

**Pagini din istoria
Teatrului Național Românesc
din Chișinău
(memoriile teatrului românesc –
locuri, reprezentări, actori)**

Petru Hadârcă



Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu
2025

Cuvânt înainte de Constantin Chiriac	9
Cu titlu de recunoștință	11
Argument	17
1. Teatrul românesc din Chișinău – loc al confruntărilor politice, sociale, estetice	27
1.1. Memoria, istoria, uitarea – grilă de lectură și interpretare	27
1.2. Contextul istoric: particularități și stereotipuri ale mediului cultural din Chișinău în anul 1918, momentul Unirii Basarabiei cu România	34
1.3. „Bătălia pentru teatru românesc la Chișinău” – teatrul ca proiect cultural al noii clase politice de la Chișinău, reflectat în documentele Sfatului Țării	57
1.4. Memoriile publicului din Chișinăul interbelic – reprezentări culturale	67
2. Edificii teatrale din Chișinău – memorii și istorii	109
2.1. Clădirile – memoria materială a teatrului	109
2.2. Teatrul în proiectele primarului Carol Schmidt și ale arhitectului Alexandru Bernardazzi	115
2.3. Edificiul Teatrului Național din Chișinău în perioada interbelică – loc al memoriilor multiple	130
2.4. Avatarurile unui edificiu teatral: de la Palatul Cultural prin Teatrul Academic Muzical-Dramatic sovietic la Teatrul Național „Mihai Eminescu” – demontarea falsurilor istoriografiei sovietice	156
3. Teatrul Național românesc la Chișinău – continuitatea unei tradiții sau jocurile memoriilor	187
Studiu de caz: Teatrul românesc din Chișinău prin prisma destinului actorului Eugeniu Ureche	187
În loc de concluzii: vocile memoriei interzise	235
Bibliografie	249
Note	271
Anexă	297

1.

**TEATRUL ROMÂNESC DIN CHIȘINĂU –
LOC AL CONFRUNTĂRILOR POLITICE,
SOCIALE, ESTETICE****1.1. Memoria, istoria, uitarea – grilă de lectură și interpretare
pentru trecutul teatrului**

Tema trecutului teatrului și artelor din Chișinău și din spațiul dintre Prut și Nistru este examinată prin grila raporturilor și interconexiunilor produse în cadrul câmpurilor epistemologice privind *memoria individuală – memoria colectivă – memoria istorică* și versantul lor – *uitarea*. În secolul XX „planeta” memoriei s-a aflat în centrul explorărilor cercetătorilor din domeniul științelor socio-umane, în special în țările democratice, iar în ultimul deceniu și în cele post-comuniste, aceste preocupări științifice s-au manifestat ca un antidot la ideea de progres considerată „obsesia dominantă a secolului”¹. Termenii de *memorie* și *istorie* se află în centrul unor dezbateri aprige printre istorici, sociologi, psihologi. În procesul de documentare teoretică în vederea stabilirii cadrului conceptual și metodologic al cercetării noastre am consultat o serie de lucrări care abordează probleme de istorie, istoriografie și filozofie a istoriei. Sunt de-a dreptul impresionante, iar uneori chiar debusolante discuțiile care aduc în prim plan problema obiectivității acestei științe, a adevărului, a fidelității memoriei și veridicității istoriei, a raporturilor dintre ele.

Drept punct de reper ne servesc opiniile profesorului și academicianului Alexandru Zub cu privire la raportarea la istorie: „Apelul la istorie ca depozit de fapte, experiențe, idei, nu trebuie socotit ca atitudine anacronică, ci ca o șansă în plus de a ne cunoaște adevărata ființă și de a institui prin aceasta un dialog mai bun cu alteritatea. Abuzul istorist nu trebuie să împiedice uzul legitim al istoriei”². Orice grup uman își organizează de o manieră proprie imaginile trecutului și le pune în valoare în mod diferit, pentru că prezintă interes nu numai ce se reține din trecut, dar și felul în care acele elemente ale trecutului sunt utilizate, cum este „gestionată memoria”. Memoria nu e un câmp neutru, iar discursurile pe care le producem pe seama ei sunt inerent atinse de aceleași „maladii”. De unde precauțiile suplimentare pe care specialistul și le impune pentru a asigura maximum de profit în ordinea adevărului. Memoria se apără, se protejează, se

cultivă întocmai ca un organ vital și delicat, a cărui îmbolnăvire afectează întregul organism. „Istoria este gardianul memoriei” – Alexandru Zub reia neconținut această idee, dar mecanismul funcționează doar în cadrul unei societăți libere și democratice.

