

Nicolae Ivan

**Istoria a două secole de
teatru liric la Timișoara**

Studiu monografic

Ediție îngrijită de Smaranda Vultur
și de Viorel Marineasa

**Editura Marineasa
Timișoara, 2006**

Acest volum a apărut cu sprijinul financiar
al Consiliului Local Timișoara

Cartea de față face parte din programul editorial
al Fundației „A Treia Europă”

Coordonatori :
Adriana Babeți și Cornel Ungureanu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IVAN, NICOLAE

Istoria a două secole de teatru liric la Timișoara
/ Nicolae Ivan

Timișoara, Editura Marineasa, 2006

ISBN (10) 973-631-339-5

ISBN (13) 978-973-631-339-4

Consilier editorial – Viorel Marineasa
Culegere text – Otilia Geantă
Tehnoredactor – Dorin Davideanu

Imprimat la

TIPOGRAFIA MARINEASA

Str. Mureș nr. 34 – Timișoara, România

Telefon: 0256 - 27 23 79

© Simina Ivan,
Fundația „A Treia Europă”
și Editura Marineasa

Tata

„Cred că sunt un mare leneș”, spunea câteodată. Nimic mai adevărat, dacă prin „lene” înțelegem minunata însușire a spiritului de a-și da timp să guste din tot ce îi poate oferi universul. Sigur, unui spirit atât de complex trebuie să-i fi fost greu să se concentreze doar asupra unuia din multele sale talente, și așa, ele, talentele, par a se fi risipit, cumva, neconcretizate în ceea ce se cheamă „operă”. Da, tatăl meu a lăsat o „operă” mai mică decât ar fi trebuit. Și totuși au rămas

În urma lui 13 ani de Fruncea, și Mica istorie a Timișoarei, și Fericitul zburător, și atâtea cronici muzicale, traduceri (în mare parte „anonime”). Au mai rămas sertare întregi de file acoperite de superbul și greu descifrabilul lui scris : începuturi de roman polițist, povestiri, conferințe, scrisori, agende...

*Lucrarea de față a aparținut acestor palide file scrise cu creionul, căci, desigur, ea n-a putut fi publicată, neconținând suficiente date despre „elementul românesc”. * Neputința de a-și publica studiul a devenit, cu siguranță, încă una din tăcutele și bine disimulatele lui dezamăgiri.*

După ani, dactilografiată cu trudă de o cântăreață de operă, mama mea, Silvia Ivan, după alți mulți ani recopiată pe dischete de o altă cântăreață de operă, fiica lui, Istoria a 200 de ani de teatru liric la Timișoara va ajunge, prin străduința și bunăvoința câtorva oameni de cultură (și mari prieteni) timișoreni, acolo unde lui, autorului ei, i-ar fi plăcut s-o vadă : pe teigheaua librăriei, mirosind a tipar prospăt.

Două erau locurile în care visa să se reîntoarcă : Parisul și tipografia. Două erau mirosurile care aveau darul de a-l trans-porta instantaneu acolo : cel de gaze de eșapament și cel de cerneală tipografică. În viață fiind nu s-a mai putut întoarce niciodată – nici la Paris și nici într-o tipografie. Apariția acestui volum este, prin urmare, înainte de orice, o reparație morală.

Da, tatăl meu era un „mare leneș”, un „leneș”... entuziast. N-am mai întâlnit la nimeni o asemenea capacitate de a se bucura și de a face cu entuziasm orice lucru : de la scrisul unei cărți, până la... copierea de note muzicale în micul său birou de la Cooperativa Avântul (unica meserie care i-a mai fost îngăduită și pe care a acceptat-o fără urmă de amărăciune). Aceasta a fost, probabil, adevărata lui „operă” : puterea entuziasmului său de a contamina și de a pune în mișcare oameni, spirite, energii. Volumul acesta, apărut, cum ar fi spus el, „malgré tout”, la 45 de ani de la terminarea lui, e o bună dovadă.

Simina Ivan

** Iată ce spunea în Mica istorie a Timișoarei : „Evoluția compunerii etnice a populației metropolei Bănatului este, așa zicând, necunoscută. Ea merită totuși să fie știută. Drepturile istorice ale elementului românesc nu se pot pune la îndoială, în schimb nu*

putem trece nici peste meritele incon-testabile ale unora din bărbații de neam străin, care, având soarta orașului în mâinile lor, l-au făcut ceea ce a fost el în 1919, când regimul românesc a putut în sfârșit să se instaleze în locul care i se cuvenea de drept.

Capitala unei regiuni românești, cu o populație românească ce se re-găsește în toate fazele istoriei, fără nici o discontinuitate, ca la alte neamuri conlocuitoare, Timișoara a fost creată, apărută, reconstruită și adusă la înflorire de o colaborare milenară a neamurilor care s-au perindat la această răscruce a popoarelor Europei și Asiei.”

Fragmentul vorbește de la sine despre patriotismul discret și demn al autorului.

Amintirile mele despre profesorul Ivan

Era la sfârșitul anilor patruzeci sau la începutul anilor cinci-zeci, când, la intrarea Operei de Stat, mai precis după unicul antreu din față unde se controlau biletele, deci deja în incinta edificiului la dreapta, unde acuma este (cred) statuia lui C. Pavel, stătea, mai la fiecare spectacol, un domn care atrăgea atenția tuturor.

Avea părul complet alb și foarte lung, cum nimeni nu-l mai purta pe atunci. Sub această podoabă (amintea cumva de Gala Galaction), o față mult mai tânără, piele bronzată, dar foarte fină și ochelari de intelectual. O privire distinsă care-ți sugera respect și cumva admirație. Nu prea vorbea cu nimeni, dar era salutat de mulți spectatori. Parcă mi-l amintesc vorbind cu Ionică Mihai, cu monoclu încă pe vremea aceea (!), sau cu Gojdu, arhitectul cu părul tot lung, dar, de departe, nu așa nobil.

Se spunea că este profesorul Ivan, soțul binecunoscutei soprane Silvia Ivan, scriitor și jurnalist important, actualmente cu probleme cu noul regim. Mie-mi părea a fi ceea ce astăzi se denumesc dramaturg. Dar pe vremea aceea sub dramaturg se înțelegea cineva care scrie piese de teatru și nu, ca azi, cineva care schimbă textele create, folosindu-le doar ca pretext pentru regizori.

În fine, domnul Ivan mi-a rămas foarte clar în amintire ca o figură luminoasă și cuceritoare a primilor mei ani de operă și mare mi-a fost bucuria când am cunoscut-o pe fiica dânsului, Simina, ea fiind un important și mult apreciat membru al Operei de Stat, nu din Timișoara, ci din... Viena. Permiteți-mi să cred că tatăl ei, prea

devreme dispărutul domn Ivan, ar fi mândru astăzi de fiica lui.

Ioan Holender

Timișoara, 17 iulie 2006

„Dăruindu-se muzicii”

N-am să vorbesc despre Nicolae Ivan și Fruncea ca de o legătură emblematică între ei. Creând revista în aspirația timpului dintre cele două războaie, Nicolae Ivan a avut în vedere și marea revistă, și un stil publicistic modern și european. În ambele direcții a împlinit atât cât i-a stat în putere. Ca să facă mai mult, ar fi avut nevoie de bani, de alte mentalități și de o elită de publiciști încă inexistentă pe atunci. Nedispunând de ele, lasă în urmă doar amintirea unei publicații, astăzi adevărat document de istorie culturală. Reîntors de pe front și în absența decedatei lui soții, Yvonne, nu și-a mai putut continua marea tandrețe, Fruncea, aceasta rămânându-i ca un ceva ce ar mai fi putut relua el, însă în alte condiții decât cele ce au urmat în România după al doilea război. O vreme am lucrat cot la cot cu el la zierele apărute în scurtul răgaz până la așezarea lucrurilor exact potrivnice celor dorite de majoritatea societății românești. A durat o felie de timp ca așezată între paranteze – totul părea posibil, totul era imposibil. Răstimp în care un alt reper sufletesc al lui și-a arătat puterea. Muzica. Atracția dintâi: spectacolul de operetă pus în scenă la întreprinderea teatrală particulară – subliniez termenul „particulară” între 1945-1947, adică înainte ca toate să fie supuse statului – a lui Hrabal, un îmbogățit care visa să devină el însuși stea a scenei muzicale. Stagiunea n-a fost prea lungă în condițiile de atunci, cu toate că opereta Sânge vienez emana din niște spe-ranțe muzicale încă la început. A urmat descoperirea într-un bar de tip american – sau cel puțin așa putea fi socotit el în acei ani dintâi după război, un mic local la subsolul clădirii din imediata apropiere de muzeu, cu fațada spre Corso – a doi tineri pianiști pe nume Hirschl și Rosenberg, concertând seară de seară acolo. Punctul lor forte era piesa lui Gershwin, și el o noutate muzicală în această parte de lume, excelentă de altfel și intitulată Rapsodia albastră. Profesionalitatea interpretării releva frumusețea muzicală fixată ingenios în sonurile și ritmurile jazz-ului. Intervine o angajare nouă a

lui Ivan, caracter de altfel de angajament și de acțiune, împinsă până la ideea creării unui teatru modern de sunet și dans liber, fremătător ca și muzica lui Gershwin.

Acest teatru a existat la Timișoara, s-a numit „Pro Muzica” și a întrunit o scurtă stagiune, avându-l pe Nicolae Ivan în aceeași formă de întreprinzător care, neputând uita Fruncea, îi dădea o nouă formă, o posibilă perspectivă, o nouă fațetă a aceluiși vis. Uneori, parcă mai văd ca prin fum, pe incomoda scenă joasă a cinematografului „Studio” și în atât mai incomoda sală de spectacole împărțită în parter și balcon după cerințele proiectării filmelor, un spectacol teatral cu două plane așezate lateral unul față de celălalt, între ele cu unica balerină, liberă și ușoară în dans ca un fulg suflat din culise de textul citit... de cine altcineva decât de Ivan, semnatar și al regiei spectacolului. Eșecul de-atunci al teatrului ar fi putut fi fructificat în condiții economice adecvate, poate înzestrând Timișoara cu o scenă de spectacol muzical și dansant, ceea ce nu a avut cum să se întâmple. Nicolae Ivan și-a clădit restul vieții dăruindu-se muzicii în felurite moduri, inclusiv organizând întreprinderea cooperatistă pentru copierea partiturilor destinate activității Operei și Filarmonicii din Timișoara de care am mai amintit. Poate că ar fi interesant de adăugat detaliul că textul spectacolului i se datora subsemnatului, fără însă ca el să mai continue în domeniu, rămânând credincios toată viața prozei literare.

Mircea Șerbănescu

(Din volumul Timișoara – memorie literară. 1919-1947 – istorie literară și amintiri, Editura Augusta, Timișoara, 2000. Text reprodus cu permisiunea autorului și a editurii)

Teatrul liric timișorean în concertul Europei Centrale

E inutil poate să spun că am susținut cu convingere și chiar cu entuziasm proiectul publicării acestei cărți amânate de îm-prejurările istorice ostile și de dispariția autorului ei, înainte ca acestea să se schimbe esențial. Adunând cu migală documente din arhive pe cale

de a fi înghițite de dărâmături (cu ocazia demo-lării Cazarmei Ardelene, de pildă) sau consultându-le în biblioteci, răsfoind revistele vremii, în căutarea cronicilor dramatice și muzicale, citind istorii ale orașului în germană, maghiară, română, făcând apel la lexicoane muzicale sau la prietenii scriitori care îl puteau ajuta cu detalii, Nicolae Ivan întreprinde o muncă de restituire migăloasă, pentru a ne da o monografie a teatrului liric timișorean din secolul al XVIII-lea până în anii '20 ai secolului al XX-lea. Nu este însă una convențională, aridă sau preocupată exclusiv de istoria instituției teatrale timișorene. Pentru Nicolae Ivan, istoria muzicală a orașului se deschide inevitabil spre viața celor care au animat-o, spre istoria culturală a locului, dar și spre istoria unei lumi pe care o aduce la suprafață cu pasiunea unui arheolog și o reprezintă cu talentul unui scriitor : lumea central - europeană.

Urmărind cronologic aceste istorii suprapuse, autorul ne dă informații detaliate privitoare la repertoriul teatrului liric (dar și în proză) din această perioadă, la impresarii (directorii), trupele de actori sau soliștii mai mult sau mai puțin celebri care au dat spectacole, la distribuție, dar și la publicul care frecventa teatrul, la diferite practici care funcționau în interiorul instituției (de unde se aduceau actorii, cui se plăteau și cât de mari erau taxele pentru închirierea sălii sau pentru arendarea teatrului, cum se făcea publicitatea, ce însemna un spectacol dat în beneficiul unui actor sau cântăreț, când au apărut primele subvenții pentru teatru etc.). Pornind de aici, se trece adesea la reconstituirea unui cadru de viață mai larg, care privește istoria orașului Timișoara, pentru că atunci când ni se vorbește despre spectatori, ni se dau de pildă date despre cine erau locuitorii lui în acea vreme, cât de numeroși erau, care erau etniile dominante, cum erau repartizați pe cartiere și care era limba lor comună de conversație, ce statut social aveau cei care frecventau spectacolele teatrului liric. Cine și pe cât timp își permitea să cumpere o lojă, cum era decorată sala, cum era pictată cortina, când a apărut cenzura, cum a funcționat ea și în ce împrejurări a fost întărită sau abolită, când a ajuns teatrul să fie perceput ca o instituție cu caracter național ? Iată doar câteva dintre întrebările la care această carte oferă răspunsuri, asociind date și comentarii ce construiesc un capitol de istorie locală în perspectiva istoriei culturii, dar și de istorie a vieții cotidiene, a dezvoltării vieții urbane în perspectiva istoriei politice, eveni-mentiale.

Autorul se mișcă firesc dintr-un plan la altul, nelăsându-ne să ne plictisim, combinând cu inteligență amănuntul și faptul istoric,

anecdota cu excursul avizat, informațiile specialistului cu expresivitatea literară.

Prețul unui bilet e comparat cu prețul unor produse alimentare de bază, iar precizarea că spectacolele teatrale la Timișoara au o sală permanentă din anul 1761 și un teatru amenajat satisfăcător din 1771 e completată cu date despre alte teatre construite după cel timișorean, până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în această parte a Imperiului habsburgic, despre legăturile care s-au stabilit de-a lungul timpului între ele.

Primul teatru timișorean a funcționat la Primăria sârbească (pe locul actualului Liceu Lenau), construită după cea germană, cea din actuala Piață a Libertății și care, în consecință, devenea Primăria Veche, așa cum îi spun timișorenii cunoscători și azi, chiar dacă nu mai știu de ce. Aflăm destule lucruri despre falimente și succese răsunătoare, despre înșelăciuni sau false presupuneri, ce frământau lumea teatrului și pe cea a orașului, despre conduita autorităților și a administrației locale față de o instituție care devine încet, încet una de referință pentru oraș. Cum arăta Timișoara la sfârșit de secol al XVIII-lea, ce clădiri erau construite, cum îi apăreau, pe la 1785, unui cultivat autor de piese, actor și impresar, pe numele său Seipp (a publicat sub pseudonim Călătoria lui Johann Lehmann de la Bratislava la Sibiu), locuitorii orașului?

Aflăm din monografia lui Nicolae Ivan cum erau distribuite locurile în sală și cât costau ele, dar și cum era iluminat orașul, cum s-a rezolvat pe la 1838 chestiunea excesivei aglomerații pe care o produceau pe străzile înguste din jurul teatrului caleștile însoțite de servitori și valeți ce aduceau spectatorii de rang nobil la operă. Aflăm ce soluții s-au găsit pentru a-i atrage spre teatru pe locuitorii din zonele mai depărtate, marginașe ale orașului, propunându-se pentru aceasta celor care administrau circulația tramvaielor cu cai acoperirea în tandem a costurilor biletelor. Aflăm câte ceva despre gustul pentru divertisment și distracție al locuitorilor orașului în diverse perioade, despre spectacolele de care se lăsau cuceriți unii, în timp ce alții preferau balurile, dar și despre epidemiile care au decimat populația. Când au fost prezentate primele spectacole de balet, câte spectacole se desfășurau într-o stagiune și cât dura ea, în ce zile erau spectacole și care erau zilele de relax, în ce perioade nu era permis să se dea reprezentații? De când avea Timișoara o orchestră permanentă și cine erau cei care o formau? Care a fost primul impresar localnic și pe ce fel de material erau imprimate

afișele? În ce împrejurări sala teatrului devine pentru scurt timp magazie de cereale ? Cum s-a dezvoltat teatrul maghiar din Ungaria și din ce moment ungurii timișoreni care frecventaseră timp îndelungat teatrul german pot audia spectacole în maghiară ? Când devin acestea dominante sau exclusive ? Unde a concertat la Timișoara Franz Liszt (cu mare succes) în noiembrie 1846 și cine era fabri-cantul local de pian pe care l-a elogiât cu acest prilej ? Când și unde au concertat primele trupe sârbești ?

Când au apărut la Timișoara primele ziare și primele cronici muzicale, prima revistă teatrală (toate acestea fiind surse importante de informații pentru autor, dar și pentru noi), consemnând, între altele, evoluția gustului și a pretențiilor spectatorilor, dar și exigențele criticilor. Care au fost momentele de triumf și momentele de declin ale teatrului liric timișorean ? Unul dintre spectacolele de mare succes, nu numai la Timișoara, dar și la Sibiu, este cel cu Flautul fermecat al lui Mozart, în 1796, prezentat cu săli pline, cu biletele vândute în avans (premierea a avut loc la 30 septembrie 1791, la Viena). Pe la începutul secolului al XIX-lea se inaugurează o stagiune de vară la «Arena» din cartierul Fabric, o locație estivală a teatrului liric și de proză timișorean folosită timp îndelungat. Sala Fabricii de bere, situată în același cartier, devine și ea ocazional locație pentru spectacolele diverselor trupe.

La 1815 e consemnată deschiderea primei biblioteci publice de împrumut din Banat, datorată lui Josef Klapka, viitor primar al orașului, tatăl generalului mort în revoluția maghiară de la 1848, în memoria căruia a apărut în preajma pieței Sf. Gheorghe o plăcuță comemorativă după 1989. Teatrul începe să devină din această perioadă o emblemă a orașului, faima lui fiind un motiv de mândrie pentru locuitorii lui și stimulând înființarea de societăți muzicale și coruri de amatori.

Ecourile istoriei celei mari în viața orașului, consecințele diverselor evenimente asupra vieții teatrale sau muzicale sunt consemnate cu grijă, la fel ca schimbările intervenite în istoria instituției ce se dezvoltă prin negocieri adesea dure cu consiliul comunal, purtate de oameni cu inițiativă și atașați teatrului. Ei modifică sala, extind spațiul, înnoiesc repertoriul, dezvoltă legături cu Sibiu, Clujul, Brașovul sau Bucureștiul, fără să mai vorbim de cele cu centrul Europei. Prin directorii sau impresarii care au condus teatrul, prin cântăreții care au evoluat pe scena lui, teatrul timișorean e conectat la o rețea extinsă de instituții teatrale din Transilvania, dar și din Vechiul Regat, prioritatea având-o însă în intervalul studiat

legăturile cu Buda, Pesta, Viena, Linz, Szegedin, Bratislava, Debrețin, Sopron, Ljubliana, Zagreb, Pecs, Brno, Lublin, Kosice, Zrenianin, Novisad, Varșovia, dar și Triest, Milano, Torino sau mai îndepărtatele Napoli și Hamburg. Aceste conexiuni fac să circule ideile și artiștii, stimulează concurența și inovația. Se naște și o glorie de origine bănățeană, Cornelia Hollosy, născută la Gherteniș, școlită la Notre Dame la Timișoara, dar trimisă apoi la studii la Viena și Milano. Soprană de coloratură, ea va cânta la «Arenă» în Linda di Chamonix de Donizetti, unicul spectacol prezentat la Timișoara în italiană (4 iunie 1846), de o trupă venită din București, limbile folosite de obicei, în peri-oada de care se ocupă autorul, fiind mai ales germana și maghiara (sunt interesante și încercările de teatru bilingv, german și maghiar, de la 1858 - 1859).

Buna conectare la un circuit cultural european se reflectă și în sincronizarea repertoriului teatrului timișorean cu repertoriul european în vogă în acel moment, permițând comparații interesante în ce privește succesul la public al unui compozitor sau altul. Norma lui Bellini se cântă în epoca de glorie a antreprenorului teatrului Theodor Müller, la doar un an după premiera la Milano, din 1831. Rigoletto, prezentat în ianuarie 1853 la Timișoara (la doi ani de la premieră) nu e prizat, de pildă, de la început, deși publicul cunoștea și se entuziasma de alte opere ale lui Verdi, care făcuseră anterior săli pline. La fel de reticent e publicul la premiera timișoreană din 1855 a Trubadurului, la doi ani de la lansarea operei la Roma și la un an de la prezentarea ei la Pesta (nouă ani mai târziu, premiera Traviatei e bine întâmpinată de un public deja familiarizat cu muzica lui Verdi). Asta în timp ce Faust de Gounod, a cărui premieră are loc în 1865, e un succes de la început, iar Tannhäuser al lui Wagner reprezintă în 1866 un moment de glorie pentru scena lirică timișoreană, distribuția fiind asigurată aproape în exclusivitate din resurse locale.

Cum muzica e prezentă în Timișoara în acest veac al XIX-lea nu doar prin opere și operete, ci și prin concerte, e consemnată înființarea în 1872 a primei Filarmonici timișorene (Philarmoni-scher Verein), ocazie de a descoperi un talent local în persoana lui Coloman Moran, farmacist ce ajunge ulterior un tenor renumit în Germania.

Inaugurarea noii clădiri a teatrului (care arde în 1880 ; o sală nouă se reconstruiește până în 1882, pentru a fi distrusă de un incendiu în 1920, fiind înlocuită cu clădirea actuală)* e o ocazie de a prezenta la 29 decembrie 1875 premiera operetei Liliacul a lui Johann Strauss,

cântată la Viena doar cu un an mai înainte. De un succes enorm se bucură și prezentarea la 31 martie 1892 a operei Cavalleria Rusticana de Mascagni.

O mențiune aparte este făcută pentru turneul unui ansamblu maghiar din Arad condus de Bela B. Matrai, actor de talent care joacă în roluri principale în piese de Molière (Bolnavul închipuit, Avarul și Tartuffe). Se impune treptat și noua specie de teatru în limba maghiară, așa-numitele piese népszimü.

Nu lipsit de interes e să aflăm de existența unui teatru particular (cel al moșierului Nako din Comloș), care oferea spectacole de operă doar pentru un public restrâns la câțiva invitați.

O noutate, nu prea bine primită, este susținerea în 1889 pe scena teatrului timișorean a unui concert de jazz de către un cvintet instrumental format din negri americani. În sfârșit e consemnată și cea dintâi premieră cu o piesă de Ibsen în 1890, teatrul în proză nefiind neglijat nici el în această monografie în care, printre informații referitoare la repertorii, directori și artiști, aflăm și altele mai puțin obișnuite, cum ar fi acelea că prima sancțiune cu fluierături a unui artist se petrece în teatrul timișorean la 1864 (nu din rațiuni profesionale) sau că primul spectacol cu sala iluminată electric a avut loc la 29 septembrie 1888.

Pe firul evenimentelor istorice care aliniază istoria orașului Timișoara la teritorii culturale și naționale diferite, făcând ca unui secol și mai mult de teatru liric în limba germană să i se adauge, pentru a deveni apoi predominant, teatrul în limba maghiară, momentul din august 1919, când are loc la Timișoara primul spectacol în limba română cu piesa Institutorii de Otto Ernst prezentată de Ansamblul Teatrului Național din Craiova, anunțând o primă stagiune românească regulată (1920 - 1921), nu putea trece neremarcată.

Cum istoria unei instituții de o asemenea importanță artistică interferează inevitabil cu istoria orașului, monografia lui Nicolae Ivan participă la reconstruirea unei memorii culturale locale pe care o evocă dintr-un unghi inedit. Câteva documente rare și fotografii completează imaginea unui trecut ce se cerea de multă vreme restituit și pe care volumul ne permite să îl explorăm pentru prima oară, prin generozitatea fiicei autorului, Simina Ivan, și a editorului Viorel Marineasa.

Smaranda Vultur

** Așa cum se poate presupune, un moment important în istoria tea-trului timișorean îl constituie definitivarea în 1875 a unei clădiri special destinate, pentru a cărei realizare se făcuseră demersuri încă din 1830. Arhitecții vienezi Hermann Helmer (1849 - 1919) și Ferdinand Fellner (1847 - 1916) sunt autorii proiectului care cuprindea, pe lângă clădirea destinată special teatrului, o sală de bal (Reduta, pe locul unde se află azi Teatrul German și Maghiar) și un hotel. Tot lor li se datorează proiectele unor clădiri importante destinate teatrelor din Cluj-Napoca, Iași, Cernăuți, Oradea, dar și din Viena, Graz, Klagenfurt, Sofia, Bratislava, Zürich etc.*

Nicolae Ivan – Cronologie

*n născut la 6 iunie 1905, la Macoviște, jud. Caraș-Severin
n școala primară în limba maghiară la Ujvidek (Ungaria)
n studii liceale la Liceul C. D. Loga din Timișoara
n absolvent al École technique supérieure de la Paris – construcții aeronautice
n în timpul șederii de șapte ani la Paris, lucrează ca inginer la Societatea de automobile „La licorne” și la „Citroen”; cores-pondent la „Dacia” și „Românul”
n 1931 – se căsătorește cu Yvonne Golven (decedată în 1941)
n se reîntoarce în țară, cu gândul de a face jurnalism
n la 1 decembrie 1934 apare Fruncea, revistă care se menține până în 1947
n 1936 – apare, la Editura Fruncea, Mică istorie a orașului Timișoara, urmată de o a doua ediție
n 1940 – apare la aceeași editură Fericitul zburător
n 1946(?) – deținut, timp de câteva luni, în Lagărul de la Caracal
n 1948 – se căsătorește cu Silvia Lucia Drăgan
n diverse locuri de muncă temporare (administrator la Con-*

servator, controlor de tichete la cantina Operei...), dă lecții de franceză, traduce, scrie critică muzicală

n 1960 – redactează volumul Istoria a două secole de teatru liric la Timișoara (rămas în manuscris)

n 1962 (probabil) – angajat la Cooperativa Avântul, ca șef al Secției de copiat note muzicale

n decedează la 19 mai 1972

Istoria a două secole de teatru liric la Timișoara

Prefață

Lucrarea de față are la origine o conferință pe care am ținut-o, la 12 mai 1955, la Filiala Timișoara a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, cu titlul, *Înflorirea operei la Timișoara în secolul al XIX-lea*. Interesul stârnit de conferință, dar mai ales critica ce i s-a adus, că ea nu aduce nici o contribuție nouă, personală, m-au îndemnat să întreprind acest studiu monografic în forma în care se înfățișează aici.

Rezultatul la care am ajuns în șase ani de muncă nu este fără

imperfecțiuni, lacune și erori probabile – o știu prea bine. Este însă cea dintâi monografie asupra subiectului din titlu și cuprinde toate informațiile apărute până azi, pe care le-am confruntat și verificat cu grijă, precum și o seamă de date absolut inedite, culese personal din documente originale.

Mi se pare încă util să arăt stadiul cercetărilor în materie, anterior lucrării mele. Materialul cunoscut până acum se găsește fragmentar și, bineînțeles, neorganizat pe subiectul nostru parti-cular, în următoarele cărți :

Braun Dezső, *Bánsági rapszódia*. Tratează în ordine crono-logică viața muzicală și teatrală a Timișoarei până la 1900, în spe-cial pe baza materialelor publicate în presa contemporană. Utilizat cu precauție, este un izvor prețios.

Fekete Miháli, *A temesvari szinészet története*. Este o istorie a teatrului timișorean până la 1911. Documentația proprie a auto-rului reprezintă un progres sensibil față de lucrările similare anterioare.

Jolantha Pukánszky-Kádár, *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn* (1933). E o lucrare de sinteză asupra teatrului german în Ungaria până la 1812. În ce privește Timișoara, are lacune și erori.

Felix Milleker, *Geschichte des deutschen Theaters in Banat* (1937). Ilustrul istoric iugoslav al Banatului folosește judicios toate izvoarele anterioare și aduce multe date noi, însă își tratează subiectul – teatrul german – în mod foarte sumar, în numai 67 de pagini.

În ultimul pătrar de veac, n-au mai apărut decât răzlețe articole de ziar, din care trebuie relevate acelea scrise de Franz Liebhard, scriitor și fost secretar literar al Teatrului German de Stat din Timișoara, care aduc lumină în unele probleme de amănunt.

Am convingerea că, pentru cunoașterea trecutului țării noastre prin cercetarea conștiincioasă și amănunțită a istoriei culturale locale, este nevoie și de studiul de specialitate care urmează.

Introducere

Teatrul în Ungaria și Transilvania în secolul al XVIII-lea

Viața citadină modernă din Ardeal și Banat, ca și cea din Ungaria, de care aceste provincii erau strâns legate în acele vremi – poartă, până la mijlocul secolului al XIX-lea, un caracter aproape exclusiv german. Teatrul, ca fenomen cultural popular, iar nu ca divertisment de curte feudală, este, prin excelență, propriu aglomerațiilor urbane. În mod firesc, deci, în special sub formele lui cultivate de profesioniști, cu caracter permanent, teatrul modern – cel în proză și cel liric – a apărut la noi întâi în limba germană. Teatrul vorbit și cel cântat fiind înfățișate de regulă, și nu numai la început, concomitent de aceleași trupe, în cele ce urmează se va vorbi adeseori despre ambele genuri, intrându-se în amănunte doar în ceea ce privește teatrul liric. Chiar și în acele orașe ale Ungariei și Transilvaniei în care exista o populație germană băștinașă, teatrul german apare ca un articol de import, cultivat de trupe ambulante venite din provinciile apusene ale imperiului habsburgic, în primul rând din Viena. Aceste trupe duc o viață de mizerie și joacă multă vreme în birturi sau în barăci de lemn construite anume și dărâmate apoi, chiar și atunci când aveau înfățișarea unor adevărate teatre de lemn. Numai în unele orașe se permiteau spectacolele în săli având în mod normal o altă destinație. La Bratislava (pe atunci Pressburg), capitala administrativă a Ungariei până în 1783, se juca într-o încăpere a Dietei, la Sibiu, capitala Transilvaniei până la 1791, trupele ambulante obțin câte-odată sala numită „deasupra măcelăriilor” – ca să pomenim doar două exemple. Abia în ultima jumătate a secolului al XVIII-lea începe construirea unor teatre permanente sau amenajarea definitivă a unor clădiri existente.

Este bine de știut că termenul german de *Schauspiel* are înțelesul de spectacol în general, pe lângă acela de spectacol de teatru, ceea

ce explică lipsa de claritate a documentelor mai vechi. *„Despre compunerea și repertoriul celor dintâi trupe care dădeau spectacole în Ungaria nu se știe aproape nimic. Nici atât nu se poate stabili – dacă erau doar saltimbanci și scamatori sau dacă reprezentau deja piese. O delimitare clară nici nu va fi existat în această privință, producțiile dansatorilor pe sârmă și ale înghițitorilor de săbii au fost dintotdeauna întrerupte pentru variații de arlechinade, din care apoi s-au dezvoltat piesele populare ale primelor trupe de teatru.”*

(Pukánszky)

Chiar și publicul acestor spectacole „importate” de trupele ambulante era de import. Nu din burghezia germană băștinașă se recrutau spectatorii, ci din funcționari, ofițeri și celelalte elemente flotante sau proaspăt împământenite. Acolo unde exista – în capitalele administrative sau în orașele de dietă –, și nobilimea maghiară frecventa teatrul german. Ea adoptase, pe lângă latina oficială, germana ca limbă de conversație și privea prezența în sala de spectacol ca pe un act cultural. În schimb, multe documente dovedesc atitudinea refractară față de teatru a burgheziei germane de veche dată. Consiliile comunale tolerau spectacolele – prilej de risipă de timp și bani – doar ca surse de venit prin taxele ce se încasau de pe urma lor.

Cea dintâi sală de teatru din Timișoara

Pacea de la Pojarevaț (Passarovitz) consfințește în 1718 cucerirea de la turci a Timișoarei și Banatului, efectivă din 1716. Viena nici nu așteaptă încheierea păcii pentru a începe exploatarea în stil colonial a regiunii, care e pusă sub conducerea unui guvernator militar, ca provincie separată de restul Ungariei. Se declară că cei 164 de ani de stăpânire otomană au anulat orice titlu de proprietate funciară care s-ar mai fi găsit printre pergamentele

vreunei familii din aristocrația ungară. Se colonizează, pe pământul devenit proprietatea statului, țărani aduși din țările germane, se aduc mineri și meseriași, sunt atrași comercianți și liber-profesioniști exclusiv catolici, de preferință germani, dar și italieni, francezi, spanioli etc. La Timișoara se înființează manu-facturi de stat (care cu încetul vor ceda locul unor întreprinderi particulare, capitaliste), se implantează cadre administrative, religioase și – firește – unități militare imperiale cu comandamentul lor. Orașul se reconstruiește în întregime, se zidesc edificii publice și fortificații moderne „à la Vauban”. Noii locuitori își ridică, din credite ipotecare generos acordate, case proprii.

Ce-i drept, acestei prosperități economice tipic colonialiste îi corespund niște condiții sanitare deplorabile. Paludismul – în permanență –, ciuma și holera – periodic – fac ravagii, secerând populația imigrată, dar locul celor trecuți în cimitire este luat mereu de alții, dornici să se înavuțească repede sau să scape de apăsarea feudală a locului de baștină. Câștigurile mari și frica morții care pândește în bălțile care stagnează în jurul cetății, ba chiar și între zidurile ei, produc o sete de distracții pe care cu greu o ține în frâu severa morală burgheză și religioasă. În sala de ședință a primăriei germane abia construite se țin baluri săptămânale, în cârciumi se chefuiește, în cafenele se joacă cărți, iar saltimbancii, măscăricii și păpușarii sunt primiți cu brațele deschise.

Am precizat că balurile se țineau la primăria germană. În-tr-adevăr, colonizarea austro-germană nu s-a făcut în vid, în Banat și la Timișoara trăiește și o populație autohtonă, rămasă aici și sub turci, și după plecarea acestora, la capitularea din 1716. Supuși discriminării rasiale a turcilor, ca păgâni, ei suportă acum aceeași discriminare fiind creștini, dar de rit răsăritean : stabilirea în cetate le este interzisă, cel puțin la început. Mai apoi se admite ca într-o porțiune delimitată a cetății, lângă ghetoul evreiesc, să poată avea case și băștinașii ortodocși. Marea lor majoritate locuia însă în mahala. Oficial, ei sunt numiți „iliri”, poporul le zicea „raizen” (rasciani), adică sârbi. Cei mai mulți sunt de fapt români, însă sârbii sunt mai înstăriți, mai organizați și mai instruiți. În virtutea unei autonomii comunale, avute și sub turci, ei își aleg primarii (juzii) prin sufragiu limitat, fără a se ține cont de limbă. Judele iliric în funcție la 1716, întâmplător român, a adus servicii pre-țioase asediatorilor imperiali.

În 1759, comunitatea ilirică începe construirea unei primării proprii, la colțul străzilor Ungureanu și Gheorghe Lazăr de azi, care

avea să coste 12.973 de florini. Este un efort considerabil pentru o populație compusă din țărani și meseriași, săraci în majoritate. Primăria germană din colțul Pieței Libertății și al străzii Ungureanu costase, ce-i drept, 26.000 de florini, însă casele particulare din Cetate valorează între 2.000 - 9.000 de florini (cu excepția blocului masiv *Trei coroane* din str. Alecsandri). Con-strucția, pe care o vom numi și noi Primăria sârbească, cum i se spunea popular, va fi terminată abia în 1765, însă o sală de la etajul aripii din str. Gh. Lazăr se putea folosi încă din 1761. Edilii iliri se grăbesc să scoată venit din ea, așa cum proceda și Consiliul comunal german, care își închiria sala de ședințe pentru baluri. Se pare că la acel colț de stradă se aflase anterior, într-o clădire mai modestă, un restaurant în care se dădeau reprezentații teatrale. Vadul comercial existent va fi exploatat în continuare, sala fiind pusă la dispoziția trupelor care se nimeau în oraș.

Nu este încă un adevărat teatru, însă din acel an, 1761, se știe unde se joacă teatru la Timișoara : în sala Primăriei sârbești.

Abia și-a terminat Consiliul Comunal iliric sediul, adăpostind în el birourile și... închisoarea, dând locuințe anumitor slujbași și închiriind particularilor alte încăperi, că se înregistrează cel dintâi incendiu din istoria teatrului timișorean, în anul 1766. Focul a izbucnit în sala de spectacol și s-a întins atât de repede în apartamentul vecin, ocupat de Josef Hasenhut, de profesie impresar teatral, încât, până au fost scoși din casă soția locatarului, cu patul în care zăcea în așteptarea unei nașteri, și copiii Hasenhut, flăcă-rile au mistuit cea mai mare parte a bibliotecii, o parte din garde-robă și celelalte efecte ale impresarului. Cronica a păstrat amintirea unui fapt divers, care însă furnizează date prețioase asupra teatru-lui vremii.

Incendiul a adus la ordinea zilei problema sălii de spectacol. Nu era întâia oară. La 7 februarie și la 8 martie 1757 se discutaseră deja în consiliul german unele proiecte de construire a unui teatru în Piața Unirii de azi. Apăruse apoi soluția prin folosirea sălii de la primăria sârbească, devenită acum indisponibilă, în urma incendiului. Judele Josef Kulterer, în fruntea primăriei germane în anii 1762-1771, propune să se profite de lucrările în curs la spitalul comunal, pentru a construi acolo o sală de teatru. În fundul curții spitalului se lucra la prima remiză, care se putea supraînălța cu un etaj, rezolvând problema.

Dar tocmai incendiul recent oferă adversarilor propunerii un argument hotărâtor : nu putea fi expus spitalul, declară ei, unui nou incendiu, oricând posibil ; teatrul rămâne deci la Primăria sârbească,

în sala reparată, care însă e găsită tot mai necores-punzătoare, lipsită de amenajările și dependențele indispensabile destinației.

Nevoia unui teatru adevărat este atât de vădită, încât însăși administrația provincială (din 1751 comandamentul militar este separat de administrația civilă având în fruntea ei un președinte) ia în mână remedierea ei. În 1771, administrația provincială încheie un contract cu consiliul iliric, prin care acesta din urmă cedează pe trei ani sala și câteva încăperi vecine exclusiv teatrului, pentru o chirie de 150 de florini anual. Administrația se angajează să facă anumite amenajări : construirea unor loji, dărâmarea unor ziduri etc., în valoare de 512 florini și 6 crucieri, iar după expirarea contractului ea repunea clădirea în starea inițială, toate acestea pe cheltuiala ei. Tot administrația provincială își asumă răspunderea pentru orice pagubă ar fi rezultat dacă, din vina actorilor sau a direcțiunii teatrului, ar fi izbucnit „de ceea ce să ne ferească Cel de Sus” vreun incendiu.

Lucrurile n-au mers chiar neted. Administrația a încercat să convingă Consiliul iliric să plătească transformările. Consiliul a refuzat, arătând că, pe de o parte, pierde chiria încăperilor suplimentare cedate – evaluate foarte exagerat la 70 de florini anual, iar pe de altă parte, că venitul din chiria teatrului era nesigur, actorii nefiind nici localnici, nici înstăriți. Venirea lor și, deci, folosirea sălii nu era garantată nici ea de nimeni. Consiliul iliric ar fi acceptat totuși să plătească transformările cu condiția ca administrația să-i plătească o chirie anuală de 200 de florini, indiferent că se juca teatru sau nu. Tocmeală negustorească în toată regula !

Nu se știe dacă în cele din urmă amenajările s-au achitat din fondurile provinciale sau din acelea ale guvernului de la Bratislava al Ungariei. În orice caz, nu Consiliul iliric a fost acela care a acoperit costul de 754 fl. 8 cr. Chiria sălii o va încasa administrația în contul Consiliului iliric în anii 1771-73. De la 1774, sala rămânând și după expirarea contractului exclusiv destinată teatrului, consiliul iliric încasează chiria direct. În 1780 încetează dualitatea administrației comunale și chiria teatrului devine un venit al consiliului comunal unic, cu sediul în primăria veche, germană. Toată clădirea Primăriei sârbești rămâne la dispoziția teatrului din acel moment.

În rezumat, spectacolele teatrale au o sală permanentă la Timișoara începând cu anul 1761, și un teatru amenajat satisfăcător din 1771. Acest teatru va servi, după diferite alte îmbunătățiri și transformări, până în 1874.

Este nu numai cel dintâi teatru din țară, cel din Sibiu fiind construit abia în 1789, ci și unul din cele mai vechi din Ungaria habsburgică.

lată anii la care s-au amenajat sau construit cele dintâi teatre din Ungaria : Şopron 1769, Pesta (amenajarea unui bastion de fortificație) 1774, Bratislava 1776, Buda (transformarea bisericii carmelite) 1787, Sibiu și Kosice 1789, Győr 1798.

Teatrul din Oravița, pomenit adesea drept cel dintâi teatru din țară, datează abia din 1817. Este însă cel mai vechi teatru folosit și în zilele noastre. Trupele ambulante care parcurgeau Banatul în secolul XVIII-lea se pare că se abăteau doar rareori la Oravița. Cea dintâi menționare a unei trupe de teatru : trupa Eintrag în 1763 (Milleker).

Teatrul liric din Timișoara până la apariția genului liric

Ar fi iluzoriu să încercăm a indica data celui dintâi spectacol teatral la Timișoara. Unii autori afirmă că în anul 1735 teatrul timișorean „avea deja un trecut”, alții scriu că „primele urme le posedăm din 1746 (Pukánszky), din păcate nici unul din ei nu precizează amănunte sau măcar izvorul afirmației făcute. N-avem nici o obiecție față de cele de mai sus : condițiile necesare venirii unor trupe de spectacol ambulante existau chiar și mai devreme, bunăoară în primul sfert al secolului al XVIII-lea, doar atât ni se pare cert.

Certitudini documentare posedăm pentru anul 1753. O trupă neidentificată a dat, din mai până în octombrie a acestui an, o serie de spectacole și a plătit administrației provinciale, prin primăria germană, câte 34 crucieri de spectacol – în total 6 galbeni. Atât dispoziția de a se încasa această taxă, cât și executarea ei au fost convenit înregistrate în procesele verbale ale primăriei germane.

În același an, autoritățile timișorene îl urmăresc la Pancevo, pentru o pricină oarecare, pe actorul Frenner (Milleker).

Nu mai știm nimic până în 1760. Din acest moment, începem să cunoaștem numele impresarilor care au dat spectacole de teatru la Timișoara. Lista lor, pe care o dăm mai jos, nu este continuă, este însă mai completă decât cele publicate vreodată :

Gertrud Bodenbung
Cremeri
Josef Hasenhut
Josef Hasenhut a doua oară

Karl Wahr
Karl Hellmann
Hellmans Koberwein

Despre nici unii dintre acești impresari nu se menționează că ar fi cultivat și genul liric.

Trupa Bodenburg a jucat la Timișoara „pe la 1769” (Milleker). Împreună cu Karl Wahr și Ch. L. Seipp, continuatorii ei, Gertrud Bodenburg („die Bodenburgin”) reprezintă tendința de a reforma teatrul austro-german, oferind publicului numai piese dinainte scrise, cu nivel literar și scop moralizator. Venind de la Viena, Gertrud Bodenburg apare, în 1760, întâi la Buda, apoi la Timișoara. În 1761 se află la Sibiu. Capitală administrativă a Ardealului din 1703, Sibiu avea pe atunci un apreciabil trecut teatral, cu stagiuni de operă italiană și un public „select” compus din demnitari, funcționari, ofițeri și nobilime, dar un consiliu comunal exponent al burgheziei băștinașe conservatoare. Gertrud Bodenburg, puternic sprijinită de forurile provinciale, a susținut mai multe stagiuni de iarnă la Sibiu – vara juca în diferite alte orașe, probabil și la Timișoara –, plătind taxe grele chiar și atunci când juca în baraca ei proprie.

Din personalul său artistic făceau parte, în afară de cele trei fiice ale ei, excelentul actor și regizor Philipp Andrasch, fost meseriaș sticlă din Silezia (care era plătit cu 2 fl. pe săptămână), Franz Spivaczek, Leonhard Schwager, Johann Brockmann, mai târziu actor celebru la Viena, și Josef Hasenhut. Cei doi din urmă devin gineri ai directoarei.

Despre Cremeri, semnalat ca impresar la Timișoara „trei ani după Bodenburg” (Milleker), deci în 1763 sau 1764, știm doar că a fost director de teatru și la Bratislava. Împreună cu Bodenburg, el are reputația de a fi jucat piese în toată regula, cu textul dinainte scris și cu repetiții.

Josef Hasenhut, căsătorit cu Juliana Bodenburg, beneficiază la un moment dat de o moștenire și se stabilește ca impresar pe cont propriu. Este semnalat ca impresar la Bratislava înainte de Cremeri. La Timișoara, prezența lui este certificată în momentul incendiului din 1766, pomenit în capitolul anterior. De aici, pleacă la Petrovaradin, unde se naște fiul său Anton Hasenhut, mai târziu membru al Operei Imperiale din Viena. Milleker mai știe să dea și alte amănunte despre Hasenhut, care aruncă o lumină interesantă asupra condițiilor în care funcționau teatrele provinciale ale vremii. Ca toți impresarii de provincie, care nu puteau face oricând drumul Vienei, și Hasenhut își

angaja actorii prin corespondență de la agențiile teatrale ale capitalei imperiale. Existau pe atunci două asemenea agenții. Una era a berarului din Ulița Comediei (Komödiengässchen) de lângă Kärtnertor, cealaltă își avea sediul în ospătăria „Zur Glocke” de pe Spittelberg. Lui Hasenhut i se trimit, din nefericire, actori de mâna a doua, gata să plece oriunde, pe care impresarul nu-i poate folosi, și-i trimite înapoi. Pierde astfel de fiecare dată avansul plătit și cheltuielile de drum dus și întors ale actorului refuzat, aceste pierderi adăugându-se celor suferite în urma incendiului din 1766.

Hasenhut a activat și la Szegedin, Pesta și alte orașe din Ungaria. Milleker bănuiește că a fost și a doua oară la Timișoara, dar nu știe când. O notă pe care am găsit-o în Arhivele Statului din Timișoara dovedește că impresarul a locuit durabil la Timișoara și în 1771, căci avea o locuință costisitoare, cu o chirie de 7 fl. lunar (deci vreo 5 camere). Este, probabil, impresarul stagiunii 1771-1772, în sala primăriei sârbești, amenajată definitiv pentru teatru. Despre această stagiune nu se știe aproape nimic precis. Se crede că a fost scurtă, de numai 14 spectacole.

În 1772-73, octombrie-februarie, s-a jucat de 54 de ori, dar nu se știe sub conducerea cui. Cum Milleker îl menționează pe Karl Wahr ca director la Timișoara într-un moment neprecizat, și cum din activitatea, relatată de Pukánszky, a acestei însemnate personalități a teatrului german nu reiese nici o altă epocă posibilă, îndrăznim să atribuim stagiunea timișoreană 1772-1773 lui Karl Wahr.

Născut în 1745 la Sankt Petersburg, Karl Wahr debutează ca actor în 1764. În 1770 este directorul teatrului din Șopron, în 1771-72 al celui de la Pesta. Începând cu anul 1773 conduce teatrul particular de la Eszterhásza, unde se împrietenește cu Josef Haydn. Paralel – o parte din an –, joacă la Bratislava, până în 1779, când devine directorul teatrului din Praga. Ca director cultivă mai ales repertoriul shakespearian și este singurul care nu joacă niciodată burlescă. Ca actor este adeptul interpretării realiste. La Pesta se dădeau și balet. Dacă ipoteza noastră este justă și Wahr a revenit într-adevăr la Timișoara în 1772, atunci e foarte probabil că a adus de la Pesta și un repertoriu de balet.

Nu avem nici o informație asupra stagiunii 1773-74. În schimb, știm că în 1774-75 a dat spectacole impresarul Karl Hellmann, asociat în următoarea stagiune cu Koberwein. Aceștia reprezintă teatrul popular vienez, cu măscărici și comic burlesc, la polul opus teatrului literar propagat în numele bunului gust și al moralei de către Bodenbug, Wahr și Seipp (cu care vom face cunoștință în capitolul

următor).

Se vede că cele două mari curente ale teatrului austro-german, care la Viena duceau o luptă pe viață și pe moarte, încăpeau foarte bine alături în provinciile Ungariei. Publicul nostru primea bucuros atât repertoriul clasic, cât și pe cel burlesc, impresarii cultivând unul sau celălalt curent – alternând frățește la Timișoara.

