar sunt împletite cu alte elemente de decor:

„(Isac singur își numără banii; încearcă monedele pe degete făcându-le să sune; se uită la fiecare cu aviditate; bagă în sân pe unele; scoate pe altele. Caută din timp galbenul ce i-a căzut, iar numără; iar caută; în fine, toată oroarea avariției se vede imprimată în fața și gesturile lui. Fulgerul se vede din când în când. Furtuna urlă, ploaia se apropie, tună, torțele vacilă de suflarea vântului: noapte. Luna străbate scena. Brato și Dărmănescu vin din dreapta vorbind.)” [Depărățeanu, 1980: 270].

Din nou apar aici și indicațiile poetice care să completeze scena ce poate fi imaginată cu ușurință de cititorul inițiat sau nu: „în fine, toată oroarea avariției se vede imprimată în fața și gesturile lui”, dar și elemente specifice curentului romantic, pe care Alexandru Depărățeanu le utilizează ca indici spațio-temporali și în poezie, și (mai rar) și în comedia vodevilă: noaptea, luna, torțele, fulgerele, furtuna, ploaia, vântul – căci clima „aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (cutremure vulcanice) sau regim torid” [Călinescu, *ed. cit.*, 1965: 22].

Revenind la didascaliile de replică – ca indicații opționale – nu va surprinde deloc utilizarea relativ frecventă a apartelui ca tehnică de comunicare între personaj și cititor/public, cu atât mai mult cu cât modelul recunoscut este cel al lui Vasile Alecsandri, cel ce poate fi considerat un precursor al teatrului interactiv prin utilizarea preponderentă a acestui procedeu. Astfel, în piesa din 1864 apare aparteau, dar nu se abuzează de el – cu atât mai mult, cu cât este vorba de o dramă, și chiar de una cu tematică istorică –, însă acesta este în număr relativ mare, de exemplu: „Costache [...] (Aparte.) Omul ăsta e diavolul”; „Rebeca (aparte, cu spaimă)”; „Rebeca” (aparte)”; „Costache (fără să facă atențiune; aparte); „Costache (aparte)”; „Miron (dând din cap aparte)”; „Miron (aparte, privind pe Costache)”. „Costache (sombriu, aparte)”; „Costache (aparte) Să fie vreun plan ... /vro cursă... vro ispită...”; „Costache (aparte) Ce să-i zic!”; „Damian (aparte) O fi coșciugul țarei, măria-ta; prohodul/A fost poate aseară!”; „Vodă (aparte) Așa e, dacă lupii au parte tot de miei!”; „Vodă (aparte) Să dai ceva la câini/De câte ori de foame te ling așa pe mâini” [Depărățeanu, 1980: 150 – 198].

Această didascalie introduce fie un proverb, o zicală prin care se atenționează cititorul/publicul (ca în literatura clasică, moralizatoare), fie o replică ce se dorește un dialog al personajului cu sine, un dialog interior – acest tip de aparteu făcând astfel trecerea spre ceea ce va reprezenta în literatura modernă adevăratul monolog interior al personajului.

Este și etapa literară în care dramaturgii recurg la a utiliza tot mai mult și indicații ce trimit la paraverbalul personajelor lor, alături de cele care precizau deplasarea pe scenă și direcția de mers, astfel încât protagoniștii imaginați încep să se individualizeze, să prindă viață interioară, să trăiască în reprezentarea mentală și prin intermediul acestor didascalii. La Alexandru Depărățeanu acestea se dovedesc mai numeroase decât la predecesorii săi în arta dramaticului, autorul având o grijă deosebită pentru acest aspect:

„Costache (impacient)”, Costache (cu groază, plecând)”, „Radu (râzând)”, „Toți (râzând)”, „Stan (supărat, sculându-se de la masă)” [Depărățeanu,1980: 149 – 153].

Atenția pentru detaliu în realizarea didascaliilor este evidentă la acest scriitor ce nu lasă la întâmplare gesturile și mimica actorilor care trebuie realizate pe scenă. Mărturie rămân numeroasele indicații scenice detaliate ce însoțesc replicile în versuri ale personajelor: „Costache [...] (Către finele acestui discurs, dragomanul învelește pe imbrohorul, îi dă băuturi, îi freacă tâmplele, îl apără, îi vorbește, îi pipăie pulsul etc.)” [Depărățeanu,1980: 220].

În mod firesc în piesa de debut, scrisă cu mai mult de zece ani mai înainte, didascaliile ce se adresează atât nonverbalului, cât și paraverbalului coexistă, însă cele din urmă abia apar din când în când: „Scoarță (citește gesticulând)”, „Ghiocel (s-aridică și începe a se plimba)”, dar și „(Zidarii râd cu hohot.)” sau „(Pătrușcă necăjit se plimbă pe lângă ziduri.)” [Depărățeanu,1980: 350 – 365].