Regimurile totalitare își impun puterea și controlează ambele procese, cel al scrierii istoriei și cel al dezvoltării și multiplicării reprezentărilor colective admise sau interzise. Memoria este redusă la istoria oficială, iar manifestarea ei este restricționată prin cenzura discursului public, al rememorărilor, prin abuzul de memorie al comemorărilor și sărbătorilor impuse de puterea oficială și prin abuzul uitării. „Când se întâmplă ca memoria unei comunități să sufere o îndelungată manipulare, cum a fost sub dictatura comunistă, au loc distorsiuni, mutații, alterări, o complexă patologie la care comunitatea nu poate afla decât anevoie remedii adecvate. S-a întâmplat astfel și sub dictaturile fasciste, oriunde partidul-stat și-a impus voința asupra societății civile, iar memoria colectivă n-a mai putut funcționa normal. Aceleași urmări istoricii le constată și pe seama Revoluției bolșevice ca și în spațiile acaparate de sovietici după al doilea război mondial”³. Abuzul de memorie și de uitare gestionate de regimul sovietic prin metode violente, (inclusiv încarcerarea și înfometarea în masă), iar mai târziu supravegherea și persecuțiile ideologice, îndoctrinarea inclusiv prin intermediul istoriei oficiale, procese pe care generația noastră le-a resimțit pe proprie experiență, a pus problema încrederii față de istorie ca discurs, ca poveste-matrice prin care am privit și ne-am organizat lumea și raporturile noastre identitare. Generația noastră a trecut prin aceste experiențe, din fericire am avut șansa schimbărilor radicale, care ne-au oferit opțiunea cunoașterii libere. În teatru a însemnat descătușare, o avalanșă informațională și posibilitatea de a crea liber. A fost un proces complicat, dureros, dar vital.

„Între memorie și istorie nu există un perete despărțitor” afirmă Pomian, citat de Paul Ricœur în contextul unei ample explicații a dialecticii memorie-istorie⁴. Potrivit cercetătoarei Aleida Assman⁵, la ora actuală, raportul dintre memorie și istorie este determinat de schimbările survenite în societatea postmodernă în urma evenimentelor politice din anii '80-'90, a deschiderii arhivelor anterior secretizate și a libertății de a depune mărturii. După o lungă perioadă în care memoria a fost identică cu istoria (corespunde perioadei premoderne, până în secolul al XVIII-lea), trecând prin etapa în care s-a produs o polarizare radicală dintre memorie și istorie (secolul al XIX-lea, afirmarea istoriografiei profesionale), astăzi memoria și istoria sunt în raport de interacțiune, memoria este complementară istoriei, iar istoria corectează memoria⁶. Assman examinează și procesul invers, prin care istoria devine memorie, când statul-națiune vehiculează memoria nați-

onală prin sistemul de învățământ prin intermediul manualelor. Istoria abstractă se transformă în *memorie colectivă* fiind utilizată în forme de cunoaștere și participare colectivă la evenimente și ritualuri prin care „istoria în general” devine „istoria noastră”, modelând identitatea colectivă. Este important faptul că cercetătoarea, evidențiază diferența dintre procesele care au loc în statele totalitare și cele democratice, în primele funcționează mecanisme de propagandă, îndoctrinare și constrângere, fără dreptul de opțiune liberă, iar în celelalte, prin mass-media, prin discurs public și alte forme de reprezentare și persuasiune de sorginte liberală, în condițiile în care există o ofertă opțională.