Este încă de notat că trupele care jucau repertoriul popular, poreclite „comedianți de baracă”, sau „de un gologan”, erau oprite să joace la Viena în acel moment. Conteul Koháry, un aristocrat care ținea în arendă teatrele de curte și teatrul Kärtnertor, obținuse să se includă în privilegiul său această clauză de interdicție. Excluși din capitala în ale cărei cartiere mărginașe se născuse arta lor, cei mai buni actori, mai târziu întemeietori ai teatrelor Lepoldstadt an der Wien și Josefstadt, erau forțați să parcurgă drumurile Ungariei și Transilvaniei. Schikaneder însuși împărtășea și el această soartă. Abia în 1776, când expiră privilegiul Koháry, se pot întoarce la Viena fruntașii teatrului popular.

Să reamintim condițiile materiale ale stagiunilor teatrale timișorene din această perioadă.

Din toamna anului 1771 se joacă în sala, definitiv amenajată pentru nevoile teatrului, de la primăria sârbească. Chiria sălii se plătește prin administrația provincială în primii trei ani. Începând cu 1774, consiliul comunal iliric, proprietar al sălii, încasează chiria direct. S-a păstrat un borderou pe care s-au notat aceste încasări. Este un document prețios fiindcă ne dă numele impresarilor, durata stagiunilor și numărul spectacolelor, pe lângă sumele încasate.

Aflăm din acest borderou că între 15 octombrie 1774 și 28 februarie 1775 a jucat trupa Hellmann, dând 61 de spectacole și plătit drept chirie în total 183 de fl. de spectacol.

În 1775-76, între 15 octombrie și 20 februarie, Hellmann și Koberwein au dat 57 de spectacole și au plătit 171 de fl.

Urmarea datelor borderoului o vom folosi în capitolul următor. Pentru moment să notăm statornicirea deschiderii stagiunii la 15 octombrie, care va rămâne de acum data obișnuită. Sfârșitul stagiunii este în funcție de calendarul religios catolic. Regula este că în postul Paștilor nu se poate juca teatru și nu se permite nici un fel de distracție publică. Se joacă în principiu de patru ori pe săptămână, în zilele de luni, marți, joi și sâmbătă (duminică nu!). Sunt deci posibile 50-60 de spectacole, suma de 150 de fl. anual se poate obține încasând 3 fl. de spectacol. Nu este exagerat, dacă ne gândim că Gertrud Bodenburg este nevoită să plătească primăriei din Sibiu 1 fl.

pe zi, indiferent că juca sau nu, numai cu titlu de taxă de autorizație, căci își dădea spectacolele într-o baracă construită pe cheltuiala proprie.

Cele dintâi stagiuni lirice

Învățatul german Bretschneider relatează, într-o scrisoare trimisă la Berlin în 1777, că la Timișoara există un teatru permanent în care nu se reprezintă numai piese, ci și operă (după Fr. Wetzel).

Pe borderoul de încasare a chiriei teatrului despre care a fost vorba în capitolul precedent se menționează că în 1776-77 n-a fost stagiune. Firește, funcționarul care a notat aceasta se referea la sala primăriei sârbești. În vreo altă sală particulară e posibil să se fi dat spectacole. Știm de un păpușar cu numele de Matthias Unger, care, tocmai în 1776, a plătit la fondul școlar al primăriei 8 fl. și 40 cr., după spectacolele date – unde, nu se știe. Tot așa de bine putea un impresar să dea și spectacole de teatru într-o oarecare sală de birt sau în baraca proprie.

Admițând însă că Bretschneider s-a referit numai la permanența sălii, iar nu la aceea a stagiunilor, este într-adevăr posibil ca în 1776-77 să nu fi fost teatru la Timișoara și că, prin urmare, cărturarul german să se fi referit chiar la anul în care și-a scris scrisoarea. Pe de altă parte, nu e de loc verosimil ca trupa de teatru, ipotetic prezentă aici în 1776-77, capabilă să dea spectacole de operă, să se fi mulțumit cu o sală de birt. Cum, din ce se știe despre activitatea impresarilor cunoscuți până la 1776, nu apare deloc că ei ar fi avut în repertoriu și opere, ni se pare dovedit că anul de naștere al teatrului liric timișorean este chiar 1777.

Stagiunea 1777-78 este excepțională și prin lungimea ei. Între 24 august și 3 martie, impresarul Josef Hilverding (Hülverding) a dat 96 de spectacole, achitând, după mărturia borderoului nostru, 288 de fl. drept chirie a sălii. În primăvară, Hilverding a plecat la Sibiu, unde activitatea lui a lăsat urme documentare mai bogate decât la Timișoara.

Dintr-o cunoscută familie austriacă de actori, Josef Hilverding era un om de cultură cu o înaltă concepție despre teatru. La Sibiu a editat un săptămânal teatral, redactat de el însuși și de câțiva actori ai lui. În repertoriul său sibian avea piese jucate și la Hoftheater, dar

alături de acestea și creațiile teatrului popular vienez, fără Singspiel, operă sau balet, se precizează. Trupa lui de la Sibiu se compunea, de altfel, numai din 11 persoane. Desigur, la Timișoara, unde a jucat timp de peste 6 luni, a trebuit să aibă o trupă mai mare, capabilă să cânte și opere, după mărturia lui Brettschneider, care nu poate fi pusă la îndoială.

Lacuna aceasta din istoria muzical-teatrală a Timișoarei, pe care cercetările noastre n-au fost capabile să o acopere, este încă o dovadă a necesității unor studii speciale într-un domeniu pasionant, prea neglijat până acum.

Revenind la Brettschneider, care a scris din Timișoara și în 1778, notăm că în raportul său se mai pomenește de existența unei publicații săptămânale locale (desigur „Intelligenz Blatt”, ce apărea din 1771 în editura tipografului Mathias Heimerle – n.n.), precum și faptul că burghezia locală avea mult interes pentru literatură, împărțindu-se în admiratori ai lui Goethe și cei ai lui Wieland. Sunt indicații de preț asupra mediului cultural în care s-au cântat cele dintâi spectacole de operă la Timișoara.

Într-adevăr, dacă nu cunoaștem nici măcar titlurile operelor reprezentate acum 200 de ani, știm multe despre acel moment istoric, în care s-a produs și o schimbare politică cu importante consecințe.

După Grisellini, populația civilă a Timișoarei era de 6718 de locuitori. Preyer dă, după datele oficiale contemporane, 845 de familii de religie catolică și 554 de rit oriental (ceea ce nu înseamnă o majoritate de locuitori germani). Se mai știe că numărul familiilor evreiești era limitat din 1776 la 49. Populația se ocupa mai ales de meserii, mai toate ramurile artizanale fiind copios reprezentate.

Principalele edificii publice erau construite : primăriile deja pomenite, catedrala Dom, proiectată de J. E. Fisher von Erlach în 1720, se inaugurase în 1754, palatul guvernului provincial din Piața Unirii, spitalul comunal și, înainte de toate, clădirile militare : comandamente, cazărmi, fortificații. În cartierul Cetate se mai aflau 156 de case particulare în valoare totală de 555.872 fl., încărcate cu datorii ipotecare de 324.789 fl., ceea ce nu denotă numai opti-mismul burgheziei, ci și ușurința cu care se obțineau creditele. La o bătaie de tun de zidurile cetății se întindeau cartierele periferice locuite de masa populației muncitoare. În Josefin, mulți locuitori avuți din Cetate începură să-și construiască reședințe de vară.

Străzile din centru erau acceptabil pavate și luminate, din 1760, cu 100 de felinare date în grija proprietarilor pe ale căror case erau fixate. Seul care se ardea în felinare era furnizat gratuit de săpunari. Astfel, bugetul de aproape 200.000 de fl. al primăriei nu era pus la contribuție (nu era afectat).

Asupra costului vieții ne dau o idee prețurile următoare : o pâine neagră de 4 kg costa 6 crăițari (1 fl. = 10 crăițari), 1 kg de carne de vită, vițel sau pește tot 6 crăițari ; lumânările costau 18 crăițari kilogramul ; o pătură 1 fl. ; alocația de hrană a bolnavilor din spitalul comunal 6 cr. pe zi ; chiria unui apartament burghez de 5 camere și dependințe 80 de fl. pe an ; o cameră la „Trâmbi-țașul”, cel mai bun hotel din Cetate, vara 15 cr., iarna 30 de cr. ; cea mai bună masă la restaurant 10 cr. ; călătoria până la Pesta (plecări zilnice, 5 zile de drum) 4-6 fl. (după Preyer și Borovszky).

Umbrele tabloului, realitatea pentru poporul „fericit” de colonizarea austriacă, apar mai ales în provincie. Funcționarii făceau comerț de lemne, obligau țăranii la munci neplătite în folosul lor propriu, pe lângă robota cerută de stat la fortificații, canale și drumuri. Cine crâcnea era biciuit, dacă nu pățea mai rău. În afară de coloniștii germani, nici un țăran nu era sigur de pământul pe care lucra. Sate întregi erau deplasate din ordinul administrației, dar funcționarii germani abuzivi și corupți deposedau uneori o familie de țăranii în beneficiul alteia, pentru o mită de 30 de florini.

Împăratul Josef al II-lea, dându-și seama și personal de putreziciunea aparatului administrației centralizate a Banatului, restabilește în 1777 administrația județeană, tradițională în restul Ungariei. Această revenire la organizarea feudală însemna o anumită autonomie locală pentru moșierimea care începe să se constituie prin vânzarea unor mari porțiuni din pământurile statului, cu locuitori cu tot. Timișoara obține în 1782 drepturile unui „oraș liber regesc”, ceea ce îi sustrăgea măcar pe cetățenii orașului stăpânirii feudale. Consiliul ei comunal va avea însă de furcă atât cu comandamentul militar imperial, cât și cu județul feudal, deși legal nu le era subordonat. Și în compoziția populației se produce o schimbare. În locul funcționarilor administrației provinciale desființate, apar funcționarii județeni, nobili maghiari scăpătați, veniți din tot restul Ungariei. În 1785 se vor număra deja 65 de astfel de familii.

După stagiunea teatrală 1777-78 urmează una scurtă. Abia la 21 aprilie 1779 începe impresarul Romano o serie de 23 de specta-cole, plătind chiria obișnuită de câte 3 fl.

Despre acest Romano și stagiunile lui nu știm nimic. Îi urmează

repede din nou Hiverding. Între 20 iulie 1779 și 8 februarie 1780 el dă 83 de spectacole, plătind o chirie redusă de 2 fl.

Borderoul, care formează singurul document timișorean al acestei perioade, îl menționează ca titular al stagiunii următoare pe impresarul Kuhn, care dă 17 spectacole, plătind 2 fl. de reprezentare drept chirie a teatrului. Acest Kuhn, apărut de nu se știe unde, pare să fi fost un director de teatru bogat. De aici, a plecat la Bratislava, unde a sosit – notează cronică de acolo (Pukánszky) – cu caii lui proprii. Este probabil că a avut și un repertoriu liric, căci la Bratislava se cerea opera. Kuhn s-a ruinat de altfel acolo în cel mai scurt timp...

Am ajuns, din păcate, la capătul borderoului nostru, a cărui ultimă mențiune, scrisă grăbit, notează sumar că în 1781-82-83 a jucat Seipp. Nu știm deci nici câte spectacole a dat, nici chiria pe care a plătit-o. Christoph Ludwig Seipp este însă o personalitate atât de cunoscută a teatrului austro-german, încât nu e greu să ne facem o idee despre activitatea pe care a desfășurat-o la Timișoara.

Născut în 1747 la Worms, Chr. L. Seipp debutează ca actor în 1772, la Bratislava, în trupa Wahr. Din acel moment el rămâne în Ungaria. Ca actor, se semnalează prin jocul său realist și firesc, într-o gamă întinsă de personaje, de la Molière la Shakespeare, trecând prin clasicii teatrului literar german. În 1776 este regizor la trupa Moll din Bratislava, iar din 1781 își are trupa proprie cu care dă spectacole, pe linia trasată de Bodenburgin și Karl Wahr, la Timișoara și Sibiu, apoi la Sopron, Bratislava, din nou la Sibiu (jucând în teatrul cel nou), Târnovo, și din nou la Bratislava. În 1793 pleacă la Viena, unde face să înflorească repede Theater an der Landestrasse. Moare în același an, la vârsta de 46 de ani.

„Seipp a fost un reformator conștient. Francmason și liber-cugetător cu o însemnată cultură literară, el se mișca în cercul ideilor iluminismului” (Pukánszky). Adept fervent al teatrului literar pus în slujba educării publicului, el respinge atât comediile populare, cât și scrierile lui Kotzebue, piesele de montare spectaculoasă și opera. Deviza lui este : totul pentru rațiune și morală, nimic pentru ochi și urechi. Dă totuși acces genului liric în repertoriul său, la cererea publicului, lăsând în grija unui colaborator conducerea artistică a acestor spectacole. Cronică teatrului din Sibiu înregistrează că Seipp a dat acolo opere, operete și Singpieluri.

Seipp a scris piese, din care unele s-au tipărit, a prelucrat pentru scena germană dramele lui Shakespeare, a publicat articole în

presă și două volume de note de drum, sub pseudonim. În *Călătoria lui Johann Lehmann de la Bratislava la Sibiu*, apărută în 1785, Seipp dă o descriere a Timișoarei. Din însemnările lui pertinente, Timișoara apare ca un oraș cu puțini maghiari, dar și cu puține familii burgheze vechi, în care se citește puțin, cărțile fiind scumpe. Erudiția nu prea e acasă aici, dar, cu atât mai mult, simpla rațiune sănătoasă și o bunătate de inimă cum rar se găsește. Dintre monumentele arhitectonice, admirația lui Lehmann-Seipp este câștigată mai ales de cele vechi, o culă turcească și castelul Huniade, dispărute de atunci (castelul actual, azi Muzeul Banatului, e o construcție ulterioară pe temelii vechi).

Deși nu e dovedită documentar, continuitatea teatrului liric pare să fi fost asigurată și de Seipp în anii 1781-83.

Oficializarea teatrului și moda baletului

Până la anul 1784, viața teatrală timișoreană, chiar și atunci când stagiunea dura 6-7 luni, ca în 1777-78, avea un caracter spontan, întâmplător, fiind lăsată pe seama inițiativei impresarilor care se nimereau pe aici, în urmărirea intereselor lor materiale. Primăria se mărginea la încasarea chiriei pentru sală, când se găseau „arendași”. Ce-i drept, le făcea mai puține greutate impresarilor decât primăriile altor orașe, dar nu depunea nici un efort pentru a asigura permanența anuală a stagiunilor sau calitatea spectacolelor, considerate cel mult o satisfacție legitimă acordată cetățenilor dornici de distracție. În 1784 se schimbă lucrurile. Consiliul comunal, unic în 1782, își asumă acum și un rol organizatoric în viața teatrală.

Nu s-a ajuns din senin la această nouă concepție. În capitala Imperiului Habsburgic, oficialitățile începuseră mai de mult să se ocupe de teatru, mai ales cu intenția de a-l controla, și – sporadic – de a face din el instrumentul politicii de stat. Împărăteasa Maria-Therezia a introdus în 1751 cenzura teatrală, apoi, văzând ineficacitatea ei, în 1768 a interzis improvizația pe scenă. Această din urmă măsură lovea în teatrul popular al cartierelor periferice ale Vienei, ea căutând mai degrabă să împiedice aluziile politice, decât să zăgăzuiască trivialitățile debitate de măscărici, care întrerupeau cu șotiile lor orice acțiune scenică, îndată ce li se părea că atenția publicului slăbește. În această din urmă privință, impresarii, pătrunși de menirea înaltă a artei scenice, nu așteptaseră dispoziții de sus.

Se știe că văduva Bodenbug și-a curățat deja în 1760 repertoriul de arlechinade. După ea, Cremeri și Hilverding au fost cei dintâi impresari activând la Timișoara care au jucat numai piese dinainte scrise și repetate.

La Împăratul Iosif al II-lea va apărea curând ideea că teatrul poate fi și un mijloc de răspândire a limbii germane, folosit paralel cu alte mijloace, ca transferarea capitalei și a principalelor insti-tuții culturale în inima Ungariei, în orașele gemene Pesta și Buda. În acest din urmă oraș se transformă în teatru biserica carmelită (ordin dizolvat), prin hotărârea personală a împăratului, și pe chel-tuiala statului (1787), căci consiliul comunal, compus din burghezi germani băștinași, se dovedește refractar acestei idei. Tot Josif al II-lea forțează unificarea teatrelor din Pesta și Buda, pentru conso-lidarea lor, ținând cu tot dinadinsul ca nobilimea maghiară, atrasă de noua capitală a Ungariei, să aibă la îndemână un teatru german.

La Timișoara nu apărea încă nevoia unor măsuri de germanizare. Cele câteva zeci de familii de nemeși adunate în jurul comitelui suprem (prefectul județului) contau încă prea puțin în balanța lingvistică și națională a orașului, totuși primăria dove-dește o solitudine crescândă față de teatru, de la unificarea consiliilor comunale. În clădirea fostei primării sârbești, la etajul aripii de est, s-a amenajat o sală de bal, iar la parter, o cafenea și un restaurant, foarte prospere în timpul stagiunii, mai ales că în 1783 li se acorda o prelungire a orei de închidere – ora 23, față de 22 la celelalte localuri din oraș.

Comandamentul militar, care se obișnuiește greu cu noile drepturi municipale, dă mai puține dovezi de înțelegere față de teatru. Se ivește un conflict între autoritățile civile și cele militare, în jurul unor spectacole autorizate de primărie, dar interzise de armată.

Consiliul aulic, forul suprem administrativ al Ungariei, trimite la 18 iunie 1784 un chestionar „prea nobilei și prea înțeleptei” primării a orașului liber regesc Timișoara asupra teatrului. După ce reamintește cheltuielile statului pentru amenajarea teatrului cu scopul de a mări veniturile primăriei și a oferi distracție publicului, cere informații asupra încasărilor făcute din chiria sălii, arenda cafenelei și restaurantului etc.

În răspunsul său, primăria face istoricul teatrului și situația din acel moment, așa cum am arătat și noi. Corespondența aceasta are însă darul de a stimula interesul consiliului comunal, căci, în vederea

stagiunii 1784-85, el publică un concurs în presa vieneză pentru arendarea teatrului timișorean. Este întâia oară când primă-ria Timișoarei face acest lucru.

Pentru cea dintâi stagiune organizată oficial se încheie contract cu impresarul Josef Schmallöger.

Numele de Josef Schmallöger (Schmallögger) apare în istoria teatrului german din Ungaria ca acela al maestrului de balet angajat în trupa lui Karl Wahr, care pe atunci își împărțea activitatea între teatrul din Bratislava și teatrul particular al contelui Eszterházy. În 1779, Schmallöger ia succesiunea lui Wahr și, pentru a compensa lipsa de atracție a genului serios cultivat până atunci la Bratislava de către Wahr – cum am văzut, adversar al teatrului popular –, pune accentul pe spectacolele de balet. În trupa lui activează ca dansatori toți membrii familiei, în special Josef Schmallöger, impresarul timișorean din 1784. Într-adevăr, după moartea soțului ei, văduva Johanna Schmallöger și copiii ei părăsesc Bratislava, care nu mai este acum capitala Ungariei, și se instalează la Pesta, noua capitală.

Cele două orașe despărțite de Dunăre înfloresc în acel moment. La Viena, marele Noverre, reformatorul baletului, căruia îi adaugă acțiunea dramatică, face furori. Trupa Schmallöger adoptă repertoriul marelui dansator și coregraf francez, având și compoziții proprii de balet, concepute de membrii familiei. Succesul lor e mare. Cronica a înregistrat că numai ansamblul de balet cuprindea 21 de bărbați, 12 femei și 6 copii. În timp ce piesele vorbite se reprezentau o singură dată fiecare, spectacolele de balet se reluau de câte 7-13 ori.

Johanna Schmallöger este o femeie energică și activă. Nu se mulțumește să dea spectacole bine vizitate la teatrul Rondelle. Ea închiriaza și amfiteatrul în aer liber de la Poarta Vatz a Pestei, unde se dădeau spectacole de „Hetz”. Timișoara n-a cunoscut, spre lauda populației ei, acest gen, de origine spaniolă, care se bucura de o popularitate extraordinară la Viena și Pesta. În arenele de „Hetz” se dădeau lupte cu tauri și alte fiare, între care se intercalau numere de circ și piese de teatru popular. Totul era la un nivel atât de scăzut, încât autorii contemporani vorbesc despre „Hetz” numai cu indignare și dezgust.

În timp ce mama sa continuă să-și conducă afacerile teatrale la Pesta, în condițiile unei concurențe aprige, Josef Schmallöger jr. se instalează deci la Timișoara, aducând cu el baletul modern. Se menționează că la venirea lui nu și-a adus orchestra proprie. Nici nu era nevoie, căci o putea constitui aici, într-un oraș cu viață muzicală

înfloritoare, din instrumentiști localnici.

Într-adevăr, în Castrum Civium (Registrul cetățenilor), în-ființat după cucerirea imperială a Timișoarei, s-a înscris încă de la început, adică în anul 1717, la numărul 1 al literei C : „Herr Friedrich Cramm, de profesiune trompetist”. În 1718 se înscrie Pancratz Böckl, muzicant, originar din Bamberg, apoi Anton Jörgens, Georgius Fraggmann și alți instrumentiști. Ei sunt sala-riații administrației provinciale și la abia 5 ani de la instalarea imperialilor, Timișoara are deja o orchestră permanentă.

Curând, și catedrala catolică angajează cor și orchestră, sub conducerea primului violonist, care la 1740 se numește Franz Fauner și are un salariu anual de 200 fl. În 1752 se înregistrează angajarea unui dirijor – „Regens Chori” – în persoana lui Heinrich Piringner. Bugetul corului și al orchestrei catedralei crește de la 1000 fl. anual în 1731, la 2500 fl. în 1737. Este o formație destul de amplă, căci în 1736 cânta un oratoriu.

Catedrala Dom din Piața Unirii, inaugurată în 1754, are din 1757 o orgă, cea dintâi din Banat, instrument fabricat la Viena, cu două claviaturi manuale și pedală, care va rămâne în serviciu un secol și jumătate. Abia trec două decenii și, în 1780, își începe activitatea la Timișoara fabricantul de orgi Franz Anton Welder, cetățean cu multă vază.

Să revenim însă la Josef Schmallöger. Pentru a-și consolida situația materială, noul director al teatrului ia în arendă și sala de dans, cafeneaua și restaurantul din clădire. Spectacolele lui dau satisfacție, așa încât obține teatrul și pentru stagiunea următoare 1785-86. Concurenții lui sunt Franz Scherger, impresarul de la Șopron, și Johann Mayer. Acesta din urmă fusese actor în trupa lui Schmallöger de la Pesta. În 1784, cu o parte din colegii săi, își părăsește directoarea și întemeiază un teatru concurent la Buda, într-un teatru de lemn, mai bine așezat decât teatrul de piatră din fosta biserică a Carmeliților. Trupa lui Mayer decede însă curând. După o serie de spectacole date fără succes la Kosice, îl găsim în vara lui 1785 la Gödöllö, unde un magnat maghiar întreține un teatru particular. De aici, Mayer încearcă să obțină teatrul timișorean.

Conducerea teatrului din Timișoara rămâne aceeași și în 1786-87. Numai firma se schimbă. Între timp, Johanna Schmallöger s-a asociat cu Bulla, cu care exploatează toate teatrele din Pesta și Buda. Al treilea contract pentru Timișoara este pe numele acestor doi asociați.

Cele trei stagiuni timișorene ale trustului teatral Schmallöger nu sunt marcate numai prin excelente spectacole de balet. O altă noutate o reprezintă că de acum se joacă și în zilele de duminică. Programul săptămânal este următorul : duminica comedie, marțea „piesă”, joia spectacol muzical (Singspiel sau balet), sâmbăta dramă. În trupă, înprospătată periodic cu artiști aduși de la Pesta, se relevă : Johanna Schmallöger, Mathias Hornung, dansatorul Johann Mayer (altul decât „dezertorul” concurent), Czibulka, Schnienagl, Schwartz, Wawrick și Zöllner, fără a se uita copiii Schmallöger. Nivelul artistic al ansamblului trustului nu este cu nimic inferior trupei teatrului de la Praga, afirmă contemporanii. În combinația Pesta – Buda – Timișoara, orașul nostru nu este deloc neglijat, ba chiar dimpotrivă, căci la începutul anului 1787, când intră dihonă în asociație, Schmallögerii se concentrează cu toate mijloacele lor artistice și materiale asupra Timișoarei, lăsându-l pe Bulla să se descurce la Pesta - Buda cu numai 12 actori și 5 actrițe, fără costume, de ajunge bietul om să joace *Neguțătorul din Veneția* în hainele de stradă, ponosite, ale artiștilor săi – de altfel foarte buni –, fără să mai vorbim de tăieturile disperate făcute în text.

Despre repertoriul liric de la Timișoara al trustului Schmallöger nu avem mărturii directe. Știm doar atât : la Pesta - Buda, favoriții publicului erau în acești ani compozitorii Paisiello și Dittersdorf. Mai sunt menționați Salieri cu *Grota lui Trofonio* și Guettry cu *Zemire și Azor*. Unuia din fiii lui Schmallöger i se atribuie baletul de actualitate *Horia și Cloșca*. Se va fi reprezentat și la Timișoara, măcar atunci când tot ansamblul de balet a fost adus aici. Și sta-giunile lui Schmallöger se încheie odată cu carnavalul. În 1787, actori din trupa lor cer autorizația să mai dea câteva reprezentații pe cont propriu după această dată. Refuzul e categoric : în post nu se poate juca teatru la Timișoara.

Cel dintâi impresar localnic

Anul 1787 vede apărând la Timișoara cel dintâi impresar localnic, încă un semn că, din articol de import, teatrul devenise un fenomen organic legat de viața burgheziei timișorene. Acest impresar este un meseriaș, peruchier, în care s-a trezit, în contactul profesional cu culisele, vocația teatrului. Se numește Ignaz Schiller.

Isteț, sau bine sfătuit, Schiller se adresează pentru concesiune

direct consiliului aulic, ocolind primăria. Acest demers insolit declanșează o nouă acțiune de reglementare teatrală a forului suprem administrativ. În același timp cu cererea, aprobată în principiu, a peruchierului devenit impresar, consiliul comunal primește un regulament cu obligațiile viitorilor arendași ai teatrului. Întâi de toate – o sarcină nouă : ei trebuie să dea unu-două spectacole în beneficiul spitalului, jucând piesa aleasă în acest scop de către primărie. Chiria sălii rămâne 2 fl. de spectacol ; prețurile билетelor se stabilesc dinainte și nu se pot majora sub nici un motiv ; se admite numai un spectacol „abonnement suspendu” pe lună (după Fekete Mihaly).

Lui Schiller i se acordă opt zile timp de gândire. La expirarea acestui răgaz, el semnează contractul, al cărui text s-a păstrat. El poartă data de 7 martie 1787, semnătura lui Ignaz Schiller și aceea a directorului său artistic, Philip Berendt. Se specifică prețurile locurilor. În abonament lunar : cele două loji mari 6 ducăți, lojile mijlocii 5 ducăți, lojile mici 3 ducăți. În afară de abonament se pot da numai spectacole de operă sau balet (ducatul era o piesă de aur austriacă, conținând 3,44 g aur fin, echivalentă cu 11,83 franci de aur).

Cu toate precauțiile luate de Schiller și cu toate că tratati-vele au fost începute încă de la începutul anului, se iviseră doi concurenți pentru obținerea teatrului timișorean : Andreas Hornung și Franz Diwald, pe atunci la Pesta.

În ce-l privește pe Philip Berendt (Berndt), adjunctul expert al lui Schiller, știm că era un om de teatru cu o carieră agitată : impresar al unor trupe ambulante din Austria și Ungaria, semnalat începând cu anul 1783, el nu rămâne nicăieri mai mult timp. În 1790-91 va conduce și teatrul german din Cluj.

Ignaz Schiller angajează o parte din fosta trupă Schmallöger. Actorii Josef Lampel cu soția și Zakarias cad astfel în vina de rupere de contract. Poliția capitalei cere înaintarea lui Zakarias în stare de arest, însă primăria Timișoara, vădit părtinitoare, se mulțumește cu comunicarea unui proces verbal.

Stagiunea pornește cu mult zel. La 12 ianuarie 1788 se dă un spectacol festiv, al cărui afiș-program de sală este distribuit abonaților de loji tipărit pe mătase galbenă. Totuși, afacerea teatrală, văzută mai de aproape, pare să-l fi decepționat pe Schiller (dacă nu cumva neastâmpărul lui Berendt a fost motivul adevărat), căci renunță la contract înainte de expirarea termenului contractual și se întoarce la meseria de peruchier.

Franz Diwald, care și-a încercat între timp norocul – inutil – la Cluj, recomandat călduros de comitele suprem (prefectul) de acolo, baronul Kéményi, obține teatrul timișorean pentru următoarele două stagiuni. Ca să se refacă după pierderile avute la Cluj, Diwald începe să dea spectacole încă de la sfârșitul verii 1788. Se dovedește incapabil să satisfacă exigențele publicului, deși angajase, la rândul lui, rămășițele trupei Schmallöger-Schiller. Ruina totală îl pândește, când, la 20 septembrie 1788, teatrul este rechiziționat de comandamentul militar. În octombrie, Diwald pleacă la Szegedin.

Explicația rechiziționării teatrului este faza critică în care a intrat războiul austro-turc izbucnit în 1787. Pentru a doua oară după pacea de la Passarowitz, turcii încearcă recucerirea Banatului, contând pe ajutorul partizanilor lui Rákóczy, eroul luptei populare împotriva habsburgilor din Ungaria și Transilvania. Și de data aceasta, satele din sudul Banatului se răscoală, preferând semiluna birocrăției austriece. Cetatea Timișoarei este aprovizionată în vederea unui posibil asediu, și sala teatrului devine magazie de cereale.

Cea dintâi premieră originală de operă : *Medeea și Jason de Winter*

Războiul nu se termină decât în 1791, prin pacea de la Sistov, însă, operațiunile militare devenind mai favorabile imperialilor, teatrul este redat destinației sale încă din toamna lui 1789, după reparațiile devenite necesare. Se pare că prilejul este folosit și pentru îmbunătățirea amenajării sălii, dacă nu în anul acela, atunci în 1790.

Într-adevăr, după un tabel (publicat de Geml), din 1790 teatrul avea : 23 de loji de parter și tot atâtea de etajul întâi, costând fiecare 3 fl., 30 de loji de etajul II, cu 1 fl. 30 cr., 128 de staluri rezervate cu 40 cr., 100 de staluri cu 20 și 10 crăițari, precum și o galerie cu 200 de locuri în picioare. Aceasta reprezintă o capacitate de peste 700 de spectatori și o încasare maximă care se apropie de 250 de florini (trebuie să se țină seama că o bună parte din locurile cele mai bune erau date abonaților, care plăteau un preț redus față de cel de sus). Pentru comparație, să spunem că teatrul Rondelle din Pesta (oraș cu 27.000 de locuitori în 1791) avea numai 500 de locuri, repartizate pe două etaje cu 18 loji, 40 de staluri rezervate și două galerii. La Buda (având 52.000 de locuitori), sala din fosta biserică a carmeliților avea 1200 de locuri, însă se umplea greu, fiind situată nefavorabil. Mai

reamintim că Timișoara n-avea nici 10.000 de locuitori, nici o instituție centrală, universitară sau ase-mănătoare, în afară de prefectura județului.

Pentru a găsi un impresar capabil să redea teatrului timișorean nivelul avut în timpul trustului Schmallöger, consiliul comunal, sprijinit și de comisarul regal al Banatului, se adresează forului suprem administrativ din capitala Ungariei. Consilierul aulic Josef Schönstein îl recomandă pe Johann Christoph Kunz (Kuntz), fost director al teatrului din Târnovo, apoi al celui din Győr. În lipsă de o activitate strălucită în trecut, Kunz pare să fi avut excelente relații la Viena. Alegerea s-a dovedit fericită.

J. Chr. Kunz obține un contract de trei ani, care va fi prelungit cu alți trei în 1792. I se acordă scutirea de a da spectacole de balet, cel puțin pentru început, în schimb repertoriul său de operă se anunță bine. Încă în toamna anului 1789 prezintă o premieră mondială, *Medeea și Jason*, lucrarea unui compozitor în plină ascensiune, Peter Winter. Nu mai este un Singspiel, ci, după toate aparențele, o operă serioasă, în același timp cel dintâi titlu de operă păstrat în cronica teatrului liric timișorean.

*

Este uimitor că nici unul din istoricii de până acum ai tea-trului din Timișoara nu menționează *Medeea și Jason*, mai toți socotind premiera timișoreană din 1796 a *Flautului fermecat* ca cel dintâi spectacol de operă dat la noi în țară. Totuși, faptul că premiera originală a operei lui Winter a avut loc la Timișoara este atestat de un izvor pe cât de accesibil, pe atât de serios ca Musik-Lexicon-ul lui Hugo Riemann, în articolul de jumătate de pagină consacrat compozitorului (în ediția din 1919, de pildă). Consultarea acestuia este indicată pentru toți cercetătorii, măcar de faptul că, ceva mai târziu, o altă operă a lui Winter, *Das unter-brochene Opferfest* (*Sacrificiul întrerupt*), s-a cântat mult și la Timișoara. Singura explicație a acestei scăpări o găsim în aceea că, până azi, nimeni nu s-a aplecat serios asupra trecutului muzical al Timișoarei, care rezervă, desigur, și alte asemenea surprize.

Ce-i drept, Winter este uitat de mult. „Treizeci și șapte de opere, șaisprezece mari cantate, un număr considerabil de com-poziții religioase și de piese instrumentale, n-au putut da numelui lui Winter un renume durabil”, scria deja Félix Clément. La vremea lui, însă, acest compozitor, care se situează între Weber și Mozart, era o

celebritate ale cărei opere se cântau în premieră pe cele mai mari scene europene. Desigur, în 1789 nu ajunsese încă la culmea gloriei sale, i se cântaseră totuși mai multe opere la München și Viena.

*

În repertoriul liric al lui Kunz se mai menționează opere de Sacchini, Salieri, Paisiello, Cimarosa și Mozart. *Răpirea din serai* a acestuia din urmă s-a cântat întâia oară în 1792.

Kunz avea o trupă mică, însă cu pricepere construită. A face față repertoriului de operă arătat și unui apreciabil repertoriu de teatru vorbit, cu numai 21 de artiști (15 bărbați și 6 femei), este un tur de forță.

Deși gospodar prudent, Kunz nu poate evita să facă și datorii. Lăsase 54 de fl. datorii la Győr, pentru care este urmărit ani de zile și, în cele din urmă, încasat la Sibiu. Tot acolo, un garant al lui, pe nume Hochmeister, plătește anumite datorii în locul lui Kunz.

Într-adevăr, Kunz reînnoadă firul legăturilor teatrale Timișoara - Sibiu. Vara nu se putea juca la Timișoara. Era și prea cald în sală, iar burghezia înstărită luase obiceiul să se retragă în ano-timpul frumos în reședințe de vară construite la țară, sau măcar în cartierul Josefin. În regiune nu se găsea nici un oraș capabil să asigure existența unei trupe de teatru și, astfel, Kunz este obligat să facă drumul de șase zile până la Sibiu, unde este semnalat începând cu anul 1791. Deși până la acel an Sibiu mai era capi-tala Transilvaniei, viața teatrală a decăzut. De la stagiunile Seipp, nu se mai joacă decât vara, teatrul cel nou se dovedește greu accesibil pe vreme urâtă și, de altfel, sibienii merg la baluri iarna, la teatru numai vara...

În schimb, „la Timișoara (trupelor de teatru – n.n.) le mergea bine. O burghezie avută și intelectuală, numeroși funcționari și militari erau un bun și sigur public. După Pesta și Buda, Timișoara era orașul în care impresarii se schimbau cel mai rar” (Pukánsky).

Am regăsit în Arhivele Statului din Timișoara contractul lui Kunz pentru al doilea ciclu de stagioni (1792-94). Iată prevederile lui esențiale : stagiunea începe la 1 octombrie și se termină la miercurea cenușie (Aschermittwoch – sfârșitul carnavalului) ; zilele de spectacol sunt duminică, marți, joi și sâmbătă ; în zilele când e bal nu se ține spectacol, în afară de ultimele două zile ale carna-valului (și deci ale stagiunii) ; prețuri de abonament : loji mari 5 ducați, loji

mici 3 ducați, bănci rezervate (4 persoane) 12 fl, staluri rezervate 2 fl. 30 cr. ; prețuri de spectacol : loja mare 3 fl., loja mică 1 fl. 30 cr., parter 120 cr...., ultimul loc costă 10 cr. ; chiria sălii – 2fl. ; un spectacol se dă în beneficiul spitalului și al săracilor.

Kunz și-a asigurat simpatiile publicului, dar și încasări bune prin spectacole de calitate. El părăsește totuși Timișoara înainte de expirarea contractului al doilea. Ambiția lui era să conducă un teatru în Austria. În acest scop stă mult la Viena. Ca să-l rețină, primăria – de acord cu autoritățile ecleziastice – îi permite să-și prelungească stagiunea, dând spectacole și în postul Paștelui, dar impresarul pretextează starea șubredă a sănătății sale pentru a obține desfacerea contractului. În 1793-94 deține stagiunea din Kosice, oraș cu un teatru mare și frumos, dar nerentabil. O mai scoate la capăt și în cele două stagiuni următoare, trecând vara în alte orașe (în 1795 la Oradea). Avea vădit toate motivele să-și regrete plecarea de la Timișoara.

Din trupa care îl urma credincioasă pe Kunz în peregrinările sale prin Slovacia, se menționează în special soții Miller, care vor mai veni la Timișoara.

Urmașul lui Kunz este Franz Xaver Felder, care face numai o singură stagiune la Timișoara (1793-94). Este un om cult, mare admirator al clasicilor, în special al lui Shakespeare, care lasă însă amintirea unor spectacole slabe. Felder este cel dintâi care încearcă să facă legătura Sibiu - Brașov, încercare neizbutită de altfel.

Refacerea totală a teatrului

Una din nemulțumirile lui Kunz era starea sălii și a întregii clădiri a teatrului. În 1790 ceruse reparații radicale și în 1792 venise chiar cu propunerea să se clădească un teatru nou. Recla-mațiile s-au înmulțit după plecarea lui Kunz, și primăria trebuie să recunoască temeinicia lor. Se hotărăște deci refacerea totală a teatrului, care rămâne închis un an de zile.

Încă în ședința din 29 februarie 1792 a consiliului comunal, s-a redactat o hotărâre, spre a fi supusă forului suprem. În acest document în limba latină, al cărui text s-a păstrat, se preconizează transformarea radicală a clădirii în teatru și sală de dans („domus saltatoria”), cu o cheltuială totală de 47.000 de florini. Propunerea nu pare să fi fost acceptată de guvernul Ungariei, cel puțin nu în forma

originală.

Lucrările încep după terminarea stagiunii 1793-94 și durează mai mult de un an. Remanierea clădirii nu afectează aspectul ei exterior, judecând după aspectul cunoscut la demolarea ei din 1875. Case asemănătoare, mai scurte la fațadă, desigur, mai pot fi văzute și astăzi pe străzile mai vechi ale centrului orașului. Un singur etaj, sub un acoperiș înalt și ascuțit, ferestre dispuse regulat, orna-mentate sumar în stil baroc vienez „cuminte”, încetățenit în Banat de arhitectul Domului, J. E. Fischer von Erlach, fiu și colaborator al marelui J. B. Fischer von Erlach. Clădirea nu are aspectul carac-teristic al teatrelor, căci supraînălțarea podului scenei este mascată de acoperișul continuu foarte înalt.

În interior însă, schimbările sunt mari. Vechea sală se afla la etaj, cea nouă unește parterul cu etajul. Lățimea a fost și ea sporită, ca și lungimea. După planul existent, care nu indică decât cotele zidăriei, fără amenajarea interioară, lungimea totală (inclusiv scena) este de 16 stânjani, lățimea de 5,5 stânjani, înălțimea de 7 stânjani (adică 30 x 10,5 x 12,5 m). Plafonul este boltit elipitic.

Allgemeine Deutsche Theaterzeitung, care apărea la Brati-slava în anii 1798-99 ca supliment al ziarului local *Pressburger Zeitung*, a publicat o descriere a sălii terminate : „Un frumos teatru, nou din temelie, executat după un plan cu gust conceput, care – ca și sala de balet, de asemenea amenajată cu gust în aceeași clădire – se poate socoti între podoabele cele mai remarcabile ale orașului. Grija directă pentru construirea teatrului a fost în sarcina judei Von Koppauer, membru în mai multe comitete, un cunoscător cu zel patriotic în materie de artă. Amenajarea a fost încredințată în cea mai mare parte priceputului mecanic și decorator Nesseltaler (decorator al lui Schikaneder, în 1796, la montarea *Flautului fer-mecat* – n.n.). Lucrarea, odată terminată, a corespuns așteptărilor, și Timișoara se află azi în posesia unui teatru echipat cu decoruri și mecanisme frumoase, apropiate tuturor genurilor de spectacol. Sala este decorată simplu, dar cu gust ales. Ea cuprinde un etaj cu loji spațioase, un parter cu staluri rezervate și deschise, precum și o galerie pentru spectatorii de ultimă categorie. Probabil se va adăuga ulterior încă un etaj, pentru loji de rangul al doilea.”

Capacitatea totală a sălii n-a crescut, stalurile par să se fi împuținat, în schimb lojile s-au mărit. Accentul este pus pe cele două categorii extreme : lojile care se plasează în abonament și în care proprietarii se instalează ca la ei acasă, cu aparate de făcut cafea etc., și galeria, unde se îmbulzește în picioare „publicul de ultimă

categorie”. Socotind 4-5 spectatori de fiecare lojă, obținem o capacitate totală a sălii de peste 700 de persoane, pentru o suprafață de cel mult 250 m². Utilizarea spațiului este deci extremă. După normativele în vigoare azi, o sală de asemenea capacitate ar trebui să aibă cel puțin 400 m².

O sală de 700 de locuri pare enormă pentru o populație de abia 4.000 de suflete în Cetate. Mahalalele, locuite de altfel în majoritate de români și sârbi, erau practic excluse de la participarea la spectacolele de teatru, atât prin distanțele prea mari de parcurs, fără mijloace de transport lesnicioase, în zone pustii, cât și prin închiderea porților cetății la căderea nopții. Totuși, sala se va dovedi în curând neîncăpătoare pentru mulțimea iubitorilor de operă.

*

Înainte de a trece la expunerea noului avânt luat în stagiunile următoare de teatrul liric timișorean, să spunem câteva cuvinte despre evoluția reglementării teatrului, consecință a evenimentelor din Franța.

Emoția stârnită la toate curțile europene, dar în special la Viena, de marea Revoluție franceză, ajunge la panică în 1793. La Sibiu se ajunge până la interzicerea totală a reprezentațiilor teatrale în acel an. Îndrăzneala impresarilor progresiști dezorientează cenzorii. Locotenența regală din capitala Ungariei trebuie să intervină, interzicând o piesă de actualitate, care trecuse prin cenzură la Viena, *Louis Capet sau Uciderea regelui Franței*, împreună cu alte piese cu subiectul luat din istoria contemporană.

Pe tot teritoriul regatului Ungariei intrau în vigoare, în 1793, dispozițiile unei noi ordonanțe de cenzură. Fără autorizație specială nu se pot juca decât piesele reprezentate la teatrele imperiale vieneze de cel puțin două ori de la 1791. Pe lângă locotenența regală de la Buda se înființează o secțiune specială pentru controlarea pieselor. În locul impresarilor delăsători, primăriile sunt cele care vor trebui să înainteze trimestrial piesele ce urmau să fie jucate.

Dar cenzura de la Buda trimite, odată cu ordonanța, și un îndreptar care dispune în amănunt ce se poate și ce nu se poate spune pe scenă. Din replici trebuie îndepărtate denumirile bibli-ce sau bisericești. Astfel, „înțelept ca Solomon” se va înlocui cu „înțelept ca Solon”, „bătrân ca Matusalem” cu „bătrân ca Nestor”, „spovedanie” cu „mărturisire”. Se interzice pomenirea domnito-rului, a

legilor în vigoare și, cu atât mai vârtos, criticarea regimu-lui politic. Nu se admite nici o piesă în care e vorba de revoluție, revoltă, conspirație. Nimic în legătură cu revoluția franceză – „cum revolutionae gallice aliquem ne habentes”. Se vor șterge cuvinte ca *tiran, tiranie, despotism, asuprire*. Se vor evita aluzii la iluminism. Sunt interzise sărutările, îmbrățișările, mișcările lascive, și așa mai departe. Pentru stârpirea radicală a spiritului critic, cenzo-rul are dreptul – de care va uza și abuza din belșug – de a prelucra după bunul său plac orice piesă, fie ea și de Shakespeare...

Triumful Operei

În toamna anului 1795 își face intarea în sala nouă ansamblul impresarului Franz Xaver Rünner, fost actor la Pesta, asociat cu Seicher, care conduce în același timp teatrul din Petrovaradin, oraș situat pe malul drept al Dunării, în fața Novisadului, deci cu bune comunicații pe apă cu Timișoara. Asociația Rünner - Seicher va dura până în 1797, când Seicher devine regizor salariat al lui Rünner.

Decamdată Rünner și Seicher obțin teatrul timișorean numai pentru un an de probă. Încercarea fiind găsită concludentă, primăria îl păstrează pe Rünner, care va conduce teatrul până la moartea lui, beneficiind de contracte reînnoite pe câte trei stagioni.

Pe lângă această stabilitate, și alianța cu Petrovaradinul, care îi oferă posibilitatea unor schimburi de personal bine primite de public, Rünner își mai asigură și stagiunea de vară de la Sibiu. Astfel pregătit, el oferă stagioni de operă atât de strălucite, încât va rămâne până în zilele noastre cu gloria de a fi inițiatorul specta-colelor lirice la Timișoara și, deci, în țară. Glorie nemeritată, cum s-a văzut, însă Fr. X. Rünner nu este mai puțin omul care a prezidat la triumful operei la Timișoara. El a fost ajutat și de împrejurări. Teatrul, încătușat de cenzura stupidă, își pierduse interesul. După moda baletului, și la Pesta și Buda domnește moda operei în acel moment. La Timișoara, cu toată răspândirea apreciabilă a limbii germane în sânul populației „ilirice”, mai rămâneau destui ne-cunoscători ai limbii oficiale. Prin limbajul universal al muzicii, aceștia puteau gusta spectacolele lirice, totul era să se dea opere atrăgătoare, în interpretare bună. Rünner reușește să o facă.

Două mari succese de operă marchează pentru contemporani și pentru posteritate stagiunile timișorene ale lui Rünner. Primul este

spectacolul de deschidere a stagiunii de operă din toamna anului 1796 cu *Flautul fermecat* al lui Mozart. Cu prețuri majore (stalul cel mai ieftin e 20 cr.), biletele au fost vândute dinainte, dovadă că publicul cunoștea din auzite măcar opera prezentată la Viena de Schikaneder cu abia cinci ani în urmă. Desigur, nu se va fi neglijat nici reclama locală.

Mașinăriile speciale care se construiau în vederea premierei formau subiectul conversațiilor în oraș. În 1798, cu autorizația primăriei, aceste mașinării vor fi transportate și la Sibiu, pentru a putea prezenta *Flautul fermecat* și acolo. Vâlva stârnită la Sibiu, ecourile păstrate în cronicile locale vor avea aceeași consecință ca la Timișoara : istoriografii superficial documentați de mai târziu vor declara premiera sibiană a *Flautului fermecat* ca fiind cea dintâi reprezentație de operă de acolo, sau chiar din țară. În realitate, anterior chiar spectacolelor lirice atestate la Sibiu ale lui Seipp, fosta capitală a Transilvaniei avusese scurte stagiuni de operă italiană încă din 1770 - 73.

Ca amănunt savuros menționăm că, plecând vara la Sibiu, Rünner nu avea voie să uite să ducă cu el, pe lângă „mașinăriile” lui, o adeverință a primăriei din Timișoara, dovedind că nu lasă în urma lui datorii neplătite !

Al doilea mare succes al stagiunilor Rünner la Timișoara, singurul comparabil cu cel din 1796, se înregistrează la 18 aprilie 1799 cu premiera *Iarmarocul din Veneția* de Salieri. Bietul Mozart ! Concurentul său nu-l lasă în pace nici măcar atât de departe de patrie ! Se păstrează încă afișul, tipărit pe mătase galbenă, al acestui spectacol.

Nu știm, din păcate, câte spectacole au făcut aceste succese, măcar în stagiunea premierei lor. La Sibiu, *Flautul fermecat* s-a cântat de trei ori în primele opt zile (29 iunie, 1 iulie și 8 iulie 1798). Cronica timișoreană a înregistrat doar atât – că „numai spectacolele de operă se reprezentau cu casa închisă”, adică cu toate biletele dinainte vândute.