Deși încadrată de însuși dramaturgul în categoria „comedie vodevilă” și ar fi justificate astfel de didascalii ce susțin un comic de limbaj și de situație, aparteurile nu sunt totuși foarte numeroase în *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* și nu pentru faptul că nu ar fi încă autorul deprins să le folosească (dacă luăm în considerare abundența acestora din drama de mai târziu *Grigore-vodă, domnul Moldovei*), dar vor fi mai multe spre sfârșitul piesei pentru a se surprinde, ca în literatura clasică a vremii, conținutul moralizator al replicilor rostite către public: „Pătrușcă (aparte) Ei, ei! Cum mi se pare mie, mucheleafa asta o să mă joace, na! ca pe un urs, dacă o lua pe fiu-meu ! (Tare)”; „Neata (aparte) O! d-ar fi acela cui am jurat credință. Bine, tată, să-l vedem”; „Pistimița (aparte) Neroziile mele l-au supărat (Tare). Te auzii vorbind [...]”; „Pistimița (aparte) O să fie ei și pentru zile senine !” [cu referire la proverbul enunțat de Scoarță „bani albi pentru zile negre”]; „Gulică (aparte) Zău, fata asta are un spirit de minune! Ei trebuie să-i vorbesc tot dramatic”; „Gulică (aparte) O să le joc o festă, să mă pomenească toți !”; „Pătrușcă [...] (Aparte) Boierul tot boier!” [Depărățeanu,1980: 371 – 400].

În final, după o analiză amănunțită a dramaturgiei lui Alexandru Depărățeanu, nu sunt greu de observat elementele ce aduc un suflu nou teatrului românesc de la jumătatea secolului al XIX-lea în materie de didascalii.

În primul rând, din categoria indicațiilor obligatorii conținute în drama în cinci acte a acestui scriitor, este de remarcat prezența unui anumit tip de didascalii demarcativă, nemaiîntâlnite până acum, ce denumesc actele nu doar numeric, ci și prin intermediul numelor protagoniștilor lor: Rebeca (actul I), Grigore-Vodă (actul al II-lea) ș.a.m.d. Tot în această categorie a demarcativelor nu se poate să nu menționăm, ca inovație proprie dramaturgiei lui Alexandru Depărățeanu, „cortina mică” ce schimbă decorul de la o scenă la alta (ca un corespondent al cortinei „mari” ce cade la finalul actelor propriu-zise) și o detaliere fără precedent a introducerilor dinaintea actelor și scenelor, introduceri ce conțin amănunte asupra vestimentației și comportamentului dorit a-l reprezenta protagoniștii pe scândură.

În al doilea rând, elementul de noutate din cadrul didascaliiilor opționale vine din lista „persoanelor” aflată la începutul dramei, listă ce conferă libertate de imaginație lectorului prin repetiția lui „etc.” din final, lăsând liberă opțiunea cititorului pentru numărul și tipologia personajelor colective ce mai pot apărea pe scenă.

Decorul, ca didascalie tot din rândul celor opționale, aduce cu timpul în prim-plan deplasarea privirii de la exterioare deschise spre interioare austere, restrângând unghiul în ideea unei mai atente examinări a protagoniștilor. Nu este un element nou, pe care să îl regăsim doar în dramaturgia lui Alexandru Depărățeanu, dar este un detaliu didascalic ce îl situează pe aceeași traiectorie cu dramaturgia epocii sale. Ceea ce apare nou însă în această categorie de indicații este detalierea descrierii și corelarea fenomenelor exterioare cu stările de spirit tensionate ale personajelor, mai ales în dramă (furtuni, ploi, tunete – toate surprinse progresiv).

Didascaliile de replică vin, în opera aceluiași dramaturg, cu o intensificare a surprinderilor reacțiilor paraverbale ale personajelor, alături de cele nonverbale ce apăreau preponderent notate în textele dramatice de până la Alexandru Depărățeanu, astfel încât cititorul are acces direct și la trăirile personajului, individualizându-l sensibil.

Prin urmare, universul dramatic analizat, cu toate neajunsurile lui, aduce totuși câteva elemente notabile de noutate chiar în structura textelor celor două piese de teatru publicate.

Note:

[1] Eminescu, Mihai, *Despre cultură și artă*, Editura Junimea, 1970, p. 146, text reprodus după Mihai Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, în *Familia*, an VI, nr. 3, din 18/30 ianuarie 1870.

Referințe bibliografice

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

Bălăeț, Dumitru, *Uitatul Depărățeanu*, în Alexandru Depărățeanu, *Scrieri*, Ediția îngrijită, prefață, note și bibliografie de Dumitru Bălăeț, Editura Minerva, București, 1980.

Brădățeanu, Virgil, *Drama istorică națională*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Călinescu, G., *Impresii asupra literaturii spaniole (Clasicism, romantism, baroc)*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.

Depărățeanu, Alexandru, *Scrieri*, Ediția îngrijită, prefață, note și bibliografie de Bălăeț, Dumitru, Editura Minerva, București, 1980.

Eminescu, Mihai, *Despre cultură și artă*, Editura Junimea, Iași, 1970.

Golopenția, Sanda, *Perspective noi în studiul teatrului*, Editura Spandugino, București, 2019.

Popescu, Marian, *De la citire la teatru* (I), în revista *Teatru*, nr. 6, 1985, p. 6, https://biblioteca-digitala.ro/reviste/revista-teatrul/revista-teatrul-1985-11-12_185.pdf

Popescu, Marian, *De la citire la teatru* (II), în revista *Teatru*, nr. 7 – 8, 1985, p. 52, https://old.cimec.ro/Teatre/revista/1985/1985_iul-aug.htm