Memoria este alcătuită din reprezentări, iar istoria din texte. Paul Ricoeur analizează fenomenul manipulării memoriei/uitării, explicând mecanismul pus în aplicare: „Abuzurile de memorie devin abuzuri de uitare datorită funcției mediatore a povestirii. Înaintea abuzului există utilizarea, respectiv caracterul ineluctabil selectiv al povestirii. Dacă nu ne putem aminti totul, nu putem nici să povestim totul. Ideea de povestire exhaustivă este o idee performativ imposibilă. Povestirea comportă în mod necesar o dimensiune selectivă”⁷. Filosoful memoriei stabilește conexiuni strânse între memoria declarativă, narativitate, mărturie și reprezentare figurată a trecutului istoric. Potrivit lui, ideologizarea memoriei devine posibilă prin resursele de variație oferite de travaliul configurării narative, iar strategiile uitării se grefează direct pe acest travaliu de configurare, întrucât de fiecare dată se poate povesti altfel, suprimând, deplasând accentele importante, refigurând în mod diferit protagoniștii și contururile acțiunii. Pericolul major pentru cei care parcurg din fragedă copilărie procesul continuu de configurări și reconfigurări narative, de la constituirea identității personale până la cea a identităților comunitare ce structurează legăturile de apartenență, se află în gestionarea istoriei autorizate, impuse, celebrate, comemorate – a istoriei oficiale. „Astfel, concluzionează savantul, atunci când puteri superioare preiau comanda acestei puneri în intrigă și impun o povestire canonică pe calea intimidării sau a seducției, a fricii sau a lingușirii, resursa povestirii devine capcană. Acționează aici o formă contorsionată a uitării, rezultată din deposedarea actorilor sociali de puterea lor originară de a povesti ei înșiși.”⁸ La acest nivel tot ce constituie „fragilitatea identității” lasă loc manipulării pe cale ideologică.

Vom recurge la termenul *ideologie* (în special în capitolul al II-lea și în studiul de caz), cu sensurile explicate de Paul Ricoeur: de „corpus de idei caracteristice pentru un anumit grup social sau clasă socială, idei care contribuie la legitimarea unei puteri politice dominante”, de „expresie a imaginarului social” și de fenomen „care joacă un rol decisiv în modul în care ne situăm

în istorie pentru a stabili o legătură între așteptările noastre orientate spre viitor, tradițiile noastre moștenite din trecut și inițiativele noastre în prezent”⁹. Orice fenomen de dominație reclamă justificarea și legitimarea sa, care se produce printr-un set de norme și reguli, simboluri și structuri deja cunoscute. „Devenind viziune asupra lumii, ideologia devine un cod universal pentru interpretarea tuturor evenimentelor din lume.”¹⁰ Discursul public în scop de persuasiune devine *ideologie*.

Prezentul studiu propune o reconstituire a istoriei teatrului național românesc din Chișinău văzută prin prisma conceptului de loc al memoriei și prin prisma termenilor de *memorie individuală* – *memorie colectivă* – *memorie istorică* și versantul lor – *uitarea*, așa cum sunt acestea definite și conceptualizate în lucrările lui Paul Ricœur (2000)¹¹ și Maurice Halbwachs¹². Teatrul este examinat ca un *loc al memoriei* în sensul conceptual și metodologic definit de Pierre Nora (1992)¹³.

Pentru Pierre Nora *memoria* este un fenomen și proces legat iminent de purtătorii săi, de indivizi sau grupuri, care își trăiesc viața aici și acum. „*Istoria* este o reconstrucție, de regulă problematică și incompletă a unui trecut care nu mai este. *Memoria* este prezentul mereu actual, trăit ca o legătură a trecutului cu prezentul continuu, *istoria* este o reprezentare despre trecut”¹⁴. Întrucât este o operație intelectuală, *istoria* reclamă analiză și discurs critic. „*Memoria* instalează amintirea în dimensiunea sacralului, *istoria* o expulzează de acolo.”¹⁵