Posedăm în schimb câteva date despre ansamblul Rünner. Este elogiat basul Josef Heldemuth, interpretul lui Sarastro, bun cântăreț, dar slab actor. Primul tenor, Müller, cunoscut din trupa Kunz, făcea și corepetiția. Dna Brabexel pare să fi fost maestră de balet. Alți cântăreți menționați sunt : Dna Müller, tenorul Pnell, Wittich, Bürger și Franz Rünner, fiul impresarului, cântăreț începător și suflour. Acesta din urmă va deveni mai târziu un interpret renumit al repertoriului mozartian, murind în 1841, la vârsta de 65 de ani,

întâmplător tot la Timișoara, unde vine s-o viziteze pe sora lui, Maria Stocklas, angajată în corul Domului. E de notat că interpreții lirici jucau și în piesele vorbite. Obiceiul acesta se va păstra la teatrele particulare mai mici până în secolul al XX-lea. Mai sunt pomeniți cântăreții Schneider, „Madame” Heldemmuth și „Ma-demoiselle” Rosina Junger. Favoriții publicului erau soții Gerger, care însă rămân la Rünner numai până în 1789, când pleacă la Kosice. Gerger era, pare-se, născut la Brașov. El va realiza în cele din urmă legătura teatrală Sibiu - Brașov și Brașov - București, jucând piese și în limba română. Rünner avea șapte copii. În afară de tânărul Franz, mai jucau și cântau Nanette și Fanny, care au debutat pe scenă la vârsta de 10 ani.

În privința repertoriului liric al ansamblului Rünner și a organizării stagiunii avem informațiile cele mai complete pentru 1801-1802. Ele sunt furnizate de planul stagiunii, depus de Rünner și aprobat de cenzură. (Milleker îl publică în întregime.)

Stagiunea este împărțită în șase abonamente de câte 16 spectacole. În trei din perioadele de abonament se include un al 17-lea spectacol „abonnement suspendu”. În total sunt deci 99 de spectacole. Din acestea, 39 sunt opere sau Singspiel-uri, cu 33 de titluri diferite. Mai sunt două piese cu muzică militară.

Este greu să identifiți lucrările lirice cuprinse în planul stagiunii, căci după titlurile urmate de mențiunea *operă* sau *Singspiel* se adaugă numai câteodată numele autorului, care este de obicei acela al libretistului. Pe cât ne-a fost posibil, am suplinit această lipsă și iată rezultatul cercetărilor noastre :

Vreo duzină din lucrările lirice îl au drept compozitor pe Wenzel Müller (1767-1835), dirijor al teatrului Leopoldstadt și autor popular al unui foarte mare număr de Singspiel-uri pe librete de Hensler, Schikaneder, Perinet, Gieseke etc. Cităm numai câteva titluri din stagiunea 1801 - 1802 : *Fagotistul* (care i-a servit lui Schikaneder pentru *Flautul fermecat*), *Surorile din Praga*, *Nunta veselă*, *Sărbătoarea soarelui la brahmani*.

De compozitorul Ferdinand Kauer (1751 - 1831), dirijor al teatrelor populare vieneze și autor al peste 100 de opere și Sing-spiel-uri, se cânta celebra *Donauweibchen* (*Știma Dunării*). Această lucrare s-a cântat din 1795 la St. Petersburg cu atâta succes, încât compozitorul rus Stepan Davidov a scris pentru ea câteva intercalări și urmări (Petzoldt).

Dintre lucrările lui Karl Ditter von Dittersdorf (1739-1799), un timp dirijorul orchestrei episcopului de la Oradea, compozitor cu renume

al vremii, se afla în repertoriul stagiunii opera *Hieronimus Knicker*.

Franz Xaver Süssmayer (1766-1803), prieten al lui Mozart, este autorul operelor *Soliman II* și *Oglinda din Arcadia*.

Opera *Cosa rara* îl are ca autor pe J. P. E. Martini y Tedesco (1741-1816), care nu trebuie confundat cu Gianbattista Martini – Padre Martini (1706-1784), ilustru pedagog muzical și maestru al lui Mozart.

De Paul Wranitzky (1756-1808), violonist al lui Haydn la Eszterháza, apoi dirijor al Operei Imperiale, se cânta opera *Oberon*.

Georg Benda (1722-1795), compozitor de seamă și precursor în multe privințe, este autorul operei *Romeo și Julieta*.

Compozitori mai obscuri sunt Hofmeister (cu *Telemac – fiu de rege din Ithaca*) și Pank-Reymann.

Încheiem această enumerare incompletă cu doi compozitori mult apreciați : Winter, căruia i se cânta opera de succes durabil *Sacrificiul întrerupt* (premiera originală la Viena în 1796) și Mozart, cu *Flautul fermecat*.

Dintre operele de compozitori neidentificați cităm : *Moșierul cel nou*, pe care Pukánszky și Milleker o atribuie greșit lui Boïldieu (opera cu același titlu a acestuia din urmă a fost reprezentată în premieră abia în 1814). Într-adevăr, repertoriul este exclusiv austro-german, un reflex mai mult sau mai puțin palid al repertoriului teatrelor periferice vieneze, o artă autentic populară, „o artă vie și atractivă, chiar dacă nu este întotdeauna unitară ca stil, și fără cusur din punctul de vedere al gustului. Se puteau încă întâlni, în spectacolele de Singspiel ale epocii, înrâuriri atât de disparate ca acelea ale operei comice franceze, ale *commediei dell'arte* sau ale operei seria italiene, amestecate cu poezia fantastică germană. Farsele populare vieneze, în care vechii eroi comici apăreau mai mult sau mai puțin deghizați, evoluând în mijlocul unor mașinării complicate, se combinau cu povești cu zâne” (Alfred Hoffmann, *Drumul operei*).

Cât de cosmopolit și, în același timp, artificial apare în comparație, de pildă, repertoriul primei scene lirice naționale franceze, al Operei din Paris : două - trei premiere de operă, tot atâta balet – mai mult cu subiecte mitologice –, iată ce se oferă maselor în anii V-X ai Revoluției (1797-1802). Reproducem lista premierelor de operă (după J. G. Prud'homme) : în 1797 – *Anacreon la Policrat* de Guettry ; în 1798 – *Apelle și Campaspe* de Eler , *Francezii în Anglia* și *Olimpia* de Kalkbrenner ; în 1799 – *Adrian* de Méhul, *Leonida sau Spartanii* de Persuis și Gresnick ; în 1800 – *Hecuba* de Fontenelle, *Praxitele sau Cingătoarea* de Devismes, *Horațiu* de Da Porta ; 1801 – *Flaminiu*

la Corint de Kreuzer și Isouard, *Astianax* de Kreuzer, *Misterele lui Isis (Flautul fermecat)* de Mozart ; 1802 – *Semiramida* de Catel, *Tamerlan* de Winter.

*

Fr. X. Rünner moare la Timișoara în 1802, când din ultimul său contract mai rămâneau de executat două stagiuni. Din compasiune pentru văduva impresarului atât de merituos, care o lasă cu o familie grea, consiliul comunal acceptă să treacă pe numele ei contractul în curs. Luând ca director pe ginerele ei Rudolf Schneider, văduva Rünner duce într-adevăr întreprinderea la termenul fixat (1804), fără a reuși însă să dea satisfacție deplină publicului, obișnuit cu nivelul excepțional al stagiunilor precedente.

Opera timișoreană în secolul al XIX-lea. Direcțiunea Parasskovits (1804 - 1806)

Se vede că deschiderea succesiunii lui Rünner era așteptată de mulți impresari. La concursul anunțat se prezintă directorii teatrelor din Szegedin, Lublin, Pécs, Cluj, Debrețin etc. Consiliul comunal își acordă încrederea lui Konstantin Parasskovits, fost actor în trupa Rünner, care angajează cea mai mare parte a foștilor săi colegi.

Konstantin Parasskovits, un nobil, fost militar de carieră, rănit pe câmpul de luptă, a debutat ca actor în trupa lui Seipp. Interpret talentat, în 1793 ia direcțiunea teatrului din Bratislava pe cont propriu. Doi ani e impresar la Sopron, apoi îl găsim la Ljubliana. În 1799 deschide noul teatru din Győr. În sfârșit, se angajează în trupa Rünner, urmându-și de acum cariera la Timișoara și la Sibiu, căci și el menține, ca director al teatrului timișorean, legătura Timișoara - Sibiu. Moare, în acest din urmă oraș, în 1806.

Nu se cunoaște repertoriul lui Parasskovits. Ni s-a păstrat numai contractul său semnat în 1805. Se vede că nu obținuse teatru decât pe câte un an. În acest contract s-au inserat dispozițiile decretului de cenzură teatrală din 1793, cu oarecare modificări. În repertoriu se admit numai lucrări reprezentate de cel puțin două ori la Viena sau la Buda. Repertoriul se depune anticipat, trimestrial.

Între dispozițiile financiare :

Chiria sălii este de 4 fl. 30 cr. de spectacol (cât era încă din

1800). Încasările unuia din spectacole revin în întregime fondului municipal al spitalului și săracilor (în 1804 s-a vărsat în acest fond suma de 173 fl. 6 cr., în 1806, 306 fl. 20 cr.). Apar modificări mici în prețurile билетelor. Abonament de 16 spectacole : loja mare de la etajul I, 4 ducăți ; loja mică, 3 ducăți ; cele două loji avantscenă la etajul II, 4 ducăți ; loja mare din fața scenei, 20 florini ; lojile mici, 10 florini ; Pentru un singur spectacol : loja mare, 3 fl ; loja mică, 1 fl. 30 cr. ; stal parter, 20 cr. ; galerie, 10 cr.

Se specifică interdicția de a depăși aceste prețuri. Se știe că, vinovat de asemenea încălcare, considerată ca gravă, a obligațiilor sale contractuale, Rünner a fost amendat cu 6 ducăți.

Se mai stipulează, la capitolul diverse, că la intrarea teatrului trebuie să ardă două felinare și că o comisie delegată de primărie va urmări reacțiile publicului. În cazul că acesta și-ar manifesta nemulțumirea, contractul ar fi putut fi reziliat imediat.

Notăm că trupa Parasskovits se compunea din zece bărbați și șapte femei.

Bladl (1806 - 1811) și Arena

Același ansamblu continuă să joace la Timișoara și sub noul impresar care îi urmează lui Parasskovits. El se numește Ludwig Bladl, un cântăreț, fost angajat la Buda în 1802, apoi la Timișoara - Sibiu.

Sub conducerea lui Bladl, teatrul timișorean este atât de pros-per, încât impresarul încearcă realizarea stagiunii permanente în localitate, fără a se mai deplasa la Sibiu pentru o stagiune de vară. Cum în sala teatrului nu se putea juca în anotimpul călduros, Bladl cere și obține de la primărie concesiunea exclusivă a teatrului de vară *Arena* din cartierul Fabric.

Arena aceasta, despre care va mai fi adesea vorba în cele ce urmează, era o construcție de lemn ridicată (și mereu refăcută) la liziera dinspre Cetate a cartierului industrial al orașului, adică aproximativ între Piețele Roosevelt și Detunata de azi. În acest teatru de vară dădeau spectacole trupele ce se abăteau pe aici după stagiunea lor principală, ținută în alte orașe.

Noua întreprindere a lui Bladl nu pare să fi avut mult succes material. În ultimii trei ani ai concesiunii sale, care s-a prelungit până la 1811, el nici nu mai folosește *Arena* (Fekete Mihály). Trebuie să avem în vedere că acum 150 de ani, când vastele păduri din lunca Timiș - Begheiului nu se tăiaseră încă, verile erau mai ploioase decât

azi.

Erau, de altfel, ani neliniștiți. Amenințată de Napoleon, Viena a evacuat tezaurul imperial la Timișoara în 1809. O gardă cetățenească, înființată cu un an înainte, îl păzea cu strășnicie...

La Biblioteca Séchényi din Budapesta se păstrează un prospect intitulat *Theater Journal*, purtând data de 27 decembrie 1809 și semnătura lui Karl Schaubach, sufleur al teatrului din Timișoara. Prin asemenea publicații, teatrele vremii aveau obiceiul să-și popularizeze activitatea în vederea câștigării de abonați și spectatori. Pentru noi, ele constituie izvoare prețioase, dar prea rare, din păcate. Scriitorul timișorean Francisc Drégely a consultat ocazional prospectul de care vorbim și a publicat în 1956, în paginile programului de sală al premierei *Mona Vanna* de Maeterlinck, la secția maghiară a Teatrului de Stat din Timișoara, următoarele date :

În 1809, trupa Bladl a dat 180 de reprezentații, dintre care 72 în stagiunea de vară, deci la *Arenă*. Din acest considerabil număr, 45 de spectacole au fost „opere și alte premiere”. La 1 octombrie 1808 s-a prezentat opera *Petersohn*, partea I, iar a doua zi partea a II-a. Trupa număra 22 de artiști, între care dna Josepha Bladl născută Huber, dra Bladl, dna Dille, Gerger și Noldrich.

După Drégely, la Biblioteca Séchényi s-ar mai afla și alte asemenea prospecte ale teatrului timișorean din acea epocă. Le semnalăm cercetătorilor viitori.

Milleker scrie că, pe vremea lui Bladl, în anii 1807-1808, se studia construirea unui nou teatru la Cazarma Ardeleană.

Direcțiunea Gindl (1811 - 1812)

Impresarii se schimbă, însă trupa Rünner, desigur reanimată, înmprospătată, rămâne baza ansamblului timișorean. Concursul anului 1811 s-a publicat, în afară de Viena, și în toate capitalele provinciilor imperiale. Dintre candidații care se înfruntau este ales K. Lorenz Gindl, directorul teatrelor din Maribor și Ljubliana, scriitor cu oarecare notorietate. El îl angajează pe predecesorul lui, Bladl, ca prim-solist. În ansamblul Gindl se numărau încă Wenzel, Witich, Thyn, Schüt, Hierl, Planitszka, Pfarrer, Zoellner, Klara și Pardini. Nu știm însă care din aceștia erau cântăreți. Gindl își începe activitatea în primăvara 1811, însă deja în anul următor contractul său este reziliat de primărie în urma nemulțumirii spectato-rilor. Este întâia

oară când se aplică clauza referitoare la aceasta din contractul unui impresar.

Impulsul dat teatrului liric timișorean de Rünner își pierde suflul. Se simțea nevoia unui nou avânt.

Direcțiunea Czibulka (1812 - 1814)

Premiera originală a celei dintâi opere – *Faust*

Pentru a redresa situația și a da satisfacție publicului devenit exigent sub Rünner și decepționat de urmașii acestuia, primăria acordă concesiunea teatrului unui impresar de mare anvergură, Alois Ludwig Czibulka (Cibulka). Dintr-o familie de actori din Austria, care s-a stabilit de mult în Ungaria, noul impresar este în același timp directorul celor două teatre din Pesta și Buda, regizor de operă, avându-l în capitala Ungariei ca asociat, câțiva ani, pe regizorul de proză Anton Jandl.

Czibulka era cunoscut la Timișoara din stagiunea Schmallöger – 1786-87, când a jucat aici. El reia tradiția fostului său director, combinația Pesta - Buda - Timișoara, care a dat rezultate bune la timpul său. Posedăm lista, dintr-o perioadă neprecizată, a trupei Czibulka din capitala Ungariei : Blumm, Botlik, Bobleter, Heckel, Hein, Jandl, Kistler, Kohlmann, Ledel, Lattermann, Meister, Rünner (probabil, fiu al lui Franz Xaver), Schwarz, Stelzer, Wieting, Wawrick și Zoelner (după Milleker). Reamintim că în 1786-87 am întâlnit în rândul artiștilor aduși de la Pesta de către Schmallöger câteva nume din lista de mai sus : Czibulka, Wawrick, Schenagl și Zoelner.

Dar cea mai remarcabilă personalitate care a venit acum cu Czibulka, nu știm exact când, este Josef Strauss (1793-1866), o figură în istoria muzicală a epocii. Violonist precoce, la 12 ani face parte din orchestra Operei Imperiale de la Viena, apoi este angajat la teatrul din Pesta. În 1813, adică la 20 de ani, este semnalat ca *Musikdirektor* (concert-maistru și dirijor secund) la Timișoara, apoi, în anii următori, la Sibiu, Brno etc. Cariera lui Josef Strauss se încheie la Karlsruhe, unde iese la pensie ca dirijor al curții.

Compozitor secund, Josef Strauss a scris mai multe opere, dintre care *Faust's Leben und Thaten (Viața și faptele lui Faust)*, după drama lui Goethe, și-a avut premiera originală (dirijată probabil de autor, cum era obiceiul), la Timișoara în 1814, deci la 6 ani după apariția *Faust*-ului (partea I) lui Goethe (după G. Berchault, *Faust* –

une legende et ses musiciens, Larousse, Paris, 1948, p. 12, citat de Mircea Nicolăescu în *Berlioz*, Ed. Muzicală, 1958, p. 234). Este cea dintâi operă cu acest subiect, precedând cu un an (după același autor) opera *Viapa și faptele și coborârea în infern a lui Faust* de Johann Georg Lickl (1769-1843), prezentată la Viena în 1815.

Publicul timișorean apreciază favorabil spectacolele oferite de Czibulka, căci în distribuții figurează cei mai buni artiști de la Pesta ai acestuia, care vin pe rând să întărească ansamblul local. Desigur, deplasările acestea sunt legate de cheltuieli pentru acoperirea cărora impresarul (care el însuși își avea reședința în capitala Ungariei) ia în arendă întreprinderile anexe ale teatrului: cafeneaua, restaurantul și sala de bal. La aceasta din urmă renunță repede, găsind-o nerentabilă, dar nici cafeneaua, nici restaurantul nu par să fie afaceri strălucite. Dificultățile financiare ale lui Czibulka provin însă în primul rând de la teatrele lui din Pesta și Buda. În cele din urmă dă faliment. În contul datoriilor sale din Timișoara, în sumă de 700 fl., el abandonează toată averea mobilă pe care o are aici.

Czibulka este numai unul din oamenii de teatru talentați care se ruinează atunci când, în goana după venituri care să acopere cheltuielile lor, se apucă de exploatarea teatrală în stil mare. El nu va fi ultimul întâlnit în paginile acestea.

Aristocrații progresiști se interesează de teatru

Printre aristocrații progresiști ai Ungariei, interesul pentru teatru nu era ceva nou. Ei considerau arta scenică un fel de sport nobil, și mulți dintre ei întrețineau teatre particulare în reședințele lor. Alții arendau teatrele din Viena sau din capitalele provinciale, imprimându-le o direcție mai puțin meschin mercantilă decât erau siliți să-o facă impresarii profesioniști lipsiți de rezerve și capital. În preajma anilor până la care a ajuns relatarea noastră, interesul pentru teatru al marilor moșieri devine un fenomen general. În 1807 se formează la Viena o societate de aristocrați având ca scop finanțarea teatrului Curtii și a Teatrului An der Wien. La Pesta, doi magnați iau asupra lor arendarea teatrului maghiar, care se lupta cu dificultățile începutului în concurența aprigă a teatrului german (Szentimrei). În curând se vor înregistra, de altfel, și la București, fenomene asemănătoare. Nu intrăm în analiza acestor activități al căror mobil nu este întotdeauna dragostea pură pentru artă, și cu

atât mai puțin sentimentul național, ci ne vom ocupa de repercusiunile lor la Timișoara.

Aristocrația bănățeană era de creație recentă. Am amintit în paginile consacrate introducerii istorice a studiului nostru că Viena a refuzat să ia în considerare titlurile de proprietate funciară ante-rioare stăpânirii turcești și a declarat tot pământul provinciei pro-prietate de stat, prin dreptul cuceririi. Cu încetul, încă din secolul al XVIII-lea, s-au delimitat apoi moșii mai mult sau mai puțin întinse, care s-au vândut la licitație. Noii proprietari, în majoritate burghezi bogați, au fost apoi înnobilați de împărat, luând predicate din toponimia locală.

Trei din acești „noi moșieri”, sârbi de naționalitate, anume Peter Malenitza de Stamora, Toma Ivanovici Vidak de Macedonia și Basil Baici (abia mai târziu nobil „de Vărădia”), constituie Societatea Unită de Teatru, cu sediul la Timișoara. Al patrulea membru al consorțiului devine un burghez sadea, Josef Klapka, al cărui gir ne asigură de caracterul progresist al acestei asociații comerciale. Născut în 1786, J. Klapka a devenit cetățean al orașului în 1807, ca proprietar de tipografie și de legătorie de cărți. El se impune repede în viața publică prin cultura sa superioară și prin inițiativele sale culturale. Jubilează ziare și reviste, înființează în 1815 cea dintâi bibliotecă publică, de împrumut, din Banat. În 1819 va fi ales primar, apoi deputat la dietă etc. Fiul său, Gheorghe Klapka, va deveni unul din generalii glorioși ai revoluției maghiare din 1848. Dar să reluăm firul istoriei noastre.

Direcțiunea Societății de Teatru (1814 - 1816)

Consortiul, constituit după cum am arătat, obține concesiunea teatrului. După Schiller, este a doua conducere de localnici în fruntea instituției. Ca director artistic este angajat Johann Christoph Kunz, impresar în acel moment la Tîrnovo, fost director al teatrului timișorean în 1789-1793, om de teatru cu o vechime de 37 de ani. Ne amintim că direcțiunea i se leagă de cea dintâi reprezentație documentată la Timișoara, premiera originală *Medeea und Jason* de Winter (1789). Din partea primăriei este delegată o comisie de teatru având în frunte pe senatorul (șef de serviciu al administrației municipale) Karl Klapka și pe căpitanul poliției municipale Georgevits.

Kunz își aduce ansamblul de la Tîrnovo și activitatea pornește sub auspicii favorabile. Curând însă, directorul artistic se îmbolnă-

vește – de data aceasta real și serios (în 1793 a pretextat numai boala pentru a putea pleca) – și cere să i se desfacă contractul de angajare, declară chiar că se retrage definitiv din viața teatrală.

Retragerea lui Kunz (1816) pune capăt activității consorțiului de moșieri la conducerea teatrului propriu-zis, ceea ce e regretabil, căci publicul era mulțumit de calitatea spectacolelor oferite. Ce-i drept, orchestra suscită critici severe (Fekete Mihály). În cadrul stagiunilor de operă, despre care nu știm decât atât, a avut loc un debut interesant. În 1815, tânărul Anton Babbnig (născut în 1793 la Viena) „calcă întâia oară pe scenă” la Timișoara. El va deveni mai târziu un tenor celebru.

Foarte corect, consorțiul procură înlocuitori pentru direcțiunea teatrului și se restrânge la exploatarea întreprinderilor anexe din clădire.

Este de semnalat că Societatea Unită de Teatru inaugurase un nou sistem de arendă. Până la ei, cum s-a văzut, impresarii plăteau câte 2-4 fl. de spectacol. Din 1814, se plătește o chirie anuală. Consorțiul a oferit 1600 fl. pentru toată clădirea și Fekete Mihály afirmă greșit că, pentru cafenea, restaurant și sala de bal, asociația de moșieri plătea încă 2300 de fl. pe an. Milleker aduce precizări care nu lasă nici o îndoială asupra amănuntelor afacerii realizate de niște oameni, fără îndoială, pricepuți în materie. Încă înainte de a deschide noua sa stagiune – prima – la 6 septembrie 1814, consorțiul dă la rândul său în arendă întreprinderile anexe lui Karl Tompa și soției acestuia, Katharina Lisinger, pentru perioada 1 noiembrie 1814 - 31 octombrie 1817 : „cafeneaua, reduta (sala de bal), cu instalațiile ei comunale, garderoba, tot etajul I (al aripii de est – n.n.), pivnița, groapa de gheață și instalațiile de serviciu” pentru suma de 2300 de fl. pe an. După renunțarea lui la teatrul propriu-zis – probabil deficitar –, consorțiul se alege, prin urmare, cu un beneficiu de $2300 - 1600 = 700$ fl.

Soții Tompa exploatează anexele teatrului încă din 1805. Șirul de arendași nu se termină cu ei. La rândul lor, soții Tompa cedează restaurantul pentru 1600 fl. anual.

Este ușor de înțeles că, în condițiile acestor combinații financiare, acceptate de consiliul comunal pentru a avea de a face cu un singur arendaș perfect solvabil, consorțiul, primăria își rezervă dreptul de a fixa prețurile de la restaurantul teatrului (Milleker). Oricum, teatrul era considerat ca o afacere serioasă, ceea ce se va dovedi și în cele ce urmează.

Înlocuitorii prezențați de consorțiu sunt impresarii Hirschfeld și

Scotty, care vor păstra conducerea teatrului până la 1820. Primul e regizor, al doilea e actor și joacă din când în când. Pun accentul pe comedii și vara se deplasează la Mehadia și în alte orașe mai mici din regiune. Legătura cu Sibiul e ruptă definitiv. Publicul le reproșează că nu au stagiune de operă. Este deci o pauză de patru ani în istoria teatrului liric timișorean.

Al treilea director timișorean : Franz Herzog (1820 - 1831)

La concursul publicat în 1820 se prezintă Karl Slavik, impresar la Arad, Hirschfeld (singur) și actorul timișorean Franz Herzog. Acesta din urmă oferă arenda nemaipomenită de 4500 de fl. anual, repararea sălii de spectacol și a celei de bal și angajarea unei trupe de calitate. El obține în aceste condiții un contract pe 6 ani (care va fi prelungit cu alți 6). Garanția materială cerută de primărie o dau pentru Herzog patru proprietari de casă din Timișoara : N. Papp, Johann Speckner, Elisabeth Mayer și Dorothea Welling. Garanția morală și artistică o formau succesele frumoase obținute „în străinătate” de către Herzog, actor cunoscut al vremii.

Hirschfeld rămâne la Timișoara ca regizor angajat al lui Herzog. În 1828-29 devine asociat al impresarului, iar în ultima stagiune a concesiunii prelungite va conduce pe cont propriu teatrul. Ceilalți angajați ai lui Herzog se cunosc numai pentru 1831. Iată lista lor (după Milleker) : Catterfeld, Dannhorn, Gäde, Grois, Hafner, Miller, Petz, Sauermann, Schmidt, Schumüller, Schwartz, Thalheim și Theiner – bărbați ; Rosette, Schmidt, Schumüller și Weber – femei ; Babette, Coisnitz, Gäde, Steiner și Wagner – fete. Împreună cu Herzog, avem deci totalul impresionant de 23 de interpreți. Ca de obicei, nu știm cine din cei înșirați cântă și nici cine era dirijor.

În schimb, avem date bogate, deși incomplete, despre reperto-riul de operă al perioadei 1820-1831 (comunicate de Franz Liebhard). Stagiunile apar împărțite convențional, din considerațiuni administrative, probabil, în două perioade articulate pe sfârșitul anului calendaristic, așa încât și datele noastre se referă la jumătăți de stagiune. Iată ce știm :

Stagiunea de toamnă 1822

Între 20 octombrie și 26 decembrie se cântă 9 spectacole de operă, după cum urmează :

Boïldieu *Moșierul cel nou și Jean de Paris*
Méhul *Joseph*
Weigl *Familia elvețiană și Privighetoarea și corbul*
Schenk *Bărbierul satului*
Dalayrac *Castelul din Montenuovo*
Süssmeyer *Soliman II*
Rossini *Tancredi*

Stagiunea de toamnă 1823

Între 16 octombrie - 26 decembrie, 9 spectacole cu operele :

Boïldieu *Jean de Paris*
Rossini *Tancredi, Italiana în Alger* (două spectacole)
și *Coțofana hoată*
Méhul *Joseph*
Mozart *Flautul fermecat* (două spectacole)
Weigl *Familia elvețiană*

Stagiunea de toamnă 1826

Între 18 octombrie - 26 decembrie, 8 spectacole cu 5 opere :

Weber *Freischütz* (două spectacole)
Rossini *Bărbierul din Sevilla* (două spectacole) și
Cenușăreasa
Boïldieu *Jean de Paris* (două spectacole)
Cherubini *Sacagiul*

Stagiunea de primăvară 1828

Între 3 ianuarie și 30 martie, 16 spectacole cu 12 opere diferite:

Boïldieu *La dame blanche* (premiera originală – 10 decembrie 1825 la Paris ; trei spectacole) și *Jean de Paris*
Winter *Sacrificiul întrerupt*

Mozart *Don Giovanni și Flautul fermecat*
Girovetz *Medicul de ochi*
Rossini *Cenușăreasa, Tancredi* (două spectacole),
Bărbierul din Sevilla și Othello
Weber *Freischütz*
Guétry *Prințul Raoul Barbă Albastră*
Miller *Femeia neagră (Die schwartze Frau)*

Stagiunea de primăvară 1829

Între 4 ianuarie - 2 aprilie, 10 spectacole :

H.M. Berton *Aline*
Rossini *Bărbierul din Sevilla și Cenușăreasa*
Mozart *Răpirea din serai și Flautul fermecat*
Méhul *Joseph*
Donizetti *Belisar*
Weber *Freischütz*
Guétry *Prințul Raoul Barbă Albastră*

Se mai știe că ansamblul Herzog-Hirschfeld și-a luat rămas bun de la publicul timișorean la 26 martie 1831, cu opera *Elisa și Claudio* de Mercadante (Milleker).

Ca primă observație se impune constatarea că repertoriul de operă nu se mai restrânge la producția austro-germană, ci îmbrățișează și repertoriul italian și francez, manifestându-se chiar o preferință marcată pentru acesta din urmă. Numărul reprezentațiilor lor de operă pe stagiune (întreagă) nu e prea mare : 20-30. Reluarea unei opere deja cântate în stagiune rămâne o excepție, desigur din cauza capacității mari a sălii : 700 de locuri, pentru o populație de vreo 4000 de locuitori în Cetate.

Nu e însă nevoie să continuăm speculațiile întemeiate numai pe lista incompletă a repertoriului. Avem de acum destule comentarii, contemporane sau ulterioare, bazate pe opinii exprimate de contemporani.

Fekete Mihály, care a avut la dispoziție manuscrisele lui Bellai Jozsef, cercetător al trecutului cultural timișorean, atribuie prosperitatea durabilă a trupei Herzog-Hirschfeld politicii sănătoase de cadre artistice a direcțiunii. Ea angaja puțini interpreți și nu plătea lefuri mari, însă nu aducea nici „oaspeți”, a căror trecere, cu zarvă exagerată, demoralizează totdeauna cadrele proprii și favorizează ivirea snobismului în sânul publicului.

Ca alți factori pozitivi se notează calitățile personale ale lui Herzog, om dotat cu tact, băștinaș și totuși cu autoritate, aureolat cum este de succesele avute „în străinătate”. Între teatru și cetățeni s-au stabilit astfel acele raporturi de simpatie reciprocă ce îi stimulează pe artiști. Consiliul comunal, ales tocmai de acea pătură socială – burghezia și intelectualitatea – care forma partea permanentă a publicului, împărtășea sentimentele acestuia și, prin urma-re, sprijinea teatrul. De cealaltă parte, edilii – să ne amintim că în fruntea lor se afla în acel moment Josef Klapka – se bucurau când „orașul lor” câștiga faimă în țară pentru un motiv oarecare. Or, un teatru de calitate procura un renume indiscutabil „micii Viene” de pe malurile Begheiului și ambiția lor firească era să sporească acest renume.

Scindarea pe mici grupuri de limbă, izolate voluntar și îndușmănite între ele, a populației orașelor polinaționale din Austro-Ungaria, scindare care împiedica acțiunile culturale de anvergură prin fărâmițarea mijloacelor, este un fenomen apărut mai târziu la noi. În acest prim sfert al veacului al XX-lea, marea și mica burghezie a orașelor bănățene se manifestă încă solidară în viața culturală. Construirea prin forțele unite ale cetățenilor de diferite naționalități a teatrului din Oravița dovedește și ea aceasta.

Noi știm, firește, dar pe la 1825 prea puțini o bănuiau măcar, că, în mahalalele periferice, începuse să se formeze, din salahorii primelor manufacturi capitaliste, din calfele meseriașilor, o clasă socială nouă, exclusă atât de la drepturile politice, cât și – prin înseși condițiile mizere ale vieții lor – de la bucuriile culturii și artei.

Spectacolele de operă erau deci frecventate de toți aceia care, indiferent de naționalitate, puteau sacrifica, măcar din când în când, acea monedă de 6 crăițari cu care se plătea un loc la galeria teatrului. Sala era totdeauna plină și, gustul pentru muzică odată trezit, locuitorii cartierelor mărginașe nu întârzie să constituie societăți muzicale și coruri de amatori. Acestea, la rândul lor, pregăteau mereu noi și noi adepți ai genului liric cultivat la teatru. Se creau astfel condiții pentru ridicarea în continuare a operei la Timișoara.

Un nor se profila însă amenințător pe cer. Herzog, căutând să obțină neapărat concesiunea teatrului – poate mai mult din dorința de a arăta concetățenilor săi ce este un teatru de nivelul celor din „străinătate” –, își supralicitează concurenții, oferind o arendă anuală de 4500 fl. Oare cei ce vor veni după el vor fi conduși de ambiții tot atât de lăudabile? Sau vor considera un teatru atât de scump și atât de bine lansat precum cel timișorean doar o afacere ca oricare alta?

Primarul Klapka, senatorii și consilierii din jurul lui nu puteau să nu

fie preocupați de grija aceasta. Desigur, era plăcut pentru finanțele municipale să poată conta pe arenda teatrului, dar oare nu tăiau ei găina cu ouă de aur storcând atâția bani dintr-o activitate culturală ?

Se constituie o comisie permanentă pentru studierea și aplicarea măsurilor care să asigure nivelul artistic al spectacolelor – dacă se va putea – fără micșorarea veniturilor primăriei. Membrii comisiei sunt : Michael Kuenaller, senator, Georg Müller, contabil, Lorenz Hoffer, casier, Johann Spechner, consilier comunal, și Karl Lang, vice-căpitan de poliție. În 1826 se redactează un regulament de teatru în 20 de puncte, o lucrare bine intenționată, dar imperfectă, autorii ei fiind în majoritate oameni de administrație. Fekete Mihály, căruia îi datorăm aceste informații, scrie :

„Regulamentul avea un punct care a dat mai târziu prilej la abuzuri : *Actorii pot ieși pe scenă numai după învățarea desăvârșită a rolului. Ei pot fi trași la răspundere direct de către comisia teatrală, pot fi chiar îndepărtați din teatru.*”

Încercatul om de teatru din care cităm nu poate aproba această intervenție din afară.

Iarăși proiecte de clădire nouă

Evocarea perioadei Herzog n-ar fi completă – în limita datelor pe care le deținem – fără să arătăm că în acești ani este iarăși la ordinea zilei ideea reconstruirii teatrului sau a ridicării unei noi clădiri, corespunzătoare importanței pe care a avut-o teatrul în viața orașului.

Arhitectul timișorean Anton Schmidt prezintă în 1830 proiectul unui teatru a cărui realizare costă însă prea mult. Nu cunoaștem acest proiect, Milleker menționează numai fațada clasicizantă. Ne putem face o idee despre stilul în care lucra Anton Schmidt privind fațada clădirii militare din josul străzii Mărășești.

Consiliul comunal discută în ședințele sale mereu noi și noi soluții. Un document aflat în posesia noastră, ciorna unei adrese a primăriei către Camera aulică, purtând nr. 6429, în urma ședinței consiliului din 28 decembrie 1833, furnizează date inedite asupra unora dintre aceste soluții.

Reiese din document că, la cererea anterioară a primăriei, Camera aulică a aprobat principial, la 18 aprilie 1832, sub nr. 12141, să se cumpere imobilul vecin teatrului (casa Paulovits), probabil

proprietate a comerciantului Paul Paulovici, înscris în 1823 în registrul cetățenilor (după Ilieșiu), cu scopul de a amplifica clădirea teatrului. Forul superior cere însă să se studieze întâi transformările „*previ mutationes in saepafato* (mult pomenitul !) *theatrali aedificio*” comunicând cheltuielile necesare, în același timp cu situația financiară a municipiului... în mod veridic „*fidedigne*”.

Această amintire a regulilor unei bune administrații a fost meditată îndelung de consiliu. După un an și opt luni de gândire, acesta răspunde că renunță la cumpărarea aprobată principial, căci amplificarea preconizată nu este realizabilă în felul prevăzut. Cere în schimb altceva : în scopul ridicării unei noi clădiri de teatru, statul să cedeze primăriei terenul viran – ultimul mai întins existent în Cetate – rezervat inițial poștei, dar rămas nezidit. Este vorba de terenul din colțul străzilor Mărăști și Vlad Delamarina, în dosul Operei.

Adresa-memoriu argumentează abil și cu căldură, arătând că populația sporește și nu există altă posibilitate de a se da satisfacție, nici vizitatorilor teatrului și nici frecventatorilor de baluri – localnici și străini – „*nec pro theatrum visitantibus nec choreas frequentatibus gremialibus et advenis*”. Hârtia a fost expediată la 3 februarie 1834 și consiliul aulic a răspuns la ea tot cu întrebarea: „Aveți bani pentru construirea teatrului ?”

Fapt este că teatrul cel vechi a continuat să servească încă două decenii.

Începuturile presei teatrale locale

În mediul cultural și artistic pe care am încercat să-l zugrăvim în cele precedente a apărut în mod firesc și critica – sau măcar sora ei mai modestă, cronica – muzicală. Încă în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea s-a găsit la Timișoara cineva care să trimită corespondență la *Allgemeine Theaterzeitung* din Bratislava. (Presa locală exista deja, însă organele ei, cu existențe efemere, se ocupau mai mult de evenimentele politice internaționale.)

În 1771 a apărut cel dintâi ziar din Timișoara, *Intelligenzblatt*, care s-a menținut un an de zile, cu tot prețul ridicat al exemplarului (2 grosi = 10 cr.). Au urmat *Temesvarer Zeitung* (cel dintâi cu acest titlu), *Temesvarer Merkur* și *Temesvarer Wochenblatt*. În 1809 apare cel dintâi cotidian, editat de Josef Klapka, cu titlul *Tages-bericht*. Același editor a scos în 1828 revista *Banater Zeitschrift* și, în

stagiunea 1828-29, prima revistă teatrală timișoreană, cu titlul (pe care îl traducem în românește) *Notițe asupra activității Societății de teatru a domnilor J. B. Hirschfeld și F. Herzog în iarna 1828-29 la Timișoara*. Revista apare bilunar, format în 4^o, pe două coloane. Ca redactor semnează Schaubach, poate fostul sufleur al impresarului Bladl în 1809, Karl Schaubach. Revista poartă ca motto : „*Lob und Tadel muss ja sein – Goethe*” (*De bună seamă că trebuie să existe și laudă și dojană*) și publică : conținutul piesei, distribuția și note critice, dovedind o suficientă orientare teoretică și practică dramaturgică. Articolele nu sunt lipsite de spirit și se află la nivelul publicisticii timpului. Semnăturile sunt pseudonime variate, de aspect latinizant, ca : Demetrius, Extraordinaria (o fe-meie ?), Anti-Aletophilus, Deziderius etc. (Milleker).

În 1830 apare săptămânalul teatral *Thalia*, format în 8^o, 8-10 pagini, fără semnătură de editor sau de redactor. Se cunosc numerele 3 din 1830 și 11 din 1831. Se crede că *Thalia* o tipărea Josef Beichel, căruia își vânduse tipografia Klapka. Articolele critice denotă competența autorilor în materie de dramă și de operă (Milleker).

Sunt, desigur, manifestări premature și efemere. Ele arată însă însemnătatea ce se acorda teatrului.

Theodor Müller (1831-1840) și legătura Timișoara - București

În 1831, primăria publică concurs pentru arendarea teatrului. În zadar insistă Herzog și Hirschfeld, care au avut stagiuni strălucite mai ales în ultimii ani ai contractului lor, în zadar se prezintă și alți candidați cu oferte ispititoare, teatrul timișorean este adjudecat unuia din cei mai mari antreprenori de teatru ai epocii, Theodor Müller. Acesta avea reputația unui excelent director și conducea teatrele din Brașov și București, la care nu avea deloc intenția să renunțe.

Capitala Munteniei intrase mai de mult în circuitul trupelor care se perindau la Timișoara și în orașele ardelene. În 1783-84 se semnalează stagiunea unui ansamblu venit de la Brașov, după ce, în 1781-82, Seipp refuzase să vină de la Sibiu la București. În 1818 apare la Cișmeaua Roșie trupa Gerger, care joacă la București și în anii următori. În 1828 se vorbește de impresarul Eduard Kreibitz, venit

de la Braşov, unde jucase Kotzebue în româneşte. Pe Kreibig îl vom întâlni mai târziu şi la Timişoara. Se pare că Müller şi Kreibig au activat, într-un timp, concomitent la Bucureşti. George Niculescu-Bassu afirmă în *Amintirile unui artist de operă* că, în 1828, „se concurează trupele de operă conduse de Eduard Kreibig şi Theodor Müller, acesta din urmă având o activitate mai prelungită şi un repertoriu mai complex”. Într-adevăr, după Andrei Tudor, în 1833, Th. Müller dă peste 60 de spectacole de operă germană la Bucureşti, cu dirijorul J. A. Wachmann. Acesta din urmă, după cum se ştie, s-a stabilit definitiv în ţară şi a devenit un înaintaş al muzicii culte româneşti.

Înainte de a reveni la subiectul studiului nostru, să mai notăm că trupele de operă, germane sau altele, erau totdeauna subvenţionate la Bucureşti.

Perioada Theodor Müller a fost considerată multă vreme perioada teatrului liric a oraşului Timişoara. A fost în acelaşi timp şi o perioadă agitată. Noul impresar îşi instalează reşedinţa la Timişoara, organizează, îmbunătăţeşte condiţiile materiale ale teatrului, se luptă cu consiliul comunal, faţă de care e veşnic în postura de om cu exigenţe, uneori extravagante. Opinia publică, dintotdeauna amatoare de zvonuri de culise, e pasionată de aceste frământări.

Se lărgeşte locul orchestrei, se deschid trape în scenă, se achiziţionează opere noi. Este transformată sala de bal, în care se pun 300 de ochiuri de oglindă şi patru candelabre imense. Müller insistă să se construiască în curtea teatrului o aripă nouă. Edilii, care se mulţumiseră cu o arendă de numai 2000 fl. anual, se văd puşi în faţa unor cheltuieli însumând 40.000 fl. Dar nu e tot : Müller arată că bugetul lui de cheltuieli se ridică la 44.770 fl. anual, din care salariile fac 37.830 fl. Or, cu preţurile de intrare în vigoare, încasările se pot ridica la cel mult 57.720 fl. „Marja de beneficii” este prea mică, susţine el, şi cere majorarea preţului билетelor.

Consiliul comunal acceptă. De acum lojile de rangul I vor costa 3,20 fl., cele de rangul II 2,30 fl., stalurile de parter 1,50, lojile de parter 60, 36 şi 24 de cr.. Numai galeria rămâne la tradiţionalul preţ de un „şesar”.

Cea dintâi stagiune e un adevărat triumf. Sălile sunt arhipline, căci spectacolele sunt excelente. Vara se joacă, în *Arena* din cartierul Fabric, un repertoriu de proză uşoară.

Lucrările de construcţie iniţiate de Müller se execută între timp. Se ivesc însă neînţelegeri între impresar şi primărie pentru achitarea notei. Indispus de meschinăriile edililor, Müller îşi mută sediul la

Braşov, nivelul spectacolelor scade în stagiunea a doua, primăria ameninţă cu rezilierea. Se ajunge totuşi la un compromis. Müller promite că se va cumini. Pentru liniştirea consiliului, nu-meşte un loctiitor la Timișoara în persoana actorului Philip Karl Nötzl, care, într-adevăr, redresează situația. Totuși, nici anii următori nu vor fi lipsiți de emoții. Periodic, primăria trebuie să reclame completarea ansamblului, în care unele roluri sunt lipsite de titular.

La expirarea contractului de 6 luni, Theodor Müller obține, cu toate acestea, prelungirea pe aceeași durată. E un om care știe să câștige simpatia. Artiștii săi participă intens la viața socială a orașului, ce-i drept, mai ales prin frecventarea localurilor unde se bea... Se zice că în nici o trupă de teatru nu s-au mai văzut la Timișoara atâtea tinere blonde !

Müller nu avea însă numai actori sociabili și coriste... dezghețate. El i-a adus în 1834 ca dirijor pe Franz Limmer și ca prim-violonist pe Michael Jaborszky, două personalități muzicale de seamă. Ei se stabilesc definitiv la Timișoara, unde își vor încheia viața consacrată muzicii. Dintre cântăreții lui Müller se păstrează numele câtorva, cu bună reputație pe vremea lor : Katharina Zimmermann, Emilia Heine, Katharina Erl, Ruhe și Schott.

Și totuși, Theodor Müller se ruinează. Întâi dă faliment la București. Trebuie apoi să cedeze teatrul din Braşov (lui Kreilig și Huber). Încearcă să-și refacă situația zdruncinată consacrand teatrului timișorean toată energia și priceperea care îl caracterizează. Primăria îl ajută dincolo chiar de limitele dictate de prudență : îi acordă un împrumut de 6000 de florini, din fondul orfanilor...

Zadarnic. Și banii aceștia sunt înghițiți, ca toată averea, cândva considerabilă, a impresarului cu planuri prea îndrăznețe. În 1840, Theodor Müller părăsește Timișoara ca om sărac.

Consiliul comunal va fi tras din stagiunile acestea melancolica concluzie că teatrul bun nu aduce venit, ci dimpotrivă, costă bani mulți vistieria municipală. Și din acest punct de vedere, perioada Theodor Müller marchează un moment însemnat în istoria cultu-rală locală.

Repertoriul liric al lui Theodor Müller

În epoca de glorie, Theodor Müller se putea lăuda că nici un teatru din imperiul habsburgic – în afară de cel de la Praga – nu avea

un repertoriu precum cel din Timișoara (Milleker). Într-ade-văr, chiar și informațiile incomplete pe care le posedăm ne dau o impresie măreață despre teatrul liric timișorean din a patra decadă a secolului trecut. (Datele ce urmează le datorăm în bună parte concursului prietenesc al lui Franz Liebhard.)

Stagiunea 1831-1832, 3 noiembrie - 17 martie. Se cântă operă, nesistematic, în zilele de luni, joi și sâmbătă, la intervale de 15 zile, în medie.

Weber	<i>Freischütz</i> (trei spectacole consecutive în februarie - martie)
Winter	<i>Sacrificiul întrerupt</i> (două spectacole)
Auber	<i>Fra Diavolo</i> (două spectacole)
Rossini	<i>Bărbierul din Sevilla</i> , <i>Italiana în Alger</i> și <i>Tancredi</i>
Müller	<i>Nunta veselă</i>
Mozart	<i>Don Giovanni</i> (la închiderea stagiunii)

Stagiunea 1832-33, 1 noiembrie - 29 martie. Se cântă opere în orice zi a săptămânii în afară de duminică. În noiembrie sunt 3 spectacole, în decembrie 3, în ianuarie 6, în februarie 5 și în martie 9. În total, 26 de spectacole cu 19 opere diferite :

Bellini	<i>Norma</i> (premiera la deschiderea stagiunii; premiera originală : 1831, la Milano)
Winter	<i>Sacrificiul întrerupt</i> (două spectacole)
Rossini	<i>Bărbierul din Sevilla</i> , <i>Italiana în Alger</i> (două spectacole), <i>Tancredi</i> și <i>Corradino</i> (două spectacole)
Müller	<i>Nunta veselă</i>
Mozart	<i>Don Giovanni</i>
Auber	<i>Fra Diavolo</i> (două spectacole), <i>Zidarul și lăcătușul</i> (două spectacole) și <i>Muta din Portici</i>
Paisiello	<i>Morărița</i>
Hérold	<i>Zampa</i> (două spectacole)
Meyerbeer	<i>Cruciații în Egipt</i> (două spectacole)
Weber	<i>Freischütz</i>
Wrigl	<i>Familia elvețiană</i>
Schenk	<i>Bărbierul satului</i>
Spontini	<i>Vestala</i> (la închiderea stagiunii)

Stagiunea 1833-34. Avem date incomplete, numai pentru primăvară (11 ianuarie - 20 martie). Spectacole lirice au loc joi, vineri sau sâmbătă, în total 10, din care 5 în februarie, cu 9 opere diferite :

Rossini	<i>Tancredi</i>
Weber	<i>Freischütz</i>
Meyerbeer	<i>Robert le Diable</i>
Grétry	<i>Prințul Raoul Barbă Albastră</i> (două spectacole)
Winter	<i>Sacrificiul întrerupt</i>
Auber	<i>Fra Diavolo</i>
Spontini	<i>Vestala</i>

Despre **stagiunea 1834-35** ne lipsesc total datele.