Expresia *loc al memoriei* a devenit un termen de referință metodologică și conceptuală, de un impact fulminant asupra cercetărilor din domeniul științelor istorice și a altor discipline conexe. Formulată în 1978, în cadrul unor seminare de istorie contemporană, iar în 1984 diseminat către public prin intermediul primului volum, *La République*, termenul de *locuri ale memoriei* propunea recompunerea unui *alt model de istorie a Franței*: „din start ideea generală presupunea, o numărătoare inversă față de *istoria* tradițională, o cercetare selectivă și științifică a nodurilor de cristalizare a moștenirii noastre colective, un inventar al *locurilor principale*, în toate sensurile acestui cuvânt, în care s-a ancorat memoria națională, o vastă topologie a simbolurilor franceze”¹⁶. Deși a fost inițiat ca o alternativă pentru „pasiunea comemorărilor”, pornind de la „experiența modestă de tatonare a subiectului în cadrul unui seminar”, la opt ani distanță, s-a ajuns la un proiect megaloman, expresia fiind preluată și vehiculată de oficiali, de mass-media, denaturându-l și chiar contribuind la o utilizare abuzivă a acestuia, tema *locurilor memoriei* fiind confiscată, în vederea amplificării valului comemorărilor¹⁷. Totuși această noțiune a devenit practic *brevet*, în special prin publicarea celui de al treilea volum. Noțiunea *locurile memoriei* este „supradeter-

minată reciproc” de cele două registre al memoriei și al istoriei. Memoria colectivă a secolului XX s-a rupt treptat de mediile care îi asigurau continuitatea și unitatea (mediul patriarhal, mediul creștinismului, etc.), ele fiind substituie de *locuri*, determinând o fragmentare a *memoriilor colective*. *Locurile memoriei* completează *locurile istoriei*, ele au o structură complexă cumulând cele trei sensuri ale cuvântului: material, simbolic și funcțional. Pierra Norra a structurat conținuturile conform unei arhitecturi terțiare: sub semnul imaterialului a grupat moștenirea, istoriografia și peisajele; sub semnul materialului a plasat teritoriul, statul și patrimoniul; și sub semnul idealului – gloria și cuvintele¹⁸.

Istoriografia, conținutul repertorial, cronicile, interviurile, articolele de presă despre spectacolele și actorii teatrului românesc le plasăm sub semnul valorilor imateriale, vestigiile rămase: edificii, fotografii, planuri, obiecte de recuzită și accesorii le vom plasa sub semnul materialului, iar opiniile despre valorile artistice, concepțiile estetice, valorile recunoscute și cele respinse vor fi incluse în categoria reprezentărilor care configurează idealul despre teatru.

Plecând de la premisele analitice propuse de Paul Ricoeur¹⁹, pentru care *memoria* și *uitarea* sunt cele două niveluri intermediare între *timp* și *povestire*, între *durată* și *narațiune*, prin analogie, vom considera că pentru oamenii de teatru *memoria* și *uitarea* sunt cele două niveluri între *durată* și *spectacolul de teatru*. Teatrul este așezat la răspântia duratelor, prin teatru ne conectăm la trecut, convertindu-l în prezent²⁰. Nu este pur și simplu o conversiune, o transpunere, ci o încarnare, căci acest fenomen se produce prin intermediul unor oameni vii, actorii. Actorii ghidați de regizori sunt mediumuri și în același timp generatori-creatori de noi idei, viziuni, concepții, stări. Eugenio Barba numește acest proces metamorfoză și îl consideră definitoriu pentru teatru: „în epoca memoriei electronice, a filmului, a reproductibilității, spectacolul teatral se adresează memoriei vii, care nu e muzeu, ci metamorfoză. Această relație îl definește²¹. Teatrul prin spectacolul pe viu se poziționează în *registrul memoriei* declanșând și creand la rândul său fenomenul actului mnemonic, răscolind amintiri vechi și generând amintiri noi. Fotografiile, înregistrările video și audio sau mărturiile spectatorilor verbalizate în narațiune și înregistrate îl poziționează în *registrul istoric*.