Stagiunea 1835-36. Avem date numai pentru 22 octombrie -17 decembrie. Se prezintă 8 spectacole cu tot atâtea opere diferite :

Méhul	<i>Joseph</i>
Bellini	<i>Norma</i>
Weber	<i>Freischütz</i>
Auber	<i>Fra Diavolo</i> și <i>Zidarul și lăcătușul</i>
Isouard	<i>Gioconda</i>
Herold	<i>Maria sau iubirea ascunsă</i>
Boieldieu	<i>Doamna albă</i>

Stagiunea 1836-37. 22 octombrie - 18 martie, 23 de spectacole (din care în noiembrie 6) cu 13 opere diferite :

Herold	<i>Zampa</i> (la deschidere)
Auber	<i>Muta din Portici, Zidarul și lăcătușul</i>
Rossini	<i>Bărbierul din Sevilla</i> (două spectacole)
Bellini	<i>Norma</i> (șapte spectacole, inclusiv închiderea stagiunii) <i>Străina</i> (două spectacole) și <i>Piratul</i>
Weber	<i>Freischütz</i>
Boieldieu	<i>Doamna albă</i>
Konradin Kreutzer <i>Popas la Granada</i> (două spectacole ; premierea originală la Viena în 1834)
V. F. Tuczek	<i>Moise</i> (două spectacole)
Mozart	<i>Don Giovanni</i>
Mercadante	<i>Elisa și Cudio</i>

Stagiunea 1837-38. Avem date pentru 6 noiembrie - 27 decembrie, când s-au cântat 8 spectacole cu 6 opere :

Bellini *Norma* (două spectacole), *Străina*
Meyerbeer *Robert le Diable* (două spectacole)
Hérold *Zampa*
Rossini *Tancredi*
Winter *Sacrificiul întrerupt*

Stagiunea 1838-39. Date numai pentru 11 octombrie – 21 decembrie, 8 spectacole cu 6 opere :

Auber *Fra Diavolo* și *Falsificatorii de bani*
Bellini *Norma* (două spectacole)
Hérold *Zampa* (două spectacole)
Weber *Freischütz*
Méhul *Josef*

Pentru tot anul 1839 dispunem numai de câteva titluri (după Braun Dezsö : *Străina*, *Robert le Diable*, *Zampa*, *Jean de Paris* de Boïldieu, *Noapte de bal* (Auber) și *Elixirul dragostei* de Donizetti.

Nu știm dacă, în pragul falimentului, Theodor Müller a mai avut spectacole de operă în primăvara lui 1840. Dar și din datele pe care le avem putem stabili un bilanț foarte pozitiv. Spectatorii din acea a patra decadă a secolului al XIX-lea au putut cunoaște cel puțin 21 de compozitori și 34 de opere, aproape toate dintre acele care au înfruntat victorios timpul trecut de atunci. Simptomatice pentru gustul evoluat al publicului spectator, trebuie notat succesul operei *Norma* de Bellini, prezentată în premieră la Timișoara în 1832, la numai un an după Milano.

Să mai adăugăm, pentru completarea tabloului vremii, o umbră: în 1831 se înregistrează 1361 de decese în urma epidemiei de holeră. În 1836 iarăși holera, dar „numai” 1028 de înmormântări (Preyer).

Apariția operei maghiare

Spectacolele de operă menționate în capitolul precedent n-au fost singurele prezentate la Timișoara între 1830 și 1840. Nu ne gândim

acum la cele multe despre care nu avem mărturii, ci la o activitate de teatru liric care nu și-a găsit încă locul în relatarea noastră, pe care am vrut-o cât mai legată.

Este vorba de spectacolele date de ansamblurile maghiare care își făceau apariția într-un oraș în care elementul conațional stabil se compunea numai din câteva zeci de familii : funcționari județeni și personalul lor de serviciu casnic. Se mai puteau pune la socoteală moșierii noi din împrejurimile orașului și flotanții veniți cu treburi din alte regiuni ale Ungariei. Aceștia din urmă erau de altfel priviți ca cetățeni străini, ca să spunem așa.

Ungurii timișoreni, ca și cei din alte orașe ale țării, frecventau teatrul german, potrivit rangului lor, adică venind în caleașcă, cu vizitii și servitori proprii, ceea ce provoca o dezordine ușor de închipuit în fața teatrului, pe îngusta Stradă Sârbească (azi Gh. Lazăr). În 1838, primăria se vede silită să tipărească un aviz – cea dintâi publicație a sa în limba maghiară – prin care unii spectatori ai teatrului erau invitați să-și lase vizitii și valeții în străzile lătural-nice, de unde aceștia se vor prezenta în fața teatrului numai la chemarea portarului. Aceasta pentru evitarea accidentelor (Geml).

Teatrul maghiar din Ungaria s-a născut ca o mișcare de amatori, pentru cultivarea limbii naționale, tot mai serios amenințată de germana conversației culte și de latina administrativă. În 1790 se înjgheabă un teatru maghiar la Pesta-Buda, care își încetează curând activitatea. Animatorul lui, contele Paul Ráday, încearcă în 1808 să reînvie teatrul maghiar din capitala Ungariei printr-o combinație de teatru în două limbi, însă nu poate realiza nici prima parte a proiectului său, arendarea teatrului german, în concurență cu Czibulka. Abia în 1814 reușește să obțină concesiunea dorită, însă renunță la teatrul maghiar proiectat, devenind omul care l-a ridicat la un nivel înalt pe cel din Pesta-Buda.

Paul Ráday, un entuziast dezinteresat al scenei, a formulat câteva idei foarte juste în memoriile pe care le-a adresat forurilor superioare. „Întâi de toate se stabilește principiul că teatrele nu trebuie să fie considerate ca surse de venit pentru vistierii comunale. Dimpotrivă, ele (teatrele) ar trebui să fie sprijinite dintr-un fond public...” El accentuează că „actorii trebuie să fie independenți de conducerea materială a teatrului, căci altfel ei nu se pot consacra în mod liber chemării lor” (Pukánszky).

La Cluj se găsea deja din 1792 un ansamblu de teatru maghiar bine organizat, care a cumpărat decorurile impresarului german Diwald. Acest teatru se consolidează sub conducerea unui grup de

aristocrați patrioți, avându-l în frunte pe Miklós Wesselényi. Ce-i drept, sub presiunea cercurilor înalte reacționare, din 1797-98, ansamblul maghiar clujean este obligat să joace alternativ și în limba germană, însă activitatea lui persistentă împiedică dezvoltarea teatrului german, atât în capitala Ardealului, cât și la Târgu Mureș, oraș cu care e în legătură și mai intimă.

Trupa de la Pesta își continuă activitatea în provincie ca teatru ambulant. Nu știm însă dacă s-a abătut vreodată și pe la Timișoara. „Teatrul din Timișoara îi interesa pe directorii de teatru maghiari numai în mod secundar. După ce au străbătut toată țara de nevoie, veneau și la Timișoara”, scrie Fekete Mihály, iar Geml precizează că rămâneau doar câteva zile.

Abia în 1825, ansamblul constituit pentru a juca la Dieta din Székesfehérvár a jucat la Timișoara și Arad în cadrul turneului făcut în toată Ungaria.

Mai important pentru noi este turneul teatrului maghiar din Cluj în toamna 1828 „cu un repertoriu compus exclusiv din opere și comedii muzicale”. Cu acest prilej s-a cântat la Timișoara pentru întâia oară *Fuga Regelui Béla* de Josif Ruztska, cea dintâi operă maghiară cu subiectul luat din istoria poporului ungar. Spectacolele au fost bine primite de public și cronicarul ziarului german din Timișoara laudă calitățile interpreților. Dintre aceștia este menționat János Bartha, care a obținut cel mai mare succes. Născut în 1798, Bartha a devenit întâi primaș de lăutari, deși nu era țigan de origine. Mai târziu, trupa maghiară de la Kosice (rezultată din scindarea celei din Cluj) îl angajează drept croitor, dar curând debutează ca actor. În 1833 va intra la Teatrul Național Maghiar din Pesta. János Bartha este descris de contemporani ca un bărbat cu statura frumoasă, cu o voce flexibilă, dar puternică, „ca de leu”.

Îl regăsim pe Bartha la Timișoara și în turneul teatrului maghiar din Kosice din 1832, care conta atunci, în ajunul înființării Naționalului din Pesta, ca cel mai bun ansamblu maghiar. În repertoriul teatrului : *Bărbierul din Sevilla*, *Tancredi*, *Othello*, *Marie*, *Elisa și Claudiu*, *Femeia neagră* și opera originală maghiară *Alegerea de rege* de Josef Heinisch (dirijorul austriac al ansamblului, 1785-1840) și György Arnold (1781-1848). Ca membri ai trupei se cunosc : doamnele Kántor, Telepi, Szentpétery, Balog, Somogyi, Bartha Demjén, Malisa Telepy ; domnii Bartha, Megyeri, Telepy, Demjén, Déri, Király, Várasi, Harangi, Cáká, Balog, Pály, Somogyi, Ajtai, Erdős și Varadi. Primadona, doamna Kántor, este zgomotos sărbătorită, de la galerie se aruncă ode tipărite în cinstea ei, după

obiceiul vremii.

Cele (cel puțin) șapte spectacole de operă maghiară din 1832 trebuie adăugate la cele date de ansamblul german Müller pentru a avea o imagine fidelă a anului liric timișorean, unul din cei mai străluciți ai epocii.

Semnificativ pentru succesul turneului de la Kosice este rezultatul lui material. În cele șapte-opt reprezentații s-a realizat un beneficiu net de 1800 de florini.

La 20 iulie 1840 începe, în ciuda căldurii care trebuie să fi domnit în sala teatrului, turneul trupei de operă maghiară din Pécs. Se cânta *Biatrice di Tenda* de Bellini și *Elixirul dragostei* de Donizetti. În rolurile principale obțin succese frumoase dna Lipcsei, dna Gots, tenorul Hári, baritonul Kóvácsi și basul Gots. Corul celor de la Pécs, întărit cu elemente localnice din corul operei germane, este și el apreciat favorabil. Nu știm dacă ansamblul din Pécs a venit cu orchestra proprie sau a cântat cu instrumentiști timișoreni. Cert este numai că spectacolele au fost dirijate de Franz Linner. După câteva spectacole date în sală, turneul maghiar a continuat să joace piese la *Arenă*.

Alexander Schmidt (1840 - 1846)

Se părea, în 1840, că falimentul lui Theodor Müller a descu-rajat candidații la direcția teatrului timișorean. Nu se prezintă decât doi concurenți. Hugo Chilolich, directorul teatrului din Zagreb, face caz în oferta sa, pe lângă faptul că este deținătorul unui teatru important, și de titlurile sale academice : el este doctor în filozofie și profesor. Totuși, celălalt candidat obține concesiunea. Este Alexander Schmidt, directorul teatrului de la Pesta, în numele căruia tratează cu primăria actorul Franz Thomé. Schmidt își aduce trupa de la Pesta. Abia mai târziu s-a aflat că și-a părăsit reședința din cauza unor datorii apăsătoare. El spera să se refacă la Timișoara. Speranță vană, însă, după cum se va dovedi.

Trupa Schmidt se prezintă publicului într-un cadru festiv. Spectacolul de deschidere are loc sâmbătă, 24 octombrie 1840. Când se ridică frumoasa cortină pictată de Neefe, pictor pestan, publicul vede întregul personal artistic adunat, femeile în rochii albe, bărbații în haine negre de gală. Firește, impresia e excelentă și e întărită de calitatea decorurilor lui Aumeyer. Prologul obișnuit este recitat de directorul artistic Karl Rosenschön. În pauză, se vorbește

despre noua epocă a teatrului timișorean.

Cel dintâi triumf îl serbează Schmidt cu opera *Belisar* de Donizetti. Noul director și, cu el, posteritatea are norocul că, în același an, a pornit la drum săptămânalul local *Temesvarer Wochenblatt*, subintitulat „revistă pentru știință, artă și industrie”, condus de Josef Klapka și Karl Beichel, deja pomeniți. Cel din urmă este, probabil, cronicarul de spectacole care, sub semnătura Charles, va înregistra, cu un remarcabil spirit critic, toate fazele activității noului teatru. Conicarul este încântat, înainte de toate, de orchestra de operă care, după mulți ani, este atât de completă încât are și un... oboist. Schmidt făgăduise oboi în orchestră și iată că se ține de cuvânt. Dirijor este Franz Limmer, fost dirijor al trupei Müller, care împlinea la Timișoara funcția permanentă de dirijor al orches-trei și al corului Domului. Sora lui, Luiza Limmer, de asemenea stabilită la Timișoara, este cântăreață, angajată la teatrul local.

Ca dirijori ai lui Schmidt funcționează încă un muzician din Timișoara, Michael Jaborszky și W. L. Görgl.

În rolul titular al operei *Belisar* obține un mare succes Rötzer, dar, lângă el, și tenorul Heim, soprana lejeră Heim, Luiza Limmer, Hötzl și Saag sunt parteneri de valoare egală.

Urmează pe afiș opera *Străina* de Bellini, de mult cunoscută și iubită de publicul timișorean. Cronicarul îi laudă pe soliștii orchestrei, Stern la oboi și Pech la flaut. Orchestra nu cânta numai la spectacolele de operă, ci și în pauzele celor de proză, când e condusă de Jaborszky. Această activitate dă însă loc la nemulțu-miri, din cauza repertoriului prea puțin variat, compus din uverturi de operă banalizate. Sunt reclamate muzica modernă și valsurile !

Al treilea spectacol de operă prezentat este *Othello* de Rossini. Solistul Heim, în rolul titular, este comparat cu Wild, considerat cel mai bun interpret al rolului din acel moment. Corul, compus din 12 voci bune, încânta deopotrivă ochii și urechile spectatorilor.

Se mai cântă – operele menționate fiind reluate în repetate rânduri – *Lucia de Lammermoor* de Donizetti. Excelenta cântăreață de la Pesta, Müller, cântă în mai multe spectacole ca oaspete.

La 1 ianuarie 1841 se prezintă *Norma* de Bellini, care se mai cântase în era Th. Müller. Comparația îi este nefavorabilă acestui spectacol de Anul Nou. Izbește regia diferită, chiar și textul fiind diferit. „E ca și cum Bellini ar fi scris două opere diferite sub titlul *Norma*.” Nici muzical reluarea nu satisface, deși acum corul e mai bun și orchestra e mai mare. Nici soliștii – soții Heim și Luiza Limmer – nu dau satisfacție deplină.

După o săptămână, teatrul se reabilitează cu spectacolul *Ebreea* de Halévy, dat în beneficiul lui Heim, într-o montare strălucită. E, poate, nevoie de o explicație, căci cititorul de azi nu mai știe ce erau spectacolele date în beneficiul cuiva. Era o primă, de obicei convenită în contractul de angajare, pe care direcțiunea o acorda frunțașilor trupei. Beneficiarul putea alege acel spectacol din repertoriu în care avea rolul cel mai bun, întreaga încasare revenindu-i personal. Când beneficiarul nu era chiar atât de popular ca publicul să dea buzna la casa de bilete la simpla mențiune făcută pe afiș despre caracterul spectacolului, el era obligat la umilitoarea plasare a билетelor pe la prieteni și chiar necunoscuți, spre a atinge maximum de încasări. Practica aceasta, care îi obliga pe interpreți să cultive relații... „neprincipiale” cu publicul, a fost o plagă a vechiului teatru de pretutindeni.

La mijlocul lui februarie 1842 se programează premiera ope-rei *Anna Bolena* de Donizetti. Cronicarul găsește orchestrația colorată, dar își dă seama că opera însăși e slabă. Ceea ce dovedește competența lui în materie. Tenorului Heim îi face bune servicii registrul său acut, dar cronicarul se îndoiește că se vor găsi mulți cântăreți care să facă față acestui rol cu note de piept. Al doilea spectacol cu *Anna Bolena* nu mai are loc din cauza plecării nemotivate a lui Neudolt, al doilea tenor al distribuției.

Al treilea spectacol cu *Ebreea* atrage un public uriaș. De data aceasta, cronicarul specifică și rolurile soliștilor care obțin succese: Heim (Eleazar), dna Heim (Rachel), Rötzer (Cardinalul), Hötzl (Șeful poliției).

Și *Ghibellini*, opera lui Meyerbeer, are mare succes. Cântă soții Heim, Rötzer, Saag, Holzl și dra Huth. Din orchestră sunt menționați soliștii : Jaborszky (vioară), Stern (oboi), Pech (flaut), Novak (violoncel), Romas (fagot). Al doilea spectacol cu această operă este dat în beneficiul dirijorului Limmer.

Artiștii trupei au și o vie activitate de concert, ceea ce denotă interesul publicului timișorean pentru muzică.

Este menționată în această stagiune, ca oaspete, cântăreața Schmidt-Friese, care cântă *Bărbierul din Sevilla* și *Belisar*.

Stagiunea de operă continuă și după termenul obișnuit (postul Paștilor). Se cântă probabil la *Arenă*. Sunt menționate la 25 mai reluarea *Anna Bolena*, iar la 18 iunie (!) o mare premieră : *Fidelio* de Beethoven. Cântă dna Heim, Rötzer, Luiza Limmer și Theiner. După o săptămână, în plină vară timișoreană, se reia *Fidelio* în beneficiul lui Rötzer, cu un succes chiar mai mare decât la premieră. La 22

august se cântă *Freischütz* de Weber, dar o ploaie torențială, căzută pe neașteptate, întrerupe spectacolul.

Stagiunea de operă 1841-42 este inaugurată cu premiera *Cuibul vulturului* de Fr. Gläser. Urmează *Doamna (fantoma) albă* de Boïldieu și *Zampa* de Hérold, în care sunt aplaudați dna Heim, Rötzer, dna Rötzer-Padiera, Saag și Bauer. Seria succeselor continuă cu reluările *Ebreea* și *Freischütz*, apoi cu *Asediul Corintului* de Rossini la sfârșitul anului 1841.

În această stagiune, ansamblul a fost îmborsărit cu noi membri : primadona Emma Scott, provenită de la teatrul din Pesta, și cântăreții Czermak și Müller.

La începutul anului 1842, reluarea *Belisar* decepționează. Dna Heim fiind „iarăși” indispusă vocal, se taie cele mai frumoase „numere”... În săptămâna următoare, *Fra Diavolo* de Auber împacă publicul. Montarea este impecabilă și nici muzical nu se ridică obiecții. Dra Huth cucerește nu numai cu excelenta ei interpretare vocală, dar și cu „toaletele ei orbitoare”. Opera e în curând reluată.

Cea dintâi premieră de operă a anului 1842 este *Guido și Ginevra* de Halévy. Spectacolul este de înalt nivel, ca și *Frei-schütz*, care urmează. Dna Nusch, care cântă ca Gast, este de cinci ori chemată în fața cortinei. (Dacă cinci cortine formează un eveniment, atunci publicul timișorean din 1842 a fost în general tot atât de zgârcit cu aplauzele ca și cel de azi. Entuziasmul... moderat pare să fie o constantă a publicului nostru.)

Spectacolul cu Gast riscă să fie compromis de răgușeala tenorului Heim. Făcând eforturi eroice, acesta cântă totuși până la capăt spectacolul. Cronicarul Charles, plin de bunăvoință, îi atrage atenția să-și păzească mai bine vocea.

Bineînțeles, trupa de operă având un efectiv minimal, de dublări nici nu putea fi vorba pe atunci.

În stagiunea 1842-43, nivelul spectacolelor scade, fiindcă datoriile vechi de la Pesta îi pricinuesc lui Schmidt mari dificultăți financiare. Trupa de operă este pusă sub conducerea tenorului Heim. Din repertoriul cântat sunt citate *Vampirul* de Marschner, *Linda di Chamounix* de Donizetti și premiera *Temnița din Edin-burg*, opera romantică în trei acte de Ricci, pe atunci compozitor de celebritate mondială.

Stagiunea următoare este tot nesatisfăcătoare. Abia în 1845 se asistă la renașterea teatrului, tot sub conducerea lui Heim. Stagiunea

de operă este din cele mai strălucite. Se cântă *Piratul* de Bellini. În distribuție întâlnim nume noi. Se vede că în anii de criză cântăreții de valoare au plecat. Sunt menționați : Szabatzky, Erdensohn și dna Niklas. După *Bărbierul din Sevilla* și *Norma* urmează premiera *Sirena* de Auber. Dna Lukatsky, Szabatzky, Schön, Knopp și dna Erdensohn recoltează aplauze.

La 5 februarie 1845 se asistă la un eveniment deosebit. Se prezintă în premieră originală *Cabana din Alpi (Alpenhütte)*, muzica de timișoreanul Franz Limmer, dirijor al teatrului, libret de Alexander Schmidt, directorul teatrului. Publicul primește cu căldură noutatea, care se cântă de trei ori, într-o montare „fastu-oasă”. Se notează că decorurile și costumele au fost confecționate anume, ceea ce nu era întotdeauna cazul. Din distribuție se relevă Sabatsky, Knopp, Schön, Erdensohn, Strobl și dna Lukatsy.

Premiera *Diamantele coroanei* de Auber se dă în beneficiul dnei Lukatsy. Este de subliniat că, având libertatea alegerii, cântă-reața și-a asumat riscul unei opere noi.

W. L. Nörgl, dirijor al teatrului, alege tot o premieră ca spectacol dat în beneficiul său : *Nunta lui Figaro* de Mozart, care se cânta cu dna Niklas, dna Lukatsy, dra Rerie, dra Narr, Erdensohn, Schön, Knopp și Seidl.

Templierul și evreica de Marschner, în premieră, este „dusă la triumf” de către dna Lukatsy, Erdensohn, Bocal, Schön, Banini, Seidl și Nicolai.

Al șaselea spectacol al stagiunii de primăvară este *Familia elvețiană* de Weigl, dar acesta nu ajunge nici măcar să egaleze succesul *Cabanei din Alpi*.

Din repertoriul curent s-au cântat, în afară de cele pomenite, *Muta din Portici*, *Belisar*, *Elixirul dragostei* și *Lucreția Borgia* de Donizetti, *Somnambula* de Bellini, *Freischütz* de Weber. Toate operele, inclusiv premierele, s-au cântat de cel puțin trei ori, în afară de *Sirena* de Auber, care și-a terminat cariera cu al doilea spectacol (având numai 20 de spectatori în sală).

Bilanțul, pentru ianuarie – aprilie 1845, este deci : vreo 50 de spectacole lirice cu 16 opere diferite, dintre care șase premiere (una fiind premieră originală a unui compozitor localnic), totul numai cu o duzină de soliști.

S-ar putea crede că publicul timișorean s-a săturat de operă în această primăvară. Izvoarele ne spun însă că, la 28 mai 1845, a început o serie de spectacole date de ansamblul în turneu al teatrului maghiar din Ardeal. În repertoriul acestui turneu, pe lângă un număr

de piese în proză, găsim operele *Gemma di Vergi* și *Don Pasquale* de Donizetti, care par să fi fost amândouă premiere pentru Timișoara.

*

Concesiunea lui Schmidt se termină deci la apogeu, dar numai din punct de vedere artistic, fiindcă din punct de vedere material, directorul este în faliment din pricina datoriilor anterioare venirii lui la Timișoara. Impresarul acesta, priceput și plin de bune intenții, după cum s-a văzut, a fost la origine fabricant de mătase la Viena. El a irosit în teatru capitalul strâns în industrie. Pentru teatrul timișorean, inclusiv întreprinderile anexe, plătea numai 2100 de florini anual, însă nici așa n-a putut scoate destul venit ca să-și plătească datoriile lăsate la Pesta. La expirarea concesiunii, în 1846, el va mai face o încercare disperată pentru a-și reface situația materială. Înainte de a relata fazele acestei tentative, vom vorbi însă despre două evenimente muzicale deosebit de însemnate care s-au întâmplat în cursul anului 1846.

Turneu de operă italiană cu Cornelia Hollosy. Trei concerte Liszt

Se știe că, până târziu în secolul al XIX-lea, opera străină avea poziții atât de solide în toată Europa, încât teatrele lirice în limbile naționale s-au putut afirma numai cu mare greutate în luptă cu opera italiană. Fenomenul acesta este necunoscut la Timișoara. Niciodată n-au fost aici stagiuni de operă în altă limbă decât în cele vorbite măcar de o parte a populației : germană, maghiară și română.

În lunga istorie a teatrului liric timișorean nu se pomenește decât de un singur spectacol italian, și, curios amănunt, acela a fost dat de o trupă italiană venită de la București, sub conducerea dnei Carl, la 4 iunie 1846. S-a cântat la Arenă *Linda di Chamounix* de Donizetti, vedeta spectacolului fiind o tânără soprană de coloratură pe cale de a deveni o celebritate mondială, Cornelia Hollosy – o bănățeană.

Cântăreața s-a născut la 13 aprilie 1827, la Gherteniș și era fiica lui Bogdan Corbuli, un bogătaș care, în 1829, cumpără de la stat moșia constituită în jurul satului. Înnoobilat, Corbuli își schimbă numele, traducându-l în Hollosy. Ca elevă la școala călugărilor

Notre Dame din Timișoara, Cornelia studiază muzica – printre celelalte „arte de agrement”, care fac parte din educația unei fete de familie bună – sub conducerea unui tenor la pensie, Zimmermann, profesor al școlii. La 11 ani, cel dintâi maestru al ei o consideră o minune vocală și recomandă părinților să desăvârșească formația ei în străinătate. Cornelia Hollosy studiază deci la Viena cu Salvi, apoi la Milano cu Lamberti. Debutează pe scena de operă la Corfu. Angajată la Torino, vocația ei se confirmă prin succesul obținut. Etapa următoare a carierei ei este Bucureștiul. La Timișoara se oprește la 19 ani, din motive sentimentale ușor de înțeles. Încă în același an, 1846, la 23 iulie, va cânta la Pesta – tot *Linda di Chamounix* – cu celebra mezzo-soprană Marietta Alboni. E angajată la Teatrul Național Maghiar cu un salariu de 4000 de fl. pe an, care se ridică după opt ani la 8500 fl. Ca Gast, cântă până la St. Petersburg. Măritată cu un magnat, se va retrage de pe scenă în 1862.

Relatarea evenimentelor mai mici sau mai mari ale vieții de concert timișorene iese din cadrul pe care ni l-am fixat. Dacă totuși facem o excepție cu cele trei concerte Liszt ale anului 1846, e pentru semnificația lor generală în caracterizarea mediului în care se desfășoară viața muzicală a orașului pe la mijlocul secolului al XIX-lea.

În plină glorie, Franz Liszt a sosit la Timișoara, în cadrul turneului său european, în după-amiaza zilei de miercuri, 1 noiembrie 1846. I se face o primire măreață. Corul Societății Musik-verein, întărit, execută o serenadă compusă anume de Franz Limmer. A doua seară, Liszt cântă în sala prefecturii județului, care se dovedește atât de neîncăpătoare, încât concertul este repetat vineri, 3 noiembrie, la teatru, fără să poată satisface nici de data aceasta toate cererile de bilete. Liszt acceptă să dea și un al treilea concert, tot la teatru, vineri, 17 noiembrie. Sala se umple și acum până la refuz. În cadrul celui de-al treilea concert cântă și violonistul timișorean Jaboroszký, ziaristul Horváth făcând comperajul.

De notat că la Arad, oraș mai important ca populație, Liszt a dat numai două concerte, într-o sală mică, iar aceasta, la al doilea concert, nici nu s-a umplut de tot.

Presa timișoreană înregistrează părerea măgulitoare exprimată de Franz Liszt cu prilejul șederii lui la Timișoara pentru calitatea pianelor produse de fabricantul local Gabriel Papp.

Noua politică teatrală a primăriei. Ultimele stagiuni Schmidt

Comisia teatrală reușește să convingă consiliul comunal să-și schimbe politica urmată până acum, constând din stoarcerea unor venituri cât mai mari din teatru. Se renunță la arendarea concomitentă a sălii de spectacol și a sălilor cu altă destinație aflate în clădire, care nu dăduse rezultatul scontat – compensarea defici-tului teatral prin beneficiile întreprinderilor anexe. Impresarul trebuie să fie ajutat în cadrul activității sale profesionale propriu-zise, reducându-i-se sarcinile financiare și creându-i-se, pe cât posibil, venituri noi.

Măsura luată era radicală : chiria sălii se desființează. Impresarul va achita, începând cu stagiunea 1846-47, doar o chirie simbolică de un galben pe an. Concesionarul va mai beneficia în viitor de activitatea concurentă a altor organizatori de spectacole teatrale. Trupele de turneu, chiar când joacă în alte săli decât aceea a teatrului, plătesc chirie, din care jumătate îi revine concesionarului, iar cealaltă jumătate spitalului comunal. Excepție fac trupele maghiare, care pot juca gratuit chiar și în sala teatrului.

Concesionarul teatrului este în schimb supus unei supravegheri strânse din partea comisiei teatrale, căreia trebuie să-i supună spre aprobare repertoriul său.

În aceste noi condiții se publică concursul anului 1846. Se prezintă cetățeanul timișorean Franz Huilt, directorii teatrului din Sibiu – Philip Nötzl și Kreilig, precum și Theodor Müller, fostul mare impresar. Schmidt candidează și el, asociat cu Ignaz Huber, directorul teatrului din Buda.

Schmidt și Huber câștigă concursul. După datele culese de Franz Liebhard, stagiunea de operă 1846-47 se prezintă astfel :

29 dec. 1846 *Josef de Méhul*
1847 : 1 ian. *Bărbierul din Sevilla* de Rossini
5 ian. *Norma* de Bellini
11 ian. *Lucrezia Borgia*
25 ian. *Freischütz*
27 ian. *Lucrezia Borgia*
1 febr. *Othello* de Rossini
11 febr. *Don Giovanni* de Mozart
12 febr. *Linda di Chamounix* de Donizetti

16 febr. *Lucia di Lammermoor* de Donizetti
20 febr. *Freischütz*
9 martie *Străina* de Bellini
13, 15 martie *Cei patru copii din Haimond* de Balfe
20 martie *Ebreea* de Halévy
24 martie *Flautul fermecat* de Mozart

Deci 16 spectacole cu 13 opere diferite din repertoriul internațional.

Notăm că în iunie 1847 a dat spectacole trupa maghiară condusă de Imre Hevesy, iar în iulie o trupă sârbească. Nu este cea dintâi semnalată la Timișoara.

Teatrul sârbesc, bazat pe amatorism, avea un repertoriu de proză.

Viața de concert este vie. Menționăm doar obișnuitul concert anual al violonistului timișorean Jaborosky, la care de data aceasta își dau concursul cântărețele de operă Gallmeyer și Lukasky. Evenimentul stagiunii de concerte îl formează însă cele trei concerte date de Johann Strauss - fiul cu orchestra sa de valsuri, pe rând, în sala de bal, în sala de spectacole a teatrului și în sala Fabricii de bere, care va juca un loc important în viața cultural-artistică. Această sală va permite publicului popular al cartierului Fabric – împiedicat de lipsa de mijloace de transport în comun să asiste iarna la spectacolele date la teatrul din Cetate – (vara, Arena era mai la îndemână) – să aibă spectacole la câțiva pași de casă. Pe de altă parte, sala Fabricii de bere va oferi adăpost manifestărilor teatrale excluse din sala oficială din centru.

*

În capitolele sale corespunzătoare stagiunii 1846-47, Braun Dezsö comite o gravă eroare, confundând-o pe cântăreața Gallmeyer din trupa Schmidt cu Pepi Gallmeyer, care, născută la 1831, va debuta la Timișoara abia în compania Strampfer. Autorul menționat și-a încurcat probabil fișele, cum i s-a mai întâmplat și în alte ocazii.

Kreilig (și Nötzl) 1847 - 1852

Schmidt dă faliment și, cu aprobarea primăriei își cedează concesiunea directorilor de teatru de la Sibiu, Kreilig și Nötzl.

Sub noua conducere, stagiunea 1847-48 se deschide în octombrie. Din ansamblu sunt menționați : Szabatzky, Stoll, Held, Toussant, Selisko, Nötzl (asociat la direcție), Schmits, Gruber, Berger, Osnitsky, Schmiedl, Müller, Fischer, Huth, Zettler, Spreer, Ehlers. Dirijori sunt Limmer și Hessmann, sufleur – Jaritz.

Până la sfârșitul anului 1847 se prezintă operele : *Lucrezia Borgia*, care se cântă de trei ori, *Puritanii* de Bellini, *Bărbierul din Sevilla*, *Stradella* de Flotow, *Cei patru copii din Haimond* de Balfe, *Zampa* de Hérold, *Romeo și Julieta* de Bellini. În această din urmă operă cântă ca Gast, cu mare succes, soprana teatrului din Sonderhausen – domnișoara Capuccini, o timișoreancă.

Începutul anului 1848 aduce o impresionantă stagiune de operă. Premiera *Ernani* de Verdi, cu Limmer la pupitrul de dirijor, este primită cu căldură. În rolurile principale apar Szabatzky, Stoll și Ruy. Ei sunt mult aplaudați, ca și orchestra bună și corul disciplinat. Se cântă apoi *Zampa*, *Freischütz*, *Fra Diavolo*, *Fiica regimentului* de Donizetti, *Țar și țeslar* de Lorznig, *Popas la Granada* de Kreutzer, *Norma* de Bellini, *Lucia di Lammermoor*, *Puritanii*, *Flautul femecat*.

Nötzl părăsește teatrul, angajându-se la Pesta. Stagiunea continuă și în iunie, când se joacă la Arenă.

Trupa Kreilig nu este prima care dă spectacole în 1848 la Timișoara. Și o trupă maghiară a lui Feleki, în drum dinspre Zrenianin spre Cluj, se oprește în martie în oraș și dă trei spectacole la teatru. În iulie joacă la Arenă trupa germană Schöld.

Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat în lume și chiar la Timișoara...

Evenimentele politice și militare din 1848 - 1849

Nimic nu părea să prevestească furtuna care se apropia... Kreilig și Nötzl se pun pe treabă cu zel și pricepere. Stagiunea se deschide în octombrie. Din ansamblu se cunosc numele : Szabatzky, Stollheld, Toussant, Selisko, Schmit, Gruber, Berger, Osnitzky, Schmiedl, Müller, Fischer, Huth, Zettler, Speer, Ehlers. Dirijori : Limmer și Hessmann ; sufleur – Jaritz.

Până la sfârșitul anului se prezintă nouă opere : *Lucrezia Borgia*

(de trei ori), *Puritanii* de Bellini, *Bărbierul din Sevilla*, *Stradella* de Flotow, *Die vier Haimonskinder* de Balfe, *Zampa* de Hérold, *Romeo și Julieta* de Bellini. În aceasta din urmă cântă cu mare succes soprana teatrului din Sonderhausen, dra Capuccini. Cântăreața oaspete este născută la Timișoara, desigur sub un nume mai puțin... italian.

Anul 1848 aduce o impresionantă stagiune de operă. Premiera *Ernani* de Verdi, dirijor Limmer, în rolurile principale Szabatzky, Stoll și Ruy, este primită cu căldură. Corul e disciplinat, orchestra bună. Se mai cântă *Zampa*, *Freischütz*, *Fra diavolo*, *Fiica regi-mentului* de Donizetti, *Țar și teslar*, *Nachtlager von Granada*, *Norma*, *Lucia de Lammermoor*, *Puritanii* de Bellini, *Flautul fermecat* de Mozart. Nötzl angajându-se la Pesta, teatrul e condus de Kreilig singur.

În vara anului 1848 se joacă la Arenă ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat la Viena, Pesta și chiar la Timișoara. Deschiderea stagiunii de toamnă întârzie însă. N-au sosit artiștii, dar nici autorizația comandamentului militar. Neliniștea și confuzia cresc mereu, cetatea se pregătește de asediu : mii de cetățeni se mută în cartierele de periferie. De teatru nu mai poate fi vorba. Kreilig pleacă de la Timișoara.

Urmează luni de groază și suferințe. Nici clădirea teatrului nu scapă neatinsă de bombardamente. Abia în 1851, după ce s-au făcut reparațiile cele mai necesare și s-a restabilit și liniștea în oraș, se încumetă Kreilig să-și reia activitatea ; interesul publicului pare să fi fost redus, totuși stagiunea de operă este remarcabilă.

În 1851, Kreilig își reia activitatea în teatrul reparat, cu o sta-giune de operă remarcabilă. Din ianuarie până în aprilie se cântă *Ernani*, *Belisar*, *Robert Diavolul*, *Țar și teslar*, *Don Giovanni*, *Lucia de Lammermoor*, *Stradella*, *Zampa*, *Țiganca* de Balfe, *Freischütz*, *Flautul fermecat* (cu săli pline), *Martha* de Flotow, *Lucrezia Borgia*, *Macbeth* de Verdi. Acest din urmă spectacol, în premieră la Timișoara, cu Stoll și dna Strampfer în rolurile princi-pale, obține un succes triumfal. Chiar și pictorul scenograf Gebauer este chemat la rampă și aclamat. Se mai prezintă *Cei patru copii Haimon*, *Popas la Granada* și premiera originală *Raphael* de dirijorul teatrului, Kopf, căruia critica – de altfel favorabilă – îi reproșează că aduce prea multe melodii cunoscute. Stagiunea de operă se încheie cu reluarea *Macbeth*, ceea ce dovedește că și a doua operă de Verdi menționată de izvoarele noastre a fost bine primită de publicul timișorean.

Trupa Kreilig joacă și în vara 1851 la Arenă. Stagiunea 1851-52, cea din urmă a impresarului acestor ani tulburați de evenimente

istorice, e scurtă. Se termină, după toate aparențele, în ianuarie 1853. Seria spectacolelor de operă o deschide *Hughenoții* de Meyerbeer. Se cântă încă *Macbeth*, *Norma*, *Țar și țeslar* și *Ernani*.

Kreilig renunță să mai conducă teatrul și cedează concesiunea lui Frederic Strampfer, actor în ansamblul său, care va termina stagiunea 1851-52.

La început, cu puțin succes. Critica e dezastruoasă. Din repertoriul liric se menționează operele *Vampirul* de Marschner („cel mai prost spectacol de operă al stagiunii”), *Țiganca* de Balfe („orchestră proastă, cântăreții sub nivel”), *Mușchetarii reginei* de Halévy („orchestra este rugată să dea o producție cinstită”), *Belisar* de Bellini („corul slab, orchestră proastă”), *Robert Diavolul* („corul iadului evocă foarte mult originea lui”).

Totuși, Strampfer se va dovedi unul din cei mai buni impresari ai secolului al XIX-lea, cum se va vedea în paginile următoare.

Opera maghiară, la nivelul celei germane

Regimul de represiune împotriva patrioților maghiari, înstaurat după înfrângerea revoluției, nu împiedică trupele de teatru maghiare să viziteze Timișoara. Jumătatea a doua a secolului al XIX-lea aduce tot mai des ansambluri maghiare de operă ale căror spectacole, la nivel crescând, ating curând calitatea celor germane. Cel dintâi ansamblu de acest fel, reprezentând o valoare aprecia-bilă, acela condus de directorii Szabo și Havy, își face intrarea în sala teatrului după închiderea stagiunii germane din 1851, la 3 mar-tie a acestui an.

Dintre cântăreții lui Szabo și Havy se menționează solistele Toperzer și Telli, iar dintre bărbați, tenorul Galfy, Philipovits și Mezey. Între cele cinci spectacole oferite în primele 12 zile ale acestei stagiuni maghiare este și premiera *Cei doi Foscari* de Verdi. În repertoriu : *Martha*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *Belisar*, *Ernani* și *Profetul* (de Meyerbeer). Despre această din urmă operă se notează că biletele s-au vândut dinainte, chiar și pentru al treilea și al patrulea spectacol.

Szabo și Havy își propun să monteze opera lui Erkel *Hunyadi László*, care se cântase până atunci numai la teatrul Național Maghiar din Pesta (premiera în ianuarie 1844). La 24 mai 1851 sosește scrisoarea de acord a compozitorului și premiera timișo-

reană a operei *Hunyadi László* are loc la începutul verii, cu mare succes. Se mai cântă, în această parte a stagiunii maghiare, operele *Zampa* (cu tenorul Rössler de la Naționalul pestan), *Cei patru copii Haimon*, *Profetul* și *Noapte de bal* de Auber.

Astfel, de la începutul anului 1851 și până la începutul stagiunii Kreilig 1851-52, în toamna aceluși an s-au cântat la Timișoara 22 de opere diferite, patru dintre ele fiind date în premieră. Șase opere s-au cântat atât în limba germană, cât și în cea maghiară.

Impresarul Szabo Ferenc a revenit la Timișoara și în 1852, de data aceasta ca singurul director al unui ansamblu. Stagiunea maghiară se inaugurează la 29 mai cu opera *Lucia di Lammer-moor*, soprana Taborszky interpretând rolul titular. Urmează, alternând cu spectacole de proză, *Ernani* și premiera *Cumanii* de compozitorul György Császár (1813-1850). Critica se va ocupa de această noutate mai pe larg abia cu prilejul spectacolului de gală dat la 15 iunie în cinstea împăratului Franz Josef I, venit în vizită oficială la Timișoara. Dacă e să credem criticul (care totuși declară că orice operă originală trebuie privită cu bunăvoință), *Cumanii* a decepționat publicul, care se aștepta la o muzică maghiară, nu la ceva care semăna cu un Donizetti mai slab. Împăratul e mai puțin dificil și, declarându-se satisfăcut de operă, dispune montarea ei și în capitala Ungariei.

Nu este prima operă originală prezentată în premieră timișo-reană de ansamblul Szabo. Se mai cântă *Intriga* (Csel), operă comică de Andras Bartay (1798-1856), *Báthory Mária* de Erkel (premiera originală la Pesta, în 1840), *Asediul cetății Tihany*, *Morzsinay Erzsébet* și, în reluare, *Hunyadi László*. Din repertoariul universal se prezintă *Profetul*, *Norma*, *Wilhelm Tell*, *Martha*, *Linda di Chamounix*, *Bărbierul din Sevilla*, *Belisar*, *Complicele diavol* (în premieră) de Auber, *Freischütz*.

Primul tenor al ansamblului a fost Mezei, care e lăudat pentru vocea lui suplă și jocul elegant. Soprana Taborszky pare să fi fost o soprană lejeră foarte bună. Se mai menționează dna Topperzer, dra Philipovits și Havy (probabil fostul codirector). Ca oaspete obține succes Carol Farkas (Wolf) de la Teatrul Național Maghiar, care cântă în *Lucia di Lammermoor*, *Bărbierul din Sevilla* și *Hunyadi László*.

Când căldura nu a mai permis ținerea spectacolelor în sala teatrului, Szabo și-a transferat activitatea la Arenă, unde juca alternativ cu trupa germană a impresarului german Wagner.

Critica face comparații interesante : se relevă ca artiștii maghiari

Își știu întotdeauna rolurile, ceea ce nu era cazul cu actorii germani. I se reproșează în schimb lui Szabo unele neglijențe de regie și montare, decoruri neadecvate etc., ceea ce nu se vedea la teatrul german.

Nu e mai puțin adevărat că cele două stagiuni de operă maghia-ră din 1851 și 1852 le-au completat îmbucurător pe cele germane, permițând publicului cunoașterea unui repertoriu liric din cele mai variate.

Friedrich Strampfer (1852 – 1862)

Am arătat cum Kreilig a cedat la începutul anului 1852 conducerea teatrului german actorului său Friedrich Strampfer. Acesta era cunoscut ca excelent interpret de proză (în special de Molière). După insuccesul lui inițial în activitatea de impresar, relatată de noi la sfârșitul capitolului consacrat lui Kreilig, Strampfer s-a afirmat ca un foarte bun director de teatru.

În toamna 1852, trupa Strampfer se prezintă într-o componență nouă. Femei : Rosenschön, Etterich, Strampfer, Dub, Thomé, Sonnleithner, Girza, Jesselmayer, A. Schiffer, Graube și Balsel. Bărbați : Hörnstein, Steinbeck, Haarbleicher, Moser, Wegl, Leidl, Nitsch, Buchner, Schütz, Steiner, Plato și Lay. Această listă dată de Fekete Mihály nu pare să fi fost completă de la început, așa cum se va vedea.

Stagiunea de operă 1852-53 e inaugurată cu *Bărbierul din Sevilla* cu soprana Szedlacsek (care nu apare în lista de mai sus). Urmează *Somnambula* de Bellini, primită cu multe și entuziaste aplauze. Cu mult mai rece este primită în ianuarie 1853 premiera *Rigoletto* de Verdi (premiera originală în 1851). Nu este totuși o cădere definitivă, căci noutatea este reluată în aceeași stagiune.

Se mai cântă : *Martha*, *Linda di Chamounix*, *Hughenoții*, *Robert Diabolul*, *Noapte de bal*, *Profetul* și *Lucia di Lammer-moor* (cu tenorul vienez ca Gast). Acesta mai cântă premiera *Don Sebastian* de Donizetti (cu sala goală) și *Freischütz*.

În compania Strampfer era angajat în 1852-53 un tânăr de 17 ani, pe nume Wilhelm Jahn, în calitate de corist (după Riemann), sau ca dirijor (după Braun Dezsö). În 1854 îl regăsim pe Jahn ca dirijor la Pesta, apoi la Zagreb, Amsterdam, Praga (1857-64), Wiesbaden (1864-81), în sfârșit – director la Hofoper din Viena (1881-97). A

murit în 1900.

La 8 mai 1853, ansamblul de proză se mută în Arena reconstruită, în timp ce la teatru se cântă numai opere, semn că acestea din urmă erau destul de atrăgătoare și pe căldură. În repertoriu : *Don Giovanni*, *Zampa*, *Țiganca* de Balfe, *Rigoletto*. Un nou tenor, Vinzent, venit de la teatrul municipal din Brno, îl înlocuiește pe Mehrmann, care a părăsit compania. Noua achiziție se prezintă în *Ebreea*, apoi cântă *Ernani*.

Strampfer își mai întărește cadrele de operă în stagiunea 1853-54 cu două cântărețe. Girsă vine de la Brno, iar Dub de la teatrul curții din Braunschweig. Cea dintâi pare să fi fost soprană, iar cea de-a doua mezzo-soprană, căci amândouă se prezintă în *Martha* de Flotow.

Evenimentul începutului de stagiune este reluarea, după 24 de ani, a operei *Jean de Paris* de Boïldieu.

La sfârșitul anului 1853 își dă demisia de la teatru dirijorul Limmer, după o activitate de 19 ani la pupitru. Într-adevăr, impre-sarii și cântăreții se schimbau des, dar dirijorul Limmer asigura continuitatea în viața scenei lirice timișorene. Plecarea aceasta nu va fi definitivă.

La începutul anului 1854, tonul criticii devine din nou mai acru. Ce-i drept, se invocă și scuze pentru calitatea, găsită insuficientă, a spectacolelor. *Robert Diavolul* și *Zampa* s-au cântat când în sală temperatura nu se ridica peste 11-12° (desigur Réau mur, adică 14-15°C). În asemenea condiții e greu să cânți cu gâtul dezvelit și în rochie ușoară. Nici orchestra nu-și poate da întreaga măsură – găsește un ziar local citat de Braun Dezsö. Spectacolele *Țar și țeslar*, *Fra Diavolo* și *Ebreea* sunt calificate ca slabe de criticul citat, care mai scrie că la *Wilhelm Tell* sala a fost „mai goală ca niciodată”.

De data aceasta nu se mai vorbește de temperatura din sală, așa că trebuie să căutăm alte cauze pentru a explica reținerea spectatorilor. Când se cântă *Lucia di Lammermoor* cu soprana Taborszky și cu tenorul Galfy ca Gast, sala este plină ! Reamintim că am mai întâlnit aceste două nume în capitolul consacrat stagiunilor de operă maghiară. Era un lucru obișnuit ca unii cântăreți să cânte când în companiile maghiare, când în cele germane, familia-rizați fiind cu amândouă limbile.

Tot cu sala plină se cântă *Linda di Chamounix*, ca spectacol de adio al trei Mandl, angajată la Hamburg.

În repertoriu, nici o noutate. Se mai cântă *Hughenoții*, *Zampa*, *Stradella*, *Romeo și Julieta* de Bellini, *Robert Diavolul*, *Elixirul dragostei*, *Profetul*, *Wilhelm Tell*, *Jean de Paris*, *Flautul fermecat*,

Ebreea, Somnambula, Freischütz, Țiganca de Balfe, Bărbierul din Sevilla.

Stagiunea de iarnă se încheie la 8 aprilie 1854. Vara se joacă la Arenă, numai proză, timp de patru luni.

Anul 1854 prezintă particularitatea remarcabilă de a se fi jucat teatru german aproape 11 luni de zile, căci stagiunea 1854-55 s-a deschis deja la 15 septembrie. Puțin a lipsit deci să se realizeze visul directorilor de teatru, stagiunea permanentă ! Stagiunea lirică s-a întins peste șase luni.

În toamnă, până la sfârșitul anului, compania Strampfer dă 15 spectacole de operă, dintre care se menționează favorabil spectacolul de deschidere cu *Lucia di Lammermoor*, apoi *Rigoletto*, care a cucerit publicul, și *Profetul*, opera favorită a spectatorilor timișoreni în acel moment.

Văzând succesul crescând al lui Verdi, Strampfer riscă o nouă premieră. Ca și *Rigoletto*, *Trubadurul* este prezentat la Timișoara înaintea oricărei scene provinciale din Austro-Ungaria, în ziua de 9 februarie 1855, la ora 9 seara (premiera originală – 1853, la Roma ; premiera pentru Austro-Ungaria – octombrie 1854, la teatrul Național din Pesta).

De data aceasta, căderea lui Verdi este categorică. Poate și din cauza orei târzii, sala a rămas aproape goală...