Pentru ca metamorfoza să se producă, pentru ca trecutul să devină prezent, este nevoie de întâlnirea, de contactul pe viu al celor doi: actor și spectator. Spre deosebire de povestire, care odată înregistrată devine probă²², document și istorie, teatrul este facere, înfăptuire, este produsul efemer al clipei, conținutul său, energia sa spirituală, invizibilă și imposibil de înregistrat, devine amintire intrată în memoria individuală și colectivă, marcată de subiectivitate. Efemerul, conștiința efemerului, îi

invită pe cel care joacă și pe cel care privește să devină „ființe ale memoriei”. În teatru memoria are un dublu resort: *cel de câmp al imaginilor, cunoștințelor, ideilor*, acel „muzeu imaginar”²³ comun, împărțit deopotrivă de actori și spectatori, care îi reunește într-o reprezentație și face posibilă comunicarea actului creator, și cel de-al doilea resort este funcția de proiecție spre viitor, de *proces configurator al unui câmp nou al memoriei colective*, în care „ființele memoriei”, actori și regizori, devin potențiali martori, deținători ai unei moșteniri, ai unui patrimoniu imaterial, amintirile acestui eveniment. Spectacolul este experiența comună, este cadrul unui nou grup al memoriei colective, un cadru configurat de coparticiparea la un eveniment artistic. „Mai mult decât oriunde altundeva, conceptul de *muzeu imaginar* (italic – n. a.) este pertinent în teatru, căci operele dispartate și cele dispărute nu se regăsesc cu adevărat decât în subiectivitate. Aceasta le reunește, pentru o vreme, și le duce cu ea în mormânt, cu excepția cazului în care un spectator vorbește, se mărturisește. Atunci o fărâmă din *muzeul imaginar* al martorului se poate sustrage dispariției sale. Memoria teatrului este suma muzeelor imaginare personale care, cu câteva excepții, se dezintegrează cu fiecare dispariție”²⁴. Pentru ca *evenimentul* să devină *fapt*, să nu se „dezintegreze” și să nu fie șters de uitare, este necesar ca cineva dintre participanți să vorbească, să povestească amintirile, să-și asume statutul de martor. Amintirile, acest produs al memoriei, odată verbalizate, vor trece din faza de oralitate spre cea de urmă, document, prin orice formă de înregistrare, scriere, imprimare audio sau video, pictură etc., ele au șansa să devină istorie. Anume acest lucru s-a întâmplat cu Eugeniu Ureche, spectatorul de teatru care a început să vorbească după cincizeci de ani de tăcere, situație analizată în studiul de caz din lucrarea de față.

Istoria, în sensul său extins, este o memorie scrisă, *istoria* ca disciplină reclamă spirit critic și metodă²⁵. Pentru ca *memoria teatrului* să funcționeze în scris, să devină *istorie* este important „nu atât un discurs critic, cât unul de artă, în care se îmbină amintirea și subiectivitatea, memoria și dorința”²⁶. Cunoașterea istorică pretinde obiectivitate, cunoașterea prin arta teatrală solicită și favorizează subiectivitatea, însuflețirea, în sensul inspirației, în sensul producerii insightului, revelației creatoare. Paul Ricœur supune analizei fenomenologice și hermeneutice procesele în care sunt implicate *mărturiile*, în special cele două moduri de a fi utilizate: arhivarea în vederea consultării de către istorici și utilizarea lor în practica judiciară care își are finalitatea în sentința unui tribunal²⁷. În teatru, *mărturiile*, în calitate de urme ale memoriei, au un rol generator de noi creații, de aceea în teatru, spre deosebire de istorie, contează subiectivitatea și libertatea imaginației. „Memoria teatrului este întotdeauna con-

taminată de subiectivitate, parțial incorectă, asemenea memoriei existențiale²⁸. Calitatea *mărturiilor* este evaluată nu atât prin prisma „intenției veritative”²⁹, cât prin capacitatea de a transmite o viziune și o sensibilitate. Martorii unui spectacol, aceste ființe ale memoriei colective, sunt singurele surse ale amintirilor, „atâta timp cât trăiesc, ei asigură supraviețuirea unei memorii, cu condiția să înțeleagă realitatea actului căruia i-au fost suporteri sau animatori, sensul și scopul acestuia. Nu orice spectator sau interpret poate fi martor, ci doar cei care înscriu realitatea trăită a actului teatral într-un context, într-o viziune”³⁰. În teatru ele sunt reconstruite și fructificate, retopite și metamorfozate în noi creații. Teatrul românesc din Chișinăul interbelic a avut un asemenea spectator, Eugeniu Ureche, care a devenit actor în teatrul sovietic, prin jocul său, prin montările sale, a transmis *memoria unei identități culturale și naționale*. El a devenit veriga de legătură între generația sa și generațiile care au venit din urmă, iar spectacolele la care au asistat generații noi de spectatori au fost cadrele sociale culturale care au asigurat continuitatea și metamorfoza unei tradiții, unei experiențe culturale.