Criticul local, sesizând importanța evenimentului muzical, consacră premierei aproape o pagină de ziar, din care cităm (după Braun Dezsö) următoarele rânduri semnificative :

„Dintre scenele austriece, ansamblul nostru este cel dintâi care prezintă cea mai nouă operă a lui Verdi. Este, în orice caz, un mare eveniment, care nu va rămâne necunoscut nici în fața cercurilor celor mai îndepărtate și va forma un subiect viu de conversație. Fiindcă n-am avut posibilitatea să consultăm parti-tura, vorbim din memorie despre opera lui Verdi, care nu înseamnă în nici un fel vreun câștig pentru literatura de operă. Două audiții (autorul pare să fi asistat și la repetiția generală, n.n.) ne-au fost de ajuns ca să stabilim aceasta. Un ceva de douăzeci de măsuri nu-l putem numi introducere, preludiu. În loc de uvertură în toată regula, după o neînsemnată introducere de douăzeci de măsuri, ne găsim imediat în palatul contelui de Luna (...). Orchestra a fost satisfăcătoare. Alăturările erau incomplete (dar) acest lucru este îmbucurător la toate operele lui Verdi.”

Lipsa uverturii obișnuite, „în toată regula”, o orchestrație „zgomotoasă” – iată două obiecții concrete pentru a explica o

cădere...

Iată distribuția acestei premiere memorabile : Azucena – dra Schmidt ; Leonora – dra Strampfer ; Contele de Luna – Moser ; Manrico – Sonnenleithner ; Ferrando – Leidl (în distribuția dată de Braun Dezsö nu este menționat rolul Inez. Știind, pe de altă parte, că Sonnenleithner era o femeie, e probabil că nu a cântat Manrico, ci pe Inez. În acest caz ne lipsește interpretul rolului Manrico).

Într-adevăr, teatrul lui Strampfer se află în criză de popularitate. În zadar se reiau succesele de altădată, în zadar se schimbă dirijorii (după Limmer a venit Böhm, apoi Jahn, urmat de We-gritsch), publicul nu vine la spectacole. Motivul invocat de critică – slaba calitate a spectacolelor – nu ne convinge. Abia se afișează un Gast, că biletele se vând dinainte și sala se umple până la refuz. Să fi fost posibil ca prin simpla prezență în distribuție a lui Steiner de la Viena (*Ernani*, *Rigoletto*, *Ebreea*) sau a dnei Borsitzkyi (*Trubadurul*, *Puritanii*, *Macheth*), spectacolele acestea să fi devenit bune, dacă au fost proaste fără Gast ?

Stagiunea se încheie la sfârșitul lui aprilie. În afară de ope-rele pomenite mai sus, mai sunt menționate *Don Giovanni* și *Hughenoții*.

În 1855-56, stagiunea de operă durează numai trei luni. După insuccesul operei *Profetul*, cândva spectacolul favorit al publicului timișorean, este rechemat Franz Limmer. Dirijorul timișorean reia conducerea muzicală a ansamblului de operă Strampfer, după o absență de numai doi ani, la 1 ianuarie 1856. Interesul publicului pare să reînvie. Se cântă *Stradella*, *Noapte de bal*, *Norma*, *Popas la Granada* de Kreutzer, *Trubadurul*, *Martha*.

În ianuarie 1856 se serbează centenarul nașterii lui Mozart. La 26 ianuarie se prezintă în premieră *Răpirea din serai*. Cu două zile înainte, în 24, societatea muzicală Liedertafel a organizat un concert festiv Mozart, care e repetat la 24 martie.

Până la 15 martie, când se încheie stagiunea de operă, se mai cântă : *Bărbierul din Sevilla*, *Jean de Paris*, *Robert Diavolul*, *Muta din Portici*, *Rigoletto*, *Flautul fermecat*, *Ernani*, *Hugheno-ții*, *Țar și țeslar*, *Othello* de Rossini, *Trubadurul*. Este pomenit un singur Gast – Horti în *Ernani*.

Strampfer răspunde la interesul publicului prin înnoirea ansamblului său de operă în pragul stagiunii 1856-57. Se relevă tenorul Stitt, dra Palmer, Petz (cărui i se reproșează jocul rigid, teatral) și Apollonia Schwefelberg, o timișoreancă. Se anunță un singur Gast : Grois, care cu 27 de ani în urmă făcuse parte din trupa timișoreană a impresarului Hirschfeld și care, de atunci, a făcut o

frumoasă carieră.

Cel dintâi spectacol este opera *Robert Diavolul*. Urmează *Martha*. Dirijorul Limmer alege pentru beneficiul său spectacolul *Flautul fermecat*. Serbările centenarului Mozart sunt însă uitate și interesul este foarte slab. Criticul local scrie sarcastic : „Așa îi trebuie dirijorului Limmer ! Putea alege între clasicii cei noi, de exemplu dintre lucrările lui Verdi, care fabrică operele cu duzina (...). Nu-și dă oare seama că Mozart, cu muzica lui copilăros de simplă, nu mai corespunde cerințelor prezentului ?... Cine să se mai emoționeze de lamentările amoroase ale sopranei, când acestea nu sunt acompaniate cel puțin de câteva bombardoare-bas ? Cine să mai dea azi crezare unei arii a răzbunării fără timpan și cinelii obligatorii ?” (citat după Braun Dezsö).

La sfârșitul lui decembrie 1856 se cântă în premieră *Neves-tele vesele din Windsor* de Otto Nicolai, fără a produce vreo impresie deosebită. Spectacolul de anul nou al aceleiași opere mulțumește însă pe deplin. Critica laudă orchestra lui Limmer, pe cântărețele Burnstein, Blanck, Schwefelberg și pe cântăreții Stritt, Radler, Linker și Petz.

A fost ultimul mare succes a lui Franz Limmer. El moare subit, fiind înmormântat la 19 ianuarie 1857, însoțit de regretele întregii populații. În cimitirul din Cetate se poate vedea încă piatra funerară a omului care a făcut atât de mult pentru viața muzicală a orașului Timișoara în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Strampfer caută să compenseze pierderea dirijorului său aducând oaspeți. Într-adevăr, Ellinger, tenor renumit, cântă cu săli arhipline *Trubadurul*, *Ernani*, *Ebreea*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*. Dra Bogya, membră a Teatrului Național din Pesta, cântă în *Flautul fermecat*.

La începutul anului 1857 „sunt în curs tratative serioase în vederea înființării unei mari companii de operă germană” (Braun Dezsö).

După terminarea stagiunii germane, la 15 aprilie 1857 își face intrarea în sala teatrului, apoi și în Arenă, trupa maghiară de la Arad, condusă de impresarul Szabo, pentru o stagiune de două luni.

Seria spectacolelor de operă este deschisă cu *Martha*, urmează *Ernani* (cu dirijorul Pfeiffer), *Hunyadi László* (de trei ori), *Lucia di Lammermoor* (sub bagheta dirijorului Leipold), premiera ti-mișoreană a operei *Ilka* de compozitorul maghiar Franz Doppler (1821 - 1883), renumit flautist, apoi dirijor la Pesta și la Viena. Spectacolul se cântă de șase ori, cu dna Friedmann în rolul titular. Se mai cântă *Rigoletto*,

Cumanii de Császár (de cinci ori) și *Trubadurul*, cu sala mereu plină.

Stagiunea 1857-58 urma să fie ultima din concesiunea de șase ani a lui Strampfer. Deși nu aduce decât reluări, stagiunea lirică este excelentă, cu spectacole bune, grație *Gast*-ilor, ca tenorul Ellinger de la Naționalul pestan, Hofbauer, artista teatrului din Amsterdam, dra Egyedi, Steger și Rössler.

După încheierea stagiunii, Strampfer pleacă din Timișoara, luând conducerea teatrelor din Ljubliana și Triest.

Intermediul Szabo (1858 - 1859).

O încercare de teatru bilingv

Impresarul maghiar Ferenc Szabo obține teatrul timișorean pentru o încercare îndrăzneată : o stagiune germano-maghiară. În acest scop, el adaugă companiei pe care a avut-o la Arad membrii unei trupe germane. Ansamblul astfel constituit dă alternativ spectacole în cele două limbi. Încercarea dă greș, Szabo se întoarce după câteva luni la Arad, concediindu-și trupa germană.

Autorii izvoarelor noastre, situați fiecare pe poziția lor națională, dau prea puține amănunte despre această stagiune. Nu știm sigur nici măcar dacă stagiunea lirică a lui Szabo a fost tot bilingvă sau germană. Știm doar că la deschiderea stagiunii s-a cântat *Lucia di Lammermoor* cu dna Friedrich, Bodrossy, Rössler și Teichmann. În *Norma*, care a urmat, au debutat dna Norsed și dra Schinek. *Zampa* s-a cântat cu Englisch și Schurs. În sfârșit, în *Martha* au apărut întâia oară Havy și Gaspari.

Singura premieră semnalată este *Benyovszky* de Doppler. Trei oaspeți cântă la începutul anului 1859 : Emilia Telli în *Martha*, Isabella Ferency în *Ebreea*, *Trubadurul*, *Robert diavolul*, *Popas la Granada*, în sfârșit, Jekelfalusy de la Naționalul pestan apare în *Lucia di Lammermoor*, *Martha* și *Muta din Portici*.

Putem releva deci cel puțin zece titluri de opere, dintre care o premieră pentru Timișoara.

Stagiunea 1859 o începe tot Szabó, după toate aparențele dând numai spectacole în limba germană. Într-un asemenea spectacol apare ca *Gast* Friedrich Strampfer. În decembrie 1859 devine cunoscut că Szabó s-a retras și că Strampfer a obținut concesiunea teatrului timișorean pe o perioadă de șase ani.

Din nou Friedrich Strampfer (1859 - 1862). Răsare o stea – Pepi Gallmeyer

În confuzia acestor schimbări și tratative de culise, o adevărată stagiune de operă se organizează abia în toamna anului 1860, când compania Strampfer numără cântăreți de seamă, ca soprana de coloratură dra Pruckner, venită de la Mannheim, soprana dramatică dna Moser de la Lwow, cântăreața Harry Mayer de la Graz, tenorul dramatic Traufil de la Meiningen, tenorul liric Telek din compania italiană Slavi, prim-baritonul Moser de la Lwow, basul Reichmann, trecut la Strampfer de la Szabó. Mai este menționat baritonul Nedelkovits. Dirijor e Ludwig Kleer. Corul se compune din 16 persoane, orchestra este sporită.

Ca Gast-i sunt pomeniți Basil Juga și Isabella Ferenczi în *Ernani*, Jekelfalusy și dna Keiser în *Trubadurul*.

În repertoriu – numai reluări. Nu cunoaștem titlurile operelor cântate, însă numărul spectacolelor lirice pare să fi fost mare : 60-70.

În stagiunea 1861-62 găsim ansamblul de operă foarte schimbat. Dirijor este tot Ludwig Kleer, însă cântăreții sunt alții : prim-soprana dramatică Teresia Norse, soprana de coloratură Antonia Uetz, sopranele Adolphina Bree și Anna Erleben, tenorul dramatic Julius Schreiber, tenorul liric August Neubolt, basul profund Karl Wohlath, basul Josef Gerstl, baritonul Ludwig Tillmetz. *Gasti* : Anna Wierer de la Teatrul german din Pesta, care cântă *Lucrezia Borgia*, *Trubadurul*, *Romeo și Julieta*, și Georg Nedelko de la teatrul din Linz.

Stagiunea lirică începe abia la 1 ianuarie 1862, dar e cu atât mai strălucită. În repertoriu sunt 21 de opere. La deschidere se cântă *Attila, regele hunilor* (probabil de Verdi), cu Tillmety, Walter Burger, Bree, Just. După zece zile, a doua premieră : *Prizoniera (Eine Gefangene)* de L. Kleer, dirijorul teatrului. Urmează opere de Mozart, Bellini, Verdi, Donizetti, Hérold, Lortzing, Kreutzer, Boïldieu.

În timp ce artiștii de proză ai lui Strampfer făceau o stagiune de vară în Arenă, directorul însuși călătorește la Viena, „pentru înmprospătarea trupei de operă”. Se întoarce după două luni, ca director al teatrului Wieden din capitala imperiului. A venit numai să-și lichideze afacerile, cedând concesiunea timișoreană lui Eduard Riemann, directorul teatrului din Troppau.

Deși a fost mult și aspru criticat pentru spectacolele slabe din unele perioade ale direcțiunii sale de aproape zece ani, bilanțul lui

Friederich Strampfer este în general pozitiv. A avut în repertoriul său 39 de opere, 212 de piese de teatru în proză și 56 de baleturi și altele (Milleker). El avea mână fericită în angajarea elementelor tinere. În teatrul său timișorean au debutat sau și-au jucat primele roluri importante mai mulți actori ajunși de renume, ba chiar și la celebritate mai târziu, ca Adolf Sonnenthal, Karl Basel, dar mai ales Josefa Gallmeyer, pe care Viena o va răsfăța curând cu porecla „die fesche Pepi” (Pepi cea „bine”), ca subreta sărbătorită a operetei.

Începuturile timișorene ale lui Pepi Gallmeyer sunt dintre cele mai modeste. Trăia în mizerie într-o cămăruță, spălându-și după spectacol rochiile de scenă pentru a le avea curate a doua zi. Într-o iarnă aspră, ușa casei fiind troienită de viscol, fu obligată să iasă pe fereastră. În acea casă născu și un copil, mort imediat, pe care-l înmormântară vecinii miloși. În 1862, Pepi Gallmeyer a plecat la Viena cu Sitampfer (Milleker). Braun Dezsö o pomenește eronat (cum am arătat la locul cuvenit) în compania Schmidt, în 1846-47, afirmând că ar fi cântat și operă.

Actorul-impresar Friedrich Strampfer a fost o figură populară și în același timp pitorească a orașului. Când nu juca, venea la teatru îmbrăcat într-un frac albastru și cu o vestă de nanking (pânză galbenă). Bun actor, nu făcea nici o concesie în materie de artă, în schimb nu avea nici un respect pentru textul original al pieselor din repertoriul său, pe care adesea le refăcea complet. Dintre cântăreții pe care i-a adus la Timișoara mai este menționat tenorul Stritt, care era și compozitor. Despre coristul Wilhelm Jahn, devenit dirijor renumit, apoi director al Operei Imperiale, am vorbit la anul 1852.

Cât îl privește pe dirijorul Kleer, adus de asemenea de Strampfer, acesta s-a stabilit la Timișoara, desfășurând o activitate vie de pedagog și de animator muzical, fără a putea fi considerat un deschizător de drumuri. Într-adevăr, în școlile secundare de băieți și de fete, muzica și cântul formau obiecte de studiu, iar în oraș funcționau mai multe școli particulare, în care tineretul avut învățată muzică vocală și instrumentală. Iubitorii de muzică adulți se grupau în societăți corale ca Musikverein, Liedertafel etc., care prezentau concerte publice.

Kleer ia în 1862 inițiativa unui nou cor bărbătesc, căruia, în numai trei luni de zile, îi câștigă peste 400 de sprijinitori. După câteva luni, deschide o școală de cânt pentru copii, organizează concerte în care dirijează orchestrele reunite ale teatrului și cate-dralei.

Lumini și umbre în cadrul material

Deși înfrântă, revoluția din 1848 a adus câteva libertăți cetățenești care nu mai puteau fi anulate. Cenzura teatrală a fost desființată. În 1863, supravegherea teatrelor va trece în competența poliției, dar nu se mai cere nici o autorizație prealabilă pentru jucarea unei piese noi.

În schimb, sarcinile financiare ale impresarilor cresc mereu. Achiziționarea noilor piese (drepturile de autor încă nu se cunoșteau) reprezentau câteva sute de florini, *Gastii* cereau onorarii mari, în timp ce prețurile rămâneau aceleași. Concertele, tot mai numeroase, făceau concurență teatrului, care nu mai era singurul mijloc de distracție cultă. Timișoara era unul din ultimele orașe în care teatrul se menținea, și încă la nivelul pe care l-am văzut, fără a primi subvenții. În alte părți, primăriile dădeau cu acest titlu ajutoare anuale impresarilor, care se angajau să dea spectacole bune.

În timpul asediului din 1849, teatrul a fost grav avariat. Spectacolele se reiau abia în 1851 (Ilieșiu), după ce se fac reparațiile indispensabile. În aprilie și mai 1852, pe cheltuiala concesionarului Fr. Strampfer se fac alte reparații, se instalează în sală lămpi Astral, care au avantajul că își aruncă toată lumina în jos, fără a face umbre. Stagiunea de proză se deschide în septembrie cu sala „splendid luminată” (Braun Dezsö). Totuși, în presă se critică unele deficiențe de organizare : scaunele rezervate sunt ocupate de cei cu bilete mai ieftine, pauzele sunt prea lungi, decorurile nepotrivite cu acțiunea.

În 1858 se fac noi reparații și amenajări, consiliul municipal timișorean făcând el însuși unele sacrificii. Se introduce în teatru gazul de iluminat, produs de uzina abia înființată în 1857 – cea dintâi din țară –, gaz folosit până atunci numai pentru iluminatul străzilor din centrul orașului.

Iată descrierea sălii refăcute, care e în același timp și cea dintâi descriere a teatrului care ne-a rămas :

„Plafonul este alb. Pereții laterali sunt vopsiți în roșu cu auri-turi bogate. În locul scaunelor vechi, stalurile de catifea roșie. Teatrul nostru a fost transformat ca prin farmec în cel mai frumos teatru al țării (Ungaria de atunci, n.n.)” – (citată din Braun Dezsö). Autorul afirmă că iluminatul cu ulei a fost înlocuit de iluminatul cu gaz aerian. Geml în *Statistica* și Ilieșiu scriu că gazul aerian s-a introdus în teatru în 1862. Deși Braun Dezsö nu-și indică sursa, e probabil că el e

acela care are dreptate, căci uzina de gaz funcționa, așa cum am amintit, din 1857.

În 1860, cronica vorbește de „criza” teatrului de vară Arena, căruia îi fac o concurență serioasă trei-patru alte grădini în care se oferă programe mai mult sau mai puțin artistice. Se menționează un concert al corului la grădina restaurantului „Câmpul ciocârliei” (la gara Fabric).

În 1863 se renovează Arena. Directorul teatrului german, Reimann, care deținea și concesiunea teatrului de vară, cedează Arena teatrului sârb din Novisad, care ține la Timișoara o serie de 20 de spectacole de proză, în luna septembrie. Condiții : 10 florini pe seară și renovarea Arenei de către directorul trupei sârbești. Din iunie, Arena fusese ocupată de trupa de operă maghiară de la opera din Cluj, ale cărei afișe anunțau : „Deschiderea casei de bilete se anunță cu o lovitură de treasc, a doua lovitură de treasc anunță începerea spectacolului. Steagurile anunță anularea spectacolului în caz de timp nefavorabil” (Braun Dezsö). Semnalizări ca pe vremea teatrului elizabetan și, de altfel, utile locuitorilor Cetății, pe care-i scuteau astfel de o deplasare oboșitoare și inutilă până la teatrul de vară. Abia în 1869, la 9 iulie, se va inaugura cea dintâi linie de tramvai cu cai din Timișoara, între cartierul Cetate și „Regina Angliei” – pe atunci – adică Arena (*Monografia I.E.T.*).

În timp ce ideea construirii unui nou teatru recâștigă teren – se mai discutase acest lucru în 1839 și se abandonase –, vechiul teatru continuă să servească. Ultima reparație ce i s-a făcut a fost în 1870, pe cheltuiala directorului de teatru Karl Stelzer. Suma se ridică la 2500 de florini. Renovarea cuprinde nu numai stalurile și sala, ci și instalațiile scenice (Braun Dezsö). Cu acest prilej se pare că s-a schimbat atât dispoziția, cât și prețurile locurilor, căci Geml, în *Statistica* sa, dă un tabel al noilor prețuri. Capacitatea sălii se ridică la 762 de locuri, cu o încasare maximă de 434,40 fl.

O stagiune de vară remarcabilă

Am pomenit că, în vara lui 1862, membrii companiei Strampfer dădeau spectacole de proză la Arenă. Nu este singura activitate scenică în lunile acelea. Compania maghiară Szabó se instalase la teatru îndată după Paști, deschizând stagiunea cu *Lucia di Lammermoor*. Pentru al doilea spectacol de operă aflat – *Cumanii* – biletele

s-au vândut dinainte.

O atracție deosebită a spectacolelor maghiare o constituie măsura primăriei ca spectatorii să fie așteptați la ieșire de curse speciale de omnibus (cu cai), care permit locuitorilor cartierelor periferice să ajungă acasă fără prea mare cheltuială.

Soliștii frunțași ai operei maghiare – soprana Dalnsky, tenorul dramatic Fektér și baritonul Tanner – câștigă repede simpatia spectatorilor. Se cântă excelent *Rigoletto*, *Ernani*, *Bărbierul din Sevilla*. În iulie, după compania Szabó, teatrul e ocupat timp de mai multe săptămâni de trupa sârbească condusă de Knezevici. Spectacolele sârbești se bucură de un mare interes și se țin zi de zi cu sala plină.

Direcțiunea Eduard Reimann (1862 – 1870)

Noul director, care venea de la Troppau, a dat o nouă strălucire scenei lirice timișorene. Ansamblul de operă al lui Eduard Reimann, care se prezintă cu *Trubadurul* în toamna 1862, cu-prinde : prim-soprana dramatică Tribler, prim-soprana de coloratură Neumüller, „cântărețele dramatice” Gughelmi și Braun, coloratura Winter, prim-subreta Heimann, altista Diamonti, subreta Pesch ; tenorul dramatic Barach (care va pleca în 1863 la Naționalul din Pesta), tenorul liric Held, baritonii Bunsmann, Grubek și Neu-müller, bașii Gerstl și Auer. Dirijor pare să fi rămas Kleer, ca al doilea dirijor este menționat Nicolici, cercetător al folclorului sârb.

Corul se compunea din 18 persoane, orchestra e completată până la 35 (?) de membri. De la începutul anului 1863, ansamblul are și o trupă de balet, în frunte cu prim-balerina Teresa Schönwald (venită de la Hamburg).

Spectacolele cuceresc prin calitatea lor publicul. Se mai menționează *Martha* la sfârșitul anului 1862, apoi, în 1863, *Belisar* (cu un intermediu de balet).

Deși are un corp mare de soliști, Reimann aduce și oaspeți : Ludwig Bignio, renumitul bariton al operei din Viena, maghiar de origine, care cântă *Wilhelm Tell* și *Ernani*. Critica locală subliniază că vocea sa este clară și catifelată de la La și până la Fa.

Sub direcția lui Reimann își face intrarea triumfală pe scena timișoreană opereta. Publicul primește cu entuziasm premierele Offenbach : *Cântecul lui Fortunio*, *Orfeu în infern* și *Speling și*

Sperber, precum și operetele lui Souppé *Das Pensionat* și *Flotte Burschen*.

Stagiunea de operă 1863-64 se deschide la 21 septembrie cu *Lucia di Lammermoor*. Personalul ansamblului de operă este următorul : Otto Ritzler dirijor, tenor dramatic Franz Clement, tenor liric Iulius Rossi, prim-bariton Ronödy, bariton Wilhelm Neumüller, tenor Held, tenor de operetă Tobias Müller, regizor de operă și bas Gustav Fernau ; soprană dramatică dra Steiner, coloratură dna Neumüller, prim-alt dra Novatseck, alt secund dra Zweigelt, subre-ta de operetă Luisa Hanno, fără specificare de gen dna Dibron.

Dintre oaspeții stagiunii de toamnă sunt menționați : tenorul Cantarelli (Edgardo în *Lucia di Lammermoor*, *Lucretia Borgia*), dra Blaczek de la Teatrul de Curte din Neustrelitz (*Freischütz*), dansatoarea Albina di Rhona de la Teatrul de Curte din Londra – dând spectacole în mai multe seri ; Knoller de la Teatrul German din Pesta și dra Blaczek sunt sărbătoriți într-un strălucit spectacol de *Stradella*. Mai sunt pomenite ca spectacole remarcabile : premie-ra *Preziosa* de Weber, *Waffenschmied (Armurierul)* de Lorzing, *Vanda* de Doppler (nu știm care din frații Doppler). Se reia opereta *Flotte Burschen* de Souppé, cu Pepi Gallmeyer ca Gast.

Partea a doua a stagiunii 1863-64 pare să fi fost furtunoasă. Se cântă *Vanda*, *Don Giovanni*, apoi *Țar și țeslar* de Lorzing, care obține un succes mult mai mare decât Mozart.

Oaspeți de marcă : tenorul Steger, solist la Hofoper din Viena și membru al Academiei Regale olandeze de muzică (*Lucia di Lammermoor*, *Othello*, *Martha*), baritonul vienez Ludwig Bignio (*Ernani*, *Lucia di Lammermoor*, *Nachtlager in Granada*, *Don Sebastian*, *Don Giovanni*).

În timpul șederii la Timișoara a lui Bignio are loc spectacolul de „potpuriu de operă” al cantorului comunității israelite Alexander Angyalffy, bas, care cântă actul I din *Norma* și actul II din *Popas la Granada*. Bignio asistă la spectacol și, peste câteva zile, îl duce pe Angyalffy cu el la Viena, unde îl recomandă lui Salvi, directorul operei italiene. Fostul cantor primește o bursă de studii și, numai după un an, îl găsim membru al Hofoper, iar mai târziu membru al Naționalului pestan.

Ofensiva operetei, pe care o numim azi „clasică”, este un pericol ce începe să amenințe serios opera, care a înfruntat până acum cu succes comedia muzicală. În stagiunea 1863-64, numărul spectacolelor de operă se reduce în beneficiul operetelor lui Offenbach și Souppé. Calitatea nu suferă însă.

Anul 1864 este memorabil. Direcțiunea operei germane anunță trei premiere : *Traviata* de Verdi și *Dinorah* de Meyerbeer sunt într-adevăr prezentate, însă *Faust* de Gounod ajunge numai până la repetiția generală, în urma unei crize în personalul de soliști. Într-o bună zi, interpretul rolului titular, tenorul Cantarelli, dispare din oraș fără să anunțe pe nimeni. Se găsește la rezezeală un în-locuitor, un anume Carlo Rossi (nu toți cântăreții cu nume atât de melodioase erau neapărat italieni, pe vremea aceea). Abia sosit însă, acesta își permite aprecieri jignitoare la adresa publicului timișorean într-un local. Replica este promptă : la proxumul specta-col cu *Freischütz* în care cântă, Carlo Rossi este fluierat. Într-o asemenea atmosferă trebuie să renunțe la premiera cu *Faust*.

Fluierăturile acestea din 1864 sunt cele dintâi din istoria tea-trului timișorean și, în mod firesc, stârnesc controverse pasionate. Nu că s-ar contesta dreptul unei minorități de a conturba un specta-col pe care alții îl gustă, poate. Dreptul acesta se consideră și azi ca fiind un drept cumpărat odată cu biletul. Se găsește însă nejustificat să fie fluierat artistul din scenă – care nu e mai prost decât alții – pentru o vină a omului. Desigur, contemporanii nu se gândeau să facă o distincție metafizică între cele două ipostaze ale tenorului buclucaș. Ei găseau mai degrabă că ar fi fost mai indicată o sancțiune „chiar mai simțitoare”, dar aplicată în alt loc decât scena.

Desigur, părerea preopinenților din 1864 se poate scuza prin inexperiența lor. Dacă ei ar fi trăit până în zilele noastre, ar mai fi auzit fluierături la teatru și s-ar fi convins că la noi nu este fluierat niciodată artistul, ci numai omul. Ei nu cunoșteau decât o latură a publicului timișorean pe care o pomeneau ades și care trăsătură s-a păstrat neschimbată până astăzi – aceea de a nu se entuziasma ușor. Noi cunoaștem și alte laturi ale caracterului publicului nostru. Știm că el este în același timp și prea indulgent, dar și prea crud, mai ales cu cântăreții. La noi nu se fluieră nici cea mai gravă lipsă de măiestrie, dar se marchează cu mișcări diverse, murmure de reprobare, chiar și cele mai accidentale deficiențe vocale care îl pot lovi pe cântărețul cel mai stăpân pe arta sa. În ultimii 30 de ani am asistat la câteva fluierături la Timișoara. De fiecare dată, manifestanții au vrut să sancționeze câte o vină – reală sau închipuită – a omului, neavând ce reproșa artistului !...

Revenind însă la premiera dcu *Traviata* din 1864 – unspre-zece ani de la premiera originală din Italia –, trebuie să subliniem că, de data aceasta, Verdi a plăcut fără rezerve publicului – pregătit prin *Rigoletto* și *Trubadurul*. Spectacolul face serie.

Faust ajunge la premieră în 1865. Succes mare, spectacolul îmbunătățindu-se chiar în reprezentațiile următoare.

În vara aceluiași an, ca de obicei, un ansamblu maghiar ocupă Arena. Evenimentul acestei stagiuni este premiera operei *Bánk Bán* de Erkel Ferenc, dată abia după patru ani de la premiera din capitala Ungariei. Publicul vine și din provincie să vadă spectacolul.

Din stagiunea de toamnă 1865 s-a păstrat un prospect al teatrului german, cuprinzând lista personalului și planul de spectacole al noului ansamblu condus de Eduard Reimann, care a intrat în posesia concesiunii.

Iată lista posturilor :

1. Directorul Eduard Reimann, în același timp prim-regizor
2. Regizorul de dramă și comedie
3. Regizorul de operă
4. Regizorul de dramă
5. Regizorul de comedie muzicală
6. Dirijorul de operă
7. Dirijorul de operetă
8. Bibliotecarul
9. Sufleurul
10. Regizorul de culise
- 11-12. Doi medici
13. Jurisconsultul

Lista nominală a artiștilor nu menționează întrebuințarea fie-căruia (proză sau operă). Iată lista lor, în care sunt subliniați cântăreții identificați :

Femei : **Bywater**, Grünfeld, Hellbach, Klein, Lubian, Lausche, Müller, Mayer, Megerle, Prüger, Reimann, Rossi, Stelzer, Stauber, Scöder, Stauber, **Schwefelberg**, Swoboda sr., Swoboda jr., Werne.

Bărbați : von Blumberg, Buos tatăl, Buos fiul, Deso, **Fernau**, Fuchs, Frankfurth, Grünfeld, **Held**, Kruse, Kaufmann, Kranz, Lafitt, Laushek, T. Miller, **Milaszevsky**, Ott, Prüger, **Rossi**, Reimann, **Rudolf**, Stelzer, Stauber, Semes, Thalmann, Volk, Wieninger, Ziechler.

Roluri de copii : Franziska și Emma Klein, Hochegger.

Personal de scenă și sală : Simon Teitter cu două ajutoare, garderobieri ; Heinrich, recuzitor și distribuitor de programe ; dna Paptist, intendentă și luminatoare ; Franz Paptist, meșter de teatru (?) ; Fuchs Huber, coafor ; Wikidal, om de servicii ; o plasatoare și

patru controlori de bilete (notez că primăria avea 2-3 manevranți de decoruri plătiți de ea).

Orchestra cuprinde 24 de membri.

În total – 101 persoane.

Planul spectacolelor este dat în prospect pe primele 3 luni (30 septembrie - 31 decembrie) :

1. *Hughenoții* trei spectacole
2. *Ernani* două spectacole
3. *Lucia di Lammermoor* un spectacol
4. *Norma* un spectacol
5. *Belisar* un spectacol
6. *Freischütz* un spectacol
7. *Stradella* un spectacol
8. *Martha* două spectacole
9. *Lucrezia Borgia* un spectacol
10. *Faust* două spectacole
11. *Robert Diabolul* un spectacol
12. *Ebreea* două spectacole
13. *Donna Alba* două spectacole
14. *Flautul fermecat* un spectacol
15. *Frumoasele din Georgia* un
spectacol
16. *Dinorah* un spectacol
17. *Traviata* două spectacole
18. *Muta din Portici* un spectacol
19. *Trubadurul* un spectacol
20. *Norma* un spectacol
21. *Elixirul dragostei* un spectacol
22. *Bărbierul din Sevilla* un spectacol

Se mai anunță două concerte.

În total deci 30 de spectacole cu 22 de opere în primele trei luni ale stagiunii. Planul pare să se fi executat întocmai și, în conti-nuare, la începutul anului 1866, ansamblul prezintă în premieră opera *Tanhäuser* de Wagner. Reprezentat întâia oară în 1845, *Tanhäuser* se mai cântase în Ungaria numai la Budapesta, în 1862, de către opera germană de acolo și abia mult mai târziu, în 1872, în limba maghiară.

Această premieră excepțională este cântată fără Gasti, exclu-siv

de către soliștii menționați și în prospectul văzut mai sus (cu excepția unui rol secundar). Corul este însă întărit cu un membru al corului bărbătesc german din Timișoara, iar orchestra este lărgită cu cei mai buni instrumentiști amatori din oraș.

„Un asemenea spectacol nu s-a dat încă la Timișoara”, notează cronicarul vremii.

Sub bagheta dirijorului Kleer, distribuția premierei este următoarea :

Hermann	Ziechler
Tanhäuser	Rossi
Wolfram	Milesevsky
Walter	Held
Biterolf	Rudoli
Heinrich	Knoiller
Reinmar	Fernan
Elisabeth	dna Bywater
Venus	Apollonia Schwefelberg
Un tânăr păstor	dra Rossi

Este semnalată o cântăreață Gast : dna Kirchberg de la Teatrul Regal din Varșovia, care cântă *Linda di Chamounix*, *Lucrezia Borgia*, *Traviata*.

Războiul austro-prusac nu împiedică deschiderea la timp a stagiunii 1866-67. Soprana Kirchberg este angajată pentru o serie de spectacole ca Gast. Critica laudă înalta perfecțiune a creațiilor sale artistice, măiestria dramatică și prestația impunătoare. Ea cântă *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Nabucco*, *Freischütz*, *Noapte de bal* – ceea ce denotă o largă gamă de mijloace vocale, considerând și rolurile cântate anterior.

Critica formulează obiecții în ce privește orchestra, găsind în special insuficientă calitatea viorilor. Campania pare să fi avut un anumit scop. Într-adevăr, în curând se înregistrează laude la adresa viorilor, îmbunătățirea atribuindu-i-se prim-violonistului nou angajat Suchan, un timișorean.

Ansamblul de proză obține un frumos succes la 9 octombrie cu premiera dramei *Egmont* de Goethe, cu muzica lui Beethoven executată de ansamblul orchestral al operei.

La 1 decembrie are loc cea dintâi premieră de operă a stagiunii. E, iarăși, un eveniment, a cărui importanță nu scapă nimănui. Într-

adevăr, *Africana*, ultima operă a lui Mayerbeer (mort în 1864), este o noutate, fiind montată la Timișoara abia la un an de la premiera mondială de la Paris (1865), concomitent cu Londra, Genova, Florența, Viena și Budapesta.

Cronicarul vremii arată pe larg că dificultățile acestei noi premiere nu erau mici, ba chiar, sub un anumit raport, erau mai mari decât pentru *Tanhäuser*, opera lui Wagner fiind, oricum, cunoscută și cântată în Germania de mai multă vreme. *Africana* era mai pretențioasă sub raportul montării. Reimann, care sem-nează regia, depune iarăși un mare efort, secondat fiind cu succes de dirijorul Ludwig Kleer, de scenograful Busch și de croitorii teatrului Simon Ritte și Steiner, care execută costumele „după modele pariziene”. Succesul îi recompensează din belșug pe toți, ca și pe interpreți.

Iată distribuția premierei *Africana* de la 1 decembrie 1866 :

Don Pedro	Szemes
Don Diego	Ziechler
Ines	Malva
Vasco da Gama	Rossi
Don Alvaro	Knoller
Marele inchișitor	Modaner
Nelusco	Milowsky
Selica	dna Kirchberg

Anul se încheie la operă cu *Faust*, opera favorită a publicului timișorean în acel moment.

1867 este cel mai glorios an al operei la noi. Trupa Reimann dă în primăvară câte un spectacol de operă la trei zile cu : *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Traviata*, *Tanhäuser*, *Africana*, *Wilhelm Tell*, *Faust*, *Fra Diavolo*, *Puritanii*, *Trubadurul*, *Don Giovanni*, *Robert Diavolul*, *Lucia di Lammermoor*.

În stagiunea de vară, teatrul maghiar prezintă : *Bánk Bán*, *Hunyadi László*, *Trubadurul*, *Nabucco*, *Cumanii* (de Császár György), *Bărbierul din Sevilla*, *Norma* și *Profetul*.

În toamnă, Teatrul german prezintă, pe lângă cele menționate, și : *Jean de Paris*, *Copiii Haimond*, *Norma*, *Țar și țeslar*, *Martha*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Ebreea*, *Freischütz*, *Noapte de bal*, *Stradella*, *Linda di Chamonix*, *Dinorah*. În total s-au cântat la Timișoara, în 1867, un număr de 31 de opere diferite, dintre care trei atât în limba germană, cât și în maghiară !

În strălucirea acestui apogeu apar însă și câteva simptome de

decadență, nebăgate în seamă de către contemporani, dar izbitor de clare pentru noi. Găsesc însă necesar să schițez, înainte de a arăta aceste simptome, momentul istoric, măcar în câteva cuvinte.

În 1867 se încheie pactul de compromis între dinastia habsburgică și clasa dominantă a națiunii maghiare. Esențialul cuceririlor sociale și politice ale revoluției din 1848 rămâne câștigat : desființarea iobăgiei, anumite libertăți cetățenești, un guvern constituțional maghiar aproape independent. Aceasta este latura pozitivă a compromisului. În schimb, marea moșierime feudală maghiară își păstrează pozițiile economice și rolul precumpănitor în politica țării. Influența ei asupra guvernului de la Budapesta rămâne dominantă, iar municipiile autonome, ca Timișoara, vor fi supuse de acum nu numai acțiunii locale a prefecturii de județ, ci și presiunii ministerului de interne tutelar. Burghezia orășenească timișoreană, încă în fază ascendentă, va duce o „luptă” pe două fronturi, cu șanse de succes tot mai mici. În curând ea va renunța, de altfel, la lupta politică, se raliază ideii de „stat unitar maghiar” și se consacră în întregime luptei pentru îmbogățire. Steagul progresului social și politic îl va ridica clasa muncitoare, care începe să se organizeze și într-un partid muncitoresc.

Burghezia timișoreană se îmbogățește deci și gustul ei se degradează paralel cu această consolidare economică. Nimic mai caracteristic decât cele două concerte Patti din octombrie 1867.

Concertele acestea sunt cele dintâi care se anunță prin reclame de o pagină întregă în ziarele locale, în locul notiței inserate între informații, ca până acum. Deși la concerte își dau concursul încă trei artiști instrumentiști cunoscuți, reclamele nu menționează decât numele cântăreței Patti, lăsând aici să plutească îndoiala și confuzia, fiindcă nu despre marea Adelina Patti e vorba, ci despre sora ei Carlotta, de asemenea soprană de coloratură, numai că mai puțin celebră.

Prețurile билетelor sunt sporite enorm : lojile de rangul întâi costă 15 florini (în loc de 5), iar galeriile în picioare 40 de crucieri (în loc de 10). S-au găsit totuși destui spectatori snobi pentru două concerte, într-un oraș de abia 30.000 de locuitori...

Carlotta Patti cântă câte trei arii în fiecare concert, din : *Somnambula* de Bellini, *Variațiuni pentru vioară* de Paganini și o arie de Auber în primul concert, iar în al doilea aria din *Traviata*, *Bolero* de Verdi și *La danza* de Auber.

Publicul în delir își pierde capul, însă critica și-l păstrează pe al ei, scriind cu toată obiectivitatea : „tehnică admirabilă, însă lipsă totală

de căldură. Charlotta Patti nu te mișcă de loc; ascultând-o, te apucă amețeala, ca atunci când te uiți la un dansator pe sârmă”...

Impresarul concertului își freca însă cu satisfacție mâinile...

În partea a doua a stagiunii de operă 1866-67, deci în toamna concertului amintit, se păstrează un nivel care depășește cu mult importanța orașului nostru. Tot a treia zi e spectacol de operă.

În repertoriu : *Lucrezia Borgia*, *Ernani*, *Traviata*, *Tanhäuser*, *Africana*, *Wilhelm Tell*, *Faust*, *Fra Diavolo*, *Puritanii*, *Trubadu-rul*, *Don Giovanni*, *Robert Diavolul*, *Lucia di Lammermoor*.

Africana este succesul stagiunii. Al șaselea spectacol al aces-tei opere este ales pentru beneficiul ei de către primadonă, dna Schreber-Kirchberg. Bineînțeles, sala este arhiplină.

Calitatea spectacolelor este excelentă, după mărturia croni-carului care a știut să critice cu asprime atunci când era cazul, așa că putem avea încredere în obiectivitatea lui.

Până la sfârșitul stagiunii germane (16 aprilie 1867), Reimann a oferit publicului timișorean un spectacol festiv, la 9 februarie, în cinstea compromisului austro-ungar, cu imnul maghiar compus de Erkel cântat de cor și de orchestră, urmat de *Trubadurul*. Cel mai mare succes l-a obținut opereta într-un act *Franz Schubert* de Souppé.

Ca oaspeți au cântat : basul italian Mitrovits (*Lucrezia Borgia*, *Faust*), soprana Teatrului Național din Pesta, Balázs-Bognár (*Lucia di Lammermoor*, *Somnambula*).

E de notat că (după Braun Dezső), între spectacolele germane, se intercalează spectacolele date de ansamblul maghiar de operă al lui Janos Follinus. Reamintim că, în virtutea unei hotărâri din 1840 a primăriei, trupele maghiare aveau dreptul să joace când le convenea, fără a plăti chirie pentru sală sau pentru folosirea materialului de scenă (aparținând primăriei). Opera maghiară a cântat în primăvara lui 1867, la un înalt nivel, sub conducerea muzicală „circumspectă și energică” a dirijorului Kaldy, operele *Bánk Bán* și *Hunyadi László* de Ferenc Erkel, *Trubadurul* și *Nabucco* de Verdi, *Cumanii* de Császár, *Bărbierul din Sevilla*, *Norma* și încă o dată *Trubadurul*.

După Mihály Fekete, spectacolele de operă maghiară s-au dat la Arenă, după încheierea stagiunii germane, ansamblul având următorii membri : Marcell, B. Szabó, dna. Kalai, dna Kövessy, Ujlak, Balogh, Török, dna Lukácsi, Ilka Medgyaszai, Iszó, Végyváry, Dalnok, Tothfalussy, Irma Mikovits, Dalffy, Arpad și Aurel Follinus (copilul directorului). După același izvor, ansamblul maghiar a cântat la 16 mai 1867 în cinstea primarului Karl Küttl opereta *Cavaleria ușoară* de

Souppé. În repertoriu aveau și alte operete ale popularului compozitor dalmatin, precum și operele *Trubadurul*, *Profetul*, *Cumanii*, *Bánk Bán* etc.

Într-alt loc (p. 153, 154), Braun Dezső scrie : „Ansamblul maghiar al lui Tollinus își începe spectacolele de turneu la 23 aprilie (1867) cu opereta *Frumoasa Elena* de Offenbach. *Trubadurul* este cel dintâi spectacol de operă. Urmează *Traviata* (cu dna Marcell, Dalffy, Tótfalussy, Marcell și dna Konti în rolurile principale)”... „Siguranța și precizia orchestrei și corurilor merită apreciere”... „Ilka Madgaszay recoltează ca *Gast* mare succes în *Frumoasa Elena*.

Distibuția spectacolului cu *Hunyadi László* a fost :

Hunyadi László	Dalffy
Gara Maria	Dna Marcell
Hunyadi Mátyás	Dna Konti
Regele László	Dalnoky
Cillei	Marcell
Gara	Tótfalussy

Dirijor – Gyula Kaldy (mai târziu îl găsim prim-regizor, apoi director al Operei Regale din Budapesta).

Follinus nu disprețuiește atracția feeriei asupra publicului. Astfel, la 11 mai 1867 are loc un spectacol festiv cu opereta *Cântecul lui Fortunio* de Offenbach, apoi o comedie de Sziglieti și, ca închidere, *Salut* – alegorie cu foc bengal. Afișul ultimului spectacol anunța *Profetul*, „operă mare cu patinaj și răsărit de soare” ; spectacolul e dat în beneficiul dirijorului Kaldy.

Cu mult simț al oportunității politice, Reimann deschide sta-giunea 1867-68 cu uvertura la *Hunyadi László*, cântată înainte de prologul tradițional, căruia îi urmează o comedie.

Personalul ansamblului de operă german la începutul acestei stagiuni este :

Dirijor	Kleer, ulterior înlocuit cu Heinrich Weidt
Director muzical	Zollner (concert-maistru)
Primadonă	Dna Bywater
Coloratură	Dra Galpke
Alto	Dra Polatschek
Subretă de operetă	Dna Paulam

Primadonă de operetă	Dna Heltbach
Tenor dramatic	Augl
Tenor liric	Grundner
Tenor	Knolter
Bariton	Günther
Bas profund	Midaner
Bași	Ziechler, Rousseau și Mahr

Se notează întărirea orchestrei cu elemente noi și apariția unui nou bariton, cu numele de Ludwig.

Se cântă *Trubadurul* cu Dra Szephegyi ca *Gast*. Este intere-santă critica foarte nuanțată a cronicarului : „este o apariție scenică cuceritoare și nici ca și cântăreață nu se poate spune că e absolut proastă. Nu dispune de o voce atât de masivă încât să-i contrabalanseze jocul și intrările nesigure ; tânăra aceasta este o începătoare nu lipsită de talent și nu este de lepădat, dar nu este nici o capacitate copleșitoare”.

Următorul *Trubadur* îl cântă deci primadona titulară, Dna Bywater, cu un *Gast*, Fekete, care cântă singur în limba maghiară.

Noul bariton angajat debutează cu succes în *Lucrezia Borgia*. Anul 1867 înregistrează dubioasa senzație a concertului Carlotei Patti, cum am amintit. Ori publicul a devenit capricios, ori în-tr-adevăr spectacolele de operă sunt de inegal nivel – o operă ca *Africana* se cântă cu sala goală și o operetă de Offenbach cu sala ticsită, sau invers. Nici o premieră nu e semnalată în toamna aceasta.

Ansamblul de operă inaugurează anul 1868 cu *Lucia di Lammermoor* cu un tenor francez ca *Gast*, Gustave Roger. El mai cântă în *Hughenoții* și *Fra Diavolo*. „Ceva mai desăvârșit n-am văzut, n-am auzit încă”, declară hiperbolic cronicarul încântat.

Teatrul german are în această stagiune doi dirijori capabili : Weidt pentru operă și Felsthal pentru operetă. Amândoi sunt în același timp compozitori activi. Felsthal are o operetă intitulată *Duce de Etraiquez*. Piesa muzicală de actualitate *Compromis cu Ungaria* s-a jucat de peste 40 de ori la Harmonie Theater din Viena. Opera lui *Die leichte Cavallerie* (*Cavaleria ușoară* – ce nu trebuie confundată cu opereta lui Souppé) se cântă cu succes și la Timișoara. *O fată din popor*, piesă populară cu cântece, este considerată cea mai bună compoziție a lui.

Următoarele spectacole de operă par să fi fost mai slabe. Nici *Africana* și nici *Don Giovanni* nu par să satisfacă cronicarul. Cu atât mai răsunător este succesul operetei *Viața pariziană* de Offenbach,

prezentată în premieră (la Paris, 1866). Este bine apreciat de către cronicar *Armurierul* de Lortzing, care se cântă de mai multe ori, precum și *Trubadurul* cu un *Gast* de la Amsterdam cu numele de Heks (Haks).

Deși mai apar spectacole de calitate, declinul începe să se resimtă. Premiera operei *Bal mascat* de Verdi din 10 sau 11 februarie 1868 e departe de a obține succesul *Traviatei*, deși e reluată în 14 februarie. Urmează o a doua premieră, *Joseph* de Méhul, a cărei muzică „patinată, clasică” e mult gustată.

La sfârșitul lunii iulie 1868 își începe spectacolele trupa românească a lui Pascaly.

Stagiunea germană 1868-69 se deschide cu opera *Ebreea*, în care se prezintă soliștii nou angajați ai lui Reimann : dra Tellini, dra Frauzenberg de la teatrul din Braunschweig, Kahl de la Graz, Rauch de la Brno (tenor), Scharf de la Pesta.

Se notează ca oaspeți : tenorul liric Haks de la Amsterdam (*Trubadurul*, *Lucrezia Borgia*, *Ebreea*, *Profetul*, *Africana*) ; Romani de la Nürnberg, care cântă *Hughenoții*.

În mod tradițional, în seara de Anul Nou se dădea un spectacol de operă. La 1 ianuarie 1869 e însă pe afiș *Viața pariziană*, opereta lui Offenbach. Abia a doua zi se cântă *Tanhäuser*, spectacol găsit slab. Nivelul se ridică apoi cu *Faust*. În *Ernani*, tenorul Frieden-berg de la Nürnberg cântă rolul titular, iar dra Tellini pe Elvira. Este notată răgușeala lui La Fontaine, care se revanșează apoi în *Țar și teslar*. În schimb, dra Frauzenberg este notată ca „indispusă din toate punctele de vedere”.

Singura premieră a stagiunii e opera *Perdita* de Barbieri, care înregistrează frumoase succese pe scenele germane.