Memoria teatrului este o *memorie colectivă*, care, asemenea conceptului sociologic de *conștiință colectivă*, rezultă dintr-un proces secund de obiectivare a schimburilor subiective, desfășurate în cadrul unei experiențe comune – vizionarea unui spectacol, crearea unui spectacol; sau experiențe legate printr-un cadru comun – constituirea unui Teatru Național, existența unui anumit repertoriu, sărbătorirea unor evenimente. „În această ipoteză, care lasă în seama intersubiectivității întreaga povară a constituirii entităților colective, contează doar să nu uităm niciodată că numai prin analogie și în raport cu *conștiința individuală* și *memoria* sa putem considera *memoria colectivă* drept o culegere de urme lăsate de evenimentele ce au afectat cursul istoriei grupurilor implicate și îi putem recunoaște puterea de a pune în scenă amintirile comune cu ocazia sărbătorilor, a riturilor, a ceremoniilor publice”³¹. Mersul la teatru este o ocazie de „a pune în scenă” și de „a coparticipa” în calitate de spectator „la punerea în scenă” a unor amintiri comune, legate de texte deja cunoscute, de artiști cunoscuți.

Memoria colectivă poate fi actualizată atâta timp cât trăiesc purtătorii ei, iar procesul de transmitere a unor informații este un proces de actualizare a tradiției, așa cum explică Halbwachs: „Fără îndoială *istoria* este o culegere de fapte care au ocupat cel mai important loc în memoria oamenilor. (...) *istoria* nu începe decât în momentul în care încetează *tradiția*, când dispare sau se descompune *memoria socială*”³². Vom ilustra în studiul de caz despre activitatea actorului Eugeniu Ureche procesul de asigurare a continuității teatrului românesc prin creațiile realizate de

acest actor, în perioada sovietică, în pofida strategiilor oficiale de negare oficială a culturii române și de discriminare sau chiar persecutare a purtătorilor ei. Eugeniu Ureche a fost un purtător de memorie a teatrului românesc și un producător de istorie în momentul în care a verbalizat și a acceptat înregistrarea mărturiilor sale, proces descris de Halbwachs: „Când memoria unei suite de evenimente nu are ca suport un grup, care să fi fost implicat sau să fi suferit consecințele, care să fi asistat sau să fi ascultat o relatare directă de la primii actori și spectatori, când ea se dispersează în câteva spirite individuale, pierdute în societăți noi, pe care aceste fapte nu le interesează, fiindu-le complet străine, atunci singurul mijloc de a salva astfel de amintiri este fixarea lor prin scris, într-o narațiune, căci în timp, și vorbele, și gândurile mor, scrierile rămân”³³.

Înainte de a ne opri asupra istoriei construcției celor două edificii de teatru din Chișinău, este necesară o cunoaștere și o contextualizare istorică a momentelor care le-au motivat apariția: „Problema teatrului, înainte de a fi o problemă de structură, de poziție arhitecturală, de mijloace de expresie scenică, de cadru regizoral sau de talent actoricesc este în primul rând o problemă a societății în care se naște și se dezvoltă. Înțelegerea și aprecierea evoluției sale istorice este esențială în procesul de elaborare a structurilor actuale de teatre”³⁴.

În cele ce urmează vom încerca o reconstituire a unei părți din acel muzeu imaginar, partea formată din imagini despre teatru, din reprezentări despre arta scenică specifică conștiinței colective din perioada interbelică, așa cum au fost ele reflectate în presa timpului și în interviurile și amintirile martorilor. Vom urmări modificarea reprezentărilor despre teatru și arta dramatică românească în conștiința colectivă a publicurilor din Chișinău interbelic conturând o schiță istorică a acestora.