Până la începutul lui aprilie se mai cântă *Trubadurul*, *Faust*, *Tanhäuser*, *Belisar*, *Bărbierul din Sevilla*, *Ebreea*, *Traviata*, *Hughenoții*, *Freischütz*, *Țar și teslar*, *Muta din Portici*, *Dinorah*, *Fiica regimentului*.

Presa critică spectacolele, Reimann găsește criticile tendențioase și ia măsuri de represalii : nu mai trimite afișe la redacții.

După încheierea stagiunii, Reimann pleacă cu trupa la Seghedin, unde recoltează lauri și... bani, timp de două luni. În absența ansamblului german, o trupă maghiară condusă de Gerö Aradi joacă operețe ușoare, comedii muzicale și proză.

Este menționat concertul lui Bendiner, director muzical (concertmaistru) al Teatrului german.

Revenit de la Seghedin, Reimann își reorganizează ansamblul de

operă pentru ultima lui stagiune (1869-70). Se citează următoarele nume : Johanna Peckl, Josefine Frauenberg, Bella Plotschek, dna Reimann, dra Wingat, Klass, Sedlmayer, Rosenberg, Körbler, La Fontaine, Trier, Rauch, Scharff, Nedelko, Arnold ; tenorul Eisenbach vine ulterior.

Repertoriul e tot cel vechi.

Criticul local mai dă o dovadă a independenței sale de jude-cată. După concertul vocal al primadonei teatrului de la Napoli Victoria Falconi, Max Tinazzi scrie : „concertul a fost proba strălucită pentru valoarea perlei adevărate a teatrului nostru, Dra Frauenberg”. Nu știm când și în ce opere au cântat cântărețele oaspete Meixner și Kratz. Cunoaștem în schimb onorariul ce li s-a plătit : câte 500 de florini de spectacol. În general informațiile noastre asupra oaspeților sunt incomplete. Milleker menționează pentru toată perioada Reimann numai următorii cântăreți de la Hofoper din Viena : Tom Schläger, Rose Papier, Ehner, apoi Thaler, Knaack, Charlotte Wolter și Janner.

În 1869-70, spectacolele de operă se răresc. Nu se mai cântă operă decât o dată pe săptămână. În schimb, Reimann aduce cântăreți străini pentru a da recitaluri în pauzele spectacolelor de proză (în timpul lui se obișnuia ca „atracțiile” cele mai felurite să fie intercalate între acte). Astfel sunt ascultate : signora Auriketa, prim-solistă a Teatrului Scala din Milano, cântăreața de lieduri Singer, elevă a lui Desoff ; apare de asemenea Holzer, prim-maestru de balet al operei din Hamburg.

Directorul Reimann, deși obosit în lupta de a câștiga un public numeros, ca odinioară, prin alternarea operei cu operete, concerte etc., solicită prelungirea concesiunii pe încă doi ani. Renunță însă și pleacă la Würzburg.

După plecarea lui Reimann, în timpul verii, dau spectacole două ansambluri lirice : trupa vieneză de Singspiel a lui Karl Kampf jucând într-un restaurant din Josefin și trupa Pester Singspiel a lui Neu dând spectacole într-un parc. Sunt ansambluri cu posibilități reduse.

Direcțiunea Karl Stelzer (1870 - 1874)

După plecarea lui Reimann se înfruntă patru concurenți pentru obținerea concesiunii. Este ales Karl Stelzer, fiu al unui regizor al Teatrului german, fost actor comic apreciat la Timișoara. Contractul îl

obține pe doi ani. El face reparații în valoare de 2500 de fl. la teatru, deschizând stagiunea la 17 septembrie 1870 cu o comedie atât de... lejeră, încât stârnește proteste în presă.

Stagiunea de operă se deschide cu *Trubadurul*, având în distribuție pe Jankovska, Hauser, Element, Gassner și Hirsch în rolurile principale. Orchestra, sub conducerea lui Müller, este bună. Aceleași aprecieri și pentru cor.

E prezentată în premieră *Henric II Regele Angliei*, operă tragică în 4 acte de Müller, dirijorul teatrului. Lucrarea, al cărei libret l-a scris însuși compozitorul după drama lui Körner, mai fusese cântată la Laibach (Ljubljana).

Dintre *Gast*-i sunt menționați : Martha Vogel de la Amsterdam (*Martha*, *Lucia di Lammermoor*, *Nachtlager in Granada*), Luigia Metzner de la Opera din Köln (*Freischütz*, *Robert Diavolul*), Lurian de la Salzburg (*Frumoasa Elena*), Göttich de la Pressburg - Bratislava (*Ernani*).

Comediile și operetele predomină în partea a doua a stagiunii. În ianuarie 1861 se cântă numai 6 spectacole de operă : *Nachtlager in Granada*, *Robert Diavolul* (de două ori), *Hughenoții* (de două ori), *Stradella*. În februarie și martie se cântă operele : *Fantoma albă* de Boïldieu, *Romeo și Julieta* (de două ori), *Belisar*, *Faust*, *Hughenoții*, *Freischütz* și, în premieră, *Rosamunda* de dirijorul Müller.

Este semnalat un singur cântăreț *Gast*, Novotny de la Salzburg.

Dirijorul Heinrich Weidt (H. Riemann) anunță că scrie o operă, *Adelma*, pe text francez. Este a 108-a compoziție a sa. Compu-ne de asemenea o uvertură festivă pentru deschiderea stagiunii 1871-72. A doua zi, 14 septembrie, se prezintă ansamblul de operă al lui Stelzer cu *Hughenoții*. Debutază doi noi soliști : Eichirn și Massk.

Stagiunea de operă este sărăcăcioasă, Stelzer cultivând mai degrabă genuri de mare popularitate.

În această stagiune se semnaleză mai mulți oaspeți : dra Rober și Samek de la Pesta (*Trubadurul*, *Ebreea*). În *Don Giovanni* de Mozart, pe lângă cei de mai sus, cântă și timișoreanca Apollonia Scheffelber. Mai sunt pomeniți : Jenny Brenner de la Praga (*Trubadurul*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *Dinorah*) ; baritonul Nedelko, timișorean cu reputație în străinătate (*Ernani*), rămâne doar anunțat, căci nu i se plătește onorariul cerut. Publicul e de-cepționat.

În acest an 1872 se înființează *Philharmonischer Verein*, care va juca un rol însemnat în viața muzicală a anilor ce vor urma.

Dirijorul Heinrich Weidt părăsește Timișoara, fiind angajat de Pollini, directorul unui ansamblu de operă din Italia, în fruntea căruia

se află celebra cântăreață Artot.

Stagiunea de operă 1872-73 se inaugurează cu *Martha*. Cronicarul vremii găsește spectacolul bun, nu precupețește însă nici criticile adresate soliștilor. Aflăm că mezzosoprana Frey are o întindere destul de mare și, mai ales, gravele sale sunt atât de puternice și de învăluitoare, încât succesul cvartetelor i se poate atribui mai ales ei, dar că jocul ei este de o anumită răceală, care, dacă nu este respingătoare, nici nu te câștigă repede ; că tenorul Raul are o voce puternică pe care însă nu știe să o ridice și să o coboare, mai mult tună decât sună, mai mult izbește decât mângâie, la care se mai adaugă gesturile sale banale ; că baritonul nu dispune decât de registru mediu, iar basul joacă isteț, însă n-are voce și nu-i pentru operă. Sunt aprecierile unui critic exigent sub toate raporturile.

La începutul lui octombrie este criticat spectacolul de operetă *Marea Ducesă de Gerolstein* de Offenbach, găsit prea frivol, interpretării adăugând glume „imorale”. Vocea tenorului Schweg-hoffer abia se ridică peste orchestră, Ludwig n-a făcut nimic, dra Orabuena a fost rigidă, dar a cântat plăcut, Liguori lasă amintiri proaste cu vocea lui și cu săriturile absurde etc.

Philharmonia organizează reușite concerte cu concursul orchestrei teatrului. La un asemenea concert, ținut la 7 septembrie 1872, este descoperită vocea unui amator, Coloman Moran, farmacist de meserie, fiul de 27 de ani al unui croitor timișorean. El este încurajat să studieze și, într-adevăr, ajunge tenor cu renume în Germania.

Pentru a remedia criza de tenori, Stelzer îl angajează, prin agenția vieneză Levy, pe tenorul dramatic Rulf. Își face debutul în *Norma*. Constatându-se că nu are „nici voce și nici joc”, este imediat concediat.

La 2 ianuarie 1873 se prezintă în premieră (originală?) *Adelma* de Heinrich Weidt (scrisă cu doi ani în urmă). Noutatea place fără rezerve.

Cu tenorul Dalffy ca *Gast* se cântă *Lucia di Lammermoor* și *Ebreea*. El este găsit mai bun decât tenorul angajat, însă succesul cel mai mare îl obține dna Schreiber-Kirschberg. Se mai cântă *Hughenoșii*, apoi *Flautul fermecat*, cu sala plină. *Gast* – Marion De Tassy, eleva lui Proch, a cărei voce e găsită clară, strălucitoare și studiată, dar fără acute și grave.

În beneficiul spitalului se cântă *Muta din Portici*, dar spectacolul iese cu deficit.

În timp ce noul teatru este pe terminate, Stelzer își începe ultima stagiune, cea din 1873-74 – concesiunea obținută numai pentru doi

ani se mai prelungise cu încă doi.

Se cântă *Trubadurul* cu Isabella Ferenczy ca *Gast* în *Leonora*. Cronicarul e foarte mulțumit de ea, având doar unele rezerve asupra registrului ei grav, în schimb notează răgușeala tenorului Dalffy, care se pare că fusese angajat, căci nu este menționat ca *Gast*.

Baroana Drahojorsky, soprană de coloratură, pare să fi cântat și ea ca *Gast*, dar nu știm în ce operă.

Fostul cantor izraelit timișorean Alexander Angylffy, acum cântăreț la Teatrul Național din Pesta, cântă două concerte cu pianistul și compozitorul timișorean Rudolf Karras.

Direcțiunea Gustav Lötsch (1874 - 1878)

Primăria l-a ales cu mare grijă pe urmașul lui Stelzer, care urma să ocupe în 1875 teatrul cel nou, aflat în construcție. Se redactează un nou contract cu 18 puncte, pentru a avea toate garanțiile. Concesionarul cu care se încheie acest contract este Gustav Lötsch, actor din 1860, care a activat la Pesta, Pressburg, Viena, Linz, Brno, Augsburg, Nürnberg și Berlin, în parte ca tenor de operetă, în parte ca actor de comedie, cântăreț și regizor. În ultimul timp fusese director pe cont propriu la teatrul din Eszek. El posedă garderobă, bibliotecă și o avere proprie de 9000 de fl.

Stagiunea 1874-75 prezintă un nou ansamblu german. Cronicarul vremii califică drept „vara înverzită în mijlocul deșertului” această stagiune începută cu *Martha* și *Ernani*. Directorul Lötsch aspiră însă și la lauri de cântăreț. Publicul nu-i acordă decât fluierături și îl trimite astfel înapoi la postul de conducere în care îl apreciază, căci dă spectacole de operetă și comedii cu duiumul. Sunt citați dintre interpreții spectacolelor amintite mai sus : dra Birly, Raverta, Roschlau, dra Graff, Witmann, dra Hoff.

Opere se cântă rar în aceste ultime zile ale vechiului teatru, când atenția tuturor este îndreptată spre noua clădire a teatrului. Se discută cu aprindere programul spectacolului de inaugurare, cui îi revine onoarea deschiderii ? Până la urmă se adoptă, vom vedea, un compromis.

Construcția noului teatru se termină, în sfârșit, în 1875. Am-plasat pe locul celui de azi – înghesuit la poarta de sud a cetății (fostul manej), costă un milion și jumătate de florini. Proprietar este un consorțiu particular. Proiectele le-au întocmit celebrii arhitecți vienezi

specialiști în teatre, Helmer și Fellner.

La 22 septembrie 1875 – o zi de miercuri –, artiștii Teatrului Național din Pesta inaugurează noua sală cu comedia *Domnia femeilor* de Szigligety, precedată de un program festiv la care își dau concursul orchestra teatrului german din Timișoara, cântând uvertura la *Ilka* de Doppler, și un cor de amatori.

La 25 septembrie are loc inaugurarea germană. Orchestra cântă un marș special compus de dirijorul Friedrich Witt. După un prolog ocazional se cântă *Robert Diavolul*, cu dra Schütz, dna Witt, dra Wallenstein, dna Löttsch, dra Schäffer, Raverta, Hyrnk, Weiss, Pagai Victor, Nadler Schwartz, în distribuție.

În entuziasmul noului început, se dau spectacole bune, la nivelul de altădată, și la trei-patru zile spectacol de operă, însă cu mulți oaspeți dinafară. Sunt citați tenorul Witte-Wild de la Dresda și soprana de coloratură Jakoby. Pentru a trezi mai mult interesul publicului, se aduc *Gast*-i și pentru spectacolele de operetă : Heinrich Cerneille de la München, dra Linz de la Karltheater din Viena, Luise Pagay și Karl Lindau de la Josefstädter Theater din Viena.

După *Martha* se cântă *Traviata*, care nu se mai cântase de mult, totuși se remarcă aprecierea tot mai mare a publicului pentru operetă. La 29 decembrie 1875 are loc premiera operetei *Liliacul* de Johann Strauss, la numai un an de la premiera originală din Viena (1874).

Löttsch anunță că a cumpărat dreptul de a reprezenta două opere de Wagner : *Lohengrin* și *Olandezul zburător*. Vom vedea mai târziu care a fost soarta acestor premiere anunțate.

Prima parte a stagiunii se încheie cu deficit. Noua sală are vreo 1200 de locuri, însă, deși prețurile sunt mai reduse, sala nu se umple decât rar. De altfel, încasarea maximă nu depășește 600 de florini. În asemenea condiții, onorariile de 200-500 de florini ale oaspeților dezechilibrează repede bugetul teatrului. Vedetismul înfloarește în toată Europa : primadona operetei din Viena are un salariu anual de 22.000 fl., dar nici salariile de 8.000 - 10.000 nu sunt o raritate. Operele din provincie o duc greu în felul acesta. Azi știm ceea ce pe atunci poate numai puțină lume bănuia, că teatrele de provincie erau condamnate fără drept de apel la dispa-riție dacă nu treceau la operetă.

Începutul anului 1876 numără abia 9 spectacole de operă în ianuarie și 8 în februarie. Dirijori erau Josef Pohl pentru operă și Jungmann pentru operetă. Ca *Gast*-i sunt menționați la începutul anului 1876 : tenorul Telek de la Berlin și Stanislas Lesser de la

Sankt Petersburg.

Stagiunea 1876-77 se termină cu falimentul lui Lötsch. În toamna anului 1876, spectacolele de operă sunt încă normale. *Tru-badurul*, *Martha*, *Ebreea* se cântă chiar cu tenorul Josef Ellinger de la Naționalul pestan.

Salvat de subvenția primăriei, Lötsch face eforturi mari pentru recâștigarea publicului. Concertele date de mari virtuozii – destul de frecvente – fac concurență operei. Astfel, în cadrul organizației Philharmonia, concertează la Timișoara, în martie 1877, Pablo Sarasate, iar în aprilie, Henric Wienjovsky. Aceste evenimente sunt apreciate de public și de presă la justa lor valoare.

Vădit, sala nouă era mai greu de exploatat decât sala teatrului vechi. Lötsch a făcut totuși eforturi meritorii, dar poate într-o direcție greșită : aducerea frecventă de *Gast*-i. Aceștia umpleau poate sălile, dar, după plecarea lor, publicul se abținea de la prezența la spectacole, în așteptarea noilor oaspeți.

Însuși consorțiul proprietar al teatrului se luptă cu dificultăți financiare. Banca vieneză care avansase fondurile construcției impune Timișoarei un anumit director de teatru.

Terminând stagiunea cu un spectacol de proză, Lötsch preia trupele reunite de la Seghedin și Becicherecu Mare. Pleacă de la Timișoara în huiduieli. Artiștii concediați sunt lăsați muritori de foame și obligați de împrejurări să dea concerte prin localurile periferice, prilejuind astfel manifestări ostile împotriva aceluia care în 1874 fusese primit cu atâta interes.

Stagiunea unică a lui Wilhelm Sasse (1877 - 1878)

Noul director, Wilhelm Sasse, este primit cu entuziasm după plecarea lui Lötsch, a cărui ultimă stagiune, mai ales, a nemulțumit atât publicul, cât și pe actorii rămași fără angajament.

Stagiunea se deschide la 30 septembrie 1877 cu *Trubadurul*. Conte de Luna este interpretat de baritonul Albert, a cărui voce e găsită admirabilă ; dra Stehle în Leonora, după ce a învins un trac paralizant, a cântat cu voce argintie și cu mare ușurință.

În *Flautul fermecat* se remarcă dra Xaveria Komlossy ca *Gast*, apoi Witte-Wild, Heier, Schulte, Albert. Sunt criticate însă regia insuficientă, nesiguranța corului și costumele indecente ale unora dintre coriste. În primele trei săptămâni se dau nouă spectacole de

operă. Xaveria Komlossy, care e încă elevă a Conservatorului din Pesta, este angajată la 23 octombrie și cântă *Freischütz* ca membră a ansamblului.

La 19 decembrie are loc premiera *Lohengrin* de Wagner, pe care o anunțase în repertoriu încă Lötsch, precedentul director (se vede că Sasse a preluat materialul achiziționat de Lötsch). Sala e plină, orchestra condusă de dirijorul Keyser este elogiată. Inter-preții s-au străduit să facă față rolurilor, care însă îi depășeau probabil, judecând după distribuție : dra Komlossy, Witte-Wild, Albert, Heier, Schulz, dra Stehle.

Defilarea oaspeților continuă la începutul anului 1878. Sunt menționați Hedwig Puschmann, Josef Eillinger, Roverta.

Operele în repertoriu : *Lohengrin*, *Faust*, *Don Giovanni*, *Ebreea*, *Norma*, *Freischütz*, *Hughenoții*.

Iată lista trupei, după Fekete Mihály : Albert, dra Stehle, primregizorul Schwabe, Klug, Felsen, Fechner, dra Zell, Witte-Wild, dra Beschta, Redler, Freund.

Progresele teatrului maghiar la Timișoara. Turneul Matrai

N-am menționat totdeauna în cele precedente spectacolele maghiare date în unele veri la Timișoara. Într-adevăr, ansamblurile de turneu care le-au dat erau trupe de proză, jucând cel mult piese muzicale cu subiect țărănesc (*népszimű*). Valoarea lor artistică este modestă.

În duminica Paștilor anului 1878 încep spectacolele de turneu ale unui ansamblu maghiar de un nivel cum nu se mai văzuse la Timișoara de la experiența teatrului bilingv Szabó. Este vorba de ansamblul Societății de Patronare a Teatrului din Arad, pus sub conducerea lui Belá B. Matrai. „Geniul său creator a câștigat întâia oară respect pentru numele de „actor maghiar” în orașul Timișoara” (Mihály Fekete).

Pentru început, stagiunea nu părea să iasă din comun. S-a jucat ca prim spectacol *Mânzul galben*, *népszimű* de mare popularitate. Și al doilea spectacol a oferit același gen de piesă. Sălile – atât de puțin populate, încât ziarul maghiar (de câțiva ani apărea un cotidian maghiar la Timișoara) exprimă îngrijorarea de a vedea turneul eșuând. Matrai – director, regizor și actor într-o singură persoană –

introduce inovații în materie de popularizare : nu publică în presă numai titlul pieselor ce se vor juca, ci și distribuția. Văzând că cel dintâi succes al turneului este opereta *Marjolaine -domnișoara, soția mea*, o noutate, este primit de public peste așteptările sale, Matrai angajează cântăreți de operă de la Cluj : Kornelia Krieger – o cântăreață cu o bună formație de canto, soții Dalnoky, Geza Marcell – un bas buf apreciat, Fanni Konti.

De acum se dau și spectacole de operă : *Martha, Traviata, Faust, Hunyadi László*, cu succes crescând.

Este deci firesc că, în primăvara lui 1879, ansamblul arădean a revenit la Timișoara. La 13 aprilie se prezintă în premieră *Porto-foliul roșu – népszimű*, a doua zi *Clopotele din Corneville*, operetă de R. Planquette. Se menționează că această operetă se cântă pentru întâia oară în limba maghiară la Timișoara, ceea ce înseamnă că s-a mai cântat în limba germană, fără ca faptul să fie consemnat în izvoarele noastre. S-ar mai putea înțelege că prima versiune în limba maghiară s-a cântat la Timișoara, ceea ce ar exclude că s-ar mai fi cântat și în limba germană, mai ales că premiera originală a avut loc doar în 1877, la Paris.

Spectacolele de operă ale ansamblului maghiar de la Arad, pus sub conducerea muzicală a dirijorului Locsarek, sunt destul de sever criticate.

După *Ebreea* se cântă *Faust*, cu Hermine Hely (Margareta), găsită foarte simpatcă, Dallos (Faust) prea pasiv, Marcell (Mefisto) rău grimat ; orchestra a „funcționat” mai rău, atât de fals că ar fi putut încurca pe cântărețul cel mai exersat ; corul femeiesc, „această groază a teatrelor de provincie”, îi speria nu numai pe cunoscători, dar și pe profani. Criticile adresate orchestrei se repetă și la *Freischütz*.

Opere nu s-au mai putut cânta, îmbolnăvindu-se tenorul trupei. Cu atât mai multe *népszimű* sunt în repertoriu. În afară de *Porto-foliul roșu*, menționat mai sus, s-au mai prezentat *Stavărul (Csikós)*, *Mânzul galben*, *Răul satului*, fiecare de mai multe ori, până la patru spectacole de acest gen pe săptămână. Publicul timișorean, care nu văzuse un sat maghiar adevărat, sorbea cu nesaț înfățișarea idilică a vieții țărănimii pusteii, învăța cântecele folclo-rice sau cu iz folcloric – într-un cuvânt, se maghiariza sufletește.

Repertoriul de proză cuprinde mai ales comedii de Molière : *Bolnavul închipuit, Tartuffe, Avarul* – rolurile principale fiind jucate de Matrai.

Luându-și rămas bun de la publicul timișorean la sfârșitul seriei de

spectacole, Matrai scrie că își cere iertare pentru lipsurile ansamblului, care s-ar fi produs în mai mică măsură dacă nu s-ar fi putut constata în permanență anumite lipsuri sistematice la încasările zilnice ale casierului...

Vădit, Timișoara nu avea încă suficient public pentru un teatru maghiar de oarecare permanență, deși se crease o atmosferă prielnică pentru lansarea ideii.

Cele două stagiuni confuze ale direcției Schwabe (1878 - 1880). Gafa directorului Schwabe

Urmărind soarta ansamblului maghiar arădean în turneu la Timișoara, am ajuns la vara 1879. Trebuie să revenim înapoi pentru a relua firul stagiunilor regulate germane.

În urma complicațiilor financiare în jurul teatrului nou, expuse în alt capitol, în 1878, *Institutul austriac de credit financiar* de la Viena se găsea în drept să numească directorul teatrului din Timișoara. Alegerea băncii cade asupra lui Schwabe, un om care evident nu cunoștea deloc situația locală, mai ales că aceasta evoluase în urma turneului maghiar din primăvară. El dovedi această necunoaștere printr-o declarație cu totul deplasată, în care cerea numai sprijinul publicului german din oraș pentru întreprinderea sa. Cum și ansamblul condus de Schwabe și asociatul său Wolf s-a arătat repede de mână a doua, presa locală patriotică a exploatat copios gafa noii direcțiuni și prin sublinierea scăderilor spectacolului.

În aceste condiții, este explicabil că lipsesc informațiile obiective asupra stagiunii germane 1878-79. În ce privește opera, pare să se fi dat un singur spectacol în această stagiune, și acela foarte slab. Nu trebuie să trecem peste anul 1879 fără a semnală evenimentul artistic al anului : în septembrie a avut loc în sala redutei concertul violonistului Joachim și al pianistului Brahms. „Entuziasmul publicului s-a ridicat la un grad încă necunoscut”, scrie cronicarul.

Despre stagiunea 1879-80 știm doar că nu s-au cântat opere, Schwabe luptându-se cu dificultăți financiare care îi devin fatale. Astfel, în 1880, Schwabe trebuie să-și încheie activitatea.

Anul incendiului – 1880

După plecarea lui Schwabe, conducerea Teatrului german o preia directorul Blau. Ansamblul cântă cel mult operete. El încearcă să ademenească publicul cu exhibiții care nu au nimic comun cu arta adevărată. O operetă, uitată de atunci, e prezentată cu 32 de interpreți copii. E vorba de opereta *Seekadet*, dirijată de Viktorin, avându-i în distribuție pe primadona Wallenstein și comicul dansant Egelsier. În mai multe seri dansează o trupă de „baiadere și dansatoare de harem”. Stagiunea e închisă înainte de termenul prevăzut, cu opereta *Boccacio* de Souppé, spectacolul fiind dintre cele mai bune.

La Paști încep spectacolele ansamblului maghiar condus de Andor Geröfi. Și acesta are în repertoriu *Boccacio* și o serie de piese *népszimű*. Geröfi aduce de la Pesta o renumită artistă a Naționalului maghiar, Flora Feleky-Munkácsi. Ea jucase la inaugurarea noului teatru la Timișoara, în 1875, comedia *Domnia femeilor* de Szigligeti. La 30 aprilie se programează aceeași piesă cu dna Feleky.

Abia s-a terminat spectacolul și a izbucnit incendiul care distruge teatrul cel nou...

Teatrul cel vechi din strada Gh. Lazăr de azi nu mai exista. Concerte, multe chiar, se vor putea organiza în alte săli, se va juca și la Arenă, însă spectacolele de operă vor trebui să aștepte reconstrucția teatrului. Primăria cumpără clădirea rămasă de la Consortiul falit și investește 300.000 de florini în lucrări. Cetățenii înstăriți contribuie și ei, cumpărând 20 de loji „pe vecie” și plătindu-le cu câte 10.000 de florini.

Aceiași arhitecți vienezi – Helmer și Fellner – conduc lucrările de reconstrucție și, la 10 decembrie 1882, poate să aibă loc inaugurarea festivă a sălii, care va servi până la 20 octombrie 1920, când va arde din nou.

Sala nouă diferă întrucâtva de cea veche. Se instalează o cortină de fier și se prevăd mai multe ieșiri pentru caz de incendiu. Nu știm ce cortină s-a făcut la scena reconstruită. Cea a primului teatru nou (1875), pictată de pictorul Lehmann, reprezenta un crâng în care Apollo, înconjurat de muze, cânta la liră. Mai mult ca sigur, a ars în incendiu.

Spațiul e mai bine utilizat, așa încât sala poate cuprinde 1223 de spectatori. Iluminatul se face tot cu gaz aerian, însă se prevede și posibilitatea iluminatului electric, fiindcă nu vor mai trece nici doi ani până la intrarea în funcție a uzinei electrice. Primăria are ambiția să rămână în fruntea progresului în materie de iluminat public. Într-

adevăr, la 1 noiembrie 1884 se vor aprinde pe străzile oraşului nostru peste 700 de lămpi electrice. Pe tot continentul european nu exista așa ceva, numai pe Avenue de l'Opera din Paris – „oraşul lumină” – ard de câţiva ani lămpi electrice cu arc voltaic.

Inaugurarea, cu program ocazional maghiar, este urmată a doua zi de deschiderea stagiunii germane. Opera nu va ajunge însă la cuvânt decât în primăvară.

Direcţiunea Iulius Schulz (1882)

Trăgând învăţămintele care se impun din ultimele stagioni, primăria se hotărăşte să subvenţioneze teatrul în viitor. Cea dintâi stagiune în sala reconstruită o obţine Iulius Schulz, directorul tearului din Eszék (Osiek). Primeşte o subvenţie de 2500 de florini, fără obligaţia de a da spectacole de operă. Ansamblul lui de proză şi operetă oferă spectacole bune şi, în urma succesului obţinut, ministerul maghiar de interne prelungeste cu un an concesiunea acordată lui Schulz. Pentru stagiunea a doua, el îşi reorganizează trupa, completând-o cu personalul necesar spectacolelor de operă.

Iată, de altfel, schema de organizare a ansamblului german de operă în stagiunea 1883-84 :

1. Director şi dirijor de operă – Schulz
2. Regizor de operă – Chlostik de la Opera din Praga
3. Regizor de operetă – Berndt de la Opera din Salzburg
4. Dirijor de operetă
5. Prima soprană dramatică
6. Prima soprană de coloratură
7. Ingenuă lirică
8. Prima mezzo-soprană
- 9-10. Două primadone de operetă
11. Soprană de operetă
12. Mezzo-soprană de operetă
13. Solistă pentru roluri de mamă
14. Tenor dramatic
15. Tenor liric
16. Bariton
19. Bas buf
20. Tenor

21. Director muzical
22. Secretar

Lista este săracă, totuși spectacolele par să fi fost bune, după mărturisirile contemporanilor. Cântărețele sunt aduse de la teatre mari : Meissl de la Salzburg, Ilona Farkas de la Pesta, dra Norwil de la Viena ; tenorii Jurbeg și Klein de la Hamburg și Pesta. Mai sunt pomeniți ca soliști de operă baritonul Vortner și basul Chlostik (același cu regizorul de operă menționat în schema de mai sus). Pentru operetă exista personal distinct.

Ansamblul de operă deschide stagiunea 1883-84 cu *Tru-badurul*. În repertoriu se mai înscriu operele : *Lucrezia Borgia*, *Martha*, *Ernani*, *Nachtlager in Granada*, *Trubadurul* cu cântărețul vienez Alexi, *Norma* cu Köhler de la Zürich, *Freischütz*, *Belisar*, *Martha* cu Fuchs de la Köln (după Braun Dezsö).

Spectacolele de operă sunt găsite excelente sub toate raporturile, făcând o concurență serioasă concertelor, în partea întâi a stagiunii. Dirijează însuși directorul Schulz, care a fost șef de muzică militară. Intrând în conflict cu ziarul *Temesvarer Zeitung*, acesta din urmă va folosi împotriva directorului, drept argument de polemică, calitatea de „dirijor de jandarmi”, pe lângă alte „argumente” de valoare asemănătoare și epitete jignitoare.

Războiul dintre ziarul german și directorul Schulz pare să-și fi avut originea în cronicile muzicale ale ziarului *Temesvarer Zeitung*, la care teatrul răspunde cu un cuplet adăugat – conform obiceiului vremii – în opereta *Studentul cerșetor* de Millöcker. Textul este de altfel foarte nevinovat, spunând doar atât : că foile-toanele nu pot face nici un rău teatrului atâta timp cât acesta se bucură de „favoarea publicului”. Ziarul răspunde cu violente critici: Schulz n-are idee de muzică, el vrea să conducă teatrul și să facă cultură fără să aibă inteligență. Cea mai bună dovadă că nu e muzician e faptul că nu l-a angajat pe renumitul cântăreț Toni Petzer, deși o putea face cu prilejul concertului de lieduri dat de acesta la Timișoara, la 17 ianuarie 1884, cu concursul Filarmonicii.

Și în primăvara 1884 se remarcă o serie de oaspeți pe scena operei : baritonul Alexi, care de acum e menționat ca membru al Naționalului pestan, Rosa Papier-Baumgarten de la Opera din Viena, Bertha Ehnn „cântăreața de curte”, tenorul Witte-Wild aflat acum la Hamburg, dra Prochaska de la opera din Nürnberg, Bronlik, tenorul dramatic de la Hofoper.

În repertoriul de primăvară găsim : *Faust*, *Freischütz*, *Don*

Giovanni, Stradella, Ebreea, Norma etc. Baritonul Alexi cântă în *Ernani* și *Rigoletto*, primind onorarii de 300 de fl. pe spectacol. Rosa Papier triumfă în *Trubadurul, Lucrezia Borgia* și *Ebreea*; Bertha Ehnn în *Norma* și *Ebreea*, iar Bronlik în *Trubadurul, Lucrezia Borgia* și *Ebreea*.

Stagiunea de operă se prelungește până în aprilie, teatrul german închizându-și porțile înainte de Paști cu *Studentul cerșetor*.

Stagiunea 1884-85 se deschide la 17 septembrie. Prospectul editat de Schulz menționează ca regizor de operă pe Lambori, ca soliști pe Dra Pfeiffer – prim-soprană dramatică, Dra Schmidt – coloratură, Dra Jerg – ingenuă, Dra Nett mezzosoprană. Meisser este tenor dramatic, Meyerhoffer tenor liric, Gottinger bariton, trei bași, între care regizorul Lambori bas buf, Wolf tenor etc.

Spectacolele de operă sunt de un înalt nivel, la 15 decembrie se scoate chiar și o premieră, *Carmen* de Bizet, într-o montare strălucită, remarcabilă prin perfecțiunea muzicală. „Se vede” – notează cronicarul – „că directorul, regizorul și interpreții s-au străduit foarte mult să aducă spectacolul, în toate privințele, la nivel mondial” (Braun Dezsö).

Iată și distribuția : Fischer (*Carmen*), Duzensi (*Don José*), Gottinger (*Escamillo*), Haschkovetz, Jerg, Prochaska, Walde etc. Se pare că vârfurile afișului au fost *Gasti*. În primăvara 1885 se mai notează ca oaspeți cântăreața vieneză Kupfer-Berger în *Frei-schütz* și *Don Giovanni*, Hermina Braga de la Hofoper în *Carmen, Faust* și *Freischütz*. O altă soprană de la Hofoper, Toni Schlager, cântă *Ebreea, Lucrezia Borgia* și *Don Giovanni* și într-un spectacol compus din câte un act al operelor *Ebreea, Hughenoții* și *Lucrezia Borgia*. Ea își dă concursul și la un concert dat în beneficiul basului Haschkovetz. Critica este entuziasmată de calitățile vocale și de jocul excelent al cântăreței.

Iulius Schulz își încheie a treia stagiune, din care două excelente stagiuni de operă. La începutul lui aprilie 1885, pleacă cu ansamblul său la Becicherecu Mare (Zrenianin). El a ținut la Timișoara ultimele stagiuni germane de cinci-șase luni. Din toamna 1885, stagiunea de iarnă aparține teatrului maghiar. Vom vedea în capitolul următor situația care a generat aceste schimbări. Deci, teatrul german va avea în viitor numai șase săptămâni la dispoziție, în aprilie-mai, ceea ce înseamnă că ansamblurile germane care vor juca la Timișoara își vor avea sediul principal în alte orașe.

Tot ansamblul Schulz va ține cea dintâi stagiune germană de primăvară, cea din 1886, care se deschide la 6 aprilie și se încheie la

mijlocul lunii mai. Trupa e mai săracă în nume decât în stagiunile precedente, dar pare să fi dat o serie de spectacole de operă de un nivel acceptabil. Capetele de afiș sunt soliștii unor teatre mari : Marian Stöger de la Linz, dra Dürgl de la Breslau etc. Contractul orchestrei expirând la Paști, Schulz folosește orchestra militară, cu dirijorul Venzel Heller, căci muzicienii militari nu pot fi dirijați de un civil. În repertoriu : *Faust*, *Freischütz*, *Nachtlager in Gra-nada*, *Trubadurul* etc.

Rezultatul experienței cu noua organizare a stagiunii fiind negativ, primăria încearcă o altă soluție, care pune capăt definitiv carierei timișorene a lui Iulius Schulz. În 1887 e director la Laibach (Ljubliana), când teatrul de acolo este complet distrus de incendiu, ruinându-l pe Schulz.

Supremația teatrului maghiar asupra celui german : cauzele

Stagiunea 1885-86 marchează un moment important în istoria teatrului timișorean. Pentru întâia oară, stagiunea principală de iarnă a revenit unui ansamblu maghiar. Înainte de a vorbi despre ea, să mai schițăm o dată, sumar, momentul istoric care a determinat această schimbare.

Am spus că în 1716 imperialii au găsit la Timișoara o populație compusă din români și sârbi. Am arătat că această compoziție națională a populației s-a schimbat repede prin implantarea aparatului administrativ și economic austro-german. Prin punerea în vânzare, în beneficiul tezaurului vienez, a pământurilor fără stăpân, prisosite după colonizarea țăranilor liberi șvabi, se constituie în provincie și o moșierime maghiară cu caracter feudal, redusă la număr, dar puternică din punct de vedere economic și intransigentă din punct de vedere național (ei își aduceau până și iobagii din regiunile maghiare). Reorganizarea județelor aduce la Timișoara o seamă de funcționari recrutați din nobilimea maghiară scăpătată, care formează un curent șovin foarte dinamic. Nebăgați în seamă, treptat, se așază la periferia cartierului Fabric și un număr de muncitori unguri, în special terasieri, precum și alte neamuri, în proporție mai mică – comercianți evrei, meșteșugari italieni, spa-nioli, cehi, greci etc. Elementul de limbă germană e însă categoric dominant, determinând înflorirea culturii germane : învățământ, piese

de teatru, muzică, asociații culturale de tot felul. Iată cifrele grăitoare ale recensământului din 1854 :

Numărul total al locuitorilor orașului	20.560
Germani	42,67 %
Români	18,51 %
Unguri	11,41 %
Sârbi	8,60 %
Diverse naționalități	18,81 %

Am mai arătat că, după înfrângerea revoluției burgheze maghiare din 1848-49, Viena a introdus un regim absolutist. Reacționar din punct de vedere politic, absolutismul n-a forțat germanizarea populației, totuși majoritatea locuitorilor negermani știa și nemțește în acea epocă, circulația limbii maghiare întrecând numai cu puțin proporțiile locuitorilor declarați unguri.

Compromisul austro-ungar din 1867 inaugurează o eră nouă. Burghezo-moșierimea maghiară, stăpână de acum pe întregul teritoriu al Ungariei prin guvernul independent de la Budapesta și prin prefecturile de județ, se angrenează tot mai mult într-o politică de de-naționalizare a regiunilor nemaghiare, sub lozinca „ideii de stat maghiar unitar” – adică omogen ca limbă. Nici măcar municipiile autonome conduse de burghezia orășenească încă progresistă, ca Timișoara, nu se pot sustrage efectelor măsurilor legislative și administrative de la Budapesta. Învățământul public este cea dintâi pârgie pusă în mișcare. Și energic : în 1888 nu vor mai exista la Timișoara decât școli publice maghiare, iar în 1892 se va suprima chiar și studiul limbii germane ! Și totuși, recensământul din 1891 arată existența a 55,91% locuitori germani, față de 26,27% unguri ! De notat că românii și sârbii nu scapă de de-naționalizare, cel puțin prin școala elementară, având câteva clase în limba lor în cadrul învățământului particular confesional.

În sfârșit, am văzut din cele precedente că, în mod tradițional, teatrul german avea la dispoziție partea principală a stagiunii – lunile de toamnă și iarnă, ansamblurile maghiare ajungând la rând abia în primăvară. Repartizarea aceasta, găsită umiltoare pentru prestigiul „națiunii dominante”, era în ultimele decenii linia unor atacuri înverșunate din partea șovinilor maghiari. Pârgia teatrului o controla însă consiliul comunal ales de majoritatea germană a populației cu drept de vot. Împărțirea tradițională a stagiunii teatrale era, însă, apărută foarte neprincipial, cu argu-mentul că numai un ansamblu

german putea face încasări suficiente pentru a putea plăti chiria sălii și salarii corespunzătoare unui nivel acceptabil al spectacolelor.

După 1867, argumentul acesta nu mai putea rezista multă vreme considerațiilor politice dictate de prefectură și de guvernul de la Budapesta. Încă din 1882-83, stagiunea germană este scurtată la patru luni, pentru a da posibilități mai bune teatrului maghiar. Nu mai e vorba de rentabilitatea teatrului, care până acum aducea venituri municipiului. Ambele ansambluri sunt subvenționate de primărie : cel german primește 2500 de fl. pentru patru luni, iar teatrul maghiar 1200 de fl., cu obligația de a juca cel puțin două luni. Condiția aceasta din urmă nu poate fi însă îndeplinită. Stagiunea maghiară din 1884 durează numai șase săptămâni, iar în 1885 nu se găsește nimeni care să riște organizarea unei stagiuni în limba maghiară.

Stagiunile maghiare de la reconstruirea teatrului – 1882

În stagiunea 1882-83, trupa directorului Mannsberger (Mo-sonyi) inaugurează la 12 decembrie teatrul reconstruit în urma incendiului, cu un spectacol maghiar. Contractul prevedea că în prima lună spectacolele se vor ține în sala teatrului, iar celelalte două luni într-un teatru de vară pe care concesionarul maghiar urma să-l construiască pe cheltuiala sa. În schimb, teatrul maghiar primea – cum am amintit mai sus – o subvenție de 1200 de florini pentru o stagiune.

Mannsberger, originar din Seghedin, absolvent strălucit al Politehnicii și al Conservatorului din Viena, avea un ansamblu bine organizat, în special pentru genul *népszimű*. Notăm în 1883 numele dijorului Locsarek, al sopranelor Vilma Rónaszéky și Locsarek, al cântărețului de *népszimű* Josef Várady, apoi tenorii Elemer Zajonghy, Bela Halasi etc. Se cântă și operele : *Clopotele din Corneville* de Planquette, *Micul duce*, *Războiul vesel (Furcsa háboru)* de Strauss. De menționat încă de la începutul lui aprilie „tabloul de caracter din viața româno-maghiară”, *Szép Ilona (Fru-moasa Ileana)*.

Stagiunea se încheie după numai șase săptămâni. Mannsberger, deși ridicase toată subvenția, pleacă fără să fi construit teatrul de vară la care se obligase prin contract.

Nici în 1884 stagiunea maghiară nu durează mai mult de șase săptămâni. De data aceasta dirijor e Bertal. Actorul György Molnár funcționează în același timp ca regizor și director artistic. Mai

menționăm pe cântăreața de operetă Ella Abony, pe Eugenia Tatai, pe soprana de coloratură Kornelia Prielle, care a avut momentul ei de celebritate în Ardeal.

Asociația pentru sprijinirea teatrului maghiar, înființată între timp, numără în acest moment 138 de membri, având o avere de 2137,35 de fl. La 6 aprilie 1884, Asociația organizează un spectacol de diletanți, în care joacă personalități ca deputatul Jakabffy, secretarul general al primăriei (ulterior primar) Jozsef Geml și alții; beneficiul net de 500 de fl. este împrumutat lui Mannsberger.

La sfârșitul lui 1884, primăria îl somează pe director să-și respecte în sfârșit obligația de a construi un teatru de vară. În caz contrar i se va rezilia contractul. Directorul, care se săturase să mai lupte cu indiferența publicului, preferă rezilierea.

Amatorii de a-i lua locul nu lipsesc. Fiecare din cei cinci concurenți își avea sprijinitorii săi pătimași. Rezultatul luptei a rămas nedecis și Timișoara a rămas în primăvara anului 1885 fără stagiune maghiară, fără a se atribui însă prea mare importanță acestui fapt, fiindcă din toamna aceluiași an teatrul maghiar urma să primească stagiunea principală, conform hotărârii luate în sesiunea din decembrie 1884 a Consiliului comunal.

Cea dintâi stagiune de toamnă maghiară

Hotărârea nu s-a adoptat fără rezistență. Oameni de vază, ca Ede Schlichting și Baader, s-au opus propunerii făcute de primărie, pe care o susțineau, pe lângă primarul Janos Tötök, și Josef Wimmer, Johann Tedeschi, Ignaz Eisenstädter de Buziaș, Ede Gotthilf și dr. Iuliu Niamessny, pe motiv că permanentizarea teatrului maghiar corespunde împrejurărilor și sentimentelor populației. Propunerea fiind supusă la vot, este acceptată în forma sa inițială, deci fără amânări, cu 33 de voturi contra 20.

Firește, o stagiune de șase luni de zile nu se putea închipui fără o importantă subvenție. Primăria și asociațiile patriotice maghiare erau hotărâte să facă toate sacrificiile necesare. În iulie 1885 se încheie contractul cu Andor Geröffi, directorul teatrului maghiar de la Szabadka (Subotica, azi în Iugoslavia), care a fost călduros recomandat din diferite locuri, dar mai ales de scriitorul Jokai Mór. Contractul este semnat din partea primăriei de Carol Telbisz, noul primar, ales în ianuarie. Se atribuie Teatrului maghiar stagiunea

principală, i se asigură din partea primăriei o subvenție, enormă pentru epocă, de 8500 de florini (adică vreo 12-13 încasări maxime ale sălii), locuință gratuită pentru directorul teatrului și 100 m³ de lemne de foc pentru încălzitul sălii. Pârghia teatrului, pus în slujba politicii reacționare de maghiarizare, o trage deci însăși burghezia timișoreană !...

Cea dintâi stagiune maghiară de iarnă se deschide într-un cadru festiv la 3 octombrie 1885. Trupa are un număr impresionant de actori și cântăreți : 43 de persoane. În afară de aceștia, 24 de coriști și 21 de orchestranți. Anunță un repertoriu bogat, în care nu figurează decât o singură operă – *Traviata* – restul e proză și operetă.

Entuziasmul oficialității maghiare nu asigură însă și afluența publicului. În primele zile ale lunii decembrie, totalul încasărilor nu depășește 70 de florini și se constată că directorul Geröffi ridicase la acea dată 6000 fl. din subvenție. Astfel, deficitul se apropie de 2000 fl., acoperit fiind din subvenția ridicată. Primăria îl ajută mereu, dar la mijlocul lui decembrie, la cererea lui Geröffi, contractul se reziliază. Se numește o comisie de cinci membri, compusă din Henric Baader, Josef Wimmer, Adam Pendl, Laszlo Nagy și August Pummer, care să conducă teatrul în numele primăriei. Comisia preia personalul lui Geröffi, luându-le jurământul că vor continua să joace până la sfârșitul stagiunii. Se închiriază garderoba directorului de teatru Vincze Nagy, care nu activa în acel moment, se votează noi subvenții și, cu mari dificultăți, se duce stagiunea până la 20 martie 1866. Bineînțeles, de opere nici nu putea fi vorba.

Așteptând stagiunea de operă germană, publicul se consolează cu concertele – de atfel bune – organizate de Filarmonică.

Nevoia de public generează și inovații tehnice, menite să-l aducă spre sălile de spectacol. Astfel, în vara lui 1886, un meșter lăcătuș cu numele de Leyritz instalează cel dintâi megafon în piața publică. De pe balconul Cazinoului Militar (din Piața Libertății), megafonul difuzează concertele muzicii militare. Amplificarea e atât de puternică, încât se aude până la Fabrica de Spirt.

Tot Leyritz va organiza în 1895, cu concursul poștei, un „concert la distanță”, în genul emisiunilor de radio „multiplex” de azi, transmisiunea făcându-se, firește, pe fir. Publicul din sală ascultă la megafon soliști vocali, coruri, orchestre etc., care cântă în fața microfonului la Arad, Subotica, Budapesta sau la periferiile Timișoarei. „Emisiunea este de o claritate cristalină”, afirmă cronicarul vremii. Să ne ierte în mormânt că nu putem să-l credem.

Combinăția teatrală Timișoara - Pressburg

Aventura Geröffi îndeamnă primăria să reconsidere în spirit realist problema stagiunii maghiare. Sesiunea din 27 februarie 1886 a consiliului comunal aduce hotărâri care – în aparență numai – înseamnă un pas înapoi. Într-adevăr, se renunță la durata stagiunii de șase luni, adoptându-se numai patru luni pentru stagiunea maghiară (octombrie - ianuarie). Teatrul german urma să se mulțumească cu două luni (februarie - martie). Firește, suma destinată subvenționării teatrului maghiar s-a mai sporit. Marea noutate era încheierea unei înțelegeri cu primăria orașului Pressburg (în acel moment, Pozsony în Ungaria, azi – Bratislava în Slovacia), în sensul că teatrul german de acolo primește stagiunea germană timișoreană, iar în schimb teatrul maghiar din Timișoara este acceptat la Pressburg pentru stagiunea de primăvară.

Combinăția este ingenioasă. Pressburgul – un oraș încă mai german decât Timișoara în acel moment – își făcea datoria patriotică, creând o stagiune regulată maghiară. Timișoara, la rândul ei, primea după stagiunea principală maghiară un ansamblu de operă, căci teatrul din Pressburg avea în mod obișnuit un asemenea ansamblu. Se crea un avantaj în plus ansamblului maghiar, care lua asupra sa riscul celor două stagioni previzibil deficitare (Pressburg și Timișoara), prin asigurarea unei stagiuni de vară într-un teatru din Budapesta.

În sensul acestor dispoziții, se publică concurs pentru stagiunea maghiară. Din lipsă de concurenți mai serioși, se încheie contract pe trei ani cu Mosonyi, directorul nefericitelor stagioni de primă-vară din 1883 și 1884.

Cu toate ajutoarele primite, stagiunea maghiară din 1886- 1887 a fost iarăși o permanentă zbatere în ghearele dificultăților materiale, din cauza lipsei de spirit practic al directorului Mosonyi.

Printre membrii trupei maghiare se relevă : Emilia Pajor, Nina Palfi, Margit Tarrasovits, Amalia Ebergenyi, Roza Breznai, Elemer Zajonghy, Ede Hatvany, Imre Pinter, Izidor Gyöngyi, Geza Breznay, Aurel Follinus, Peter Mezei, Sándor Balásy, Imre Szirmai, Sandor Kremer, Imre Csabai, Lajos Szirmay. Dirijor – Josef Bokor. Corul e format din 20 de persoane, orchestra tot din 20.