1.2. Contextul istoric: particularități și stereotipuri ale mediului cultural din Chișinău în anul 1918, momentul Unirii Basarabiei cu România

La începutul secolului al XX-lea, la aproape o sută de ani distanță de la celebra *la bataille d'Hernani*³⁵, prin care a fost cucerit dreptul la înnoire estetică în teatrul francez, producând puternice efecte sociale, fiind calificată drept perioadă de „dramatocrație”³⁶, și la două decenii distanță de la o serie de alte „bătălii” estetice date în marile centre teatrale europene, la Chișinău se dădeau lupte pentru dreptul de a avea un teatru în limba română, pentru dreptul acestui teatru de a avea un spațiu de joc construit pentru acesta și pentru recunoașterea valorii artei teatrale românești într-un oraș

marcat de politica de rusificare și deznaționalizare, promovată de autoritățile țariste timp de o sută de ani. Pentru a înțelege ce a însemnat „bătălia pentru teatru românesc” la Chișinău trebuie să reconstituim contextul istoric și profilul mediului cultural al Chișinăului în anul Unirii cu România, 1918, căci „o cultură nu poate fi înțeleasă decât în contextul său istoric”³⁷, iar evoluția domeniului teatral nu poate fi înțeleasă fără a analiza complexitatea mediului social și politic din această zonă, rezultat al celor o sută de ani de ocupație țaristă.

Începând cu anul 1812, când teritoriile dintre Nistru și Prut au fost anexate la Imperiul Rus, ca urmare a unei intense politici de rusificare și deznaționalizare, populația din această zonă a fost izolată de viața și procesele politice, economice și sociale care s-au derulat în teritoriile din dreapta Prutului, din Principatele Moldovei și României. Potrivit lui R. Suny, citat de istoricul Octavian Țăcu în *O istorie ilustrată a românilor de la est de Prut (din 1791 până în prezent)*, cultura a fost una din cele trei căi principale prin care rusificarea s-a infiltrat în mentalul colectiv, alături de celelalte două: cea a politicii de stat menită să unifice și să uniformizeze practicile administrative ale imperiului și cea a procesului spontan de autoapărare și de adaptare a autohtonilor la modul de viață și la limba dominantă în Imperiul Rus³⁸. Procesul de deznaționalizare a afectat, în primul rând, elita și nobilimea română, care, pe parcursul câtorva generații, a devenit aproape în întregime rusească. Dacă între 1812 și 1821 din cele 275 de familii boierești, aflate în teritoriul dintre Nistru și Prut, numai 25 erau de altă etnie (șapte rusești, șase ucrainene, patru poloneze, trei germane, două armenesti și câte una turcească, bulgară și olandeză), atunci peste un secol, în 1912, rămăseseră numai 137 de familii românești, adică 30%³⁹. Din punct de vedere economic, odată cu închiderea graniței pe Prut, producătorii din această regiune și-au pierdut piețele de desfacere din țările române, Austria și Turcia și au fost nevoiți să se orienteze spre cele ruse.

În secolul al XIX-lea populația dintre Prut și Nistru a avut de suportat consecințele conflictelor, negocierilor și deciziilor luate de principalii jucători geopolitici ai timpului⁴⁰. Din cauza subdezvoltării generale, care nu a permis unificarea națională mai timpurie și lansarea procesului de industrializare, culturalizare și liberalizare, imperiile au reușit mai ușor să domine aceste teritorii. Potrivit lui Iulian Frunțașu, diplomat și cercetător al relațiilor geopolitice, „a existat o complementaritate a surselor interne și externe atunci când vorbim despre evoluțiile etnopolitice în această parte a lumii”⁴¹. Autorul urmărește o serie de documente istoriografice despre perioada în care teritoriul dintre Nistru și Prut a intrat pentru prima dată „în imaginația politică a constructorilor Imperiului Rus”, făcând referințe și la câteva