Pe lângă piesele muzicale populare (*népszimű*) care formează în

această stagiune grosul spectacolelor repertoriului maghiar, se reprezintă și o seamă de opere, dintre care unele par să fi fost premiere pentru Timișoara, ca *Povestirile lui Hoffmann*, *Voie-vodul țiganilor*, *Liliacul*. Nivelul spectacolelor a fost găsit în general ridicat.

Conform înțelegerii, la 1 februarie 1887 își începe stagiunea timișoreană ansamblul german din Pozsony (Pressburg), sub conducerea lui Max Kmentt, excelent actor, om bogat și director din pasiune. Ansamblul lui se compunea din artiști eminenți, atât pentru proză, cât și pentru operetă și operă. Se menționează dintre bărbați: Erl, Grollinger, Klein, Matschek, Novak, Seidl, Stefler ; dintre femei, Stefi Swoboda. Se juca aproape totdeauna cu sala plină. Sub Kmentt și-a atins teatrul de proză din Timișoara cel mai înalt nivel. Cronicarii vremii caută comparații în amintirea spectacolelor date de Reimann cu două decenii în urmă. Repertoriul îl urma pe cel de la Burgtheater din Viena și al altor scene din metropolele apusene. Repertoriul de operă și operetă, despre care din păcate nu avem decât puține date, pare să fi fost de asemenea corespunzător.

Stagiunea 1887-88 a lui Mosonyi era cât pe ce să nu poată începe, directorul neavând bani să plătească drumul de întoarcere al ansamblului de la Budapesta – unde făcuse stagiunea de vară – la Timișoara. În cele din urmă, ministerul i-a dat bani de drum, căci primăria a refuzat orice avans, sperând poate că, neprezentându-se la termen, directorul putea fi declarat căzut din drepturile sale.

De altfel, încă din martie 1887, primăria tratează cu contele Ștefan Keglevich, directorul general al teatrelor naționale din Budapesta, venit anume la Timișoara pentru a găsi o soluție teatrului maghiar permanent. Keglevich înclină spre înființarea unui teatru maghiar de stat pentru orașele Timișoara și Pressburg. Ministerul de resort nu acceptă însă această soluție, deși Keglevich găsise și persoana potrivită să conducă aceste teatre : Ignac Krecsányi, pe atunci directorul teatrului din Arad.

Eșuarea etatizării teatrului maghiar din Timișoara a avut în cele din urmă drept consecință demisia lui Keglevich. Într-adevăr, în toial stagiunii 1887-1888, primăria i se adresează directorului general prin consilierul László Nagy, să-l ajute pe Mosonyi, detașând câțiva artiști ai Naționalului la Timișoara. Keglevich, convins că primăria era aceea care torpilase etatizarea, refuză în termeni brutali. Presa timișoreană reacționează vehement și se ajunge până la demisia atotputernicului director general.

Să revenim însă la stagiunea 1887-88, ultima stagiune a lui Mosonyi. Critica îl laudă pe dirijorul Berki. Într-adevăr, stagiunea

lirică pare să fi fost frumoasă. Se cântă *Voievodul țiganilor*, *Gasparone* de Millöcker, dar și operă. Iată distribuția operei *Stradella* : Vilma Fratta (Leonora), Elemer Zajonghy (Stradella), Karoly Polgar (Barbarino), Aurel Follinus și Sandor Polgár. Senza-ția stagiunii este premiera operetei *Mikado* de Sullivan (premiera originală în 1885), la 15 decembrie 1887, pentru montarea căreia s-au depus mari eforturi. Decorurile sunt aduse de la Budapesta. Solourile de balet le execută dansatoarea Irma Gondosi.

În ianuarie se înregistrează trei spectacole de operă cu solista Maria Komáromi de la Budapesta.

*

Ansamblul Kmentt mai face trei stagiuni germane de câte două luni în anii 1888-90, în ultima stagiune sub directorii asociați Kmentt-Beda. Din păcate, izvoarele noastre sunt foarte zgârcite în informații asupra spectacolelor lirice ale ansamblului german din această epocă. Că asemenea spectacole au fost totuși multe o dovedește și lista personalului lui Kmentt din 1888, care cuprinde trei dirijori : Karl Styx, Korolany și Unger. Nu reproducem lista celor 38 de artiști (20 de femei și 28 de bărbați), fiindcă nu știm care din ei au fost cântăreți. Elementele fruntașe proveneau din teatre germane mari, cum e Karltheater din Viena (Angela Virág), Praga (Betty Munk și Arthur Amenth), Graz (Amanda Klarmann), Linz (Ludmilla Gaston și dra Krauss), Budapesta (Maria Mesch), Weimar (Adela Kühn), Berlin (Karl Karban), Dresda (Friedrich Besée), Hamburg (Josef Moser și Josef Gitzinger) și Meiningen (Iulius Rasch).

În 1888 îl cunoaștem ca *Gast* vestit al spectacolelor de proză germană pe Maurice Morisson, celebru interpret al dramelor lui Shakespeare, care joacă în *Hamlet*, *Othello*, *Richard al II-lea*, precum și în piesele *Patima* și *Geniu* de Dumas. Acest Morisson este menționat a fi de origine română.

Despre stagiunea germană 1889, care a durat de la 16 februarie până la 15 aprilie, știm că s-au cântat 19 opere în șase săptămâni. Se menționează *Lucia di Lammermoor*, *Freischütz*, *Trubadurul*, *Martha*, *Faust*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Traviata*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Ebreea*, *Trâmbițașul din Säckingen* și *Lucrezia Borgia*.

Iată distribuția spectacolului, *Trubadurul* : Bauer-Hellmer (Leonora), Kromer (Contele de Luna), dra Havlitsch (Azucena), Galsinger (Ferrando), dirijor fiind Hartl.

Ca oaspete de marcă apare Nina Walter de la Opera din Viena

(*Der Trompeter von Säckingen* și *Lucrezia Borgia*), fiica cele-brului interpret de lieduri Gustav Walter. Calitățile ei sunt lăudate cu entuziasm.

Trupa germană de proză număra între membrii ei și pe tânărul Rudolf Schildkrant, devenit ulterior o celebritate.

Kmentt a încercat să obțină o lărgire a stagiunii germane timișorene la trei luni și jumătate (15 octombrie - 28 februarie), ansamblul maghiar urmând să dea spectacolele sale atât înainte, cât și după stagiunea germană. Propunerea fiind respinsă, el nu mai vine la Timișoara. Locul lui la teatrul german Timișoara - Pressburg îl va lua Emmanuel Raul, care va fi ultimul director de teatru german la Timișoara, până după o jumătate de veac.

Direcțiunea maghiară Ignac Krecsányi

Urmașul lui Mosonyi, Ignac Krecsányi, a semnat cel dintâi contract cu primăria Timișoara la 27 februarie 1888. Este o dată importantă în istoria teatrului maghiar. Krecsányi n-a fost numai directorul care a condus cele mai multe stagiuni teatrale la Timișoara, dar și o personalitate deosebit de calificată.

Krecsányi deschide stagiunea, în sala întâia oară luminată electric, sâmbătă, 29 septembrie 1888, cu opereta *Mam'selle Nitouche*. A doua seară se prezintă *Mânzul galben (népszamű)*. Urmează *Voievodul țiganilor*. Și restul repertoriului liric se compune mai mult din operete și comedii muzicale. Opere nu se cântă deloc. Din cele 135 de spectacole date în prima stagiune Krecsányi, 50 au fost operete. Din ansamblu se remarcă soprana Vilma Vadnay-Somlo și tenorul Elemer Zajonghy.

În stagiunea 1889-90, interesul mai scăzut al publicului este stimulat la sfârșitul lui noiembrie prin cele opt spectacole în care apare Ilka Palmay de la Budapesta. Se reprezintă *Viața pariziană*, *Mam'selle Nitouche*, *Marea Ducesă de Grolstein*, *Boccaccio* etc.

La 11 decembrie 1889 se cântă cea dintâi operă – *Traviata*, cu Juliska Koácsy ca *Gast* în rolul titular.

Ca atracție pentru spectacolele de proză, slab frecventate, Krecsányi angajează un cvintet instrumental de jazz cu negri americani, dintre care este pomenit clarinetistul Joel. Acest ansamblu cântă înaintea spectacolelor de proză, însă numai trei seri, căci „se fac intervenții la Krecsányi pentru a curma turneul hoardei de

sălbatici” (citat din presa vremii de Braun Dezsö). Se vede că prima apariție a jazzului a scandalizat publicul timișorean, deși se anunțase că orchestra cântase în fața unor capete încoronate. „A crede aceasta ar însemna lezmajestate !”, declară cronicarul unui ziar maghiar local.

La 29 ianuarie 1890, compania Krecsányi cedează locul teatru-lui german condus de Kmentt, care va ocupa sala până la 1 aprilie.

Stagiunea maghiară se reia la 4 octombrie 1890. Evenimentul ei este cea dintâi premieră Ibsen. Se joacă *Nora*, cu Janos Komjathy în rolul lui Hjalmar. Acest actor va fi mai târziu director al teatrului maghiar din Timișoara. Nu se vorbește nicăieri de vreun spectacol de operă.

În stagiunea 1891-92, compania Krecsányi face o încercare de teatru liric de nivel mai înalt, cu *Martha* de Flotow. Lipsesc însă cântăreții calificați. Abia este vreunul remarcat că este imediat angajat în capitală. Astfel părăsește Timișoara baritonul Mihaly Kiss, care trece la Teatrul Național din Budapesta

În stagiunea 1892-93 nu pare să se fi cântat vreo operă. Abia în stagiunea 1893-94, în toamnă, se semnaleză *Hunyadi László* de Erkel Ferenc. Se subliniază meritele dirijorului Arpad Orban. În 1894-95 nu se cântă operă. Ansamblul de operetă are ca *Gast* pentru patru spectacole pe populara primadonă budapestană Klara Kiry, apoi pe Komáromi Mariska.

Desfacerea alianței Timișoara - Pressburg

Edilii timișoreni erau satisfăcuți de rezultatele alianței teatrale cu Pressburg și erau dispuși să o mențină. Primăria Pressburg avea însă alte intenții. În 1895 (după Barat în 1899, probabil greșit), ea trimite la Timișoara o delegație compusă din secretarul general Kondor Brolly și arhivarul Theodor Batka pentru a trata o revizuire a convenției. Discuțiile sunt conduse de însuși primarul Timișoarei, Karl Telbisz. Mai iau parte Henric Baader și Josef Wimmer din partea comisiei teatrale, György Nagy, Armin Barat și László Nagy din partea *Asociației de Patronarea Teatrului*, precum și delegații *Asociației pentru răspândirea limbii maghiare* Ferenc Steiner, Jozsef Geml, secretar general al primăriei și șeful poliției Rezsö Brandl. Cei de la Pressburg propun modificarea convenției, în sensul că cele două orașe să aibă alternativ o stagiune principală maghiară și una

germană. În cazul că Timișoara nu ar fi de acord, Pressburgul desface alianța, organizând sub conducerea unui singur director, Zampani, o trupă maghiară și una germană care vor juca alternativ numai la Pressburg. Timișoara refuză să revină asupra întâietății teatrului maghiar și alianța este astfel denunțată. Ea va continua totuși să funcționeze până în 1898.

Ulterior, la Pressburg s-a și făcut experiența teatrului în două limbi, însă fără un rezultat satisfăcător.

O premieră maghiară de operă

Abia în stagiunea 1896-97 se înregistrează un eveniment interesant pentru noi în activitatea companiei maghiare Krecsányi. Joi, 12 noiembrie 1896, se prezintă în premieră pentru toată Ungaria (premiera originală, după datele pe care le avem, se pare că avusese loc în 1894, la Paris), opera *Violonistul din Cremona* de Eugen Hubay, compozitor și virtuoz al viorii. Spectacolul e pus sub semnul prieteniei franco-maghiare. Sala a fost arhiplină, însă opera a căzut, din vina cântăreților depășiți de sarcinile lor. Dirijorul, Orban, orchestra și corul au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a salva premiera. Dintre interpreți, numai Maria Ladofszky a fost „suportabilă”. Îi mai găsim amintiți în distribuție pe Jozsef Füredi (Tadeo), Lajos Josza (Fillippo), Imre Karacs (Landro).

Nu intrăm aici în analizarea valorii propriu-zise a operei *Violonistul din Cremona*, care a făcut la timpul său o carieră ono-rabilă și în străinătate. Insistăm asupra eșecului ei la Timișoara, pentru a atrage atenția asupra lipsei cântăreților în compania Krecsányi (și în celelalte teatre maghiare din provincie), deși acesta cultivă cu zel opereta, chiar și pe cea clasică. Este în același timp semnul decadenței artei cântului, dar mai ales efectul politicii artistice centralizatoare. Puternicul focar de muzică de operă din Cluj, ilustrat de Josef Raditska și Ferenc Erkel, precum și de o serie de interpreți valoroși, se resimte și el. Acum toate „vocile” sunt concentrate la opera din Budapesta. Oricâtă bunăvoință ar avea Krecsányi (premiera „Hubay” dovedește că avea!), el nu poate oferi stagiuni de operă, ci cel mult spectacole răzlețe, cum e la 12 noiembrie 1899 premiera operei *Katinka* de Arpad Orban, dirijorul companiei, operă care se cântase și la Budapesta cu succes.

Acesta este, de altfel – cel puțin pentru moment –, ultima stagiune

a lui Krecsányi la Timișoara. La 30 ianuarie 1899, după 11 stagioni, el părăsește orașul.

Ultima direcțiune germană din secolul al XIX-lea

După renunțarea lui Kmentt (în 1890), alegerea primărilor Pressburg - Timișoara, care, după cum am arătat, s-au despărțit abia în 1895, căzu asupra lui Emanuel Raul. Alegere din cele mai fericite. Pe atunci în vârstă de 47 de ani, Raul funcționase ca director al unei excelente companii în Germania. La Timișoara, el va conduce nouă stagioni strălucite. Cea mai îndelungată acti-vitate o va avea ca director, timp de 30 de ani, al combinației Karlsbad - Tepliz.

Reproducem, după Milleker, aprecierea asupra lui Raul : „El era cel mai cunoscut director de teatru german din provincie din Austro-Ungaria, un director cu totul eminent, care și-a condus teatrul însuflețit de un adevărat duh al artei, după cerințele adevărate ale artei și cu o dragoste fierbinte pentru profesiunea sa. El angaja întotdeauna un ansamblu de prim rang. Pe lângă toate acestea, el n-a cunoscut niciodată grija traiului zilnic”.

Mihály Fekete, care nu poate fi bănuțit de simpatii prea mari pentru teatrul german din Ungaria, scrie : „Directorul, de o rară cultură, a câștigat repede dragostea publicului prin personalitatea sa simpatică și prin spectacolele de prim rang ale companiei sale”.

Emanuel Raul introduce la Timișoara repertoriul cel mai modern, atât în proză cât și în operă. Artiștii săi lirici erau atât de buni, încât pe vremea lui numai Budapesta avea în Ungaria o operă mai bună decât Timișoara și Pressburg.

Iată personalul companiei Raul în 1891 :

Regizori	Rudolf Retsch, August Veidt
Secretar	Theodor Steiner
Prim dirijor	Moritz Unger
Dirijor secund și director muzical	Alfred Schablin
Secretar secund	Anna Mentzel
Soliști și actori	Hansi Jerg, Liza Schlee, Helene Falkenstein, Maria Sigl, Anna Leonardi, Kati Raul, Herma Rüker, Anna Trenner, Beatrix Dowsky, Josefina Kraus, Sophie Retsch, Josefina Telona, Wilhelm Bauer, Karl Femminger, Karl Mailer, Ernest Mahr, Rudolf

Tetsch, Hans Holm, Julius Knaack, Adolf Raul, Theodor Steiner, Rudolf Ritter, Jakob Kobler, Karl Friedhemm, Gustav Maran, Hans Rieger

Corul	28 de persoane
Orchestra	28 de persoane

Cea dintâi stagiune a lui Raul este de două luni – în ianuarie - martie 1891. Din repertoriul liric cunoaștem numai titlul operetei *Blitzmadel*, cu care s-a încheiat stagiunea.

În stagiunea 1892, compania Raul apare mai bogată în actori - soliști : 38, față de 26 în stagiunea precedentă. Personalul acestei stagiuni este următorul :

Regizori	Theodor Steiner, Rudolf Retsch
Prim dirijor	Iulius Findeisen
Dirijor	Franz Schubert, care e și harfist
Director musical	Garry Friedland
Secretar	Leon Waberiok
Artiști	Käthe Paul, Alice Farkas, Aurelia Noel, Melanie Schütze, dna Asstalar, Hansi Jerg, Anna Leonardi, Annie Trenner, Hermine Kadler, Lili Meissner, Josefina Krauss, Sophie Retsch, Irma Stumpf, Ilona Matten, Josefina Telona, Josefina Jenzella, Marie Schmidt, Johanna Sellhofer, Cilli Wallner, Julie Knoller, Franz Gussalievitz, Wilhelm Aitner, Johann Schu-kovsky, Alfred Drucker, Luis Greven, Josif Seibert, Anton Swoboda, Rudolf Ransch, Emerich Ernsthaft, Max Grossmann, Karl Novotny, Jak Kobler, Rudolf Achildkrant, Karl Mahr, Franz Rieger, Franz Menzl, Luis Rafael.

Stagiunea se deschide în 2 februarie cu o piesă de proză. Joi, 4 februarie, se prezintă ansamblul de operă cu *Trubadurul* la un nivel cum nu se mai văzuse de mulți ani. Se remarcă din distribuție soprana Alice Farkas (Leonora), tenorul Franz Gussakievitz (Manrico) ; despre baritonul Karl Aitner (de Luna) se spune că vocea lui e atât de puternică, încât ar fi podoaba oricărei scene de metropolă ; Maria Schütze (Azucena) a uimit publicul cu altoul ei cald ; basul profund Theodor Rick „va rămâne un eveniment de neuitat în „Ferrando” ; dirijorul Julius Findeiss a recoltat glorie atât cu corul, cât și cu orchestra – scrie cronicarul.

Critica este departe de a fi tot atât de favorabilă la spectacolele următoare : „În *Faust* corurile au intrat în scenă nepregătite, ceea ce a influențat strădaniile interpreților principali. *Robert Diavolul* a fost

spectacolul cel mai slab al stagiunii. Corul și orchestra nu se întâlneau, producându-se un haos fără precedent.” Se mai cântă *Hughenoții*, *Willhelm Tell*, *Lohengrin*, *Martha*, *Lucrezia Borgia*, *Freischütz*.

Joi, 31 martie 1892, are loc premiera timișoreană a operei *Cavalleria Rusticana* de Mascagni (premiera originală – 17 mai 1890, la Roma). Spectacolul a fost pregătit cu multă grijă, obți-nându-se un succes extraordinar. Opera a satisfăcut din toate punctele de vedere exigențele publicului, care a umplut sala până la ultimul loc. Dirijorul Findeiss a ținut ferm în mână cor, orchestră și soliști. După intermezzo, publicul l-a aclamat îndelung pe dirijor. În distribuție au fost Aline Farkas (Santuzza), tenorul Gussakievitz, baritonul Aitner, Hansi Jerg (Lola), Melanie Schütze (Mamma Lucia).

Stagiunea germană din 1893 se deschide la 24 ianuarie. În numai șase săptămâni, cât va dura, se cântă 20 de opere, într-o cadență de trei-patru spectacole pe săptămână. Dirijează acum Hrubett. Dintre artiști : Mina Gruber, Anna Jung, Matilda Lissop, Ella Longaner, Sofia Retsch, Maria Seifert, Adolf Reiner, Franz Bucar, Bertold Glesinger, Richard Kornay, Rudolf Tetsch, Adolf Rauch, Rudolf Seibold, Adolf Sieder, Josef Svoboda, Zsigi Csengery.

Corul cuprinde 28 de persoane, orchestra – 28 de membri.

În 1894, stagiunea germană, deschisă la 1 februarie, va aduce două premiere importante.

Iată însă lista personalului :

Dirijori Josef Gedenk, Wilhelm Unger

Regizor Emanuel Raul

Artiști de operă și operetă Alois Pennarini, Julius Kiefer, Jak Schopp, Theodor Hix, Michael Mezey, Margit Kahler, Helene Wiet, Ziona Grieger, Betty Stoian, Anna Kraumer, Sofie Retsch, Elisabet Scholtz, Kati Satler, Rosa Raul, Matilde Dudek, Emilia Moran

Corul – 28 de persoane, orchestra – 30 de membri.

Stagiunea se deschide cu *Trubadurul*. Urmează *Ebreea*, *Faust*, *Cavalleria Rusticana*.

Miercuri, 14 martie 1894, are loc premiera operei *Paițe* de Leoncavallo (premiera mondială la Milano, în 1892), iar numai după trei zile, premiera operei lui Wagner, *Olandezul Zburător*. Amândouă obțin un mare succes.

Ca de obicei, Raul inaugurează stagiunea 1895 cu o piesă în proză, cel dintâi spectacol de operă fiind *Trubadurul*. Spectacolul e din cele mai fericite, grație distribuției : Puskruff (Manrico), dra Brabé (Leonora), dra Milan (Azucena), Bulakovics (de Luna) și Kristof Heim

(Ferrando). Critica are cuvinte bune pentru toți soliștii, pentru dirijor, orchestră, chiar și pentru harfist. În schimb e nemulțumit de cor.

Din neconcordanța nominală a artiștilor din lista personalului cu distribuțiile, ar rezulta că, pe lângă faptul că în fiecare stagiune se angajau cântăreți noi, erau angajați și *Gast-i*.

Personalul pe care-l găsim notat în stagiunea 1895 este :

Prim dirijor Josef Manas

Director și prim regizor Emanuel Raul

Dirijor second Emanuel Bryk

Artiști Alfieri, Franz Purkraff, B. Bula-kovitz, Oscar

Reidner, Kristof Heim, Josef Danegger, Ottis Carol, Milla Brabé, Ella Appelt, Hermine Nood, Anna Kramer, Sofie Retsch, Stefania Kühne.

Corul și orchestra sunt, numeric, neschimbate.

A doua seară de operă a adus *Lucia di Lammermoor*, cu frumoasa Ella Appell în rolul titular. Soprana a salvat totul prin cântul și jocul ei, căci slăbiciuni au fost destule : harfa a distonat, corul a fost nesigur. Tenorul liric Alfieri (Edgardo) are o voce frumoasă și plăcută, dar este lipsit de rutină și lasă de dorit. Baritonul Heim a cântat indispus. Dirijorul Manas a făcut tot ce se putea. În cor se simte lipsa sopranelor. Sala a fost plină.

Urmează în premieră „opereta cu caracter de operă” *Die Royalisten (Regaliștii)* de dirijorul Josef Manas, pe libretul unui tenor de operetă, Felix. Deși sala a fost numai slab populată, succesul a fost mare, mai multe numere au fost bisate și compo-zitorul sărbătorit. Cronicarul dorește ca lucrarea să fie cântată cât mai des.

În sala arhiplină s-a cântat *Cavalleria Rusticana* : Milla Brabé (Santuzza) a cântat cu mare artă și trăire. Alfieri (Turridu) a fost uimitor. În schimb Bulakovitz (Alfio) stârnește obiecții. Deși e fericit să fie de acord că muzical și vocal a fost extraordinar, concepția rolului său nu corespunde nici concepției originale și nici gustului publicului – declară criticul –, care îl găsește prea naturalist. Dă ca exemplu dramatica scenă cu Turridu, când baritonul nu ține în gură o pipă goală, ci fumează efectiv o țiga-retă, fără a ține seama de corzile vocale ale partenerului sau de sensibilitatea artistică a publicului (sic !). După cum se vede, e un caz tipic de cramponare de regia tradițională. Criticul, și, desigur, cel puțin o parte din public, nu admit nici o schimbare în regia unei opere care abia se cântase de câteva ori în cele trei-patru stagioni anterioare. Argumentul cu corzile vocale deranjate de fumul unei biete țigarete nu face decât să-l întărească pe cel al sensibilității artistice ofensate.

Spectacolul cu *Faust* este în schimb calificat drept punct

culminant al stagiunii de operă. Sala a fost arhiplină.

Premiera *Hänsel și Gretel* de Humperdinck a fost un adevărat triumf al companiei, și criticul se plânge amarnic de apatia publi-cului timișorean care nu știe să aplaude, să se entuziasmeze destul.

Calificativele superlative continuă și pentru spectacolele următoare. În *Aida*, rolul titular este cântat de Milla Brabé cu toată strălucirea vocii sale. Mezzosoprana Millan a lucrat rolul Amneris cu toată grija. Atracția serii a fost totuși tenorul dramatic Purkraff, „auzit din păcate atât de rar”.

În 1896, opera germană cântă mai puține spectacole, însă oferă două premiere : *Mireasa vândută* de Smetana și *Mignon* de Thomas. Este anul expoziției Ungariei milenare, se țin mari festi-vități și la Timișoara.

Probabil în cinstea mileniului, directorul teatrului maghiar Krecsényi se hotărăște și el să prezinte în toamnă o operă în premieră, și chiar originală : *Violonistul din Cremona*, de compozitorul maghiar Hubay Leno, el însuși celebru virtuoz și pedagog de vioară. Distribuția cuprinde numai patru soliști, însă – cum am mai amintit – ei au fost atât de slabi, încât opera lui Hubay a căzut. Eșec cu atât mai delicat, cu cât Hubay este originar din Variaș – Banat. Tatăl și mentorul său, Carol Hubay, a fost de asemenea violonist și compozitor.

Revenind la stagiunea germană 1896, deschisă la 31 ianuarie cu *Trubadurul*, conform tradiției, trebuie să amintim că a fost o stagiune marcată de succesul deosebit al premierei *Mireasa vân-dută*. Spectacolul are loc la 22 februarie și i se dă un cadru de eveniment deosebit. Orchestra a fost considerabil mărită pentru acest spectacol. În distribuție : Minna Bariera - Zichy (Maria), Kiefer (Kezal), Schulz (Janek), Passy - Cornet (Vasek), Hönigsfeld (Krusina), Dwors (Micha), Falkenstein, Dudeck, Igo, Erl și Schwighofer. Dirijor – Hrubetz.

Critica e foarte elogioasă : premiera a produs impresia cea mai puternică din ultimii ani. Numai premiera *Cavalleria rusticana* se mai poate compara.

În stagiunea 1897 compania de operă germană Raul aduce, pe lângă spectacolele *Faust*, *Carmen*, *Ebreea*, *Cavalleria Rusti-cana*, *Mireasa vândută* etc. și două premiere de opere recente care obțin mare succes.

Prima este *Greierele căminului* de Goldmark (premiera origi-nală în 1896, la Viena). În distribuție : Minna Bariera-Zichy (Dna Dott), tenorul Georg Ungar (Eduard), apoi dra Szeghes, Ludwig Königsfeld

(John), Alfred Schauer, dna Hartwig, dirijorul Stolz și regizorul Raul. Spectacolul se bucură de o critică excelentă.

A doua premieră se cântă la 1 aprilie, deci la sfârșitul stagiunii. *Evangelimann* (*Omul cu Evanghelia*) de Wilhelm Kienzl se cântase în premieră absolută abia în 1895 la Berlin. Succesul este „uriaș”. Ziarul *Temesvarer Zeitung* consacră două coloane (din trei) prezentării operei ; chiar și acea parte a publicului căruia îi este mai puțin accesibilă muzica lui Wagner (căci muzica din *Evangelimann* îi e sora geamănă) a fost copleșită de impresiile muzicale și scenice. Tenorul G. Ungar a cântat rolul principal. Ceilalți interpreți : Minna Bariera - Zichy, Sonneg, Sauer și Stifter. Regizor – Raul, dirijor – Stolz.

Anul 1897 mai aduce o premieră absolută de operă. Compozitorul local Karl Lechenmayer a scris o operă comică – *Ermelinde*, pe libretul autorului dramatic timișorean Ferdinand Peuker.

Consiliul comunal hotărăște, în martie 1897, să încurajeze compania de operă Raul, acordându-i o subvenție specială de 80 de fl. pentru fiecare spectacol de operă, cu condiția să se reprezinte cel puțin 16 spectacole de operă pe stagiune. Bineînțeles, la un nivel artistic ridicat. Nu se poate atribui totuși numai acestei în-curajări calitatea excepțională a stagiunii 1898. Raul aduce un neașteptat reviriment în calitatea spectacolelor prin prezența la pupitru a foarte tânărului dirijor de mare valoare Bruno Walter. Însemnătatea acestei stagiuni merită o mai mare atenție.

Bruno Walter – prim - dirijor al Operei germane din Timișoara

În prospectul stagiunii germane 1898, Emanuel Raul anunță noi achiziții de artiști, o orchestră întărită și sporirea bugetului personalului pentru toate ramurile teatrale. Ca noutăți anunță premierele operelor *Boema* de Leoncavallo și *Djamileh* de Bizet, trei premiere de operetă, 12 premiere de proză, între care „Clopotul scufundat” de Gerhart Hauptmann. Personalul artistic cuprinde 47 de artiști, din care 20 sunt cântăreți de operă și operetă. Corul se compunea, ca de obicei, din 28 de membri. Iată lista personalului de operă:

Prim-regizor de operă Emanuel Raul
Regizor Hans Rieger

Prim-dirijor	Bruno Walter
Dirijor secund	Gottlieb Waldreich
Harfistă	Grete Theumann

Cântăreți : Max Birkholz – prim bas serios, Don Renardi – prim tenor dramatic, August Mansff – prim bariton, Wilhelm Lamberg – bas serios și buf, Karl Starka – bariton, A. Weber – prim tenor liric, Berger și Dudek – comprimări.

Matilde Andesin – primă cântăreață jună dramatică, Mathilde Dudek – primă cântăreață pentru roluri de bătrâne, Frieda Gossel – prim alt de operă, Elvira Mehmédée – prim-soprană de coloratura-tură, Valerie Matens – primă cântăreață pentru roluri dramatice, Milla Kühnel – subretă de operă, dna Miller și Telona – comprimare.

Despre Bruno Walter, publicul timișorean nu știa nimic. Deși nu împlinise încă 22 de ani (fiind născut la 15 septembrie 1876), el nu era chiar un începător. Înainte de a fi angajat de Raul la compania din Timișoara, Bruno Walter a dirijat la opera din Hamburg și, anterior, la Köln.

În prospectul directorului Raul se poate citi : „Mână în mână cu acest nou ansamblu de artiști (în afară de câteva comprimări, lista cuprinde nume absolut noi pentru Timișoara, n.n.) mă prezint în fața dumneavoastră, solicitându-vă indulgența și bunătatea pentru mine, pentru noi toți”. Cuvinte modeste, care de data aceasta nu erau chiar necesare. Raul promite în continuare „spectacole interesante în succesiune rapidă, în montare strălucită, bine pre-gătite și cu bune distribuții”. Stagiunea era prevăzută cu 40 de spectacole în abonament, din care 15 opere, după cum urmează : *Trubadurul*, *Cavalleria Rusticana*, *Hughenoții*, *Bărbierul din Sevilla*, *Faust*, *Ebreea*, *Mireasa vândută*, (după Braun Dezsö ; Fekete Mihály indică *Martha*), *Djamileh*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Evangelimann*, *Undine de Lortzing*, *Boema* de Leon-cavallo, *Greierele căminului* și *Lohengrin*.

Stagiunea 1898 s-a desfășurat între 1 februarie - 5 aprilie, adică într-un răstimp de 64 de zile. Spectacolele de operă s-au eșalonat pe cele șase săptămâni de la urmă, primele trei săptămâni fiind desigur consacrate repetițiilor. Izvoarele menționează numai 15 spectacole de operă. Rămâne deci nelămurit dacă vreunul din aceste spectacole a fost repetat, pentru a atinge numărul de 16 de care primăria lega acordarea subvenției speciale de 80 de florini de spectacol, sau dacă ea a fost plătită și numai pentru 15, oricum, pare neverosimil ca Raul să fi renunțat la această sursă materială prin neîmplinirea condiției puse în 1897.

Stagiunea de operă 1898 a fost penultima, pentru multă vreme. Este deci legitim să se cerceteze dacă întreruperea seriei glorioase începute la 1796 a fost urmarea unui act arbitrar sau dacă ea se datora măcar în parte încetării nevoii de operă la Timișoara. Cu alte cuvinte – mai există la sfârșitul secolului al XIX-lea un public dornic de operă și, în același timp, capabil s-o aprecieze ? Răs-punsul îl vom afla mai jos, pe baza izvoarelor contemporane, dar subliniem de pe acum valoarea de test a stagiunii 1898, calitatea ei fiindu garantată atât de repertoriul arătat mai sus, cât mai ales de personalitatea lui Bruno Walter.

Stagiunea de operă s-a deschis, în ziua de 4 februarie (vineri), cu *Trubadurul* de Verdi. Cronică apărută în *Temesvarer Zeitung*, care califică această operă drept „proba obligatorie a forțelor de operă”, menționează „sala plină” și „succes care onorează”. Despre conducerea muzicală se scrie în aceeași cronică :

„Dirijorul Bruno Walter la pupitru atrage îndată atenția asupra sa prin interesanta originalitate a conducerii muzicale ; cunoscă-torii au recunoscut imediat că această originalitate înseamnă în același timp considerabile cunoștințe muzicale și o totală dăruire. Orchestra a avut sub această conducere un randament de-a dreptul uimitor, cu o bună nuanțare și interpretare justă. Totul a fost în bună ordine.”

Iată și primele aprecieri la adresa soliștilor : „Dra Andersin, care a cântat Leonora, avea o voce de soprană catifelată, bine studiată, interpretarea ei a fost distinsă, mai mult cu sentiment decât dramatică”. Vocea baritonului Mansff (de Luna) este lăudată ca fiind puternică, cu întindere mare și bogată. „Cea mai aplaudată a fost prezența tenorului dramatic Renardi (Manrico). Vocea lui, cu timbru baritonal în centru, urca nu mai puțin sonor, cu ușurință, în acute. Una din ariile tenorului (probabil *stretta*, n.n.) a trebuit să fie repetată de trei ori, ceea ce – spune cronică – nu s-a mai produs la Timișoara de ani de zile”.

Același *Temesvarer Zeitung* recenzează astfel spectacolul următor : „*Cavalleria Rusticana*, care s-a cântat aseară ca al doilea spectacol de operă, a confirmat părerea favorabilă asupra ansamblului de anul acesta pe care ne-am format-o după prima seară. Iarăși ne-au copleșit valurile operei lui Mascagni, al cărui foc meridional a fost pus în valoare cu toată bogăția sonoră a instrumentației. Este în primul rând meritul tânărului șef de orchestră Bruno Walter, în care avem în fața noastră un dirijor genial, un muzician inspirat artistic și de un zel aprins. Dacă avem o rezervă de făcut, aceasta se referă tocmai la dăruirea lui totală în efectele

muzicale, mai exact, orchestrale, prin care, de pildă, vocea tenorului Renardi a fost acoperită, pălind tocmai în momentele cele mai importante”.

Se vede că entuziasmul cu care acordă dirijorului epitetul de „genial” nu-l împiedică pe cronicar să aducă și critica – vai, veșnic actuală ! – că orchestra îi acoperă pe soliști. Această critică este pusă într-o lumină interesantă de rândurile pe care Bruno Walter le consacră în memoriile sale, apărute cu mulți ani mai târziu, sub titlul *Temă și variațiuni*, tocmai orchestrei pe care o avea sub baghetă în 1898. Această orchestră era atât de mică, încât „când partitura prevedea divizarea violonceliștilor, o cută de disperare apărea pe fruntea singurului violoncelist de care dispunea și care, plin de bunăvoință, ar fi servit bucuros cu corzi duble, dacă pre-gătirea sa tehnică sau posibilitățile instrumentului i-ar fi permis aceasta”. Într-adevăr, în afară de unele spectacole wagneriene, pe vremea aceea se cânta la Timișoara cu cel mult 28 de orchestrați, inclusiv harfa, care lipsea rareori, titularul instrumentului având titlul de Harfenkapellmeister.

Seria continuă. Dificila operă a lui Meyerbeer *Hughenoții* nu se mai cântase de mult la Timișoara. Reluarea ei de către compania Raul prilejuiește un frumos succes. Soprana de coloratură Mehmédée (Prințesa de Valois) este lăudată pentru siguranța surprinzătoare a tehnicii sale strălucitoare. Tenorul Renardi, basul Lamberg, baritonul Starka, basul Birkholz și soprana Andersin își primesc și ei partea lor de elogii, însă cronicarul notează : „Aplauzele speciale adresate dirijorului Bruno Walter au fost cu prisosință meritate”.

O concluzie asemănătoare are cronică spectacolului *Paiațe* ; „Corul și orchestra s-au distins, sub conducerea plină de temperament a dirijorului Bruno Walter, prin precizie și interpretare plină de elan”. Ceva mai sus se scrie : „Spectacolul *Paiațe* a obținut un succes tot atât de mare ca la premiera lui de acum patru ani”. Tenorul Renardi este comparat cu Pennarini, titularul rolului Canio la premieră, prin voce și interpretare scenică. Tenorul liric Curt Weber, baritonii Mansff și Starka, în sfârșit, soprana Mathilde Andersin, au fost ceilalți autori ai succesului.

Veșnic populara operă *Bărbierul din Sevilla* de Rossini prilejuiește constatarea că spectacolul a fost cu grijă pregătit și lucrat. Uvertura a fost cântată cu discreție și înțelegere, cu „plasticitate în toate amănuntele”. Dirijorul Bruno Walter recoltează aplauze speciale pentru uvertură.

Faust de Gounod s-a cântat cu sala arhiplină. Spectacolul a fost un mare eveniment artistic. Don Renardi a fost aplaudat timp de câteva minute după aria din grădină. În *Mefisto*, basul Wilhem Lamberg i-a depășit pe cei mai mulți din predecesorii săi în rol. Făcând abstracție de câteva ezitări, corul și orchestra au fost la înălțime. Se constată că nivelul orchestrei crește cu fiecare spectacol.

Și la *Ebreea* de Halevy sala e arhiplină. Renardi în Eléazar serbează un adevărat triumf, în special în duetul cu Cardinalul (Laimberg) și într-un lamento din actul IV. Tineretul școlar oferă tenorului o minunată cunună de lauri cu dedicație. Soprana de coloratură Elvira Mehmédée obține de asemenea multe aplauze.

Premiera *Djamileh*, operă într-un singur act de Bizet, a fost primită cu mult interes, deși critica are rezerve. Rafinații au fost încântați de lucrare, totuși masele de spectatori așteptau o mai mare bogăție de melodii. „Succes muzical, dar nu și un succes scenic” – astfel își formulează cronicarul verdictul, făcând o distincție subtilă. Distribuția este elogiată. Tenorul Curt Weber, soprana Frieda Gossel, dansatoarea Sussin și August Kretschner, dar mai ales dirijorul Bruno Walter, sub bagheta căruia corul a rezolvat probleme delicate, sunt autorii succesului. *Djamileh* se cântă cuplată cu *Cavalleria Rusticana*.

Nevestele vesele din Windsor de Otto Nicolai a marcat sărbătorirea de 50 de ani, nu a premierei, care a avut loc în 1849, ci a zilei exacte în care compozitorul a sosit la Berlin, unde a fost terminată opera. Deși pe alocuri se simțea în spectacol nevoia rotunjirii câte unui amănunt, s-a aplaudat mult și la scenă deschisă. „Mathilde Andersin a cântat Anna cu o interpretare colorată prin pasaje perlate și cadențe cu mult gust alcătuite” (e de notat că solista, calificată drept soprană dramatică, cântă și repertoriul „greu”, ca Leonora din *Trubadurul*, n.n.). Tenorul Curt Weber l-a interpretat pe Fenton cu tehnica sa, evidențiată strălucit mai ales în acute și în vocalize. Basul Max Birkholz (Falstaff) este în schimb găsit numai mediocru. Meritul dirijorului Bruno Walter a fost conducerea muzicală ireproșabilă.

Undine de Lortzing, care nu știm dacă și când a mai fost cântată anterior la Timișoara, a fost primită fără entuziasm. Sala a fost numai moderat populată. Cu toate acestea, baritonul Karl Starka (Kühlehorn) a trebuit să repete aria mare și balada din actul III. Și cupletul revederii al lui Veidt, interpretat de Kretschmer, a fost bisat. În costume se observă anacronisme. Corul și orchestra – bune, sub conducerea lui Bruno Walter.

Fără să se poată compara cu *Paiate*, *Boema* este una din operele cele mai bune ale lui Leoncavallo. Nenorocul ei a fost că, în același timp cu ea, a apărut pe scene și opera lui Puccini, cu libretul scos din același roman (*Boema* lui Puccini și-a avut premiera în 1896 la Torino, a lui Leoncavallo în 1897 la Veneția). Totuși, *Boema* lui Leoncavallo pornise bine. La începutul anului 1898 a avut loc premiera ei la Viena, și acum, în martie, o prezintă compania Raul la Timișoara.

Interesul, sporit și de anunțul prealabil că *Boema* va fi „șla-gărul” stagiunii, a fost mare, și succesul a corespuns întocmai așteptărilor. În cronică spectacolului se insistă asupra dificultăților muzicale ale operei lui Leoncavallo. Contrar *Boemei* lui Puccini, ea este bazată pe ansamble mari, și nu pe arii. Dificultatea studierii ei a fost sporită și de faptul că, probabil, nici un solist nu-și cunoaște dinamic rolul, cum se întâmplă în general. Într-adevăr, la vechile opere provinciale, cântăreții erau angajați cu obligația de a cunoaște repertoriul curent, fie că îl cântaseră deja, fie că îl studiaseră pe cont propriu în vederea angajării. În aceeași situație se află, desigur, și corul.

Critica subliniază meritele soliștilor, în special pe acelea ale sopranei Mila Kühnel (Musette), excelentă în joc, grațioasă și emoționantă, care s-a depășit pe ea însăși în valsul din actul I. Baritonul Mansff a primit o „grandioasă coroană de lauri”. Nu este uitat nici corul „pentru onorabila rezolvare a sarcinii ieșite din comun”. Iată și încheierea articolului : „Orchestra condusă de dirijorul Bruno Walter a dominat, firește, tot spectacolul, așa încât directorul (regizor) și dirijorul, împreună cu toți soliștii, au fost chemați la rampă de nenumărate ori”.

La 31 martie 1898 s-a cântat *Greierele căminului* de Goldmark (prezentată în premieră în 1897). Critica face o comparație între Mansff, interpretul rolului John, și Honigsfeld, creatorul rolului la premieră. Mansff îl depășește pe acesta din urmă prin bogăția mai mare a vocii și prin vocalizarea clară, sigură. Tenorul Don Renardi (Eduard) n-a produs niciodată o impresie atât de puternică și de durabilă. Mathilde Andersin (Mary) a fost prea plângăreață („larmoyante”). Elvira Mehmédée (*Greierele*) a primit un buchet minunat. Orchestra și dirijorul Bruno Walter sunt din nou la loc de cinste în cronică. Strălucita interpretare a uverturii la tabloul 3 a fost îndelung aplaudată.

Bruno Walter alege pentru beneficiul său opera *Evangelimann* de Kienzl. Spectacolul s-a transformat într-o adevărată manifestație de simpatie și admirație la adresa dirijorului. Pupitrul lui a fost împodobit

cu flori, iar apariția sa a fost salutăată de un acord de fanfară și de aclamațiile publicului care umplea sala până la ultimul loc.

„Beneficiarul a rezolvat printr-o interpretare strălucită toate dificultățile.” În distribuție : Renardi, Andersin (Martha), Lamberg, Starka, Gossel, Kreschmer, Birkholz, Frankl, Rochell.

Stagiunea de operă 1898 s-a încheiat cu *Lohengrin* de Wagner. Ne este foarte greu să ne închipuim cum a rezolvat Bruno Walter, cu forțele reduse pe care le avea la dispoziție, interpretarea muzicală a operei. Desigur, foarte satisfăcător, căci cronicarul califică *Lohengrin* drept unul din cele mai bune spectacole ale stagiunii. Don Renardi (*Lohengrin*) a fost excelent, antrenant prin „organul vocal minunat” și interpretarea nobilă și plină de tact. „În special în actul II și la adio a fost aplaudat frenetic. Mathilde Andersin (Elsa) a fost de distinsă calitate. August Mansff (Telramund) le-a fost demn partener, Emanuel Raul și Bruno Walter au fost sărbătoriți împreună cu interpreții conduși de ei”.

Revenind acum la întrebarea pe care ne-am pus-o înainte de a intra în expunerea mărturiilor contemporane asupra stagiunii 1898 – mai exista oare în acel moment un public de operă la Timișoara ? – credem a putea da liniștiți un răspuns afirmativ.

Cum altfel decât ca act arbitrar se putea califica hotărârea care a avut drept consecință curmarea stagiunilor de operă la Timișoara chiar și în forma lor redusă ?

Hotărârea : „La Timișoara nu va mai fi alt teatru decât cel maghiar !” a fost luată la 20 noiembrie 1898 de către consfătuirea convocată de primarul Karoly Telbisz. Hotărâre luată în unanimitate de cei prezenți : Comitetul executiv al primăriei, reprezentantul administrației județene, *Asociația pentru patronarea teatrului și reprezentanții Asociației pentru răspândirea limbii maghiare*. Era doar o adeziune la dispoziția anterioară a ministrului de resort, care dispunea să nu se mai acorde nici o subvenție companiilor străine. Or, concesiunea. lui Raul ajungea la expirare în 1899.

Teatrul german, după o activitate de 123 de ani, este astfel exilat dintr-un oraș în care majoritatea absolută a populației era totuși încă germană. Abia peste o jumătate de secol va avea populația germană din Timișoara un teatru propriu...

Ultima stagiune : Raul

Este ușor de înțeles că, în aceste condiții, Emanuel Raul n-a mai repetat în 1899 efortul făcut în stagiunea precedentă. Repertoriul de operă, deși mai sărac, a fost totuși onorabil, și spectacolele au înregistrat frumoase succese sub bagheta dirijorului Viktor Heller. S-a cântat *Trubadurul*, *Rigoletto*, *Faust*, *Norma* (reluată după mulți ani), *Nachtlager in Granada*, *Flautul fermecat*, *Olandezul zburător* (cu orchestra întărită, în beneficiul dirijorului Heller), *Aida* (interes redus, deși spectacolul e bun), în sfârșit *Iosif în Egipt* („cu interes uriaș”).

Spectacolul de închidere a stagiunii germane – ultima – a fost o piesă în proză, însă muzica militară și-a dat și ea concursul. Directorul Raul a fost în mod repetat chemat în fața cortinei definitiv lăsate peste o activitate de peste un secol și jumătate. Publicul îi strigă în cor „La revedere !”, dar prea puțini din spectatorii acestui ultim spectacol Raul vor mai apuca să asiste la Timișoara la o reprezentație de teatru german.

Lista personalului stagiunii de operă 1899 era ceva mai redusă: Karl Astner (bariton – de Luna, *Rigoletto*), Karl Berger, Just Dworsky (tenor – Manrico, *Faust*, *Radames* etc.), Henric Dudeck, Adolf Kühn, Karl Starka (bas – Ferrando), Wilhelm Tauber (bas – Mefisto), Mila Barry, Margit Deley (Siebel), Nora Deray, Rosa Deme (Leonora, *Norma*, *Pamina*, *Senta*, *Aida*), Mathilde Dudeck, Rosa Fried (mezzosoprană – Azucena, *Amneris*), Rosa Hamburger (soprană de coloratură *Gilda*, *Regina noapții*, Iulia Hutter, Olga Marker (soprană lirică – Margareta), Josefina Telona. Coriști – 24.

Teatrul maghiar preia ștafeta

Hotărârea fatală din 1898 n-a alarmat prea mult publicul amator de operă, fiindcă s-a anunțat că teatrul maghiar – singurul care rămâne – va avea obligația contractuală de a da și spectacole de operă. Clauza aceasta însă, deși sistematic nerespectată, n-a mai fost reamintită nici unui director de teatru. Le-ar fi fost, de altfel, foarte greu să respecte obligația pe care și-o luau de formă: centralismul cultural și vedetismul, cu salarii amețitoare plătite cântăreților buni de la opera din Budapesta, i-ar fi împiedicat să organizeze ansambluri de operă acceptabile...

Pârghia teatrului a fost trasă până la capăt, teatrul primește și el însărcinarea să deznaționalizeze două treimi din populația orașului. În schimb, el beneficiază de 20.000 de coroane subvenție comunală,

6000 de coroane subvenție de stat și avantaje în natură sporite – în valoare totală de 15.000 de florini, în valuta secolului al XIX-lea.

Soarta alianței cu Pressburg nu s-a decis definitiv decât foarte greu, după discuții interminabile. Krecsányi, care se temea de o soluție în sensul propunerii celor din Pressburg (alternarea în cele două orașe a stagiunii principale maghiare și germane), găsește mai prudent să schimbe Timișoara cu Seghedinul. Succesorul este Lajos Makó, până atunci directorul teatrului din Seghedin.

Concesia pentru trei ani acordată lui Makó – după un concurs formal – prevede o stagiune de șase luni și jumătate, cu o subvenție de 10.000 de coroane. Se face chiar încercarea de a-i asigura o stagiune de vară la Oradea, fără succes însă.

Direcțiunea Lajos Makó (1899 - 1902)

Makó avea motive binecuvântate să-și schimbe fieful cu acela al lui Krecsányi. Într-adevăr, el se făcuse imposibil la Seghedin, prin duelul în care îl rănisese mortal pe Victor Pálffy. Duelul a avut loc în urma unei certe în culisele teatrului între Makó și Pálffy, consilierul cultural al primăriei locale. El nu era mai puțin un excelent om de teatru, cu o companie de teatru și operetă bine organizată.

La Timișoara însă nici nu mai e vorba în prima stagiune că s-ar juca operă, cu toate promisiunile făcute de primărie după închiderea teatrului german, deși acest gen era singurul cât de cât accesibil majorității locuitorilor orașului. Semnificativ este un pasaj pe care-l cităm din cartea lui Fekete Mihály : „Spre lauda lui Makó, cronica notează faptul că, în favoarea spectacolelor de proză, el a neglijat opereta, totuși el însuși a suportat consecințele păgubitoare, căci publicul timișorean, din motive de neînțeles (oare? n.n.), evită chiar și spectacolele cu Ujházi, Terez Csillag, Nádai, umplând sala numai pe jumătate. În același timp, la con-certul lui Kubelik și Koczalszky, sala mare a Redutei se umple de patru ori, și *chiar și* (sublinierea noastră) operetele se prezintă în fața unor săli pline”. (Primele trei nume citate sunt cele ale unor actori oaspeți aduși din capitala Ungariei : Jan Kubelik este cele-brul virtuoz al viorii ceh, Raoul Koczalszky, pe atunci tânăr pianist, va da în 1900 concerte individuale la Timișoara.)

Compania Makó a dat în prima stagiune în întregime maghia-ră, desfășurată între 6 octombrie 1899 și 9 aprilie 1900, un număr de 220 de spectacole, cu 110 piese diferite (din care 24 de operete). S-

au jucat cinci drame de Shakespeare, *Nora* de Ibsen, *Faust* de Goethe, însă la cel mai mare număr de spectacole a ajuns opereta *Sulamith* (11 spectacole) și piesa națională de mare gală *1000 de ani* (9 spectacole).

Oricum s-ar judeca activitatea lui Makó, nu poți rezista admirației față de efortul uluitor furnizat de compania sa, compusă din numai 24 de actori.

În a doua stagiune, cea din 1900-1901, Makó aplică o altă politică repertorială. El deschide stagiunea la 5 octombrie, în sala complet refăcută – „cu generozitate risipitoare” – de către primărie, cu un spectacol strălucit montat al piesei *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, o noutate (premiera pariziană 1897). Încă în prima săptămână se revelează ca excelent cântăreț și actor tenorul nou angajat al companiei, Ernő Mihály. Succesul repertoriului de operetă și piese muzicale este astfel asigurat.

Makó aspiră însă la mai mult. Deși primăria nu prea impune respectarea contractului de concesiune care prevedea obligația de a prezenta și spectacole de operă, directorul afișează pentru 9 noiembrie *Traviata* de Verdi. Ernő Mihály își face, în rolul Alfredo, debutul în genul operei. Celelalte roluri principale sunt cântate de soliști oaspeți : baritonul Victor Dalusky și soprana Flora Singer, însă rezultatul dorit este atins : sala este arhiplină. Vor urma astfel, la intervale destul de mari, și alte spectacole de operă.

Nu putem totuși vorbi de o stagiune de operă. Compania Makó nu dispunea de elementele artistice necesare, nici măcar de o orchestră proprie. Muzica militară a Regimentului 29 infanterie, în garnizoană la Timișoara, avea reputația de a fi cea mai bună orchestră a monarhiei austro-ungare. Sub bagheta dirijorului companiei, Zsigmond Vince, această orchestră ține locul orchestrei teatrului.

Al doilea spectacol este *Trubadurul* de Verdi, cu *Gast*-ii Victor Deluisky (de Luna) și Flora Singer (Leonora). Din personalul propriu al lui Makó sunt recrutați ceilalți interpreți : Ernő Mihály (Manrico), Emilia Pajor (Azucena), Margit Gevay (Inez), Aladar Szilágyi (Ferrando).

Trubadurul este reluat la 7 decembrie. În fruntea distribuției sunt de data aceasta oaspeții : Sarolta Danczkay (Leonora), Anna Székely (Azucena) și Victor Dalusky (de Luna). Este de notat că soprana Sarolta Danczkay, fostă solistă a operei din Budapesta, retrăgându-se de pe scenă, se stabilise de câțva timp la Timișoara, plecând din când în când în străinătate ca să cânte concerte. Apariția ei în spectacolul de care vorbim a prilejuit nu numai mari manifestații

de admirație, ci și oferte de a se întoarce la opera budapestană, căci directorul acestei instituții, Imre Meszaros, care se afla în sală, a fost foarte impresionat de calitățile Saroltei Danczkay.

Presa vremii subliniază amănuntul că, deși *Trubadurul* s-a cântat la numai câteva zile distanță de al treilea concert din acel an (1900) dat de violonistul Jan Kubelik, ambele manifestări au atras săli arhipline.

Din ziarul *Délmagyarországi Közlöny*, unul din organele care militau pentru maghiarizarea totală a teatrului timișorean și implicit contra stagiunilor de operă germană – singurele posibile, cum am văzut –, furnizează încă o dovadă a atașamentului publicului pentru genul liric serios. Cităm (după Mihály Fekete) acest pasaj, publicat cu prilejul spectacolului *Faust* de Gounod : „dacă afișul ar fi publicat plecarea primului avion ieri în loc de *FAUST*, nici atunci nu puteau fi spectatori mai mulți și cu mai mare interes la teatru”.

Spectacolul *Faust* – cu distribuția Sarolta Danczkay (Marga-reta), Richard Korna (Mefisto), Victor Dalusky (Valentin), Ernő Mihály (Faust) – a repurtat un triumf cum Timișoara nu era obișnuită să vadă.

Totuși, cel mai mare număr de spectacole îl înregistrează în stagiune două spectacole de proză (*Sclavul grec* și *Cyrano de Bergerac*), dovadă că spectacolele de operă erau doar ocazionale și răzlețe.

Fizionomia celei de-a treia stagiuni – 1901-1902 – a companiei Makó nu diferă esențial de cele precedente. Ea și-a îndeplinit conștiincios misiunea națională primită, a obținut un nivel artistic onorabil în spectacolele de proză. Însă importanța ei în istoria teatrului de operă la Timișoara este prea redusă.

A doua stagiune Krecsányi

În urma concursului publicat în 1902, la expirarea concesiunii lui Makó, teatrul timișorean revine la Ignac Krecsányi. Makó pleacă la Debrețin.

Krecsányi va conduce destinele teatrului din Timișoara până în 1914, adică 12 stagiuni. În total deci 23 de stagiuni. Meritul lui național-maghiar este că a încetățenit – definitiv, cum se credea – teatrul maghiar, într-un oraș în care majoritatea populației nici-odată nu a ajuns să fie maghiară. Spectacole de operă a mai dat și el, însă

o adevărată stagiune de operă, cât de scurtă, n-a mai existat.

Pentru a ilustra ingeniozitatea strădaniilor lui Krecsányi, re-dăm câteva fragmente din amintirile sale, din volumul pe care l-a publicat în 1914 sub titlul *Régi dolgok régi színészetéről* (*Lucruri vechi despre teatru vechi*).

Luând în primire teatrul timișorean în 1888 (anul primei sale preluări a direcției), Krecsányi află consternat că predecesorii săi nu țineau niciodată matinee duminică după-amiază, din lipsă de public. Din același motiv, galeria superioară se deschidea numai în unele duminici sau sărbători. Noul director de teatru nu se va împăca cu această situație. Se duce deci la directorul tramvaielor (cu cai) și încheie cu el o convenție, în sensul că oricine cumpără pentru 20 de crăițari un bilet de galerie la teatru – locuitor fiind al unui cartier mărginaș – primea împreună cu acest bilet și un bilet gratuit pentru tramvai (plătit de teatru). Cu același bilet, el avea dreptul și la călătoria de întoarcere după spectacol. De data aceasta, gratuitatea o acordă direcțiunea tramvaielor. Afișele de teatru făceau o largă publicitate acestui avantaj și, într-adevăr, galeria începea să se populeze.

Duminică, 28 octombrie 1888, Krecsányi a ținut primul matineu cu prețuri reduse la jumătate. Pe afiș – *népszimű*. Sala a fost goală, doar câțiva spectatori se deranjează. Krecsányi nu renunță. Duminica următoare el programează în matineu o piesă tradusă din limba germană. Încasările au fost mai mari cu... 3 florini.

În general, încasările erau dintre cele mai reduse. Abona-mentele pentru întreaga stagiune nu aduceau mai mult de 1000 de florini. Vânzarea zilnică varia între 30 și 40 de florini. Ba, inter-venind o epidemie de gripă, a fost o duminică în care s-au încasat numai 22 de florini.

Situația nu era mult schimbată nici la a doua sa venire în fruntea teatrului timișorean (1902).

Ultimele mari stagiuni maghiare

Urmașul lui Krecsányi a fost, în stagiunea 1914-15, Janó Komjáthy, fost director la Kassa (Košice), a cărui activitate n-a fost prea glorioasă. Din toamna anului 1915, directorul teatrului din

Timișoara și al celui din Buda, a cărui stagiune de vară forma complementul concesiunii timișorene, este Géza Sebestyén. Acesta va fi ultimul director din era maghiară, activitatea lui întinzându-se și în primii ani ai stăpânirii românești.

Géza Sebestyén este cel dintâi director de teatru maghiar care ia în serios obligația contractuală de a da și spectacole de operă. El își depășește chiar obligațiile. În stagiunea 1915-16, el oferă publicului timișorean 37 de spectacole de operă.

Ca și la alte teatre de provincie, Sebestyén folosește, ca orchestră de teatru operă și operetă, muzica militară locală. Este de notat că orchestra Regimentului 61 infanterie cezaro-crăiesc, cu garnizoana la Timișoara, este excelentă. Cum am mai spus, era considerată cea mai bună din imperiu.

Ca dirijor al companiei Sebestyén funcționează Jozsef Simándi, care nu era necunoscut la Timișoara, dirijând aici două stagioni în vremea lui Krecsányi. În stagiunea 1916-17 împlinea 30 de ani de carieră. Regizor pentru aproape tot repertoriul de proză și muzical este Vilmos Tibanyi, în același timp și actor.

Iată date mai amănunțite asupra stagiunii 1916-17 (5 octombrie - 21 mai) :

Opere cântate : *Tosca* (10 oct., 6 nov., 13 apr.), *Traviata* (14 oct., 23 apr.) *Povestirile lui Hoffmann* (18 oct., 18 nov., 16 martie, 30 apr.), *Rigoletto* (23 oct și 14 martie), *Bărbierul din Sevilla* (31 oct., 15 apr.), *Boema* (4 nov., 28 febr., 12 martie, 5 mai), *Faust* (13 nov., 16 nov., 29 dec.), *Cavalleria rusticana* – cu o piesă de proză (18, 19, 20 dec., 23 ian.), *Madama Butterfly* (19, 23 ian., 26 apr.), *Mignon de Thomas* (23, 26 febr., 10, 21 apr., 2 mai), *Paiațe* – cu o piesă în proză (19 apr. și 18 mai). În total, deci, 11 opere diferite și 34 de spectacole.

Mult mai mare este numărul spectacolelor de operetă și de comedii muzicale. Dintre cele mai cunoscute : *Liliacul*, *Rip van Winkle* de Planquette, *Casa cu trei fete*, *Voievodul țiganilor* și *Silvia* de Kálmán (premiera la 26 mai, 20 de spectacole în stagiune).

Un repertoriu atât de bogat de operă ne-ar face să credem că Sebestyén avea în trupă personal anume destinat acestui gen. Realitatea este că, în afară de doi-trei soliști frunțași, care cântau numai roluri de operă și operetă clasică, ceilalți titulari de roluri de operă cântau în același timp în toate piesele muzicale, ba jucau aproape toți și proză.

Iată lista personalului distribuit în operă, cu rolurile respective:

Soprana Margit Kovács : *Violetta*, *Olympia* - *Giulietta* - *Antonia* (în același spectacol), *Gilda*, *Rosina*, *Mimi*, *Margareta*, *Lola*, *Phylline*,

Nedda

Mezzosoprana Ujjne : Martha (din *Faust*), Mamma Lucia

Tenorul Vilmos Kertész : Alfredo, Cavaradossi, Hoffmann, Ducele de Mantua, Almaviva, Rodolfo, Faust, Pinkerton, Wilhelm (din *Mignon*), Canio

Baritonul Pajor : Scarpia, Germont, Lindorff - Coppelius
Dapertutto - Miracle (în același spectacol), Monterone, Figaro, Marcello, Mefisto, Sharpless

Soprana Székely : Floria Tosca, Musetta, Siebel, Santuzza, Cio Cio San, Mignon

Baritonul Bihari : Rigoletto, Chaunard, Valentin, Alfio

Basul Ujj : Sacristanul, Spalanzanni, Basilio, Alcindoro

Junele-prim de operetă și proză Ferenc Galetta : Colline, Silvio. În operele el cântă roluri de tenor, ca Eisenstein, Schubert.

Celelalte roluri comprimate erau cântate de actorii de proză Bacsányi, Fülöp, Koncz, Keleti. Însuși regizorul Tihanyi îl interpreta pe Spoletta.

Un singur oaspete a cântat în această stagiune, anume soprana suedeză Valborg Svärdröm, foarte cunoscută în Ungaria în ajunul și în timpul primului război mondial, ca interpretă de lieduri mai ales, care a fost la Timișoara între 23 aprilie și 5 mai 1917. Soprana a interpretat pe rând Violetta din *Traviata*, rolul titular (?) din *Mignon* (de două ori), rolul titular din *Madama Butterfly*, Hannerl în *Casa cu trei fete* (de două ori), Gilda din *Rigoletto* și Mimi din *Boema*. Cea mai bizară performanță din acest repertoriu este, desigur, cea din *Mignon*, rol de mezzosoprană.

Prim-soprana Margit Kovács, care a cântat rolul principal în nouă opere, era o începătoare cu abia doi ani de carieră, după absolvirea unui conservator particular din Budapesta. La încheierea stagiunii, ea a părăsit compania Sebestyén, angajându-se la Oradea. De asemenea, au plecat în 1917 mezzosoprana Hermin Kerényi și junele-prim Ferenc Galetta, care au fost angajați la Budapesta.

Din evenimentele stagiunii 1916-17 trebuie să notăm doliul național de la sfârșitul lunii noiembrie 1916, în urma morții împăratului Franz Josef I. Timp de nouă zile, orice spectacol a fost suspendat, iar o lună de zile n-au fost permise spectacolele muzicale. În practică, această din urmă interdicție nu a fost în-tocmai respectată, pentru a nu ruina teatrul. În decembrie 1916, amatorii de teatru au fost alarmați de dispoziția care desființa toate fanfarele militare din motive de economie. Ulterior, măsura s-a mai îndulcit, păstrându-se cele de pe lângă comandamentele de divizii. Teatrul

din Timișoara avea deci și pe mai departe posibilitatea de a întrebuința orchestra Reg. 61 Infanterie. În februarie 1917 s-a ivit o nouă primejdie. Iarna deosebit de grea din 1916-1917 a redus atât de mult rezervele de combustibil, încât după închiderea școlilor s-a dispus și închiderea tuturor sălilor de teatru din Ungaria. Din fericire, primăria Timișoara, interesată și prin cele două săli de cinematografe ale ei, n-a executat dispoziția, invocând abundența lemnului de foc în depozitele orașului. Stagiunea a continuat deci și la teatru până la 21 mai.

Durata de 7 luni și jumătate a stagiunii este semnificativă pentru popularitatea teatrului maghiar din acești ani. Bucurându-se de sprijinul neprecupețit al oficialității, după anii grei de la început, acest teatru triumfa acum. Deși la un nivel scăzut, cu cântăreți puțini și de mâna a doua, cu un repertoriu lipsit de originalitate, opera profită de succesul înregistrat de compania Sebestyén.

În toamna anului 1918 se termină războiul. Monarhia bicefală se descompune. Banatul se constituie republică independentă. În oraș și în regiune au loc mișcări revoluționare. La 4 noiembrie 1918, trupele sârbești încep ocuparea Timișoarei, în care se mai află unități germane în retragere spre România. În decembrie apar și trupe franceze. Legătura efectivă între capitala Ungariei și Timișoara se întrerupe pentru totdeauna.

Toate acestea nu stânjenesc însă viața teatrală. Cu sprijinul primăriei, care se consideră încă sub suveranitatea statului maghiar, compania Sebestyén își continuă activitatea, cu singura deosebire că teatrul, care purtase de la construirea lui numele de Franz Josef I, se numește de acum Teatrul Arany János, după numele marelui poet maghiar sub al cărui nume activa de mult la Timișoara și o societate literară.

Apropiindu-se data la care de obicei se închidea stagiunea, Sebestyén se interesează de sediul de vară al companiei sale. În imposibilitate de a se duce la Budapesta, directorul hotărăște să continue spectacolele și peste vară. Avem astfel cea dintâi stagiune neîntreruptă de 12 luni pe an.

Ar fi interesant să urmărim mai de aproape măcar perioada aprilie - septembrie 1919 a acestei stagiuni permanente, adică aceea în care nesiguranța politică era cea mai mare (ultimele luni ale ocupației sârbești și primele ale celei românești).

În aprilie și mai domnește în repertoriu o atmosferă de sfârșit de stagiune în care predomină piesele muzicale lejere. În fața direcției Sebestyén stătea – după năruirea oricăror speranțe de a mai pleca la

Budapesta – o singură posibilitate : să găsească un sediu de vară într-o localitate accesibilă sau să-și continue activitatea la Timișoara. Împotriva soluției din urmă se aduce argumentul că vara nu se putea juca în sală din cauza căldurii. Plecarea în altă localitate era costisitoare și prezenta riscul unui eșec. Într-adevăr, în orice oraș cu oarecare tradiție teatrală existau companii bine stabilite și, de asemenea, obligate să rămână pe loc. Nu rămâ-neau disponibile decât orașele mai mici, cu public puțin numeros. Construirea unui teatru de vară încăpător la Timișoara (Arena nu mai exista) nu părea mai puțin riscantă și costisitoare.

În această situație, Sebastyén a luat o inițiativă îndrăzneată, anunțând continuarea stagiunii în sală, cu prețuri majorate și cu un repertoriu de nivel ridicat, în special prin spectacolele de operă. Iată programul acestuia :

- | | | |
|----|-------------|------------------|
| 1. | 20 mai 1919 | <i>Lakmé</i> |
| 2. | 27 mai | <i>Lakmé</i> |
| 3. | 14 iunie | <i>Faust</i> |
| 4. | 16 iunie | <i>Faust</i> |
| 5. | 24 iunie | <i>Faust</i> |
| 6. | 26 iunie | <i>Rigoletto</i> |

La 4 iulie, Sebastyén deschide o serie de spectacole paralele de estradă în teatrul de vară improvizat în grădina cafenelei Délvidday (în 1956, Casa ofițerilor) de la stația Maria.

- | | | |
|-----|---------------|---|
| 7. | joi, 10 iulie | <i>Paiațe</i> , matineu, completare proză |
| 8. | 12 iulie | <i>Paiațe</i> – cu proză |
| 9. | 17 iulie | <i>Cavalleria rusticana</i> – cu proză |
| 10. | 20 iulie | <i>idem</i> |

La începutul lunii august își fac intrarea în oraș trupele române. În zilele de 7-10 august au loc cele dintâi spectacole românești, date de ansamblul Teatrului Național din Craiova, cărora le urmează în 11-13 august spectacolele unui ansamblu din București. Aceste spectacole aduc o perturbare gravă în programul teatrului maghiar localnic, care continuă totuși să folosească sala în matineele libere. Se reprezintă chiar și o operă nouă:

- | | | |
|-----|-------------------|-----------------------|
| 12. | sâmbătă, 9 august | matineu <i>Carmen</i> |
|-----|-------------------|-----------------------|

Seria continuă apoi nestingherită :

- | | | |
|-----|----------------|---------------------------------|
| 13. | joi, 14 august | <i>Carmen</i> |
| 14. | 16 aug. | <i>Carmen</i> |
| 15. | 18 aug. | <i>Madama Butterfly</i> |
| 16. | 25 aug. | <i>Povestirile lui Hoffmann</i> |
| 17. | 27 aug. | <i>Lakmé</i> |

18.
(împreună !)

luni, 1 septembrie

Cavalleria și Paiate

La 8 septembrie, Sebestyén declara închisă stagiunea 1918-19, continuându-și însă spectacolele de estradă la teatrul de vară, unde se dau chiar două spectacole pe zi. Pauza la sală este foarte scurtă, având un caracter mai mult administrativ : se încheie noi contracte cu personalul, sunt înlocuiți cei angajați în altă parte etc. La 17 septembrie 1919 se deschide fără fast deosebit stagiunea, care va fi cea din urmă a lui Sebestyén.

Studiind lista personalului acestei stagiuni, constatăm că ea este mai puțin bogată, iar soliștii calitativ mai slabi. Conduși de dirijorul Jozsef Simandi, singura personalitate care se desprinde este soprana Juliska Kulcsár (căsătorită apoi aici cu Bojincă). Deține un repertoriu mare, fiind singura care cântă numai roluri de operă, cu excepția rolului Hannerl în *Casa cu trei fete*. Iată rolurile ei : Lakmé, Margareta, Gilda, Nedda, Michaela, Cio Cio San, Olympia - Antonia - Giulietta (în același spectacol).

Stagiunea timișoreană 1918-1919 este singura din istoria teatrului nostru care a fost „permanentă”. În urma unor împrejurări a căror relatare nu-și are locul aici, s-a jucat fără întrerupere din toamnă în toamnă. Pentru cine, însă ? Ca să ne dăm seama de compoziția publicului, ajunge să comparăm prețurile билетelor cu acelea ale pieței alimentare și cu salariile.

Josef Geml, primar al orașului în acel moment, notează în *Memoriile sale* : „Salariile muncitorilor au crescut (din 1915 în 1919, n.n.) într-o proporție ceva mai mare (în medie cu 57,8 %) decât acelea ale funcționarilor publici, dar chiar și ei aveau asigu-rată doar pâinea cea de toate zilele”. Ceva mai sus, același autor spune că, în afară de prețurile celor câteva alimente raționalizate – pâinea, făina, zahărul – care se scumpiseră în medie cu 300%, prețurile tuturor articolelor alimentare, dar mai ales ale celor de îmbrăcăminte, se ridicaseră cu 400-2000 % în perioada 1915-1919, ceea ce explică de ce salariații abia reușeau să se hrănească din câștigul lor.

Să dăm și câteva cifre absolute : din primăvara anului 1919, cel mai ieftin stal de parter sau galerie costă la teatru 7,50 coroane (la matineu – 5,40). Or, contractul colectiv – încheiat în același moment sub presiunea evenimentelor de la Budapesta (unde se instaurase dictatura proletariatului) între sindicalele muncitorești și patronii din Timișoara – stipula pentru muncitorii calificați salarii de 35 coroane pe zi.

Muncitorii erau, desigur, liberi să aleagă : să cumpere din acest câștig untură (350 de coroane/kg), carne de vită (20 coroane) sau biletul de teatru cu 7,50 coroane. Existau și bilete de galerie în picioare, cu 1,30 coroane – 450 de locuri.

A existat și un teatru particular, cel al moșierului Nako de la Comloș, care organiza stagioni de operă numai pentru câțiva invitați.

Efortul unor oameni de teatru de talia lui Krecsányi și Sebes-tyén a asigurat spectacolelor lirice o mare popularitate și un nivel artistic apreciabil. În ultimul an al războiului mondial, 1918-1919, aveau loc stagioni de câte 35 de spectacole de operă, cu un reper-toriu de 10-12 titluri diferite.

La 28 iulie 1919 se proclamă alipirea Timișoarei la România, iar la 7 august 1919 – o dată pe veci memorabilă în istoria teatrului timișorean –, are loc cel dintâi spectacol în limba română, pe scena menită, abia cu două decenii în urmă, „pe vecie” teatrului maghiar. Ansamblul Teatrului Național din Craiova joacă în acea seară piesa *Institutorii* de Otto Ernst. Este doar un turneu de șase spectacole, urmat de unul, încă mai scurt, al unui teatru bucureștean, căci deocamdată teatrul maghiar își continuă activitatea, nestingherit de schimbarea de regim. Abia în 1920-21 se înjghebează prima stagiune românească regulată (Leonard - Maximilian).

În toamna 1920, însă, arde iarăși teatrul. Spectacolele își gă-sesc un adăpost precar în sala Redutei, amenajată sumar.

Reconstruirea teatrului după acest incendiu din 2 noiembrie 1920 se va târăgăna aproape opt ani. Timp destul de lung pentru ca publicul format pentru operă să uite drumul teatrului, învățându-l pe acela al cinematografeilor.

Totuși, stagiunea 1920-21 a companiei Leonard - Maxmillian a continuat în sala la repezeală amenajată a Redutei. De-a lungul sălii, scurtată printr-o scenă de modeste dimensiuni, la stânga și la dreapta, se instalează loji deschise, înconjurată de simple balustrade, restul spațiului parterului, până la colonada dinspre sala mai mică ce dă spre stradă, fiind ocupat cu scaune (în afară de locul rezervat orchestrei). După colonadă – locuri în picioare. Balconul din față cuprinde câteva zeci de locuri de șezut, arcadele de la etaj sunt și ele folosite de spectatori. Arhitectura însăși a sălii, în afară de ciuntirea ei în lung, rămâne neschimbată. Pe scena ei se vor perinda stagioni din ce în ce mai scurte, analizarea cărora reprezintă puțin interes din punct de vedere al istoriei teatrului de operă la Timișoara. Sala Redutei nu era alta decât aceea în care au loc astăzi spectacolele Teatrului german și maghiar.

Construirea unui nou teatru la Timișoara

În sfârșit, în 1871 se rezolvă problema grea a terenului pe care se va ridica noul lăcaș al Thaliei. Se va construi la poarta Petervardein, în locul cazărmii de cavalerie, acolo unde se afla manejul. Fațada va fi cam înghesuită de zidul cetății, până la care nu sunt mai mult decât câteva zeci de pași, dar – se gândesc inițiatorii – zidurile nu sunt veșnice. După războiul nefericit cu Prusia din 1866, compromisul austro-ungar a consolidat monarhia pajurei bicefale. Turcii nu mai amenințau poarta împărăției, o lungă eră de pace se anunța. Fortificațiile aveau să cadă sub târnăcop, mai devreme sau mai târziu.

Se găsește și forma în care capitalul particular își va asuma riscurile – și beneficiile – întreprinderii, primăria nevrând să se aventureze într-o asemenea afacere, prea puțin rentabilă. Va fi o societate anonimă pe acțiuni.

Societatea Anonimă pentru construirea Teatrului, Redutei și Hotelului își ține adunarea constitutivă la 5 iunie 1871. Consiliul de administrație se compune din Carol Küttl, Constantin Vlachovits, prefect de poliție onorar, Josif Kunst, Ludovic Bersader, Josif Krayner, Augustin Balusnik, baronul Carol Schlosser, Lambert Tedeschy, Samuel Scharmann și Stefan Vogel – fruntași ai vieții economice.

Cei mai celebri arhitecți specializați în construirea de teatre – Fellner și Helmer de la Viena – întocmesc planurile, și lucrările încep repede. La 2 noiembrie 1872 se termină zidăria, trecându-se la ridicarea acoperișului. În luna septembrie a aceluiași an, societatea contractase un împrumut de 200.000 de florini de la banca vieneză Bodenkredit Anstalt.

Pentru a asigura o mai mare rentabilitate clădirii ce se ridică, planul cuprindea, pe lângă sala teatrului și încăperile anexe considerate necesare, o sală de bal și concerte – Reduta, un mare hotel cu restaurant și cafenea. Acestea din urmă trezesc repede interesul. Încă din 1872, un antreprenor vienez oferă o chirie anuală de 35.000 de florini pentru dreptul de a exploata hotelul și Reduta. Oferta este respinsă. În anul următor, un restaurator de la Zagreb va obține, pentru aceeași chirie, hotelul.

La începutul anului 1873, acoperișul este aproape terminat, se instalează schelăria lojilor, scările etc. Societatea lansează un apel

pentru subscrierea de noi acțiuni. Se emit 325 de acțiuni prioritare în valoare de 200 fl. fiecare. Consiliul municipal subscrie o sută. Nevoia de capital suplimentar a Societății este mare, de vreme ce recurge la sistemul unor acțiuni prioritare, cu beneficiu superior celor emise inițial și subscrise, firește, de consorțiul inițiator.

Se simte și nevoia unui nou teatru de vară. Concesionarul teatrului vechi, Stelzer, îl construiește din lemn pe „promenada veche” și-l numește Arena Thalia. În luna mai, el deschide în noul local stagiunea de vară.

Societatea caută noi resurse financiare. Anunță că vinde loji „pe vecie”, cu dreptul de proprietate înscris în cartea funduară, pentru prețul de 10.000 fl. Se găsesc amatori, ale căror drepturi eterne vor provoca încă multe încurcături.

Încurcate sunt și raporturile Societății cu primăria ! În posesia noastră se află un document semnificativ în această privință.

Este vorba de un caiet de 12 file, cu textul redactat în germană, și intitulat *Inventar al materialului de teatru pentru anul 1870*, care cuprinde, în 155 de poziții, decoruri, recuzite de scenă, mobilierul sălii, material contra incendiului etc., într-un cuvânt, tot ce se află la teatrul vechi, fiind deci proprietatea primăriei. Asupra inventarului vom reveni ulterior. Pentru moment, ne vom referi la cele trei texte adăugate la el.

Primul este un proces-verbal de predare a obiectelor specificate în inventar, cu data de 12 septembrie 1873. Predau reprezentanții primăriei, G. Ardelean, vicefiscal (subșef al serviciului financiar) și G. Györgyössy, senator (membru în consiliul municipal). Ia în primire Henric Fricke, împuternicitul S.A. de Teatru, Reduta și Hotel din Timișoara.

Urmează îndată două rânduri scrise de Fricke, cu aceeași dată de 12 septembrie 1873, semnate de Carl Stelczer, director de teatru, prin care acesta recunoaște preluarea inventarului de la S.A. de Teatru.

Ceea ce e straniu în această predare-preluare este că între primărie și chiriașul teatrului se interpune societatea constructoare a unei alte clădiri de teatru particular, care nu va fi gata decât peste doi ani. Mai mult : Stelczer este concesionarul teatrului vechi (municipal) din anul 1870, deci este deținătorul de fapt al materialelor care formează acum, la 1873, obiectul predării-preluării. Trebuie să presupunem că, între timp, adică între 5 iunie 1871, când s-a constituit S.A. de Teatru, și 12 septembrie 1873, data operației, primăria cedase societății inventarul teatrului vechi și, se pare, chiar

și exploatarea teatrului. Autorii consultați, dintre care unii vorbesc pe larg despre aceste treburi, nu pomenesc nimic despre o asemenea cedare.

Bizareriile documentului nostru nu se termină aici. Un al treilea text, având data de 30 martie 1874, când Stelczer își termină ultima stagiune, este un alt proces-verbal de predare-preluare. Contrar așteptărilor noastre, nu Stelczer predă Societății, ci Societatea, prin același Fricke, predă unei comisii a primăriei, compusă tot din Ardelean și Györgyössy. Ca asistenți figurează de data aceasta „maestrul de teatru” I. Besnacik, maestrul de decoruri K. A. Busch, un contabil, un casier și un inginer, care trebuie să fi fost toți angajați ai primăriei.

Desigur, absența din operația acesta din urmă a lui Stelczer nu înseamnă că acest vechi om de teatru nu și-a luat, înainte de plecarea lui definitivă din oraș, precauția unei dovezi că a predat celor în drept inventarul pe care îl avea în folosință. De ce a fost însă nevoie ca Societatea să predea inventarul primăriei la 30 martie, când la 5 aprilie trupa maghiară de la Arad a lui Gerö și-a început stagiunea în teatru și, deci, a trebuit să preia inventarul cel mai târziu la acea dată?

Bineînțeles, toate acestea pot avea explicații foarte firești, pe care nu le cunoaștem din lipsa documentelor (care s-au risipit prin 1946, când am putut și noi procura inventarul de care vorbim). Rămâne însă faptul bizar, orice explicație i s-ar da, că Societatea de teatru avea în 1873-74 un amestec în averea primăriei.

*

Inaugurarea noului teatru se hotărăște întâi pentru 15-20 februarie 1875, însă amenajările interioare nu pot fi terminate la timp și deschiderea se amână pentru toamnă, având loc la 22 sep-tembrie.

Teatrul, care a costat 1.440.000 fl., este o clădire monumentală în stilul renașterii italiene, sala cuprinzând peste 1200 de locuri. Reduta (cum am mai amintit, în această sală joacă astăzi Teatrul German și Maghiar) este o sală de bal splendidă, hotelul, cu cele 90 de camere ale lui, este cel mai mare și mai modern din Timi-șoara, cafeneaua și restaurantul se bucură de admirația tuturor, însă grijile S.A. de Teatru sunt mari. Banca de Scont din Viena, care posedă o creanță de peste 200.000 de fl., garantată cu întregul complex, amenință că scoate la licitație teatrul. Amenințarea se concretizează în toamna anului 1877. Imobilele S.A. de Teatru - Reduta - Hotel din Timișoara

sunt scoase la licitație la 12 noiembrie 1877, la prețul de strigare de 640.000 de fl.

Lucrurile par oarecum să se aranjeze, însă administrația teatrului o preia Bodenkredit Anstalt din Viena. În primăvara anului 1878, banca este cea care-l numește pe directorul teatrului. Cum nici ea nu reușește să facă afacerea rentabilă, obține de la Tribunal vânzarea prin licitație a teatrului. Termen – 5 iunie 1878. Preț de strigare – 640.000 fl. Se va vinde și sub acest preț.

Cumpărătorii nu se grăbesc deloc. Banca administrează deci afacerea și în 1879. Destul de prost, de altfel. Directorii aleși de ea dau spectacole proaste, publicul nu vine. La 10 decembrie 1879, creditorii mărunți vor să pună sechestru pe încasările sălii. Situația nu se îmbunătățește nici în 1880.

În aprilie 1880, la ora 11 și jumătate (23.30), la puțin timp după terminarea spectacolului, izbucnește un incendiu la teatru. Nu s-a putut salva aproape nimic din teatrul propriu-zis. Doar un pian, o parte din garderobă și biblioteca.

S.A de Teatru - Reduta - Hotel se declară în faliment. Ce a mai rămas din averea ei este cumpărat de primărie pentru suma, neînsemnată față de investiția făcută, de 150.000 de florini. Pentru restaurarea teatrului se iau din buget 310.000 florini. Lucrările încep repede, dar pentru moment nu există sală de teatru în oraș, căci vechiul teatru a fost demolat după intrarea în funcțiune a celui nou. Soluția cea mai simplă, aceea care s-a adoptat și după incendiul din 1820, de a se juca în Redută, apare imposibilă dintr-un motiv de formă juridică : se stabilise prin contractul încheiat cu concesionarul Redutei că în sala de bal nu se vor putea da niciodată spectacole de teatru ! Presupunem că s-a făcut această mențiune pentru a se evita eventuala concurență prin folosirea Redutei de alte ansambluri de teatru. Abia în octombrie 1881 se trece peste această piedică. Până atunci, se dau reprezentații la Arenă și în sala Fabricii de bere. În 1882 se menționează iarăși teatrul de vară – construit din nou, desigur – din grădina localului Regina Angliei.

Primăria grăbește lucrările teatrului, însă forurile ministeriale, devenite prudente, chibzuiesc îndelung înainte de a da aprobările necesare. Se pare că lucrările de reconstrucție au fost începute fără să fi sosit încă aprobarea lor.

Inaugurarea festivă are loc, în sfârșit, la 1 decembrie 1882. Iată (după Braun Dezsö) o descriere contemporană :

„Prima impresie pe care o face teatrul puțin cam slab lumi-nat asupra spectatorului este foarte puternică. Cea dintâi privire se

îndreaptă, firește, asupra cortinei. Aceasta, însă, nu este multicoloră, căci are culoarea vulgară a metalului, fiind făcută toată din fier. Jur-împrejur, lojile sunt foarte drăguțe și dispuse atât de practic, încât din oricare din ele se vede bine scena. Sus pe tavan, patru picturi frumoase sunt înconjurată de figuri decorative din ipsos. Marele candelabru este suspendat cu lanțuri de fier de stâlpii acoperișului. În funcțiune, el pare un con aprins și de la parter nu se distinge bine că are trei rânduri de becuri cu gaz. În general este astfel amenajat încât să se poată adapta și iluminatului electric. La fiecare etaj se află două ieșiri obișnuite și două de alarmă. Una din ieșirile de alarmă duce în fața hotelului, cealaltă în locuințele particulare. La galerie sunt cinci ieșiri. La ieșirile de pericol arde câte un felinar cu ulei, pe care îl sting pompierii după spec-tacol. Ușile care duc la scările de pericol sunt făcute din tablă groasă de fier și se deschid numai în afară. Locul de stat în picioare este mai mare ca în vechiul teatru. Stalurile sunt bine capitonate.”

Capacitatea teatrului este de 1223 de persoane. Iată specifi-carea făcută de Braun Dezsö :

18 loji de parter a 5 locuri	90	de locuri
26 staluri de orchestră	26	– ” ” –
166 fotolii rezervate	166	– ” ” –
21 staluri parter	21	– ” ” –
182 locuri în picioare la parter		
23 loji etaj I a 5 locuri		
18 loji etaj II a 5 locuri		
56 staluri de lojă		
2 loji de artiști a 6 locuri		
98 staluri balcon central		
82 staluri balcon lateral		
73 locuri în picioare balcon		
113 staluri galerie		
100 locuri în picioare galerie		
Total	1223	de locuri

După *Statistica lui Geml*, în 1898, locurile și prețurile acestora erau următoarele :

18 loji parter	4.50	fl.
23 loji etaj I	5,00	fl.
18 loji etaj II	3,00	fl.
50 fotolii etaj II	0.80 - 0.60	fl.
62 fotolii rezervate I	1,00	fl.
102 fotolii rezervate II	0,80	fl.

16 staluri parter	0.60	fl.
100 locuri în picioare	0,50	fl.
104 staluri galerie I	0,40	fl.
76 staluri galerie	0,20	fl.
450 în picioare galerie	0,20	fl.
Total	635,00	fl.

Rețeta maximă teoretică a sălii noi nu era deci mult mai mare decât aceea a sălii vechi, fiindcă din numărul lojilor trebuie să scădem 20, atâtea câte au fost vândute „pe veci”..., ocupanții lor neplătind nimic. Or, puterea de cumpărare a banilor continuă să scadă, iar cheltuielile de exploatare ale concesionarilor să crească. Se impune deci subvenționarea trupelor.

Vom căuta să rezumăm istoria „lojilor veșnice”. Am arătat că S.A de Teatru a vândut 20 de loji cu câte 10.000 de fl., acestea devenind proprietatea transmisibilă prin moștenire a cumpărătorilor. Când, după incendiu, primăria a devenit proprietara clădirii, ea a căutat să scape de această sarcină care reducea sensibil rentabilitatea sălii. Primarul Ioan Török (1876-1885) a reușit să convingă deținătorii lojilor să verse anual câte 200 fl. la fondul de subvenționare a teatrului, dar această contribuție benevolă la sarcini nu putea fi definitivă. Primăria a urmărit deci stăruitor răscumpărarea lojilor. Până în 1900 s-a reușit, într-adevăr, răscum-părarea a șase loji, pentru sume variind între 7000 și 10.000 fl. E interesant de notat că o clauză a contractului prevedea că proprie-tarii lojilor au dreptul la o despăgubire de 4000 fl. în cazul în care teatrul ar arde și nu s-ar reconstrui în termen de doi ani. (N. Ilieșiu). După incendiul din 30 aprilie 1880, teatrul s-a repus în serviciu abia la 1 decembrie 1882, deci primăria putea invoca clauza pentru a scăpa ieftin de proprietarii de loji.

N-a încercat-o, desigur din cauza importanței sociale a persoanelor interesate. Primăria română de după primul război mondial a fost mai îndrăzneată : după incendiul din 1920, la 1 martie 1926, a invitat proprietarii de loji să accepte 4000 de lei (după schimbul legal devalorizat de 1 fl. = 2 coroane = 1 leu), drept despăgubire, în caz contrar suma consemnându-se în depozit judiciar (N. Ilieșiu). În felul acesta, s-a stins dreptul tuturor fondatorilor la lojile lor. Iată lista celor 14 proprietari legali în 1926 :

1. Beatrice Küttl, din familia fostului primar Küttl
2. Văduva Menczer, născ. Laura Tarczay
3. Societatea de Construcții Union din Viena
4. Clara Brettner

5. Ignatie S. Eisenstädter – Viena
6. Tecla Frisch, născ, Eisenstädter – Viena
7. Marta Dr. Fay
8. Richard Eisenstädter de Buziaș
9. Ludovic Capdebo de Barashaza
10. Baroana Ilma Radosevits, născ. Brettner
11. Irene Bolgar, născ, Brettner
12. Lina Eisenstädter de Buziaș
13. Contesa Gheorghina Bissinger, născ. Mocsonyi
14. Isabella Szivó de Bunya, născ. Demko (N.Ilieșiu)

Desigur, prin jocul depreciierilor succesive ale coroanei ungare, apoi ale leului românesc, valoarea reală a despăgubirii era derizorie, însă proprietarii profitaseră de dreptul lor la folosire a lojilor aproape 40 de stagiuni.

În ce privește sala noului teatru, ne mai rămâne să vorbim despre introducerea luminii electrice.

Uzina electrică a orașului Timișoara a fost construită de Societatea International Electric Company Limited din Londra, în baza contractului încheiat la 15 decembrie 1882. Uzina a intrat în funcțiune la 12 noiembrie 1884, de la care dată străzile orașului sunt luminate electric, Timișoara fiind singurul oraș de pe continent cu o asemenea inovație edilitară. În 1887 se începe furnizarea curentului particularilor (*Monografia I.E.T.*). În anul următor se introduce luminatul electric și la teatru.

Cronicarul vremii relatează astfel proba de lumină ținută la 28 septembrie 1888 (după Braun Dezsö) :

„Proba a reușit strălucit. Scena și sala au fost luminate în total cu 470 de becuri – 100 în sală și 370 pe scenă (...). Marele can-de-abru este dotat, din prevedere, cu o mare lampă cu arc, care va funcționa numai dacă instalația de iluminat a teatrului s-ar strica (...). Comisia teatrală a hotărât lăsarea conductelor de gaz în teatru încă trei luni de zile, până când se va obține dovada indiscutabilă a funcționării netulburate a luminatului electric. La ridicarea cortinei, becurile din sală se sting.”

Cadrul material al teatrului este astfel fixat pentru mai multe decenii. Desigur, se vor aduce mici îmbunătățiri și reparații sălii și clădirii, însă aspectul general nu se va mai schimba până la 20 octombrie 1920, când, așa cum am amintit mai sus, un nou incendiu (al doilea din această clădire și al treilea incendiu de teatru la Timișoara) va distruge total sala și o parte din clădire. Lucrările de

reconstrucție începute în 1923 au dat aspectul de azi al fațadei și al sălii, operă a arhitectului Duiliu Marcu.

Nicolae Ivan – o regăsire târzie

1) Există, într-una dintre sintezele lui Virgil Birou privind Banatul, observația că Timișoara „este a scrisului și a cugetării străine”. La începutul anilor treizeci, supărarea nu era întru totul deplasată, fiindcă centrele românești ale Banatului înainte de Unire erau altele : la Lugoj, la Caransebeș sau la Oravița apăru-seră ziare, reviste, erau școli românești cu o tradiție bine expri-mată. La Timișoara, Unirea adăugase doar un centru politehnic și nici o facultate de studii umaniste, cum se cuvenea. Persona-litățile culturale care au ajuns la Timișoara – Camil Petrescu, Al. Kirițescu, G. Călinescu, Aron Cotruș – și-au luat adio cu grăbire de la oraș. Varianta cu Lucian Blaga director al revistei timișorene Banatul a căzut în ridicol cu mare viteză. Poetul a plecat la Cluj, unde erau toate semnele că scrisul său va avea parte de altă întâmpinare. Timișoara părea să rămână un oraș anticultural, un oraș în care orice demers cultural românesc să fie repede abandonat. Vrerea lui Ion Stoia Udrea părea o operă de kamikaze : omul și-a vândut două case ca revista să-i supra-viețuiască patru ani. Spectacolul revistei Fruncea va fi prelungit datorită strategiilor directorului ei, Nicolae Ivan.

2) Nu este rău să spunem că studiile pariziene ale lui Nicolae Ivan au rodit cum nu se poate mai promițător. A făcut parte din ginta românilor tentați de zbor sau măcar de secretele zborului. Inginer de aviație, Ivan ar fi trebuit să protejeze inițiative extra-ordinare, cum ar fi fost a altor bănățeni, care ar fi crescut în preajma lui Traian Vuia.

De unde încep și unde se sfârșesc legendele pariziene care îl însoțesc pe scriitor ? Cât de apropiat a fost de iluștrii români așezați la Paris ? De Brâncuși sau de Traian Vuia ? De marile actrițe venite de la București sau de la Craiova ca să cucerească lumea ? Oricum, Parisul lui Nicolae Ivan a fost legat de artele ilustrate și de contemporanii săi români. Bărbat falnic, tânăr impetuos, suflet artist, sensibilul om al aviației și al științelor zborului nu se va întoarce

acasă doar cu diplome și proiecte științifice, ci și cu o frumoasă franțuzoaică : o soție care, încet-încet, va învăța românește și-l va acompania pe bravul inginer în cel mai spectaculos zbor al tinereții sale : cel de gazetar. Tânărul trebuia să cucerească, pentru Banatul scrisului, al artelor și al tradiției, Capitala ținutului. Va întemeia la Timișoara revista Fruncea, care să recupereze toate drepturile locului în confrun-tarea cu cuceritorii de pretutindeni. Banatul a fost și trebuia să rămână fruncea.

3) Fruncea nu a fost doar o revistă a provinciei și nici una doar a Timișorii. A avut parte de colaborări pariziene (Traian Vuia a fost unul dintre memorialiștii preferați ai revistei), dar a stimulat autorii locali : au publicat aici Virgil Birou, Grigore Bugarin, Gh. Atanasiu, autori la care va trebui să revenim atunci când vrem să definim Banatul cultural al anilor treizeci. Un bun istoric literar, Traian Topliceanu, polemiza cu succes împotriva aberațiilor extremei drepte. Nu a încurajat (excesiv) poezia dialectală, dar este simptomatic că poetul dialectal cel mai im-portant din Banatul secolului XX, Marius Munteanu, a debutat în Fruncea. Nu a cultivat fără măsură scriitorii țărani din Banat, dar a încercat să-i stimuleze: Fruncea apărea și pentru ei. Revista a întreținut viu un climat cultural și comentariile privind viața artistică și literară se bazau, nu o dată, pe educația pariziană a directorului publicației. N-a fost un gazetar banal, și impor-tante ar fi comentariile sale despre zbor și despre piloții (despre femeile-pilot) din aviația română. Dacă istoria nu s-ar fi împleticit în 1944 și mai ales în 1948, Nicolae Ivan ar fi scris, ca nimeni altul, despre femeile-aviator din armata română. Pe câteva dintre ele le cunoscuse, despre unele a scris cu inteligență și talent. Paginile ar trebui reeditate.

*4) După o scurtă perioadă de lagăr (fusese gazetar, deci suspect), Nicolae Ivan se va așeza definiti
v în Timișoara ; soția din Franța, de o neobișnuită fragilitate, nu suportă vremurile sau locurile : moare. Singur, vânat de paznicii noului regim, Nicolae Ivan se reciclează sau încearcă să înțeleagă mai bine viața artistică a anilor cincizeci. Lecțiile și amintirile pariziene nu sunt inutile : va scrie cronică plastică (Deschiderea unei noi săli de pictură la Muzeul regional al Banatului, se cheamă una dintre isprăvile sale – Scrisul bănățean, decembrie 1958). Se recalifică scriind și, cronicar muzical, comentator al spectacolelor de operă, își câștigă o reală autoritate. E rafinat din vremurile franceze*

unde nu făcuse doar studii de inginerie. Cronicile au ecou și scriitorul se recăsătorește cu una dintre artistele importante ale operei timișorene. Paginile acestui volum îi sunt, în fond, dedi-cate. Istoria operei din Timișoara este scrisă cu gândul la ultima mare iubire și la investițiile de speranță în fiica lui.

Ca istoria să se încheie totuși frumos, Simina Ivan este an-gajata Operei vieneze, într-un spațiu patronat de alt timișorean, Ioan Holender.

Cornel Ungureanu